

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

L'expression du temps et de l'espace dans le roman  
de Nathalie Sarraute *Vous les entendez?*

Verfasserin

Olga Nikitina-Vicat

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 347 362
Studienrichtung lt. Studienblatt:	LA Französisch LA Russisch
Betreuer:	Ao. Univ.- Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

*Je tiens à remercier très sincèrement  
M. le professeur Alfred Noe pour ses  
précieux conseils et son dévouement  
constant au cours de mon travail.*

## Table des matières

Abréviations usuelles.....	4
Introduction .....	5
1 Analyse linguistique du texte : certaines approches et problématiques .....	9
2 Les principes idéo-esthétiques dans l'œuvre de Nathalie Sarraute .....	14
2.1 Eléments biographiques de Nathalie Sarraute .....	14
2.2 Sarraute et le Nouveau Roman .....	17
2.3 L'esthétique de l'œuvre de Nathalie Sarraute .....	26
2.3.1 Le tropisme .....	27
2.3.2 La sous-conversation .....	34
2.3.3 La métaphore .....	34
2.3.4 La comparaison .....	35
3 Le roman <i>Vous les entendez ?</i> .....	36
4 La représentation du temps et de l'espace dans le roman de Nathalie Sarraute <i>Vous les entendez ?</i> .....	54
4.1 Le temps dans <i>Vous les entendez ?</i> .....	56
4.2 L'espace dans <i>Vous les entendez ?</i> .....	67
4.2.1 Le salon .....	74
4.2.2 La chambre des enfants .....	78
4.2.3 « Ici » et « là-bas » .....	82
Conclusion.....	88
Zusammenfassung .....	93
Abstract der Diplomarbeit .....	98
Bibliographie .....	99
Anhang .....	104

## **Abréviations usuelles**

Les sigles suivants sont utilisés pour les œuvres de Nathalie Sarraute les plus fréquemment citées ; celles-ci font référence aux éditions mentionnées ci-dessous :

E : *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983

ES : *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais », 1956

VE : *Vous les entendez?*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972

## Introduction

Son œuvre est sans équivalent dans la littérature, œuvre singulière et difficile en ce qu'elle est née du souci d'exprimer ce qui ne l'avait jamais été, de mettre à jour, par et contre le langage, ce qui ne semblait pas en relever – ces infimes mouvements de l'intériorité qu'elle nomma tropismes – et de définir pour cela une forme nouvelle qui dépasse les limites traditionnelles du roman. Mais c'est une œuvre révélatrice, aussi, des interrogations et des recherches de son temps, et dont le succès et la diffusion en plus de trente langues disent assez combien de lecteurs elle a su toucher.

Jean Favier, préface de *Nathalie Sarraute, portrait d'un écrivain*, exposition à la Bibliothèque Nationale de France en 1995.

Ce mémoire de maîtrise est consacré à l'étude de l'écriture de Nathalie Sarraute à partir de son roman *Vous les entendez ?* et plus précisément, à celle de l'expression du temps et de l'espace dans ce livre.

Ces dernières années, le texte littéraire a fait l'objet d'une analyse linguistique pluridisciplinaire. Dans le cadre d'une science encore au stade préliminaire, dénommée « linguistique textuelle » et consacrée à l'étude des principes généraux de la composition du texte, il s'est formé une tendance sous-disciplinaire dont l'objectif essentiel est l'élaboration des méthodes de l'analyse globale d'un texte littéraire conçu comme structure clairement organisée. L'un des aspects d'une telle analyse est l'étude des particularités esthétiques et linguistiques des œuvres des écrivains ou bien de celles des écoles littéraires.

L'intérêt linguistique d'un texte littéraire s'est accru sensiblement au cours des dernières années, dans la suite d'un certain nombre de travaux scientifiques intéressants sur ce sujet. Néanmoins, les études consacrées davantage à la langue des écrivains ou des écoles littéraires des dernières décennies sont encore peu nombreuses à ce jour.

L'un des écrivains les plus représentatifs des nouvelles tendances littéraires en France dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle est Nathalie Sarraute. A peine remarquée à ses débuts et beaucoup critiquée par la suite, son œuvre connaît aujourd'hui un regain d'intérêt du public. Considérée à ses débuts comme écrivain appartenant à la

mouvance de ce qu'il est convenu d'appeler le Nouveau Roman, c'est-à-dire au rejet des catégories et des formes du roman traditionnel « réaliste », Nathalie Sarraute s'est distancée de cette interprétation réductrice de ses aspirations. Il est vrai que dès sa première œuvre, *Tropismes*, elle rompt avec les conventions du roman traditionnel et crée une écriture bien à elle, réaliste et minutieuse, qui tente de refléter les mouvements psychologiques les plus infimes, écriture qui ouvre la voie à un mouvement littéraire majeur : le Nouveau Roman. Mais Sarraute allait bien au-delà de l'éradication de l'écriture traditionnelle. A travers des recherches sur les formes du « nouveau roman », elle s'efforçait de relever d'une nouvelle manière, plus profonde et plus exacte à ses yeux, la réalité du monde perçu par l'être humain.

Les particularités de l'esthétique de cet écrivain et de sa méthode ont déterminé la spécificité de son écriture reflétée dans sa langue particulière. Néanmoins, ces particularités sont encore peu étudiées: les œuvres de Sarraute sont considérées par un large public comme destinées aux seuls intellectuels, d'une approche difficile et ne pouvant être « décodées ». Certes, de telles œuvres se dérobent à toute analyse textuelle traditionnelle.

La lecture attentive d'une des œuvres de Nathalie Sarraute, notamment du roman *Vous les entendez ?*, permet de distinguer certains moments qui différencient fortement ce livre du roman traditionnel. A ces particularités appartiennent, entre autres, l'expression novatrice de la perspective temps-espace, ainsi qu'un haut degré d'implicité du texte. Cela montre que la structure de l'œuvre sarrautienne est basée sur des liens intérieurs complexes. Néanmoins, la question de la participation des moyens linguistiques dans la formation des éléments intérieurs d'un tel texte reste jusqu'à présent peu étudiée.

Ainsi, en considérant l'intérêt accru envers le texte littéraire en général, d'un côté, et l'étude insuffisante des textes de Nathalie Sarraute du point de vue linguistique, nous avons entrepris notre analyse.

Celle-ci a pour objet, comme nous l'avons mentionné, l'un des romans de Nathalie Sarraute : *Vous les entendez ?*. Cette œuvre qui a été composée à l'époque de la maturité créatrice de l'écrivaine incarne toutes les particularités de son écriture. Mais n'étant pas une œuvre-phare de Sarraute, elle a moins fait l'objet d'études particulières.

En France, l'intérêt porté à la création littéraire de Sarraute ne cesse de s'accroître. Plusieurs numéros de la revue *Littérature* de l'an 2000 ont été entièrement consacrés aux nouvelles publications sur elle. Parmi les chercheurs littéraires qui ont

analysé l'écriture de Sarraute, Arnaud Rykner occupe une place privilégiée. Il est l'auteur d'une monographie consacrée à l'esthétique des œuvres de l'écrivain et d'une étude sur le théâtre du Nouveau Roman. Il est, de plus, commentateur de la plupart des éditions des œuvres de Sarraute. Il fait donc figure d'autorité dans la littérature secondaire sur Sarraute.

La plupart des chercheurs, suivant en cela Arnaud Rykner, étudient les particularités de la narration chez Sarraute et « la sociologie » de ses œuvres. Mais Sarraute elle-même attirait l'attention de ses lecteurs sur la sémantique de ses textes et sur leur expression formelle. Le but de notre travail est de montrer les particularités lexico-syntaxiques et compositionnelles sur le plan de l'expression du temps et de l'espace dans le roman *Vous les entendez ?* .

Ce but est lié à la résolution des problèmes suivants :

- 1) interpréter d'une manière critique les approches différentes à l'analyse linguistique du texte, définir des tendances principales de la théorie du texte littéraire dans la philologie contemporaine pour nous appuyer sur elles au cours de l'analyse de matériel textuel concret ;
- 2) définir des principes de la méthode esthétique de Nathalie Sarraute;
- 3) étudier les particularités de la réalisation des catégories du temps et de l'espace dans le roman de Nathalie Sarraute *Vous les entendez ?* ; définir le caractère du chronotope dans le roman celui-ci provenant du système intérieur sémantique du texte; reconnaître les moyens lexicaux, grammaticaux, syntaxiques et stylistiques utilisés par l'auteur pour l'expression des relations spatio-temporelles dans cette œuvre ; découvrir la relation, particulière à Sarraute, des procédés non traditionnels et classiques.

La logique de la résolution des problèmes cités a défini la structure du contenu du travail actuel. Ainsi, sa première partie porte sur l'analyse des approches du texte existant dans la linguistique moderne. Là, nous caractérisons brièvement des résultats obtenus par des linguistes dans l'étude d'une telle formation linguistique qu'est le texte littéraire et définissons des thèses qui nous serviront de base pendant notre analyse du texte du roman *Vous les entendez ?*.

La définition des particularités esthétiques et poétiques de l'œuvre de Nathalie Sarraute sera développée dans la deuxième partie de ce travail.

La troisième partie comprend une analyse des idées du roman de Nathalie Sarraute *Vous les entendez ?* et montre sa place dans l'ensemble des œuvres de l'écrivaine.

La quatrième partie – analytique – est consacrée à l'expression du temps et de l'espace dans le roman. Des moyens linguistiques de la représentation du chronotope, de l'organisation intérieure du texte, de la création de sa cohérence et de son unité sont aussi le sujet de l'analyse dans cette partie du travail.

Les conclusions faites au cours de l'analyse sont présentées à la fin de chaque partie et dans la conclusion du travail.



# 1 Analyse linguistique du texte : certaines approches et problématiques

(...) le fonctionnement même du récit, dans le moment même de son élaboration, est lié au fonctionnement de la langue, dont seule la linguistique peut rendre compte.

Georges Jean, *Le roman*

Notre recherche se concentrant sur l'analyse du texte d'une œuvre littéraire concrète, nous estimons tout d'abord nécessaire de présenter ce qui a été atteint par la science linguistique dans l'étude du texte. La notion « texte » a acquis ces dernières années une « popularité » importante dans des cercles scientifiques différents. Les problèmes du texte sont étudiés non seulement par des linguistes, mais aussi par des philosophes et critiques d'art, psychologues, ethnographes.

Il existe deux approches textuelles qui diffèrent essentiellement l'une de l'autre: celle linguistique et celle sémiotique. L'approche linguistique conçoit le texte comme un phénomène étroitement lié au mot, comme une catégorie linguistique<sup>1</sup>. C'est dans ce cadre que se trouve la définition générale du texte comme tel. Voilà quelle présentation de la notion de base du texte nous donne le dictionnaire *Robert* :

Un texte : la suite d'éléments du langage, de signes, qui constitue un écrit ou une œuvre (orale ou écrite)<sup>2</sup>.

Dans la sémiotique, le texte est traité comme une unité de significations de tel ou tel groupe de signes, comme « n'importe quelle suite de signes sémantiquement organisée »<sup>3</sup>. Notons que cette deuxième approche dépasse largement les limites des structures verbales. C'est à la base de l'analyse linguistique que s'élaborent les principes de l'analyse dans son unité du texte littéraire, comme d'une structure strictement organisée. Le texte est une donnée primaire de toute pensée des sciences

---

<sup>1</sup> Voir : Gal'perin, 1981, p. 18.

Contrairement aux conventions usuelles de l'orthographe des noms russes en français, nous adoptons ici et plus loin les règles de la translittération moderne, sauf les cas où l'orthographe ancienne figure dans les textes originaux.

<sup>2</sup> Le Grand Robert, tome IX, p. 272.

<sup>3</sup> Uspenskij, 1995, p. 43.

humaines et philosophiques. Cette idée élaborée par le savant russe Michail M. Bachtin est devenue programme pour un nouveau domaine de la linguistique qui a reçu le titre de « linguistique du texte ».

Le devenir de la linguistique du texte comme d'une branche particulière au sein de la linguistique est déterminé par toute une série de facteurs. D'après la linguiste russe Z. Turaeva, l'intérêt pour l'étude du texte est défini par l'aspiration d'expliquer la langue comme un phénomène global du point de vue de la linguistique moderne, comme un moyen complet de la communication, de mieux analyser les liens de la langue avec des aspects différents de l'activité humaine qui se réalisent à travers le texte. Cet intérêt s'explique par l'aspiration à concevoir l'essence de la langue à l'aide du texte, à comprendre ses lois qui se dégagent seulement au moment du fonctionnement des unités linguistiques dans des segments dépassant une proposition. La linguistique du texte est une science de l'essence et de l'organisation des prémisses et des conditions de la communication humaine. L'étude intensive du texte qui a lieu de nos jours marque un tournant de la « linguistique de la langue » vers la linguistique de la parole, vers l'étude de l'acte de communication. Ainsi, le devenir de la linguistique du texte comme science a été défini par tout le caractère du développement de la philologie moderne<sup>4</sup>.

C'est ainsi que, sorti du cadre de la proposition, le chercheur se trouve confronté à un problème complexe car le texte représentant un ensemble syntaxique complexe permet d'étudier des particularités de la syntaxe de telle ou telle langue dans un volume plus important. En même temps, des unités appartenant à des niveaux différents coopèrent dans le texte, ce qui rend l'interprétation des phénomènes syntaxiques plus difficile. Le linguiste doit tenir compte de l'influence réciproque de telles unités lors de leur fonctionnement, leur emploi réel. Une telle analyse permet de révéler des lois générales de la construction du texte littéraire et des fonctions constitutives du texte des catégories syntaxiques telles que le temps, l'espace, la personne, la modalité, etc... La spécificité de la réalisation de ces catégories dans le texte littéraire concret permet de révéler les particularités de la méthode esthétique de tel ou tel courant littéraire, genre, écrivain.

Pour la solution du problème que nous nous sommes fixé, c'est-à-dire de la révélation des caractéristiques sémantico-syntaxiques d'un texte concret, parmi les

---

<sup>4</sup> Voir: Turaeva, 1986, p. 5.

deux approches du texte existant de nos jours – linguistique et sémiotique –, nous devons choisir celle linguistique et nous appuyer sur les résultats élaborés par la théorie linguistique du texte littéraire.

Avant de procéder à la présentation de notre analyse, arrêtons-nous sur les thèses qui serviront de base théorique à notre examen.

Tout d’abord il faut comprendre ce qu’est le texte du point de vue linguistique. Voici une des définitions formulée par le savant russe I. Gal’perin :

Le texte est une œuvre du processus de la création de la parole ayant le caractère fini qui est objectivée sous forme d’un document écrit, travaillé littérairement conformément au type de ce document, œuvre ayant un titre et se composant d’une suite d’unités dépassant une proposition qui sont réunies par des types différents de liens lexicaux, grammaticaux, logiques et stylistiques caractérisées par une orientation vers un but pragmatique précis<sup>5</sup>.

Parmi les spécificités les plus remarquables du texte, il convient de citer son caractère détaillé, suivi, cohérent et fini.

La plupart des spécialistes de la linguistique du texte sont unanimes sur le fait que le rôle décisif dans la formation de l’unité du texte est joué par l’intention de l’auteur et le lien sémantique entre les parties de toute l’œuvre<sup>6</sup>.

Un des problèmes cardinaux aujourd’hui est celui de la cohérence et de l’intégrité du texte qui peut être résolu à l’aide de l’analyse de l’image de son auteur. L’unité intérieure du texte se crée grâce à l’unité de l’image de l’auteur<sup>7</sup>.

Au cours de l’analyse du texte, il est nécessaire de tenir compte des particularités de son destinataire. Il est évident que le rôle d’un co-créateur actif attribué au lecteur est important. Il nous faut néanmoins noter que le problème « auteur-personnage-lecteur » reste encore l’un des moins étudiés dans la linguistique du texte.

---

<sup>5</sup> Gal’perin, 1981, p. 18.

Dans le texte d’origine : « Tekst – èto proizvedenie rečetvorčeskogo processa, obladajuščee zaveršennost’ju, ob’ektivirovannoe v vide pis’mennogo dokumenta, literaturno obrabotannoe v sootvetstvii s tipom ètogo dokumenta, proizvedenie, sostojaščee iz nazvanija (zagolovka) i rjada osobyh edinic (sverchfrazovyh edinstv), ob’edinennyh raznymi tipami leksičeskoj, grammatičeskoj, logičeskoj, stilističeskoj svjazi, imejuščej opredelennuju celenapravlennost’ i pragmatičeskuju ustanovku » - traduit du russe par nous-même.

<sup>6</sup> Voir : Žinkin, 1982, p. 78.

<sup>7</sup> Voir : Vinogradov, 1980.

Les particularités lexicales et grammaticales du texte, ses traits stylistiques ont une signification importante pour sa structure et son unité. Ces composantes peuvent être nommées proprement linguistiques.

La linguistique du texte moderne s'occupe intensivement de l'étude des catégories de ce dernier. Les catégories du texte reflètent ses signes les plus généraux et essentiels et se présentent comme des étapes de son étude. Dans la liste des catégories du texte proposée par des chercheurs et des écoles linguistiques différents on peut discerner de telles catégories comme caractère informatif, continuum, modalité, intégration, temps et espace (chronotope), progression, stagnation et d'autres. Néanmoins, l'absence de critères unis de l'analyse est la cause du nombre de divergences sensibles dans une telle classification et cela est le signe du caractère peu développé de ce domaine de la science.

Quoique la linguistique du texte, comme nous l'avons mentionné, soit une discipline relativement jeune, la question de la nature du texte comme formation linguistique a une histoire assez longue. Déjà dans les années vingt du siècle dernier, les savants russes ont fait valoir que le texte est un phénomène qui se laisse structurer et qu'il est organisé selon des lois préétablies. Les œuvres de Michail Bachtin, Viktor Šklovskij et Vladimir Propp se rapportant à cette période contiennent une approche du texte formelle – structurelle.

Une contribution importante à la théorie linguistique du texte a été apportée par les représentants du Cercle linguistique de Prague. Des recherches de K. Mathesius, B. Havránek, J. Vachek, A. Jedlička, K. Hausenblas et d'autres ont présenté des approches différentes de l'analyse de la structure du texte.

Un des critiques les plus importants du XXème siècle qui a posé les bases d'une analyse des textes et des genres littéraires est le russe Michail Bachtin. Il a écrit des travaux théoriques dans les années 20 – 40, mais ils sont devenus connus du public occidental seulement après leurs publications dans les années 70. Son approche profonde d'un grand nombre de problèmes essentiels de la science de l'écriture littéraire, énumérons que quelques-uns : le contenu, le matériau, la forme de l'œuvre littéraire, le discours romanesque, les formes du temps et du chronotope dans le roman, le dialogisme et le carnavalisme du discours littéraire et ainsi de suite, - lui ont attribué le titre du plus grand théoricien de la littérature du XXème siècle.

Le Russe Jurij Lotman qui a travaillé dans la voie de Bachtin a développé sensiblement l'analyse structurale du texte littéraire et a présenté les principes de sa perception.

Dans sa deuxième moitié du XXème siècle, les travaux des théoriciens du texte français, allemand, hollandais et d'autres ont élargi le cercle des questions liées au paramètre du texte. Parmi eux, il faut mentionner de tels grands savants comme P. Guiraud, A. J. Greimas, T. Todorov, R. Barthes, W. Dressler, T. A. van Dijk, P. Hartmann, K. Brinker, W. K. Köck et d'autres.

Les principes de l'analyse d'ensemble du texte ont été élaborés donc dans la deuxième moitié du XXème siècle. Dans le cadre de ce chapitre purement informatif, nous ne pouvons pas nommer tous ceux, très nombreux, qui y ont contribué, ainsi que de faire une analyse, même brève, des résultats de leurs recherches. Notons seulement que les linguistes russes V. Vinogradov, L. Vygotskij, G. Gukovskij qui ont posé les bases de cette analyse, considéraient qu'elle doit se fonder sur procédé de la révélation de la méthode esthétique et la définition de ses fonctions dans le phénomène du texte concret. A partir de ce principe, les chercheurs examinent des faits linguistiques en rapport avec les particularités de leur formation dans le système des structures concrètes de genre, cela veut dire catégories extralinguistiques.

En tant que catégories principales qui règlent l'emploi des moyens linguistiques organisant le texte, se manifestent des catégories sémantiques, des soi-disantes formes de la composition et de la parole – la narration, la description et la réflexion<sup>8</sup>. L'attention principale lors de l'analyse est attribuée aux caractères de la méthode esthétique appliquée pendant la création de l'œuvre littéraire, puisque c'est elle qui définit en premier lieu l'organisation linguistique de cette œuvre. Autrement dit, c'est le caractère de la méthode esthétique et du genre du texte qui définissent ces éléments caractéristiques, son contexte, ses anaphores, etc.

Ainsi, à travers cette démarche informative, nous avons caractérisé des approches de la notion « texte » existant dans la linguistique et avons mentionné ses caractéristiques et catégories principales. Notre but, en nous appuyant sur l'approche linguistique du texte et en tenant compte des particularités de l'écriture de Nathalie Sarraute, est de décrire le système des moyens linguistiques qui servent à désigner le temps et l'espace dans un de ses romans.

---

<sup>8</sup> Voir : Chovanskaja, 1984, p. 317-318.

## 2 Les principes idéo-esthétiques dans l'œuvre de Nathalie Sarraute

Dans ce chapitre nous tenterons de faire une analyse des éléments biographiques et esthétiques liés à la personne de Nathalie Sarraute qui nous sont nécessaires pour pouvoir placer son œuvre dans « le temps et l'espace » de la littérature contemporaine. L'œuvre de cet écrivain nous montre une fois de plus qu'avec le recul du temps, ce qui paraît à ses débuts inadmissible et incompréhensible trouve sa place dans la pensée de la société: il a suffi d'une vingtaine d'années à peine pour que son écriture, considérée comme « alittérature », devienne une norme et un exemple pour les écrivains modernes.

### 2.1 Eléments biographiques de Nathalie Sarraute

Je reconnais volontiers le caractère autobiographique de mon œuvre, à condition qu'on veuille bien ôter à « autobiographie » son contenu anecdotique ; à condition aussi, que vous me permettiez d'ajouter que nous nous ressemblons tous comme deux gouttes d'eau.

Nathalie Sarraute, interview pour  
*La Quinzaine littéraire*

Nathalie Sarraute, de son d'origine Natal'ja Il'inična Černjak est née le 18 juin 1900 à Ivanovo-Voznesensk, près de Moscou, dans une famille juive appartenant à la bourgeoisie aisée et cultivée. Elle s'installa en 1904 avec sa mère, qui exerçait la profession d'écrivain, en Suisse francophone, puis à Paris. Après le divorce de ses parents, son enfance fut ensuite partagée entre Paris et Saint-Pétersbourg. A partir de l'âge de neuf ans, elle vécut définitivement dans la famille de son père, à Paris, et reçut une éducation cosmopolite. Elle poursuivit ses études d'anglais et d'histoire à Oxford, de sociologie à Berlin, et de droit à Paris. Jusqu'en 1937 elle fut avocate auprès d'un tribunal à Paris. En 1923, elle fit la connaissance de Raymond Sarraute, avocat comme elle et qu'elle épousa deux ans plus tard.

Lectrice assidue, elle découvrit la littérature du tournant du siècle, spécialement Marcel Proust, James Joyce et Virginia Woolf qui bouleversèrent sa conception du roman. En 1932 elle débuta son activité littéraire qui devint dès lors son unique occupation. En février 1939, sa première œuvre *Tropismes* parut aux éditions Denoël, œuvre qu'elle avait achevée deux ans auparavant. En dépit de son insuccès commercial et de l'incompréhension totale de la part du public, l'auteur eut toutefois le privilège de se faire reconnaître de Jean-Paul Sartre, de Max Jacob et Charles Mauron qui la gratifièrent de lettres d'approbation. Avec ce premier livre, Sarraute rompit avec les conventions du roman traditionnel. Cette écriture bien à elle, réaliste et minutieuse, tenta de refléter les mouvements psychologiques les plus infimes.

En 1941, Nathalie Sarraute dut s'enfuir de Paris et vécut dans les années 1943 et 1944 dans la clandestinité sous le nom de Nicole Sauvage. Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir comptaient alors parmi ses amis.

En 1947 parut son premier roman, *Portrait d'un inconnu* qui, malgré une préface de Sartre, ne connaîtra aucun succès. En 1953, *Martereau* se fit davantage remarquer du public, tout comme *Le Planétarium* en 1959.

De même qu'Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Samuel Beckett et d'autres écrivains, Nathalie Sarraute fit partie de la mouvance littéraire désignée « Nouveau Roman », laquelle apparut en France au milieu des années 50. Le but poursuivi par ces écrivains était de renouveler le roman en introduisant surtout de nouvelles formes d'écriture. La publication par Sarraute de son recueil d'essais *L'Ère du soupçon* en 1956 coïncida avec la naissance du groupe en révélant les aspirations des Nouveaux Romanciers. Sarraute y formula sa critique de la littérature conventionnelle, sa conception du personnage et de l'intrigue. Ce livre servira de fondement au Nouveau Roman. Avec *L'Ère du soupçon*, l'intérêt porté par le grand public à l'œuvre de l'écrivaine s'accroît sensiblement.

En 1963, le roman *Les Fruits d'or* obtint le prestigieux « Prix international de littérature ». En 1968 parut *Entre la vie et la mort*, en 1972, *Vous les entendez ?*, en 1976, «... disent les imbéciles », en 1980, *L'Usage de la parole*, en 1983, *Enfance*, en 1989, *Tu ne t'aimes pas*, en 1995, *Ici*, et en 1997, son dernier livre *Ouvrez*.

Les nombreuses invitations des universités étrangères, à partir de 1959, offrent à l'écrivain l'occasion d'échanges très fructueux avec le public international. Au cours de ces prises de parole, elle a notamment l'occasion d'exposer ses idées sur le langage et la forme du roman moderne.

Sa collaboration avec le théâtre commence en 1964, avec la parution de sa première pièce *Le Silence*. Son écriture toute particulière l'avait empêchée jusqu'alors de se consacrer à ce genre littéraire. Voilà ce qu'elle en dit dans une de ses interview :

J'avais toujours pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre parce que tout y est dit dans le dialogue et que chez moi ce qui était très important c'était ce qu'on appelait la « sous-conversation », le « pré-dialogue ». Le dialogue, c'est l'affleurement en dehors de ce qui a été préparé par ces mouvements intérieurs, ces tropismes. Il me semblait impossible d'écrire tout cela en dialogue<sup>9</sup>.

C'est à l'initiative du *Süddeutscher Rundfunk* que sa première pièce théâtrale voit le jour et se trouve complétée par d'autres œuvres, telles que *Le Mensonge* (1966), *Isma, ou Ce qui s'appelle rien* (1970), *C'est beau* (1975), *Elle est là* (1978), *Pour un oui ou pour un non* (1982). Cette dernière pièce a eu la faveur d'être le plus souvent représentée en France et à l'étranger et d'avoir fait l'objet d'un nombre important d'autres productions. Le cinéaste Jacques Doillon en a, par exemple, réalisé une adaptation télévisée en 1988, « un très beau film (...), que l'auteur apprécia particulièrement »<sup>10</sup>, avec Jean-Louis Trintignant et André Dussolier dans les rôles principaux.

Paradoxalement l'esthétique de Sarraute (pièce sans héros, sans dialogue, sans action, etc.) a connu une application fructueuse au théâtre, de sorte qu'une nouvelle tendance théâtrale en est née, dénommée « théâtre du Nouveau Roman ». En 1986, le Festival d'Avignon fait honneur au théâtre de Sarraute et consacre une grande partie de sa production officielle à l'œuvre de l'auteur.

En 1996, on attribue à Sarraute l'honneur rare de publier ses œuvres de son vivant dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade.

Sarraute meurt le 19 octobre 1999, juste avant son centenaire, à Paris.

L'œuvre de Sarraute connaît un retentissement international, à la suite de sa traduction dans une trentaine de langues et de sa publication dépassant le million d'exemplaires. On notera avec intérêt que le personnage de Sarraute, contemporaine de tant d'événements tragiques au cours de sa vie – deux guerres mondiales, la persécution juive, la guerre froide, les événements de 1968, les guerres d'Indochine et d'Algérie,

---

<sup>9</sup> Sadowska-Guillon, 1986, p. 14.

<sup>10</sup> Héliot, 2000, p. 69.



etc. - n'accorde pas d'intérêt particulier, dans son œuvre, aux thèmes politiques. N'avait-elle pas elle-même reconnu dans une interview :

Les grandes tragédies, les guerres, je ne les ai pas connues, (...) je les ai vécues, mais d'une manière qui n'est pas intéressante pour ce que j'écris, parce que j'avais fort à faire pour montrer que sous l'anodin, sous le visible, quelque chose se passe <sup>11</sup>.

## 2.2 Sarraute et le Nouveau Roman

J'ai commencé à réfléchir sur le roman bien avant les autres écrivains du nouveau roman, j'ai vingt ans de plus qu'eux. (...) En réalité, ma démarche, très intérieure, n'avait rien à voir avec l'extériorité revendiquée par Robbe-Grillet, qui a toujours été le plus militant. On a dit que nous formions « *l'école du regard* ». A tort, on m'a classée dedans. Nous étions tous d'accord pour dire que les personnages, l'intrigue, étaient des choses dépassées.

Nathalie Sarraute, interview pour *Le Monde*

Compte tenu du grand intérêt porté à l'œuvre de Nathalie Sarraute au cours des deux dernières décennies, la critique littéraire s'est penchée sur la question de savoir s'il fallait ranger les œuvres de la romancière dans la catégorie du Nouveau Roman. Auparavant, la réponse à cette question ne posait pas de problème, ses écrits ayant été d'emblée classés dans l'« école » du Nouveau Roman. En vérité, cette catégorisation dépassée – elle date des années cinquante - semble problématique, d'autant plus que la notion de Nouveau Roman elle-même est remise en question. Mais regardons de plus près cette question.

A l'occasion d'un colloque consacré, en été 1956, à la jeune littérature française, Sarraute et Robbe-Grillet ont eu plusieurs conversations importantes qui ont été rapportées par Robbe-Grillet dans *Les Derniers jours de Corinthe* :

La discussion de vive voix avec cet auteur ouvertement révolutionnaire, son intelligence

---

<sup>11</sup> Benmussa, 1999, p.114.

acérée, son humour, m'ont aussitôt convaincu que nous devions faire alliance <sup>12</sup>.

Robbe-Grillet, à ce moment là, jeune auteur ayant publié *Les Gommages* en 1953 et *Le Voyeur* en 1955 se considérait bien en chef de guerre prêt à élaborer une stratégie militaire. Voici ce qu'en dit l'auteur de la dernière biographie bien documentée de Sarraute, Huguette Bouchardeau :

Quant à l'alliance souhaitée, elle devra passer, [selon Robbe-Grillet], par l'acceptation de leurs différences : Nathalie Sarraute se réclamait de Proust alors que Robbe-Grillet cherchait lui-même sa filiation du côté de Kafka, sans compter la paternité de Joyce pour Michel Butor, celle de Faulkner pour Claude Simon.... Nathalie, consciente qu'à défaut de choix semblable tous ces auteurs avaient au moins en commun les mêmes refus, répondit avec son humour coutumier (...) : « En somme, il s'agirait surtout d'une association de malfaiteurs ! <sup>13</sup>.

C'est alors que le Nouveau Roman allait naître. La paternité de ce terme revient à Emile Henriot, chroniqueur du « Monde » qui, en 1957, après avoir lu *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et la réédition de *Tropismes* de Nathalie Sarraute, livres indéchiffrables et hermétiques à ses yeux, titre péjorativement sa chronique « Le Nouveau Roman », sur le modèle du terme « Nouvelle Vague » qui désignait des jeunes cinéastes des années 1950. Ainsi le Nouveau Roman a trouvé son nom, comme cela advint souvent au courant artistique, à travers une appellation dépréciative, pour regrouper des ouvrages estimés décadents par rapport aux œuvres de fiction du XIX<sup>ème</sup> siècle. Alain Robbe-Grillet, de vingt-deux ans le cadet de Nathalie Sarraute, était batailleur aimant surtout le positionnement polémique ; il se voyait bien « chef de bande » et il expliquera, plus tard, par un certain « charisme » le rôle qu'il prit dans la promotion du thème dit du « nouveau roman » :

Autour de moi se sont groupés des écrivains qui (...) voulaient tous inventer à nouveau le roman. L'action que j'ai eue sur eux et sur la critique, ça a été une sorte d'action catalytique. J'ai rassemblé, j'ai polarisé ces refus épars des formes académiques que la critique traditionnelle cherchait à imposer aux romanciers <sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Robbe-Grillet, 1994, p. 83-84.

<sup>13</sup> Bouchardeau, 2003, p.148.

<sup>14</sup> Alain Robbe-Grillet, entretien avec Jean-Jacques Brochier, 1967, repris dans: Robbe-Grillet, Alain : Qui suis-je ?, Paris, La Manufacture, 1985, cité d'après : Bouchardeau, 2003, p. 171-172.

L'année 1957 ne fut pas seulement celle où le terme « Nouveau Roman » avait surgi pour la première fois, mais elle fut aussi très prolifique en ce qui concerne les publications d'auteurs appartenant à cette mouvance : *La Modification* de Butor, *La Mise en scène* d'Ollier, *Graal Flibuste* de Pinget, *Moderato cantabile* de Duras, *Le Vent* de Simon, *L'Ère du soupçon* de Sarraute, *Fin de partie* de Beckett ont vu le jour cette année-là.

Les auteurs qui se rattachent à ce groupe sont Samuel Beckett, Michel Butor, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Jérôme Lindon, Claude Mauriac, Claude Ollier, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Simon et Jean Ricardou.

Ces écrivains appartiennent à des générations différentes, pourtant la plupart d'entre eux sont nés dans les années 1910-1920. Nathalie Sarraute est la doyenne du groupe tandis que Jean Ricardou en est le cadet, étant né en 1932. Les plus âgés ont connu de près la Seconde Guerre mondiale. Leur passé, leur enfance et leur milieu d'origine sont très différents. Ce qu'il y avait de commun entre eux, comme nous l'avons précisé, c'est la volonté de rompre avec des conventions littéraires et d'innover l'écriture. La forme choisie par chacun d'eux, leur style différent tellement que les critiques d'aujourd'hui mettent en doute l'existence même de cette mouvance : « Pour être exact, le Nouveau Roman n'existe probablement pas et n'a jamais existé »<sup>15</sup>.

Robbe-Grillet écrivait dans *Les Derniers jours de Corinthe* que les auteurs eux-mêmes prenaient clairement leurs distances à l'égard du Nouveau Roman :

Demandez à Butor, à Pinget, à Duras, à Ollier, même à Sarraute, si leurs livres font partie du Nouveau Roman. Aucun ne l'admettra sans réticence, presque tous voudront aussitôt préciser leur réserve, plusieurs d'entre eux opposeront à un tel classement les violentes et totales dénégations<sup>16</sup>.

Selon Robbe-Grillet, les réunions des membres du groupe étaient rares et il n'y avait pas vraiment de doctrine. La seule aspiration commune était de rompre avec le passé et de créer un mode d'écriture non normalisé, pas seulement par goût d'innovation, mais surtout à cause du lecteur moderne qui, marqué par les événements du XXème siècle n'est plus naïf et se montre méfiant à l'égard des techniques narratives du roman traditionnel : il est entré, nous dit Sarraute, dans « l'ère du soupçon ».

---

<sup>15</sup> Rykner, 1991, p.191.

<sup>16</sup> Robbe-Grillet, 1994, p. 84.

« L'effet du groupe », confie Robbe-Grillet dans une interview de 1997, à l'occasion du quarantième anniversaire de l'existence du groupe, aurait beaucoup favorisé la notoriété de celui-ci auprès du public national et international :

L'effet du groupe a aussitôt joué : nous avançons comme un bataillon de mécréants et de terroristes, nous étions des réprouvés, mais l'on sentait que « *la révolution brûlait dans nos cœurs* ». Non pas la révolution sociale de l'engagement sartrien, mais la transformation radicale des textes, qui sont le tissu de notre vie<sup>17</sup> .

Malgré le caractère nouveau et particulier de ce mouvement littéraire, le Nouveau Roman n'était pas une apparition à part dans le processus littéraire général. Ces racines sont à chercher dans l'art dit « de la décadence » de la fin du XIXème siècle et des mouvements modernistes du début du XXème : symbolisme, surréalisme, dadaïsme, tradition de « l'art pur ». Par ailleurs, il convient de remarquer que les moyens d'expression du Nouveau Roman présentaient des traits communs à ceux des tendances modernistes dans d'autres genres artistiques, par exemple la « musique concrète » et « la peinture non-figurative ».

Ainsi, Robbe-Grillet profita de la publicité faite par Henriot, critique considéré comme traditionnel et même archaïque, aux jeunes auteurs travaillant à l'innovation en matière romanesque, il fit d'une formule péjorative un étendard. Quant à Nathalie Sarraute, elle se prêta « avec précaution et souplesse », comme le dit sa biographe Huguette Bouchardeau<sup>18</sup>, à cet enrôlement.. Robbe-Grillet a lui-même très bien décrit comment elle se comportait avec les autres acteurs dudit courant :

Elle a souvent marqué ses distances (...) d'avec toute tentative de transformer ce groupe de complices en une école, obéissant à des règles communes, voire à un chef de file<sup>19</sup> .

Si pour Nathalie Sarraute rompre avec l'ancien ne signifie pas suivre une voie unique, Robbe-Grillet revendique de son côté le projet de réaliser une œuvre collective constituée à partir de ses œuvres personnelles et de celles de ses amis, œuvre susceptible de passer pour les écrivains à venir pour *une totalité modèle*. C'est dans ce sens qu'il

---

<sup>17</sup> Ezine, 1997, p.53.

<sup>18</sup> Voir: Bouchardeau, 2003, p. 148.

<sup>19</sup> Alain Robbe-Grillet, introduction au dossier consacré à Nathalie Sarraute par *Le Magazine littéraire* de juin 1983, cité d'après : Bouchardeau, 2003, p.172.

faut comprendre sa boutade : « Nouveau Roman pas mort ! », une boutade signifiant que toute l'œuvre de Nathalie Sarraute appartient « à ce qu'on appelle Nouveau Roman depuis le milieu des années cinquante<sup>20</sup> ».

Nathalie Sarraute cherche donc toujours à se situer dans un courant de littérature très large qui englobe des écrivains du début du siècle, les représentants de toute la littérature européenne. Pourtant Robbe-Grillet, s'étant attribué le rôle d'organisateur, et quelques autres, vont essayer avec un certain succès de l'intégrer dans une « école » du Nouveau Roman. Il existe la célèbre photographie faite par Mario Dondero en 1959 pour les Editions de Minuit fixant ce qui parut être un moment un « groupe ». Autour de l'éditeur se sont rassemblés tous les nouveaux romanciers exceptés Michel Butor, en voyage à cette époque, Marguerite Duras qui n'avait pas été conviée et Jean Ricardou qui n'était encore ni critique, ni écrivain. Cette photo est sans doute un geste d'amitié de tous ces auteurs prestigieux à l'égard de leur éditeur, mais pas vraiment la manifestation de leur esprit de groupe. Quant à Sarraute, elle compte parmi les figurants parce que ses *Tropismes* ont été réédités dans cette maison d'édition, en 1957.

Il est évident, et cela est souligné par tous les chercheurs, Nathalie Sarraute n'a jamais beaucoup apprécié l'esprit d'école ni l'esprit de groupe<sup>21</sup>. Elle a toujours travaillé en solitaire, se plaisant peu au débat des gens de littérature entre eux. Tout de même elle revendiquait à maintes reprises dans ses interviews d'avoir aimé la « complicité » qui s'était établie entre les auteurs du Nouveau Roman, en reconnaissant au passage que ce phénomène de groupe a été très bénéfique pour sa propre notoriété :

Le nouveau roman, je l'ai défendu, je le défends encore et je suis persuadé que, grâce à ce mouvement, mes livres ont été beaucoup plus répandus à l'étranger<sup>22</sup>.

Pendant une conférence tenue dans une université étrangère, Sarraute, en parlant du roman engagé de Sartre et de Camus, lui oppose le Nouveau Roman en faisant allusion à ce que ses premières œuvres *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu* ont été publiées bien avant la promulgation officielle de cette mouvance :

Après la Libération – et pour des raisons bien compréhensibles – le roman engagé dominait la vie littéraire. C'était un roman qui se voulait combatif, basé sur l'action et

---

<sup>20</sup> Alain Robbe-Grillet, introduction au dossier consacré à Nathalie Sarraute par *Le Magazine littéraire* de juin 1983, cité d'après : Bouchardeau, 2003, p. 173.

<sup>21</sup> Voir : Bouchardeau, 2003, p.70.

<sup>22</sup> Boncenne, 1983, p. 9.

sur les débats politiques et moraux. Jamais il n'a été moins autonome, plus destiné à rendre service. Les écrivains qui perdaient de vue cette obligation essentielle, primordiale, étaient considérés comme des retardataires, des adeptes désuets de l'art pour l'art. Il était ridicule, un peu honteux, de se préoccuper de techniques, de formes, de pur langage. (...) C'est alors, en 1956, qu'a surgi et que s'est affirmé le Nouveau Roman – bien que les ouvrages de ceux qui le défendaient aient été parfois antérieurs et même très antérieurs à cette date<sup>23</sup>.

Dans la préface de *L'Ère du soupçon* Sarraute veut faire table rase de tous les préjugés à l'égard des auteurs du Nouveau Roman. Selon elle, nombre de lecteurs s'imaginent que les Nouveaux Romanciers ne sont que de « froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leurs livres<sup>24</sup> ». Par conséquent, ces romans ne seraient que des « expériences de laboratoire »<sup>25</sup>. Or, sa première œuvre *Tropismes* s'est développée spontanément sans être précédé d'une théorie, comme elle le souligne. Pourtant cette spontanéité engendre une nouvelle forme de l'écriture :

(...) ça ne m'intéressait pas du tout de reprendre des formes d'écriture préexistantes et de reprendre en moins bien ce que d'autres ont admirablement fait. Balzac ou Proust ont écrit des chefs d'œuvre. Tandis que quand vous êtes en présence de quelque chose dont il vous semble que ça n'a pas encore été pris dans du langage, l'écriture a une vie<sup>26</sup>.

Ainsi, l'unanimité totale n'a pas pu se réaliser entre les écrivains appartenant à ce groupe voulu par Robbe-Grillet. Il suffit de citer leurs noms pour voir à quel point ils étaient tous différents : Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Claude Ollier, Marguerite Duras, Claude Mauriac, Jean Ricardou. Le « rapprochement équivoque » entre ces romanciers, comme l'a appelé Arnaud Rykner, cherchait à rendre sensible la communauté de vues qui pouvait exister entre les écrivains pourtant aussi différents. Tous ces auteurs n'ont eu de commun qu'« une même aspiration au renouvellement des formes anciennes, sans autre programme qu'une volonté de ne pas recommencer ce qui avait déjà été fait par d'autres<sup>27</sup> ».

---

<sup>23</sup> Benmussa, 1999, p. 195.

<sup>24</sup> ES, préface, I.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Guérin/Jousse, 1994, p. 8.

<sup>27</sup> Rykner, 1991a, p. 191.

Cela conduit Arnaut Rykner, spécialiste de l'œuvre de Sarraute et son interlocuteur privilégié pendant les dernières années de sa vie, de révéler que l'appellation « Nouveau Roman » a toujours posé des problèmes et qu'en vérité cette catégorisation qu'il traite de « surannée » (elle date des années cinquante) doit être remise en question : « le nouveau roman » - affirme catégoriquement ce chercheur,- « n'est pas une école, même pas un mouvement », il s'agit ni plus ni moins, du « fruit d'une coïncidence dont il nous faut mesurer les limites pour en saisir la véritable signification<sup>28</sup> ».

La seule aspiration au renouvellement des formes littéraires anciennes ne saurait justifier l'emploi de la désignation « Nouveau Roman », pas plus que sa dimension de refus (celui de l'intrigue traditionnelle, du personnage classique, des types psychologiques, de l'analyse des sentiments, de la littérature engagée ou du roman à idées). Ce que Rykner définit comme un « pseudo-concept » ne saurait être considéré que comme un instrument dont la particularité essentielle est d'être « historiquement daté<sup>29</sup> ».

Néanmoins le groupe, bien que formellement, a existé. Malgré la différence de leurs œuvres, les nouveaux Romanciers savaient se montrer complices et solidaires, en particulier lors des colloques et pour répondre aux attaques des nombreux critiques. Chacun poursuivait donc son œuvre de manière distincte, mais il était entendu entre eux, sans engagement formel, qu'ils se retrouveraient unis pour stigmatiser ce que Nathalie Sarraute appelait « la copie d'ancien ».

La position de Nathalie Sarraute à l'intérieur du « pseudo-groupe des néo-romanciers » est celle d'un aîné, *Tropismes* ayant été écrit entre 1932 et 1937, soit près de quinze ans avant la création du sigle « Nouveau Roman ».

Ce que la critique a conduit à découvrir en Nathalie Sarraute la théoricienne du Nouveau Roman – lors de la parution de *L'ère du soupçon*, - se limite en réalité à une réflexion d'un écrivain se penchant sur son propre projet d'écriture « à travers une analyse plus générale du roman et de ses pièges<sup>30</sup> ». En conséquence, il convient de supprimer définitivement en elle ce rôle de « promoteur » ou de « précurseur » d'un système abstrait. L'originalité, la singularité de l'écrivain résident essentiellement dans

---

<sup>28</sup> Rykner, 1991 a, p. 192.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

sa prise de conscience de la spécificité de son écriture, permettant ainsi d'entrevoir des directions d'un avenir de la littérature.

En réalité, le Nouveau Roman se verra doté d'une théorie bien après la publication par Nathalie Sarraute de *L'Ère du soupçon*, en 1950, dans la revue littéraire *Les Temps modernes*. C'est en effet treize ans après l'édition de ce recueil, en 1963, qu'Alain Robbe-Grillet publiera *Pour un Nouveau Roman* ; et c'est quatre ans plus tard encore, que Jean Ricardou écrira, en 1967, *Problèmes du Nouveau Roman*, suivi en 1971 de *Pour une théorie du Nouveau Roman*, puis en 1973 de *Le Nouveau Roman*. En aucun cas on ne peut dire que Nathalie Sarraute avec son *Ère du soupçon* soit théoricienne de la nouvelle tendance. Il est certain qu'elle « eût préféré se réclamer de cette recherche de l'innovation sous toutes ses formes, plutôt que de militer pour « un » nouveau roman<sup>31</sup> ». Ce qui était surtout important pour elle, c'est l'idée du « nouveau » opposé à l'imitation, à la redite.

C'est en ces termes que Sarraute a pris position sur son classement comme créatrice du Nouveau Roman :

Quand j'ai écrit *l'Ère du soupçon* paru en 1956, il y avait là la revendication d'une certaine liberté de forme pour le roman. Après, avec Robbe-Grillet, nous avons créé ce groupe qui s'appelait le Nouveau Roman. Je suis toujours d'accord avec tout ce que j'ai écrit dans *l'Ère du soupçon*, je n'ai pas changé d'un iota. Mais il n'y a pas de rapport entre ce que nous écrivons, tous ceux qui ont été réunis dans ce groupe ; nos livres sont aussi différents les uns des autres qu'ils peuvent l'être. Écrire comme nous l'avons fait à l'époque, sans ponctuation, sans intrigue, sans personnages, est aujourd'hui une chose admise<sup>32</sup>.

En rapport avec cela, nous nous permettons de citer les propos d'un linguiste russe Viktor V. Vinogradov qui a consacré son œuvre à l'analyse des textes littéraires : « (...) Le processus d'une forte individualisation de la parole littéraire qui engendre l'élaboration de nouveaux styles originaux et la destruction des formes traditionnelles de la langue littéraire est neutralisée par la diffusion des particularités du style d'un grand écrivain dans le cercle des personnes qui, dans telle ou telle mesure, s'approprient les formes de son expression poétique. En devenant le bien d'un groupe d'écrivains,

---

<sup>31</sup> Bouchardeau, 2003, p.173.

<sup>32</sup> Sadowska-Guillon, 1986, p. 14.



d'une « école » littéraire, ce phénomène d'un style poétique individuel se transforme en système et schéma qui ont la tendance de devenir clichés linguistiques... »<sup>33</sup>.

Même si, après tout ce que nous venons d'exposer, il est bien évident que Nathalie Sarraute était bien à part dans la mouvance du Nouveau Roman, dans une époque plus récente, elle a montré sa fidélité aux idées des ses confrères en littérature. Dans une interview de 1984, elle a répondu avec amertume à son interlocuteur qui avait demandé son avis sur le roman contemporain qui s'écarte très sensiblement de ce Nouveau Roman qui faisait éclater et disparaître personnages et récits qu'hélas aujourd'hui l'académisme revient en force et il est bien difficile au langage d'échapper à sa conception avilissante de serviteur<sup>34</sup>. « Je serais personnellement, a-t-elle ajouté, incapable de m'écarter de cette ligne d'écriture qui est la mienne. Cela me paraît toujours aussi faux et peu intéressant de construire des personnages<sup>35</sup> ».

Pour conclure notre prospection sur la place de Nathalie Sarraute au sein du Nouveau Roman, cette citation de Robbe-Grillet se passe de tout commentaire :

(...) curieusement : Sarraute c'est bien, Nouveau Roman c'est mal. Sarraute, on arrive à la digérer (au bout de quelque temps, il faut dire), tandis que le Nouveau Roman, aujourd'hui comme hier, ça ne passe pas<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Vinogradov, 1980, p.95.

Dans le texte d'origine: „ Process rezkoj individualizacii literaturnoj reči, znamenujuščij vyrabotku novych, original'nych stilej i lomku ustanovivšichsja form literaturnogo jazyka, nejtralizuetsja rasprostraneniem osobennostej stilja vydajuščegosja chudožnika slova v krugu lic, osvvaivajuščich v toj ili inoj mere formy ego poëtičeskogo vyraženiya. Stanovjas' dostojaniem značitel'noj gruppy pisatelej, literaturnoj „školy“, javlenie individual'no-poëtičeskogo stilja tem samym sistematiziruetsja, obnaruživaja tendenciju k prevraščeniju v jazykovye šablony (kliše)“ – traduit du russe par nous-même.

<sup>34</sup> Gazier, 1984, p.38.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Robbe-Grillet, 1983, p. 17.

## 2.3 L'esthétique de l'œuvre de Nathalie Sarraute

Au fond, je n'aurai vécu que pour une idée fixe.

Nathalie Sarraute, dans *Le Magazine littéraire*.

Écrivain de la mobilité infinie des consciences, Nathalie Sarraute se refusait à tout ce qui contribuait à faire d'elle une figure figée et donc de l'intégrer dans un cadre. Elle ne se laisse pas résumer. Dans un de ses plus beaux livres, *Enfance* (1983), elle avait pourtant choisi de parler d'elle. Ce serait néanmoins faire une erreur de considérer cette œuvre comme un fragment autobiographique. Ni une tentative d'une femme adulte et écrivain d'expliquer ce qu'elle est devenue et comment. Voilà ce qu'elle dit pour expliquer sa démarche d'*Enfance* :

Lorsque j'ai écrit *Enfance*, tout le monde a cru que j'abandonnais ma voie et que je me lançais dans un livre de mémoire. C'est faux. Je n'ai voulu donner que des impressions et non ressusciter des personnages que je ne connais pas vraiment, pas même un père. On dit des mots par habitude : « Ton père, ta sœur, mon petit », mais sait-on jamais vraiment ce qu'ils représentent ? Moi, je cherche ce qu'il y a derrière<sup>37</sup>.

Comme dans ses romans, Nathalie Sarraute ne saisit du particulier - son enfance – que pour tenter d'approcher l'universel : une « *enfance* », des fragments de vécu qui pourraient appartenir à tout le monde et à travers lesquels se forme tout un univers de sensations, de réactions, d'échos, de blessures infimes et de plaisirs inavoués. Sarraute nommait cela des « *tropismes* ». Le caractère universel de ces phénomènes, elle le soulignait à chaque fois dans ses interviews et essais consacrés à son écriture :

(...) je m'intéresse à ce qui est propre à tous, à quelque chose qui me paraît exister absolument chez tout le monde (...)...J'essaie de saisir quelque chose qui me paraît d'ordre général. (...) je pense que sur le plan où je me place quand j'écris, [chacun] ressentirait de la même façon ces mouvements infimes, à peine conscients. A propos d'autre chose peut-être. Nous sommes au niveau d'une certaine réaction incontrôlable, et qui est propre à tous<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Gazier, 1984, p. 38.

<sup>38</sup> Rykner, 1991 b, p. 170.

### 2.3.1 Le tropisme

Le titre de la première œuvre de Nathalie Sarraute, *Tropismes* (1939), comporte une dimension programmatique, dans la mesure où il détermine le contenu de ses écrits – en quelques courts textes l'essentiel de sa vision du monde et de son entreprise littéraire se trouvent présentés. Ce titre était au début peu suggestif et manquant d'attrait pour le lecteur (avant Sarraute, le terme de « tropisme » faisait partie du vocabulaire de la biologie végétale et animale et désignait, on le sait, en termes simples, le mouvement des plantes vers la lumière. Aujourd'hui encore, d'après le dictionnaire *Grand Robert*, le sens majeur de ce terme se rapporte à la biologie : « réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causé par des agents physiques ou chimiques<sup>39</sup> ». Il est intéressant de noter que ce dictionnaire livre aussi la seconde signification de ce terme, celle figurée, qui vient de la littérature (pour la première fois, c'est Paul Valéry qui a utilisé ce terme en 1924 et comme le dit Sarraute, André Gide a utilisé aussi ce mot sans qu'elle le sache<sup>40</sup>) et notamment des *Tropismes* de Sarraute : « Réaction élémentaire à une cause extérieure; acte réflexe très simple<sup>41</sup> ».

On connaît la définition que Nathalie Sarraute a donnée des tropismes, tels qu'elle les conçoit, dans la préface de *L'Ère du soupçon* :

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient, et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence<sup>42</sup>.

Il est évident qu'il ne s'agit plus des réactions physiques, mais de celles psychiques, des impulsions à agir, à être affecté et à penser. Chez Sarraute, le vocable *tropisme* renvoie à des mouvements intérieurs presque insensibles dus à des causes extérieures : phrases stéréotypées, conventions sociales. Sous la banalité apparente des conventions langagières, il existe en effet des rapports complexes, des sentiments intenses, voire violents (sensations d'enfermement, d'angoisse, de panique, etc.). Sarraute les décrit comme des mouvements instinctifs, déclenchés par la présence

---

<sup>39</sup> Robert, 1987, tome IX, p. 525.

<sup>40</sup> Voir : Finas, 1979, p. 394.

<sup>41</sup> Robert, 1987, tome IX, p. 525.

<sup>42</sup> ES, préface, II.

d'autrui ou par ses paroles. Le tropisme pour elle est « un mouvement intérieur dissimulé sous des paroles en apparence banales ou anodines »<sup>43</sup> et le moment où il commence à se manifester « C'est comme si, tout à coup, il y avait un déclic et qu'une paroi s'ouvrait, découvrant des choses cachées derrière. C'est en gros cela le mécanisme du tropisme »<sup>44</sup>.

L'art romanesque de Sarraute va consister à inventer un langage qui rende compte de ces manifestations du subconscient qui sont infiniment petites, en perpétuelle migration, et qui sont la source secrète de notre existence.

C'est Sartre à l'aube de sa gloire qui découvre Sarraute ; c'est lui qui la pousse à écrire et qui préface en 1948 *Portrait d'un inconnu*. Leur rencontre spirituelle n'est pas un hasard. L'une et l'autre sont préoccupés par la quête de la liberté elle-même exprimée à travers l'écriture nouvelle littéraire. Mais d'après Sarraute, ils étaient tous les deux à des niveaux différents de leur recherche, lui au niveau de la philosophie plutôt abstraite, elle au niveau du langage. Dans ses interviews elle a précisé ses points de divergence avec Sartre :

(...) Sartre était un admirable auditeur. (...) Aussi, je lui racontais tout ce que je voulais faire. Dans la préface, il a ajouté des choses que j'ignorais, n'étant pas philosophe (...). Mais sinon nous n'étions pas d'accord. Pour lui, ce que je faisais relevait de l'assassinat de la littérature. *Portrait d'un inconnu* était une sorte de « curiosité ». (...) il y a des choses qui venaient de lui – comme tout ce qu'il dit du mouvement du particulier au général de « l'existence » - et des choses qui venaient de moi. (...) Ce qui est sûr, c'est qu'en parlant du « lieu commun », il ne m'a pas vraiment aidé (...). Il explique en effet que le langage est un « lieu commun », dans ce sens que c'est un lieu de rencontre entre les êtres. Malheureusement, les critiques se sont emparés de cela et n'ont depuis cessé de dire que je ne décrivais que des « lieux communs », dans le premier sens, c'est-à-dire des clichés. Jusqu'à maintenant cette image est restée collée à moi. Mais ce n'est pas la faute de Sartre, parce que lui s'explique parfaitement dans la préface<sup>45</sup>.

Pour Sarraute le langage est un des principaux agents de la soumission de l'être aux conventions du milieu ambiant. Le langage qui classe, qui objective, qui définit, qui cerne. Le langage vide des lieux communs, mais aussi les propos artificiels des

---

<sup>43</sup> Gazier, 1984, p.38.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Rykner, 1991 b, p. 174 -175.

intellectuels qui possèdent les mêmes pouvoirs d'enfermement, les mêmes désirs de mettre des étiquettes et de figer pour mieux dominer, exercer sa violence, nier la liberté de l'autre. Dans son expérience littéraire, Sarraute s'est montrée précurseur des grandes mouvances littéraires du début des années 60 en ayant entrepris la première dans la littérature française, par l'écriture, le procès de la toute puissance du langage.

Il s'agit pour elle de saisir la vie affective en son état premier, avant les mots, de retrouver l'immensité de la vie intérieure, le monde infini que chacun porte en soi. Chacune de ses œuvres se présente comme un acte de destruction minutieuse et ironique de cette carapace faite d'habitudes, de conventions, d'éducation, de vie sociale et que nous prenons facilement pour notre propre personne.

Cette radicalité critique supposait une radicalité esthétique. Les romans de Sarraute ignorent les personnages – réduits la plupart du temps à des pronoms personnels (« il », « elle », « on »), comme ils rejettent les effets trompeurs de la psychologie. A la place de cet ordre romanesque, Sarraute installe l'absolue fluidité d'une prose qui enregistre, sans jamais les immobiliser, les infimes mouvements qui affectent l'esprit, leurs cheminements inattendus, la manière dont, au contact des autres, ils s'entourent de sensations et de significations nouvelles, changent d'aspect, se figent dans des phrases toutes faites, révèlent des blessures soigneusement cachées, manifestent des passions inavouées.

Ce regard de microscope sur l'essence de notre existence réclame une écriture extrêmement souple, attentive, sensible. Le non-dit de ses romans embrasse un plus grand nombre d'événements, de drames et de bonheur que ne le fait le roman traditionnel volumineux. Elle a montré que la description des profondeurs de l'être était aussi riche, aussi bouleversante, aussi infinie que celle de tous les astres inscrits sur la coupole d'un planétarium.

Dans ses interviews, ses nombreux entretiens avec les critiques d'art, les metteurs en scène, les journalistes, elle parlait de ses livres – « Au fond, je n'aurai vécu que pour une idée fixe<sup>46</sup> » -, de sa manière d'écrire qui plonge ses lecteurs au cœur même du mystère de la vie affective – « Quand le lecteur devine la fin de la phrase, ce n'est pas la peine que je la finisse<sup>47</sup> » -, des pièges de la langue, de l'intensité

---

<sup>46</sup> Rapporté par Viviane Forrester dans « Portrait de Nathalie », *Magazine littéraire*, n° 196, juin 1983, cité d'après : Asso, 1995, p. 2.

<sup>47</sup> Cité d'après: Lepape, 1999, p.14.

dramatique contenue dans une simple modulation de la voix. L'importance accordée par l'écrivain à la parole, à ses hésitations, à ses intonations, a fait de chacun de ses romans de vraies pièces théâtrales à une voix (*Portrait d'un inconnu*, *Martereau*), à deux voix (*Enfance*) ou à plusieurs voix (*Le Planétarium*, *Les fruits d'or*, *Vous les entendez ?*, «...*disent les imbéciles*»). Ce goût de la polyphonie, des points de vue différents exprimés à travers son écriture, l'ont conduite naturellement à écrire pour le théâtre. Ces pièces comme ces romans témoignent de la manière naturelle – résultat d'un travail acharné - d'exprimer avec les mots les subtilités de l'âme, non de manière abstraite, mais avec une sensibilité exceptionnelle et avec une tendre attention à l'existence des autres.

Sarraute ne propose pas à ses lecteurs de voie simple, elle exige beaucoup d'eux – « Le roman n'est pas un délasserement facile », disait-elle. Mais pour elle, comme elle l'avouait, l'écriture était une souffrance :

Je n'ai jamais écrit aucun texte qui ne me paraisse difficile à écrire, à quelques exceptions près. (...) le livre que je commence, notamment, est plein de difficultés. Il me semble que je ne parviendrai pas à atteindre ce que je veux rendre. Et c'est cela qui m'intéresse : atteindre quelque chose qui se dérobe<sup>48</sup>.

Tous ceux qui entreprennent l'analyse des œuvres de Nathalie Sarraute essaient de dégager le principe de l'élaboration de l'œuvre sarrautienne. Selon Arnaud Rykner, ce principe repose sur une opposition : intérieur – extérieur. Ce critique est d'avis que la romancière « substitue à une littérature *horizontale*, fondée sur un parcours linéaire d'un début à une fin (...), une littérature *verticale*, qui cherche à élucider les origines du réel »<sup>49</sup>. Rykner compare le travail de Sarraute à celui d'un spéléologue qui explore les gouffres : « (...) l'écriture creuse toujours plus profond (...). L'œuvre s'offre de la sorte comme une *plongée* au cœur de l'humain, une sorte d'anthropologie par les gouffres. Dépossédé des oripeaux dérisoires dont il cherchait à se couvrir, l'homme laisse voir les failles par lesquelles le lecteur peut enfin accéder à ce qu'il sait être, intimement, son ultime vérité<sup>50</sup> ». En d'autres termes, après avoir refusé les conventions du roman balzacien, Sarraute tente de révéler le mouvement de la « matière psychologique » générale propre à chaque individu, laquelle se trouve cachée sous la surface de la parole

---

<sup>48</sup> Rykner, 1991 b, p. 153.

<sup>49</sup> Rykner, 1991 a, p. 64.

<sup>50</sup> Rykner, 1991 a, p. 63. Les caractères italiques sont de l'auteur cité.

quotidienne. Sarraute change la notion de la littérature. Il est vrai que la littérature du roman traditionnel se fondait sur le principe linéaire horizontal du début à la fin d'une œuvre, sur des liens de cause à effet qui procuraient le dynamisme à l'action. Sarraute s'intéresse à la nature de ce qui repose au fond de la réalité et pas à sa représentation réaliste. « A l'historien succède l'archéologue, au géographe le spéléologue<sup>51</sup> ».

Si on parle des bases philosophiques sur lesquelles repose la conception du roman, il faut noter que le roman traditionnel qui s'est formé au cours des XVIIIème et XIXème siècles à travers le *Bildungsroman* est mis en rapport avec la dialectique hégélienne, tandis que l'œuvre de Nathalie Sarraute doit être rapprochée d'une phénoménologie de type husserlien. Nathalie Sarraute elle-même n'a jamais fait allusion à un tel parallèle, mais un pareil croisement permet de rendre plus transparent certains aspects du texte sarrautien. Ce dernier peut en effet se lire à la lumière de ce que *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* nomme « réduction phénoménologique »<sup>52</sup> (terme de Husserl sous lequel il comprend l'élucidation de l'origine qui passe par un retour au vécu, une réactivation du sens premier enfoui sous les strates successives de sédiments déposés par le développement même de la pensée<sup>53</sup>). D'après Husserl, une telle immersion dans le vécu est seule à permettre de dégager les fondements absolus, de saisir l'authenticité de l'être. Il est impossible de révéler la suite sans avoir indiqué la cause. Il n'est pas davantage possible de dépeindre un amoureux sans avoir analysé ses états intérieurs. Remettre en question l'extériorité de la perception au profit de la révélation des profondeurs de l'origine.

Le roman de Sarraute se construit comme « un système dual opposant dessus et dessous, extérieur et intérieur, apparence et authenticité, conversation et sous-conversation, surface et profondeur<sup>54</sup> ». Pour l'écrivain, il n'existe d'autre réalité que celle subjective (il est intéressant à ce propos de voir ce qu'elle dit de son image qu'elle a et qu'ont les autres, par rapport au film documentaire réalisé sur elle<sup>55</sup>). L'objet que nous percevons ne reçoit le sens de l'être qu'à travers notre conscience, car c'est elle qui développe le processus du dépouillement de cet objet de ses apparences, de sorte

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 64.

<sup>52</sup> Voir : Husserl, Edmund: *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1989.

<sup>53</sup> Voir : Rykner, 1991 a, p. 64.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Voir : *Le Monde* du 15.04.1983.

que nous nous retrouvons finalement en face d'un mirage remplaçant l'objet lui-même, mirage sur lequel rebondissent nos émotions, qui les fait apparaître, miroiter ou disparaître. Voici un exemple pris du roman *Vous les entendez ?* et illustrant cette idée : de la statue en pierre semble partir des ondes qui bouleversent les deux amis qui la contemplent, mais d'après Sarraute, ces pulsions proviennent en fait d'eux seuls, ils produisent « Ce qui sort de là, ce qui émane, irradie, coule, les pénètre, s'infiltré en eux partout, ce qui les emplit, les gonfle, les soulève... fait autour d'eux une sorte de vide où ils flottent, où ils se laissent porter<sup>56</sup> ». Comme Arnaud Rykner écrit dans son commentaire de ce phénomène, « la bête de pierre n'est là que pour recueillir un instant le tourbillon de leur conscience, avant de leur renvoyer comme si elle l'avait créé. L'objet n'existe que sous l'effet d'une donation de sens (...) venue du sujet. Le monde naît dans une conscience en ébullition. Descendre aux racines du moi, c'est alors aussi descendre aux racines du monde. Le tropisme est l'image du monde en moi, et le monde n'est que l'aboutissement du tropisme<sup>57</sup> ». Dans le silence des consciences, à travers des tropismes innombrables, se passe l'exploration du monde et l'on ne sait plus tout à fait si l'on est dedans ou dehors ...

Dans *l'Ère du soupçon*, Sarraute annonce le changement de l'objet d'intérêt pour le romancier. De tout ce qui est extérieur à l'être l'intérêt de l'écrivain bascule vers les profondeurs de la conscience humaine, plus exactement vers la *pré-conscience*<sup>58</sup>. Elle introduit ce terme dans la création littéraire, en ouvrant pour elle-même et pour son lecteur de nouveaux domaines de recherche dont elle est sûre de l'existence, malgré le scepticisme des adeptes du roman traditionnel.

Arnaud Rykner compare la matière du tropisme avec une notion rituelle du *mana* que le sociologue français Marcel Mauss emprunte aux langues mélanésiennes et qui dérive de la magie mélanésienne. *Mana*, d'après Mauss, est l'idée générale de chaque substance, la force originelle et l'énergie qui est à la base de tout ce qui existe<sup>59</sup>. Pour Rykner, le tropisme coïncide avec le *mana*, il est aussi une puissance occulte, multiforme, qui engendre l'action et qui reçoit les forces stagnantes en profondeur et susceptibles de faire éclater la surface au moment de leur explosion. « Il est l'énergie

---

<sup>56</sup> VE, p. 11.

<sup>57</sup> Rykner, 1991a, p. 65.

<sup>58</sup> Voir: ES, préface, II ; p. 71, 87, 96-97, 99-100, 121-122.

<sup>59</sup> Voir : Mauss, Marcel : Œuvres, t. I: Les Fonctions sociales du sacré, Paris, Minuit, 1968, p. 19.



première qui fonde toute réalité. Il est ce par quoi l'être se rassemble pour devenir pleinement celui qu'il est – (...) un foyer de force en ébullition<sup>60</sup> ».

Pour représenter ces profondeurs de l'origine, le réel authentique, celui qui est privé des déformations inhérentes à la parole, Sarraute a besoin d'un nouveau mode d'écriture, inconnu avant elle. Sans avoir la possibilité, dans le cadre de ce travail, de caractériser tous les procédés du langage propre à l'écriture sarrautienne, arrêtons-nous brièvement sur certains d'entre eux qui nous semblent les plus représentatifs de son œuvre.

Dès le début de son activité d'écrivain, elle se trouve confrontée à la nécessité de penser différemment le langage pour débarrasser l'être des chaînes de la parole. L'impulsion première des personnages sarrautiens se traduit par un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. L'écrivain est en permanence devant la nécessité de « traduire » un sentiment intérieur à l'aide des mots « de faire passer dans le domaine public une intimité<sup>61</sup> ». Cette transmutation du moi au monde se passe par la parole et l'objet de toutes les œuvres de Sarraute. Ce langage transitif, un véhicule de la pensée, est en confrontation dans ses œuvres avec le langage vide, instrument du *socium*, plein de banalités, de « lieux communs », de clichés - bref, meurtrier du réel dans le sens de Sarraute. Si l'écrivain elle-même exprime une telle méfiance à l'égard des paroles qui ne sont pour la réalité qu'une couche de vernis, la plupart de ses personnages se montrent au contraire éloquents, à l'aise dans la parole. Ils savent manier les paroles, les retourner. N'est-ce pas pour mieux se protéger contre un autre qui peut les attaquer aussi avec des paroles et par ça faire chanceler leur univers ?

Une des préoccupations principales de Nathalie Sarraute, c'était de créer une nouvelle écriture le mieux adaptée à cette réalité des tropismes. Comme l'écrit Armelle Héliot, pour « explorer (...) ces territoires d'élection », elle avait besoin d'une nouvelle forme<sup>62</sup>, « elle répétera sans cesse, qu'il faut 'trouver la forme. Parce que l'on ne peut, à l'intérieur d'une forme ancienne, mettre au jour une pensée neuve, une pensée qui soit du temps<sup>63</sup> ».

Dans ce qui suit, nous tenterons de donner une caractéristique brève de quelques-unes des particularités de l'écriture de Sarraute qui ont un rapport avec le

---

<sup>60</sup> Rykner, 1991 a, p. 104.

<sup>61</sup> Ibid., p. 23.

<sup>62</sup> Héliot, 2000, p. 64.

<sup>63</sup> Ibid.

roman *Vous les entendez ?* que nous allons analyser. Certes, l'inventaire des procédés d'écriture de l'écrivaine est extrêmement riche et mérite une analyse détaillée qui n'entre pas dans le cadre du présent travail. Elle a été d'ailleurs très bien réalisée par des chercheurs tels que Françoise Asso et Rachel Boué pour ne nommer que celles-ci<sup>64</sup>.

### **2.3.2 La sous-conversation**

On le sait, chez Sarraute, le personnage n'a pas beaucoup d'importance et disparaît presque au profit de la description de ses mouvements intérieurs, psychologiques et préconscients, qu'elle effectue dans une sorte de monologue, une « sous-conversation ».

Ces monologues pour l'écrivain sont des manifestations non verbales qui soutiennent les paroles et les gestes des personnes. Au centre de son intérêt se trouvent comme nous le savons, les mouvements infimes saisis au niveau du subconscient qui sont plus importants pour l'auteur que les paroles réelles. Par conséquent, les monologues « enregistrés » par l'écrivain au niveau du subconscient ont plutôt un caractère de dialogue, celui que l'être conduit avec lui-même. C'est ce que Sarraute désigne une « sous-conversation ». Cette forme d'écriture est quasiment unique dans ses textes.

### **2.3.3 La métaphore**

Il est évident que les tropismes sont difficilement saisissables. Bien que forts et puissants par leur nature, ils sont néanmoins difficiles à capter. Comment les rendre à l'aide des mots de notre langage commun peu apte à l'expression des mouvements si infimes ? Sarraute développe le procédé d'accumulation de métaphores. L'enchaînement systématique de ces figures de style lui permet de donner une sensation du tropisme « concret », de s'approcher au maximum du sentiment que nous pouvons avoir de lui pour retenir la notion de lui :

Quelqu'un dit « c'est beau », sans vraiment le penser, toutes les sensations que j'essaye de montrer viennent en même temps, mais je suis obligé de les décomposer : « c'est très beau »... et je l'accompagne d'une métaphore pour montrer ce que l'on ressent à ce moment là. Puis je recommence « c'est très beau », une autre métaphore,

---

<sup>64</sup> Voir : Asso, 1995, Boué, 1997.

« c'est très beau », une autre métaphore et ainsi plusieurs fois pour arriver à reconstituer quelque chose qu'on ressent globalement. (...) Il faut que « c'est très beau » résonne en lui [le lecteur] et envoie une impression et encore une impression<sup>65</sup> .

#### **2.3.4 La comparaison**

Dans les œuvres de Nathalie Sarraute, les outils amenant les comparaisons (*comme, ainsi que, de même que*) abondent. Il semble que cette figure de style qu'incarne la comparaison soit la plus à même à traduire une vague et fugitive réalité de tropismes. La comparaison sert à mieux dégager l'aspect, le sens de l'objet comparé. Comme le précise Rachel Boué qui a étudié la manière de rendre la sensation chez Sarraute, « la figure comparative permet de mettre au jour, du fait de sa structure binaire, les ressorts mis en jeu dans l'écriture sarrautienne, à savoir que la quête d'un signifié indéfini s'effectue par la démultiplication des signifiants appartenant à un même champ sémantique. Une telle démarche nous renseigne sur les modes d'approche sarrautiens du sens, qui consistent à cerner et à encercler le signifié dans un vaste champ sémantique, sans jamais le désigner. Et toute cette heuristique tâtonnante du sens finit par rendre prolix l'indicible<sup>66</sup> ».

---

<sup>65</sup> Fauchereau/Ristat, 1984, p. 18.

<sup>66</sup> Boué, 1997, p. 227.

### 3 Le roman *Vous les entendez ?*

Et quand j'entends des reproches de négliger le sujet je veux prendre tout ce pain littéraire, d'en extraire les raisins du sujet et les jeter comme aumône à toute cette populace environnante voluptueuse. Et le pain quotidien de cette parole qui était avant tout et qui est la seule valeur, le donner aux humbles d'esprit, à ceux qui sont chassés et aux autres élus.

Saša Sokolov, *Palissandre – c'est moi ?*<sup>67</sup>

Avant d'analyser la manifestation des catégories du temps et de l'espace dans le texte du roman *Vous les entendez ?*, présentons ce roman. Il a été publié en 1972 aux éditions Gallimard. Il est à noter, au passage, que les biographes et les spécialistes de l'œuvre de Sarraute ne le citent que rarement et n'évoquent que brièvement sa genèse. Il a suscité beaucoup moins de commentaires que toutes les autres œuvres de l'écrivaine. On peut ainsi en déduire que ce roman n'est pas suffisamment représentatif et n'a pas marqué une étape importante dans la philosophie de l'auteure. Néanmoins, nous allons le montrer, toutes les caractéristiques de la poétique de Sarraute y sont contenues et même de manière emblématique. De ce point de vue, il est intéressant d'analyser ce texte qui forme en quelque sorte la quintessence du style de la romancière.

L'un des premiers critiques qui a présenté *Vous les entendez ?* de Sarraute au grand public était Maurice Nadeau. Il a dit que c'était « sans doute le plus impressionnant, le plus « réussi » des livres qu'elle nous a donnés jusqu'à présent<sup>68</sup> ».

Un des spécialistes de Sarraute qui s'est le plus penché sur l'analyse du roman *Vous les entendez ?*, Jean Pierrot, trouve cette œuvre « à de nombreux égards significative des intentions et de la manière de Nathalie Sarraute »<sup>69</sup>.

En partant du postulat de Sarraute et de tous les Nouveaux Romanciers, selon lequel l'intrigue n'est pas importante, dans la mesure où elle détourne l'attention du

---

<sup>67</sup> Dans le texte d'origine : "I kogda ja slyšu uprēki v prenebrežen'i sjužetom, mne chočetsja vzjat' karavaj slovesnosti, iz'jat' iz nego ves' sjužetnyj izjum i švyrnut' v podajan'e okrestnoj slastoljubivoj černi. A chleb nasuščnyj vseiznačal'nogo samocennogo slova otdat' niščim duchom, gonimym i pročim izbrannym » - traduit du russe par nous-même.

<sup>68</sup> Nadeau, 1973, p.52.

<sup>69</sup> Pierrot, 1995, p. 101.

lecteur, le sujet est quasiment inexistant dans le roman en question qui se caractérise « par la minceur apparente de l'événement », remarque Jean Pierrot, et il poursuit : « L'action dont les dix premières lignes du texte liminaire résument la teneur, se réduit à une scène de quelques dizaines de minutes, qui a lieu un soir d'été dans une maison de campagne (un peu à la manière d'une nouvelle tchékhovienne), et dont une lecture attentive du texte permet de reconstituer approximativement les circonstances exactes <sup>70</sup> ». Nathalie Sarraute précisait elle-même que pour ses romans elle prenait souvent des sujets classiques (« balzaciens », comme elle dit) qui se transformaient pour elle en un lieu expérimental : « D'abord, il [le « sujet balzacien »] me fournit une situation solide et ferme. Puis il me permet de ne pas couper court à un tropisme donné, de le laisser s'épanouir <sup>71</sup> ».

Au premier abord, le contenu de ce roman se résume à une situation de conflit des générations : le père est intérieurement déchiré en constatant que ses enfants ne partagent pas ses valeurs, pourtant, à ses yeux, atemporelles, ils ne le comprennent pas, se moquent de lui ; les enfants sont déçus de voir dans leur père une personne incapable de les comprendre, de partager la joie de leurs occupations, de capter ce qui les intéresse. Dans *Vous les entendez ?*, le conflit des générations sert de contenu à la structuration des tropismes : cependant, ce conflit n'est pas le sujet véritable du roman ; traiter ce dernier ainsi serait une approche trop simpliste. Nous voyons le texte qui nous présente une sorte de confession bouleversante d'une âme tourmentée d'une personne d'âge mûr, du père, qui se livre à une auto-analyse cruelle. Les réactions intérieures de ce père réapparaissent régulièrement, celui-ci se trouvant remis en cause aussi bien dans sa qualité de père que dans ses compétences en matière artistique. Mais bien plus, il est tourmenté par la crainte face à la solitude et par le désir de retrouver la paix au sein de sa famille. Dans ce roman, des tragédies familiales effroyables, se prosternant jusqu'au désir réciproque de s'anéantir, se déroulent au niveau des tropismes.

En fait, les souffrances du père qui suscite la sympathie de l'auteur, viennent de l'idée qu'il est vieux, trop attaché à son monde calme des valeurs sûres, peu intéressant pour ses enfants qui vivent dans un monde mouvant avec d'autres valeurs. Dans le passé, ce père s'est beaucoup occupé de ses enfants, mais maintenant leur froideur

---

<sup>70</sup> Pierrot, 1995, p. 101.

<sup>71</sup> Nathalie Sarraute : Comment j'ai écrit certains de mes livres, entretien avec Lucette Finas, in : *Études littéraires*, vol. 12, n° 3, décembre 1979, p. 395. À partir d'ici, cette interview sera citée de la manière suivante : Finas, 1979.

sépare lui et eux, ils préfèrent être dans leur univers, d'où seuls les éclats de leurs rires peuvent atteindre le père. « Vous les entendez ? » - sa question contient une inquiétude, une peur, un manque de sûreté de soi.

Le récit d'une âme tourmentée est un thème très russe - ce n'est par hasard que Nathalie Sarraute-Černjak est née en Russie, fille d'une écrivaine ayant grandi dans le milieu de la littérature russe. Elle évoquait souvent que sa lecture était Dostoïevskij, Tolstoj, Čechov, ceux qui ont le plus contribué à l'étude de l'âme<sup>72</sup>.

Il est à noter que tous les Nouveaux Romanciers refusaient d'admettre qu'un roman pût rendre compte de « l'âme ». Le « psychologisme », la profondeur du caractère ont été rejetés par eux, car ceux-là donnaient « l'illusion réaliste qui attribue au monde extérieur des significations humaines<sup>73</sup> ». Rappelons que Nathalie Sarraute, dans son essai *Conversation et sous-conversation*, condamne la « psychologie » romanesque qui s'annonce comme psychologie, le romancier qui « lit dans les âmes »<sup>74</sup>. Le roman, pour elle, n'est pas un instrument d'investigation qui révélerait le « dedans » de l'homme. Ou s'il le fait, c'est en poursuivant au seul niveau du langage les modes selon lesquelles les romans sont des discours qui traduisent « le discours de la vie »<sup>75</sup>.

Le roman *Vous les entendez ?* soulève à part d'autres grands thèmes que nous évoquerons ultérieurement celui de la solitude de chacun dans le monde. Malgré son intention de ne pas creuser l'intérieur des personnages, Sarraute crée une image profonde de la vie intérieure du père. Dans le texte du roman nous trouvons entre autres des propos touchants qui illustrent sa souffrance provoquée par la solitude:

Une autre forme, une autre ligne ramenée d'ailleurs ne suffit-elle pas pour qu'aussitôt se séparent, s'éloignent l'une de l'autre, encerclées de solitude, les deux âmes sœurs ? N'est-ce pas là notre lot à tous, notre inévitable sort commun ? (VE 75).

Chacun est libre. Chacun est seul. On meurt seul. C'est le lot commun. Oui, c'est ça. Merci bien. Oui. Des goûts et des couleurs... (VE 81-82)

Ce thème de la solitude évoqué dans ces deux extraits correspond à l'idée de Nathalie Sarraute exprimée par elle, vingt ans plus tard, pendant des conversations avec

---

<sup>72</sup> Voir: Bouchardeau, 2003, p.45

<sup>73</sup> Jean, 1971, p.186.

<sup>74</sup> *Conversation et sous-conversation*, in : ES, p. 83.

<sup>75</sup> Jean, 1971, p.187.

Jacques Lassalle qui l'a interviewée en 1992, et dans lesquelles il s'agissait de la mort « qui n'en finissait pas de venir<sup>76</sup> ». Sarraute a fait la remarque : « Je n'ai fait que lire, écrire, et j'aurai toujours été seule<sup>77</sup> ». Et quand son interlocuteur lui a rappelé ses filles, son entourage, elle a répondu : « Quoi qu'on fasse en éducation on ne peut rien. Rien ne réduit notre solitude, même pas nos proches<sup>78</sup> ».

Les personnages au comportement sans arrière-plan psychologique et encore moins métaphysique n'ont pas quand même réussi à l'auteur. Malgré tous les refus des Nouveaux Romanciers, Sarraute, comme certains d'eux, se retrouve en face du subjectivisme le plus évident. Les théories qui auraient risqué d'appauvrir le genre sous le prétexte de livrer une relation authentique du monde n'ont pas tenu face à la réalité. Quant au personnage, il n'a pas disparu chez les Nouveaux Romanciers dès le début. Voilà ce qu'en dit Roland Barthes :

Une part de la littérature contemporaine s'est attaquée au « personnage », ce n'est pas pour le détruire (chose impossible), c'est pour le dépersonnaliser, ce qui est tout différent<sup>79</sup>.

Ainsi chez Sarraute, toute âme seule cherche le contact. Montrer par les moyens d'une œuvre romanesque cette aspiration à la fusion des âmes, discerner « les mouvements qui se développent entre les personnages<sup>80</sup> » est le but que l'écrivaine s'est fixé. C'est dans ce sens qu'on peut voir en elle la continuateurice de Dostoïevskij et de Kafka : si les héros du premier sont possédés par le « désir passionné et anxieux d'établir un contact<sup>81</sup> », ceux du deuxième cherchent « à sauvegarder, malgré tous les obstacles, avec ceux même qui leur sont le plus proches, quelques pauvres semblants de rapports<sup>82</sup> ». Et Sarraute d'ajouter : « (...) par son obstination désespérée, par la profondeur de la souffrance humaine, par la détresse de l'abandon qu'elle révèle, cette

---

<sup>76</sup> Cité d'après : Bouchardeau, 2003, p. 219.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Roland Barthes : L'analyse structurale du récit, in : *Communication*, n° 8, p.16. Cité d'après : Jean, 1971, p.186.

<sup>80</sup> Finas, 1979, p. 395.

<sup>81</sup> De Dostoïevski à Kafka, in : ES, p. 42.

<sup>82</sup> Ibid., p. 43.

humble recherche [du contact, de rapports] déborde le plan psychologique et peut se prêter à toutes les interprétations métaphysiques<sup>83</sup> ».

Avant de parler des thèmes évoqués dans ce roman, nous présenterons son contenu.

Voici le résumé du roman : après une journée passée à la campagne et riche en événements (promenades, partie de pêche), la famille (un père et un certain nombre d'enfants dont nous ignorons l'âge) s'installent au salon, au rez-de-chaussée de la maison. On y trouve déjà un ami du père, professeur d'histoire de l'art à la retraite, un certain Gautrand (le seul à porter un nom dans le roman), venu en voisin rendre une visite. La conversation sur des sujets insignifiants est alors subitement interrompue au moment où l'ami découvre sur la cheminée une statuette de pierre, de style primitif, représentant un animal sauvage, peut-être un puma. C'est un objet transmis par héritage et dont le père ignore l'origine. Le visiteur manifeste un vif intérêt pour l'objet et le pose sur la table basse située au milieu de la pièce, sous prétexte de mieux l'examiner. Il le contemple pieusement en faisant partager aux hôtes son admiration et son émotion. Ainsi une discussion s'engage autour de la statuette, qui permet au visiteur de montrer de manière un peu indiscrete son érudition de spécialiste (VE 14, 31-32, 69, 73, 82, 156-157). Il remarque qu'il doit s'agir d'un ancien objet sacré, provenant d'une civilisation primitive. Les enfants acceptent alors de se plier au culte improvisé (VE 33-34, 70-71) et se mêlent à la conversation. Suite à la demande venant de l'ami, un des enfants, la fille, se prononce alors sur cet objet et fait remarquer qu'il pourrait s'agir d'une sculpture crétoise (VE 106, 142), suggestion aussitôt refusée brutalement par le père qui, de façon brusque lui lance : « La quoi ? ». En vérité, pour le père, cette statuette d'apparence insignifiante est un objet de dévotion, quand bien même il ne le montre pas explicitement. Toutes les paroles des non initiés le blessent et le perturbent profondément. Dès cet instant un déséquilibre marquant s'empare de sa personne. Enfin, sous prétexte qu'ils sont déjà fatigués par une journée passée en plein air (VE 49, 57, 137), les enfants prennent congé avant de se retirer dans leur chambre située au premier étage, pour aller se coucher. Quelques instants plus tard, leurs rires résonnent dans toute la maison et atteignent le salon où sont assis face à face le père et son ami. Le père s'interroge alors sur la raison de ces rires intempestifs et se sent personnellement concerné par ces éclats qui provoquent chez lui de l'agacement, de l'irritation, une

---

<sup>83</sup> De Dostoïevski à Kafka, in : ES, p.43.



colère de plus en plus vive. C'est alors qu'il s'adresse à son hôte par cette phrase : « Vous les entendez ? » qui sert de titre au livre. De violents tropismes tourmentent père et enfants.

A partir de ce moment, plusieurs variantes possibles du développement s'offrent dans le texte : le père qui monte à l'étage, plutôt en colère, tour à tour réprimandant les enfants, les suppliant de s'apaiser, ou s'excusant auprès d'eux pour la pesante conférence qu'ils ont dû subir (VE 16, 58-59, 64, 96, 113-116, 159-160, 209-216). Nous trouvons également esquissées dans le texte les scènes qui montrent les enfants descendant à leur tour (VE 101, 116, 137, 146, 154, 163). Finalement tout semble s'apaiser, le visiteur se retirant et chacun des membres de la famille allant se coucher.

Ainsi, le prétexte minime autour duquel se construit le récit fait penser à cet idéal évoqué par Flaubert, celui d'un livre dans lequel l'intrigue serait réduite à sa plus simple expression, à l'événement le plus banal de la vie quotidienne. Nathalie Sarraute, elle aussi a plusieurs fois révélé qu'elle voulait supprimer l'intrigue et étudier la réalité qui l'intéressait à travers les faits les plus banals de la vie des gens<sup>84</sup>. Il est intéressant de voir dans le texte même de multiples allusions à l'inconsistance de l'événement qui a servi de base au récit : « Il ne s'est rien passé » (VE 35), « si peu de chose » (VE 15). L'insistance sur ce « rien » devient dans le développement presque lancinante :

Non, rien, en effet... je suis heureux de vous l'entendre dire [paroles du visiteur qui essaie d'apaiser son hôte]. (...) Quelle perte de temps... Quelle déperdition d'énergie... Quand il n'y a rien. Mais rien. Vous vous acharnez sur rien. Du vent. Du vide. Vous vous battez contre rien. (...) Rien, vous comprenez. Il vous suffit de faire ça... sa grosse main balaie l'air... et il n'y aura plus rien : des rires de gosses (VE 166-167).

En fait, le bref incident mentionné ci-dessus n'est que le résultat d'une tension fugitive entre un père et ses enfants, comme le vie familiale en présente si souvent. A la fin du récit quelques variantes de la continuation de cette histoire sont suggérées comme conséquences possibles de l'incident. Une des suites éventuelles est que le père, reconnaissant sa défaite, abandonne aux enfants la statuette, et la retrouve ensuite dans la chambre de l'un d'eux, servant de vulgaire support à un cendrier rempli de mégots (VE 173-174, 211). De manière plus dégradante, un enfant entoure le cou de l'animal d'une sorte de fraise ridicule en papier. Il est aussi possible que le père fasse don de la

---

<sup>84</sup> Voir par exemple : Rykner, 1991 b, p. 177.

statuette au Musée du Louvre, où ses descendants pourraient plus tard venir la contempler non sans nostalgie (VE 215-218, 222).

Bref, ce roman qui ne présente pas une diversité d'éléments en rapport avec le sujet en présente un grand nombre de plus significatifs pour saisir l'esthétique de l'auteur. Jean Pierrot en extrait quatre<sup>85</sup>. Tout d'abord, c'est le fait de présenter, comme dans tous les premiers romans de Sarraute, l'action qui se développe dans le cadre d'une famille et se caractérise par la tension latente, faite d'un mélange de violence, de ressentiments, de haine par moment, et d'un attachement profond qui existe toujours au sein des familles que nous présente l'auteur. Il est caractéristique des premières œuvres de Sarraute de présenter les enfants et les parents (ici le père seul, soutenu par un autre adulte, également d'âge mûr) dans un combat par moment impitoyable (VE 144) et demeurant essentiellement affectif, moral et verbal. Il est aussi caractéristique de présenter l'étranger, aux yeux de la famille, comme un intrus, de se réconcilier à ses dépens et d'éprouver, même au moment de la déchirure, une très forte solidarité et un accord intime. Les héros de Sarraute, liés par une longue familiarité, se connaissent par cœur, se comprennent à demi-mots, et communiquent par moments par delà même le langage explicite (VE 137). Ainsi, comme nous le voyons, les rires sont entre les enfants et le père « les signaux qu'il ne peut pas manquer de capter, semblables à des messages ... » (VE 36). Le texte nous apprend aussi qu'entre eux « il suffit d'un regard ; même pas un regard, un silence suffit... » (VE 38). Plus loin il s'agit même d'un « langage chiffré, mis au point pendant tant d'années » (VE 134) pour caractériser la communication entre les membres de la famille.

Véritablement, l'action de *Vous les entendez ?* nous transporte au cœur d'une discussion familiale, illustrant le conflit latent entre un père et ses enfants. Ce conflit provoqué par la venue d'un étranger, au cours duquel les membres de la maisonnée s'accusent réciproquement, mais aussi se soutiennent dès qu'un intrus se prononce contre l'un d'eux - ce conflit confirme l'image particulière de la famille qui ressort de l'œuvre de Nathalie Sarraute.

Voilà comment dans une interview Sarraute précise l'idée de *Vous les entendez ?*: « L'enfant, ici, est le destructeur de l'adulte. Destructeur, j'exagère. Car si

---

<sup>85</sup> Voir : Pierrot, 1995, p. 103-112.

l'enfant empêche le vieux de jouir en paix de sa statue, il lui demande aussi de se libérer de ses propres contraintes »<sup>86</sup>.

Nous tenons à insister sur le fait que le roman se présente sous forme de dialogue, même si polyphonie des autres voix est discernable. Ainsi, il y a des fragments où les paroles des enfants sont présentés comme des répliques à des reproches du père - ils sont plutôt inventées par le père qui s'imagine les réponses possibles des enfants aux questions qu'il se pose lui-même. Nous trouvons aussi dans le roman des personnages réels ou virtuels (un ami, M. Gautrand, connaisseur d'art, psychologue que le père est venu consulter pour des questions de rapports conjugaux, un proviseur, un juge, etc. – ces derniers n'apparaissent que dans l'imagination du père, leurs paroles sont le résultat de ce qu'il invente).

Comme toujours chez Sarraute, l'image d'un être n'est jamais précise et immuable. Ce père de *Vous les entendez ?* est très ambivalent, il paraît difficile de le classer en tant que bon ou mauvais. Il devient « bourreau » (VE 141), « tyran » (VE 142), « gros animal tapi au fond de sa tanière » (VE 159), « pauvre fou qui prend tout tellement à cœur. Si compliqué » (VE 65). Le père prend tantôt le rôle du tyran qui opprime ses enfants, tantôt il ne veut que leur mieux, mais alors il trébuche sur sa méconnaissance de ses enfants. Il dit du mal de ses enfants auprès du voisin et du proviseur qui lui apparaît dans son imagination, mais quand ceux-ci osent lui confirmer tout ce qu'il dit d'eux, il se sent vexé comme s'il venait de recevoir une réprimande lui-même. C'est une atmosphère de guerre « bien qu'elle ne risque d'aboutir ni à une défaite, ni à une victoire définitive, car le père se bat dans les deux camps – pour et contre les enfants, pour et contre lui-même, pour et contre la statue – et il est lui même la première victime des agressions dont il est l'auteur »<sup>87</sup>.

Quant aux enfants, l'image d'eux n'est pas fixe non plus : ils sont tour à tour « vous que j'aurais choisis entre tous, si j'avais eu le choix...vous intacts, vous purs, innocents... poulains, agneaux, petits chats... » (VE 68), de « petits crétiens » (VE 208), « les petits gamins haineux, vicieux » (VE 172) ou tout simplement « des-gosses-qui-s'amuse » (VE 167).

A la surface, nous découvrons donc dans *Vous les entendez ?* des difficultés qui émergent entre deux différentes générations dont la cause est un écart d'âge et des goûts

---

<sup>86</sup> Finas, 1979, p. 399.

<sup>87</sup> Minogue, 1996, p. 1872.

distincts. Tout tourne autour de la conception de l'art. Celle du père et de son ami – à savoir l'art reconnu dans le monde des académies et des musées est confronté avec celle des enfants – l'art conjoncturel des bandes dessinées, des juke-box, des flippers, des revues de mode, de la radio, de la télévision, etc. Le père essaie de séduire les enfants par ses valeurs et de former leur goût en les emmenant dans les musées (comme il le présente à travers ses souvenirs), « indifférent à la fatigue des longues marches à travers les galeries interminables » (VE 25).

Quant aux enfants, leur statut diffère de celui du père par ce qu'ils n'ont pas besoin d'imposer à tout prix leurs préférences esthétiques au père (il est déjà convenu dans la société que les enfants ne sont pas ou bien partiellement compris par les adultes). La façon propre aux enfants d'accéder à l'art est beaucoup plus ludique et spontanée, c'est avant tout un divertissement :

Est-ce qu'on vous demande de venir avec nous ? Est-ce qu'on se permet de vous forcer à suivre avec nous d'un œil pareil à s'y méprendre à un œil de verre les déplacements de la petite boule, tout votre corps secoué par les tressautements des flippers ?... A écouter dans le tintamarre les airs d'une délectable vulgarité diffusés par les juke-boxes ? (...) A lire des comics ? (VE 127).

Le besoin irrésistible du père d'avoir le consentement de ses enfants sur ses goûts esthétiques semble liés à la peur de la vieillesse, de la totale solitude évoquée plus haut. Tant que les goûts concordent, la famille est unie. Cette devise est importante pour le père, comme on l'apprend à un moment du livre :

Combien de fois ne l'a-t-on pas entendu répéter ça ? Combien de fois ne l'a-t-on pas entendu se vanter d'avoir cette chance d'être le chef de la famille la plus unie... (VE 193)

Mais dès que les intérêts s'écartent, le père se sent seul devant cette foule étrange que sont ses enfants, avec qui il ne peut communiquer. Le père est hanté par l'angoisse de devoir céder à une nouvelle génération et que ses goûts soient démodés. Une fois que son opinion ne compte plus et crée un fossé entre eux, l'idée de la mort commence à la hanter. Tout le livre tourne autour de cette contradiction entre lutter contre la progéniture et capituler devant elle. A chaque fois où le père cède, c'est la mort qu'il évoque, comme dans l'exemple suivant d'une conversation avec son ami :

Vous n'avez pas par moments l'impression que c'est fini, tout ça... Mort. Un monde mort. Nous sommes les habitants de Pompéi ensevelis sous les cendres. Nous sommes des momies dans leurs sarcophages. Enterrées avec leurs objets familiers... (VE 154-155).

Cette famille risque de se rompre à tout moment et l'éloignement psychologique entre le monde juvénile et celui des pères ne fait que s'accroître. Cette distance se projette non seulement sur leurs goûts et leurs intérêts mais aussi sur leurs particularités physiques – le père et les enfants sont loins l'un de l'autre comme la jeunesse et la vieillesse : les rires des enfants sont « jeunes, ruisselants » (VE 27-28), le père et son ami ont un « sourire édenté » (VE 218).

On a souvent remarqué que *Vous les entendez ?* illustre, à travers l'opposition entre le groupe des jeunes, leur comportement, leurs goûts, la nature de leurs distractions privilégiées (bandes dessinées, juke-boxes, revues de mode, disques, etc.) et les deux adultes d'âge mûr, un classique conflit de génération en écho aux événements de 1968. Soulignons néanmoins que ces aspects sociologiques et historiques du roman en question sont beaucoup moins importants que ceux à travers lesquels nous parvenons au cœur de l'esthétique sarrautienne.

Le deuxième élément qualifié par Jean Pierrot de tout à fait significatif dans *Vous les entendez ?* est que l'incident familial correspond exactement à cette réalité que Nathalie Sarraute a voulu étudier et qu'elle a appelé le « tropisme ». Ici une crise de fou rire, intervenant comme le prolongement d'une conversation se présente comme un phénomène de caractère physique, à demi volontaire et plus ou moins conscient, manifeste à travers le corps un message n'ayant pas pu être directement exprimé au moyen du langage articulé – ce fou rire constitue, avec quelques minutes de retard, la manifestation de l'agacement, de la gêne que les enfants ont éprouvée au moment où, incités par le visiteur et avec l'accord du père, ils ont dû feindre une admiration devant l'idole primitive et puis subir une dissertation savante à laquelle ils n'étaient pas préparés à ce moment là. Les enfants n'ont pas pu exprimer leur agacement et leur gêne en présence du visiteur, par politesse. A ce sujet, Jean Pierrot écrit : « Comme toujours chez Sarraute, le tropisme traduit un décalage brusquement accru entre l'apparence manifestée et les sentiments réellement éprouvés, entre le masque et la réalité ; il trahit une revanche du corps contre les contraintes qui lui sont imposées, en même temps qu'il

révèle les limites que la vie sociale impose à l'expression directe et authentique des impressions »<sup>88</sup>.

Du point de vue de l'esthétique de Sarraute on peut dire que le contenu de *Vous les entendez ?* « se résume à la description d'un seul tropisme. Un tropisme suffisamment grossi, analysé et étudié assez minutieusement dans ses manifestations physiques et verbales, ses implications physiologiques, ses diverses répercussions, pour occuper entièrement le contenu d'un livre d'environ deux cents pages »<sup>89</sup>. Pour Nathalie Sarraute, c'est un procédé tout à fait normal, entièrement conforme à sa conception de son travail d'écrivain : « (...) j'ai toujours écrit lentement. Et devant la difficulté, à chaque fois, de recommencer tout un livre en le centrant sur un tropisme (...) »<sup>90</sup>.

Effectivement, l'incident décrit ci-dessus a eu lieu à l'occasion d'une crise de fou rire qui, à un moment donné, s'est emparé des jeunes. Ce rire résonne tout au début du roman et en déclenche l'action. Celui-ci n'étant pas une réalité de nature verbale, constitue pourtant un message. Ce n'est pas par hasard que le père se sentant profondément interpellé par ce rire, essaie de lui attribuer un sens. Selon sa méthode, Nathalie Sarraute insiste à plusieurs reprises dans le texte du roman sur cet aspect non-verbal de la communication qu'elle appelle comme nous le savons, « sous-conversation »<sup>91</sup>. Elle écrit dans le roman :

De tels rires sont entre eux et lui les signaux qu'il ne peut manquer de capter, semblable à ces messages produits par des réactions chimiques subtiles et compliquées... (VE 36).

Dans une des interviews, elle a livré sa conception du rire en faisant allusion à ce roman :

Il est plus fort que tel ou tel acte délimité, accompli par tel ou tel personnage.[Il se présente comme] une énigme illimitée, où les rapports humains se réfléchissent les uns les autres sans jamais s'arrêter en une signification définitive.<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> Pierrot, 1995, p. 106.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Finas, 1979, p. 395.

<sup>91</sup> Voir : Conversation et sous-conversation, in : ES, p. 114, 122.

<sup>92</sup> Finas, 1979, p. 400.

Ici même, à la réplique de l'intervieweur que ce rire introduit dans le roman la parole dénuée de parole qu'est pour Nathalie Sarraute le tropisme, et qu'il en est la métaphore sonore, éclatante, l'écrivaine répond : « Oui. Tout le livre est d'avance versé dans le rire qui l'introduit et le recueille ». <sup>93</sup>

L'importance portée par l'écrivain à ce rire s'affiche dans le titre du roman. Il est à noter que ce titre est polysémique ; d'un côté il renvoie à un événement ponctuel : la question posée indéfiniment par le père à son hôte sur le rire de ses enfants, rire qui l'indispose au plus haut degré. D'un autre côté, ce titre, si on interprète « entendez » comme « comprenez » appelle à l'opposé, c'est-à-dire contient une idée chère à Sarraute, à la réalisation de laquelle, on peut le dire, elle a consacré toutes ses œuvres : l'idée héritée par elle de Dostoïevskij, celle du « besoin continuel et presque maniaque de contact » <sup>94</sup> chez tout être humain.

Sarraute nous montre que le message porté par le rire a un sens ambigu. Tout le contenu du livre est constitué par des hypothèses que développe le père devant son invité qu'il prend à témoin sur le sens particulier – ironique, agressif, provoquant ou insignifiant – qu'il doit donner à ce rire.

Ses interprétations sont multiples. Tantôt il essaie de se rassurer : ce rire, « nourri d'insouciance, d'instabilité enfantine, de frivolité » (VE 158), ne lui est pas adressé, est l'expression de joie de vivre puérile, un simple phénomène naturel sans arrière-pensée méchante (VE 35, 113, 128-129). Tantôt le père l'interprète comme un bruit semblable au bruit d'un animal. « Peut-être l'entend-il [son invité] comme on entend des bourdonnements de mouches, des stridulations de criquets » (VE 11-12). Peut-être aussi ne s'agit-il que d'un mouvement purement involontaire, l'un de ces fous rires irrépressibles qui apparaissent comme réaction à une tension très forte, dans le cas de l'incident de *Vous les entendez ?* obligation pour les enfants d'écouter un propos « scientifique » qui ne les intéresse pas : « C'est naturel, cela arrive quand on est fatigué, ou quand on vient d'échapper à un danger, dans les moments tragiques, dans les grandes circonstances, pendant les solennités... » (VE 34). Tantôt au contraire le père perçoit ces rires, « un peu trop insistants » (VE 36) pour être tout à fait spontanés, « juste un peu malicieux » (VE 8), comme un message plus ou moins ironique et agressif, même provocant et blessant, un cri de guerre lancé contre lui, contre les gens

---

<sup>93</sup> Finas, 1979, p. 400.

<sup>94</sup> De Dostoïevski à Kafka, in : ES, p. 33.

de sa génération, leurs goûts et leurs admirations, une manifestation « sournoise » (VE 205) d'opposition et de contestation, l'expression d'un classique conflit de générations.

Il y a encore une raison pour laquelle ce roman est exemplaire. Comme c'est typique de l'œuvre de Sarraute, et ses romans antérieurs nous le montrent, les tensions et les oppositions ainsi que les tropismes qui leur sont liés se concentrent autour d'un ou de plusieurs objets<sup>95</sup>. En se référant au *Portrait d'un inconnu*, *Martereau*, *Planétarium*, *Les Fruits d'or*, on peut dire qu'avec la progression de l'œuvre de Sarraute, les objets matériels servent de support et de prétexte à l'action. Pourtant c'est dans *Vous les entendez ?* que la fonction narrative capitale attribuée aux objets est rendue particulièrement visible. Ici il s'agit d'un objet de nature assez particulière, d'une œuvre d'art de grande valeur qui déclenche la crise entre les personnages. Au cours du roman cet objet subit des transformations d'évaluation spectaculaires : au début un bibelot servant d'ornement oublié posé sur la cheminée, il reçoit au cours de la conversation savante à son propos des caractéristiques qui le classent parmi les objets de première catégorie. « Une pierre grumeleuse d'un gris sale, grossièrement taillée », représentant « une bête pataude, courtaude, un peu informe » (VE 152) est sans doute « un objet sacré qui servait probablement à quelque culte » (VE 154) ; en raison de son ancienneté et de son appartenance au style de l'art primitif la statuette en question est « une pièce de collection » (VE 215) méritant de figurer dans un musée (VE 69).

Mais, ce qui est intéressant dans *Vous les entendez ?*, c'est que toutes les significations que comporte ce roman se cristallisent autour non pas d'un seul, mais de deux objets, ou plutôt deux réalités à bien des égards opposées. Dans cette œuvre, le rire des enfants est investi d'une dimension particulière : face à la statuette, il devient lui-même une sorte d'objet, quoique de nature immatérielle.

Par tout ce qui nous est dit d'eux, la statuette et le rire sont au plus haut point antithétiques. Tous les deux sont problématiques, tous les deux sont représentatifs des deux camps en présence, celui des adultes et celui des adolescents, et c'est autour de leur signification et de leur valeur que tourne l'essentiel du texte. Ces deux réalités dérangent et invitent à poser des questions : on ne sait pas exactement ce que représente la statuette (« une drôle de bête (...) peut-être un puma, (...) mais pourtant, ... non, elle ne ressemble à rien » VE 12), on n'est pas certain de son origine géographique et historique (zapotheque ou crétoise) ni de ses fonctions (profanes, ou bien plutôt

---

<sup>95</sup> Voir : Pierrot, 1995, p. 106.



religieuses) ; de même le rire – anodin ou agressif, détendu ou sarcastique - provoque une interrogation angoissée du père sur son sens.

En ce qui concerne leur matière, ces deux réalités sont aussi en opposition : la statuette est taillée dans une pierre massive, c'est aux objets de ce type, solides et stables, qu'aiment à se raccrocher les personnages sarrautiens angoissés par l'insécurité et la fuite du temps. Au contraire, le rire est par essence une réalité impalpable est fugitive, son jaillissement est à plusieurs reprises comparé à celui d'un jet d'eau (« un jaillissement d'eau vive, un roucoulement, un pépiement » VE 157).

Tandis que l'animal renvoie à des civilisations lointaines, passées, disparues, éteintes, ce fou rire des enfants exprime la joie de vivre d'une jeunesse débordant de vie, spontanée, exhubérante et projetée dans l'avenir. La statue éveille une attitude empreinte de piété, révérentielle et idolâtre, alors que le rire des jeunes a pour le père un caractère profanatoire et iconoclaste.

De manière involontaire, les vieux admirateurs font allusion à la valeur vénale de la statuette (elle « vaut son poids d'or » VE 214, « les experts l'ont estimée à un très haut prix » VE 215), à l'opposé, le rire ne vaut rien : les enfants l'émettent comme expression d'une énergie vitale surabondante qu'ils dépensent sans compter.

Le quatrième aspect présenté par Jean Pierrot comme ayant une signification particulière dans *Vous les entendez ?* est que Nathalie Sarraute confronte dans ce roman deux conceptions diamétralement opposées de l'art, entre lesquelles, et cela est dans le texte, elle établit un choix clair<sup>96</sup>. D'un côté, il y a ce qu'elle dénonce : une sacralisation de l'art et des œuvres d'art, considérés comme des remparts contre l'écoulement du temps et la peur de la mort. Ce qui explique son rejet du concept de musée en tant qu'institution, un rejet qui se reproduit tout au long du livre. Le musée est présenté dans le roman comme un lieu où sont rassemblés des objets en quelque sorte sacralisés, recensés, étiquetés, protégés et soumis à un culte quasi religieux :

...la prendre, [la statuette], l'envelopper, la mettre à l'abri. Bien gardée. Protégée. Derrière une vitrine. Aux parois incassables. Parmi d'autres – aussi bien défendues. Posées là pour toujours. Que les regards de dévots innombrables la patinent. Que garantissent sa survie le soins de générations de conservateurs (VE 40).

---

<sup>96</sup> Voir : Pierrot, 1995, p.109.

Le musée, avec ses « grandes salles vides » (VE 129), ses corridors labyrinthiques et généralement déserts, et dans la perspective adoptée par Sarraute dans ce roman, l'équivalent d'une nécropole où la mort est partout présente :

Mais comment se peut-il que personne ne sente cette fade, cette douceâtre odeur ? (VE 70).

A cette conception de l'art et de son rôle comme d'une réalité qu'on doit protéger des atteintes du temps, qui sert à éveiller une admiration et des sentiments quasi religieux chez les élus, *Vous les entendez ?* oppose (dans les pages 174 et suivantes) une conception de la vie artistique et un certain type d'œuvre d'art radicalement différents. C'est ce type d'art, comme le fait sentir le texte, qui sert d'idéal à l'auteur. La création artistique est alors proposée sous la forme d'un « travail collectif » (VE 173), éliminant toute hiérarchie et tout souci de mise en valeur individuelle (« Nous sommes détachés, très purs. Tous égaux. » VE 176). Ce travail repose sur la spontanéité créatrice de tous les participants (VE 177-178) et aboutit à la réalisation d'œuvres plus immatérielles que matérielles qui portent l'empreinte fugitive d'un moment créateur :

Bientôt plus rien ne restera, tout ce qui apparaîtra disparaîtra aussitôt... aussitôt détruit que construit... un perpétuel écoulement... plus rien ne pourra être retenu, conservé, préservé, plus de trésor, plus d'objet de piété comme celui-ci, ils n'en veulent plus (VE 182).

A la différence de l'art élitaire, privilégiant les matières précieuses et chères, cette nouvelle pratique créatrice, lorsqu'elle aboutit à l'élaboration d'un objet matériel, utilisera indifféremment tous les matériaux accessibles :

On a fait ça, comme ça, dans un moment d'inspiration... avec n'importe quoi, tous les matériaux sont bons...même tes illustres maîtres ne dédaignent pas aujourd'hui, n'est-ce pas ? le plomb vil, quand le cœur leur en dit (VE 174).

On perçoit dans cette présentation une réflexion de l'auteur sur l'univers artistique et sur l'évolution des arts contemporains qui progressait dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Cette conception contient des références à un certain nombre de courants artistiques récents : l'art gestuel et l'action painting, l'art pauvre, le happening, l'introduction dans la peinture et les arts plastiques de matériaux divers, etc.

La conception moderne de l'art est si chère à l'auteur qu'elle force son protagoniste à faire l'impossible pour lui : il livre son idole aux enfants qui l'intégreront irrespectueusement à leur cadre de vie, il renonce à sa valeur vénale à travers le don fait au Louvre.

Le thème de l'art va de pair avec celui de l'éducation artistique. Ce problème est évoqué avec force dans le roman et semble être très présent à la pensée de l'auteur. D'autant plus que le conflit des générations laisse voir cette problématique. Nous apprenons que le père de *Vous les entendez ?* n'a pas ménagé ses efforts pour essayer d'initier ses enfants à l'univers de l'art. Cela était conforme aux traditions du milieu aisé auquel appartenait la famille. Il entraînait les enfants dès leur plus jeune âge dans les musées et les expositions. Assez autocritique, il constate lui-même que cette méthode autoritaire a abouti à un échec complet – les enfants éprouvaient désormais un dégoût insurmontable envers toutes les œuvres d'art :

Et bien moi [avoue un des enfants] daltonien ou pas, ça ne me dit rien. La sculpture non plus, du reste. Ni l'art en général. Pour tout vous dire : l'Art avec un grand A. L'Art que respecte, qu'adore papa. C'est peut-être d'avoir été traîné dans les musées... Dieu merci, je n'y remets jamais les pieds (VE 149).

Les enfants sont confrontés à ce qui s'appelle la contre-culture, avec les revues de mode, les bandes dessinées, la radio, la télévision, la publicité (VE 72-73, 95, 143, 211), - tout un registre de réalités ou d'activités liées à la vie moderne qui impose violemment ses valeurs.

Bien entendu, Nathalie Sarraute ne défend pas cette contre-culture, elle se sert de ses éléments pour révéler le fossé qui s'est creusé entre les générations dans ce domaine de l'art et pour montrer les relations problématiques de ce dernier avec la vie quotidienne. Dans l'ensemble du livre se développe une réflexion approfondie de l'auteur sur les causes de l'échec de l'enseignement artistique. Certaines explications mentionnées dans le texte sont présentées d'une manière ironique : tel est le propos du proviseur de lycée imaginé à propos d'individus incapables par absence de dons d'accéder à la culture (VE 52), telle est aussi l'idée du père que la barbarie des enfants est due à l'hérédité maternelle (VE 76). Il est évident que l'auteur dénonce les méthodes autoritaires, une pratique totalement coupée de la vie et des aspirations de la jeunesse, l'initiation familiale à l'art lié aux principes d'une « bonne éducation » prenant la forme

de la contrainte, tout ce qui provoque un rejet et une profanation comme réaction de vengeance contre l'éducateur.

Sarraute montre que les jeunes du roman et avec eux toute leur génération ne sont pas impénétrables à l'art (VE 146-147). Tout simplement, la transmission et la communication de l'émotion artistique ne se passe pas tout à fait naturellement, étant liées à une sorte de pudeur et à la difficulté de l'expression verbale de toute émotion. D'ailleurs, et ce thème est très présent dans les œuvres de Sarraute, les évaluations des objets, y compris des œuvres d'art, sont liées dans la société au phénomène du langage qui est « lieu commun ». Ces phrases vides, convenues, établies par la tradition sont souvent utilisées par les adultes et sont détestées par les jeunes (VE 140) (ce problème est présenté par Sarraute dans la pièce de théâtre *C'est beau*).

De façon plus ou moins détaillée ou fugitive toute une série d'autres questions concernant la sphère esthétique et celle de la sociologie de l'art sont relevés dans le roman. La présence dans cette œuvre du personnage du voisin, qualifié en tant qu'expert dans l'art, soulève la question de la compétence en matière artistique et celle des critères du jugement esthétique, du rôle de l'érudition et des méthodes comparatives.

Plus généralement est remis en cause par Nathalie Sarraute le jugement de goût, son arbitraire et son inévitable soumission à la tradition. Le texte présent, comme les récits antérieurs, illustre fugitivement une sorte de dégradation du comportement de ceux qui sont liés à l'art, par exemple des collectionneurs dont la passion évoque l'avarice et l'angoisse de mort, des spécialistes de l'art empreints de snobisme.

Plus fugitivement encore est soulevé dans le roman le problème des rapports de l'art et de l'argent à travers les allusions à l'accroissement important de la valeur vénale des œuvres d'art et au problème de la propriété privée des œuvres.

Pour Françoise Asso, *Vous les entendez ?* est le plus dramatique et le plus abstrait des livres de Nathalie Sarraute<sup>97</sup>. Quant à la forme, il est particulièrement représentatif de l'esthétique du va-et-vient qui empêche tout discours de se constituer, et fait passer images et phrases d'un sujet à l'autre : le leu du réel et de l'imaginaire s'annule, et les passages se font systématiquement d'une conscience à l'autre, à partir de celle du père qui les comprend toutes. Du point de vue de ce jeu de l'imaginaire, *Vous les entendez ?* est une œuvre limite : différents niveaux de réalité se laissent distinguer, mais à l'intérieur d'un ensemble que l'on peut très bien concevoir comme une immense

---

<sup>97</sup> Asso, 1995, p. 99.

scène allucinée à partir de ces rires entendus, à propos desquels il n'est même pas certain que les mots du titre, sans cesse repris, aient « réellement » été prononcés. Des scènes du roman ont un degré différent d'ancrage dans l'imaginaire. La scène de la visite de l'assistante sociale, par exemple, (VE 107-111) est imaginaire, scène future où les enfants amènent des amis au musée : « - Tu te souviens quand l'un d'entre nous avait dit étourdiment que c'était une sculpture crétoise ? Quel crime ! Mon père avait envie de le tuer... » (VE 222) est perçue comme imaginée ; la scène où le père monte chez les enfants (VE 159-161) se situe encore au niveau de la vraisemblance, mais le moment où on apprend que le père a mordu sa fille (VE 109, 160) ou bien celui où le cendrier a été posé sur la statue (VE 211) nous donne le sentiment de l'absurdité de la situation.

Ainsi, le roman *Vous les entendez ?* se présente comme un livre particulièrement riche et dense, illustrant de façon fort remarquable des thèmes parmi les plus essentiels de ceux que n'a cessé de proposer l'œuvre de Nathalie Sarraute. Possédant une intense valeur émotive née du conflit des individus, ce roman a une grande qualité poétique que favorise un riche appareil métaphorique dont l'analyse ne fait pas l'objet de notre étude.

## 4 La représentation du temps et de l'espace dans le roman de Nathalie Sarraute *Vous les entendez ?*

Dans ce chapitre nous analysons les particularités de la représentation du temps et de l'espace dans *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute et nous montrons dans quelle mesure elles correspondent aux tendances novatrices au sein du roman moderne. Il est évident que la particularité de l'objet représenté par l'écrivaine – la sphère du subconscient dans laquelle opèrent des tropismes – exige le recours à des moyens nouveaux pour la représentation du temps et de l'espace, deux catégories fondamentales du texte littéraire. Dans notre enquête, nous rechercherons l'originalité de ces moyens qui distinguent l'œuvre de Sarraute.

Notons au début de notre analyse que l'étude de la catégorie « espace-temps » a une histoire assez longue. Elle remonte aux années 20 du XX<sup>ème</sup> siècle où le linguiste russe Michail Bachtin a publié son livre sur la poétique de Dostoïevskij suivi d'ouvrages fondamentaux contenant une théorie du roman<sup>98</sup>. Dans ces recherches novatrices il a mis une base méthodologique et philosophique pour, entre autres, l'étude des rapports spatio-temporels dans des œuvres littéraires.

Si on se réfère à l'origine de la question, la prise en compte sur le plan littéraire du temps réel historique et de l'espace réel historique de même que celui du personnage historique réel, apparaissant en son sein, était, d'après Bachtin<sup>99</sup>, un processus complexe et discontinu. Certains aspects du temps et de l'espace étaient régulièrement pris en compte, ceux qui étaient accessibles aux différents stades de développement de l'humanité ; c'est ainsi que se formaient simultanément les méthodes de genre correspondant à la réflexion et à la configuration artistique de ces aspects de la réalité nouvellement acquis.

Bachtin désigne *chronotope* le lien fondamental réciproque des rapports temps-espace existant sous la forme artistique dans la littérature (« espace-temps », précise-t-il, devrait être la traduction mot à mot)<sup>100</sup>. Ce terme est employé dans les sciences naturelles des mathématiques ; au moment de son introduction dans la pratique

---

<sup>98</sup> Voir : Bakhtine, Mikhaïl M. : La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970 ; Bakhtine 1978 ; Bachtin 1989 ; Bachtin 2008

<sup>99</sup> Voir : Bachtin, 1989, p. 7.

<sup>100</sup> Voir: Ibid.

scientifique, on s'est appuyé sur la théorie de la relativité d'Einstein. Le sens particulier que ce terme a obtenu au sein de la théorie de la relativité n'est cependant pas déterminant dans le contexte de l'analyse littéraire ; Bachtin l'a transposé dans la science littéraire plutôt comme une métaphore. Ce qui est important, c'est qu'à travers ce mot s'exprime le lien inséparable du temps et de l'espace (le temps comme quatrième dimension de l'espace). Dans la littérature, *le chronotope* est conçu comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu.

Dans le chronotope artistique et littéraire on assiste à la symbiose des caractéristiques spatiales et temporelles sous forme d'un ensemble comportant un sens et concret. Ce faisant, le temps gagne en densité, il se rétrécit et devient perceptible sur le plan artistique ; l'espace gagne en intensité, il est emporté dans la dynamique du temps, du sujet, de l'histoire. Les caractéristiques du temps se révèlent dans le cadre spatial, et l'espace est investi d'un sens par le temps, acquérant ainsi une dimension. Ce recouplement des rangs et cette symbiose des particularités sont caractéristiques du chronotope artistique.

Dans la littérature, le chronotope est d'une importance fondamentale pour le *genre*. L'on peut dire pratiquement que le genre avec ses variantes est principalement déterminé par le chronotope, et ce faisant le temps est, dans la littérature, le moment déterminant du chronotope. En tant que catégorie de la forme et du contenu le chronotope détermine, de manière substantielle, l'image de l'individu dans la littérature ; cette image est dans son essence toujours chronotopique.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, la prise en compte du chronotope historique réel dans la littérature était un processus compliqué et discontinu. Seuls certains aspects du chronotope étaient pris en compte – liés aux conditions historiques particulières ; ainsi se sont formées uniquement certaines formes de la réflexion artistique du chronotope réel. Ces formes de genre, tout d'abord productives, se sont ensuite affermies pour devenir tradition et ont continué d'exister fortement, alors qu'elles avaient complètement perdu leur signification réaliste et productive adéquate. On comprend à partir de cela que dans la littérature des phénomènes émanant de temps complètement différents, finissent par coexister, ce qui confère au processus littéraire et historique un caractère tout à fait complexe.

Le temps et l'espace romanesque parviennent au lecteur le plus souvent (tout au moins jusqu'au Nouveau Roman) par des personnages.

On le sait, les formes du temps et de l'espace dans l'art et la littérature sont étudiées depuis relativement peu de temps. Au degré de progression de ce travail, les caractéristiques du chronotope du roman seront sans doute complétées et certainement aussi corrigées de manière fondamentale.

#### 4.1 Le temps dans *Vous les entendez ?*

Peu importe la société. Peu importe ce que sont ces personnages. Je les prends à un certain moment de leur intimité, à l'instant, où ils éprouvent ces mouvements intérieurs à peine conscients...

Nathalie Sarraute, interview avec Arnaud Rykner

Comme point de départ pour la réflexion sur l'expression du temps dans le roman, nous nous servons de l'affirmation suivante du critique littéraire français Georges Jean : « Dans la mesure où un roman « raconte une histoire », il s'inscrit dans le temps. On peut donc banalement définir un roman comme une manière d'écrire qui relate le temps qui passe<sup>101</sup> ».

L'importance de la catégorie du temps dans l'œuvre littéraire réside tout d'abord dans le fait que l'orientation temporelle de la narration définit le caractère des moyens linguistiques utilisés par l'écrivain. En suivant l'exemple de la linguiste russe Zinaïda Ja. Turaeva, nous définissons le temps d'une œuvre littéraire comme temps des événements qui composent le sujet<sup>102</sup>. Chaque texte en tant qu'objet matériel existe dans le temps et l'espace réels. Néanmoins, il s'agit d'un aspect extérieur par rapport au texte perçu comme œuvre de la parole et œuvre artistique. Chaque texte est l'expression d'un contenu spirituel concret. Il se réalise dans un temps et un espace particuliers – esthétiques.

Le chercheur russe I. R. Gal'perin, en suivant en cela Bakhtin, relève dans un texte une catégorie particulière de continuité (*continuum*) qu'il définit comme une certaine suite de faits, d'événements qui se développent dans le temps et l'espace<sup>103</sup>. Il convient de noter que la succession chronologique des événements dans un texte

---

<sup>101</sup> Jean, 1971, p.131-132.

<sup>102</sup> Turaeva, 1979, p.15.

<sup>103</sup> Voir: Gal'perin, 1981, p.87-97.



littéraire génère une contradiction avec l'écoulement réel du temps. Celui-ci, au cours de la réalisation de l'idée de l'auteur, ne fait que créer l'illusion des rapports temporels et spatiaux. Voilà ce qu'en dit Georges Jean :

Nous avons observé que le temps dans n'importe quel roman est un temps faux. (...) Depuis l'âge des contes, le lecteur de romans doit dépasser le temps quotidien de sa vie et entrer dans un autre système temporel. (...) Pourtant, si l'on excepte quelques retours en arrière, le temps des récits suivait le temps de la vie, et les romans se composaient presque toujours d'une suite d'événements insérés dans une chronologie, plus précisément dans une continuité. Les romans étaient, et sont encore bien souvent, des histoires au sens propre du terme<sup>104</sup>.

Ainsi, la continuité du texte littéraire se fonde d'habitude sur l'élimination d'un suivi réel des événements. En d'autres termes, il convient non pas d'évoquer le *continuum* du texte, mais le *discontinuum*, c'est-à-dire la destruction du caractère ininterrompu de la narration. Une telle forme narrative est caractéristique des œuvres littéraires modernes. Cette forme a une tendance de décomposer la continuité ininterrompue en autant de moments particuliers du mouvement temporel.

Nous le savons, certains modes narratifs à partir du tournant du siècle, ont brisé la continuité déjà très complexe du « temps balzacien » : il se produit une série de transformations irréversibles dans les habitudes de l'expression du temps littéraire. Proust, faisant du temps la matière d'une « recherche » sans précédent, fait basculer le roman tout entier – il fait du temps un espace. Le critique français Michel Raimond dit : « (...) un des apports majeurs de Proust est une véritable promotion de l'espace conçue comme distance, séparation, rencontre et approche<sup>105</sup> ».

D'après l'historien du roman Maurice Nadeau, Proust et Joyce ont préparé les changements dans la représentation du chronotope qui ont été développés par entre autres les Nouveaux Romanciers :

Proust présente le monde d'une conscience qui, à travers le présent, reconstruit le passé jusqu'à faire de ces deux fractions factices du temps une réalité globale qui répond au temps réellement vécu ». Le monde de Joyce est « celui (...) d'une durée si exagérément réduite qu'on s'étonne de la voir contenir un univers d'actes, de sentiments, de passions, d'aventures. Cette première atteinte au temps, cette

---

<sup>104</sup> Jean, 1971, p.132.

<sup>105</sup> Raimond, 1960, p. 341.

manipulation de la durée romanesque contient les révolutions futures dont, (...) les Nouveaux romanciers seront les artisans. Toutes les recherches ethniques, formelles, auxquelles nous avons assisté ces dernières années, et pas seulement en France, découlent de ce geste iconoclaste<sup>106</sup>.

Nadeau précise que Nouveau Roman signifiait non seulement une nouvelle technique romanesque, des manières nouvelles de raconter une histoire, de présenter des personnages, mais aussi un nouveau procédé de disposer d'une durée, passé, présent et avenir, en l'absence de laquelle on ne peut plus parler de roman<sup>107</sup>. Dans le Nouveau Roman nous sommes en face d'une notion nouvelle du temps : « il s'établit comme une stase immobile pendant laquelle, à la façon d'un disque usé, se déroulent des actions indéfiniment répétées ou que l'auteur veut nous laisser deviner. (...) Passé et présent s'imbriquent étroitement, tout en laissant une porte ouverte sur le futur. Rien n'est dit, tout peut encore arriver et demeure à chaque instant possible<sup>108</sup> ». De cette manière, précise Nadeau, le Nouveau Roman « annonce l'inutilité de l'intrigue et la mort du personnage, la fin des catégories comme le temps ou l'espace dans lesquelles la narration s'est trop longtemps enlisée<sup>109</sup> ».

La question de « l'emploi du temps » est au cœur de tout le problème du roman . Tous les nouveaux romanciers « ont de quelque façon voulu ou tenté de saisir ce que Robbe-Grillet appelle « le temps mental »<sup>110</sup>, en détruisant après Faulkner toute chronologie systématique, en montrant l'impossibilité de faire coïncider dans un récit et en nous, passé et présent qui cependant coexistent dans les consciences et dans les textes.

Jean Ricardou, écrivain Nouveau Romancier, dans son étude analytique des problèmes du Nouveau Roman, établit une distinction importante dans le cadre de la temporalité inhérente à la narration. Celle-ci s'observe à deux niveaux déterminant respectivement le *temps de la narration* et le *temps de la fiction*<sup>111</sup>. Les problèmes concernant les rapports du temps narratif et du temps de la fiction sont illustrés à l'aide

---

<sup>106</sup> Nadeau, 1971, p. 50.

<sup>107</sup> Ibid, p.49.

<sup>108</sup> Ibid., p.55.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Jean, 1971, p.189.

<sup>111</sup> Ricardou, 1967, p.161.

de schémas dans lesquels sont exposés d'une part, les points de correspondance entre les fragments narratifs et les segments de la fiction, ces derniers étant dispersés dans des points différents de la *durée*, révélant par ce « désordre » des relations incontrôlées entre les deux étages<sup>112</sup>. D'autre part, on remarque l'existence d'une *vitesse de la narration* variant selon le type d'écriture : le dialogue garantit une sorte d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif ; le discours indirect fait accélérer le récit ; l'analyse – psychologique, par exemple – contribue au contraire à l'« enlèvement » du récit. Le schéma des deux axes temporels établi par Ricardou permet aussi d'évoquer le problème des « solutions de continuité », classables à leur tour en trois types. Le premier affecte la fiction et non la narration, à l'aide de formules temporelles comme « plus tard » ou « l'année suivante » - diverses durées se trouvent alors *instantanément* survolées – cas limite de l'accélération du récit ; le second cas concerne à la fois la fiction et la narration, principe selon lequel un blanc typographique par exemple, toujours selon Ricardou, ne marquerait aucune interruption de l'histoire ; enfin, l'écriture dans sa continuité, laquelle transparaît dans « l'architecture » du livre, par le caractère régulier de l'interruption<sup>113</sup>. L'esquisse des rapports entre les deux axes temporels de la narration et de la fiction resterait incomplet sans l'évocation des *événements simultanés*. Ceux-ci laissent la place à un grand nombre d'actions, le narrateur suspendant tel événement pour reprendre son contemporain et *vice versa*. Enfin, pour conclure ce chapitre sur les rapports *narration-fiction*, il faut évoquer le cas – sans doute le moins répandu – , des reprises textuelles à l'intérieur du récit qui engendrent une rupture des deux axes : tandis que la narration se prolonge, la fiction au contraire, s'immobilise ; il en découle alors une double conséquence : l'écriture n'est plus occultée par le déroulement de l'histoire, mais elle est contestée en sa réitération même, par l'architecture du livre<sup>114</sup>.

Nathalie Sarraute a sa conception à elle du temps dans le roman : « eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions<sup>115</sup> », le Temps, pour elle, s'enfouit dans le texte ; il est suspendu.

Dans son ouvrage théorique, *L'Ère du soupçon*, qui contient son *credo* littéraire Nathalie Sarraute précise ce qu'elle comprend sous la notion de temps dans le roman.

---

<sup>112</sup> Voir : Ricardou, 1967, p.162-163.

<sup>113</sup> Voir : Ibid., p.164-166.

<sup>114</sup> Voir: Ibid, p. 167-169.

<sup>115</sup> ES, p. 65.

Comme elle veut montrer des « mouvements indéfinissables qui glissent (...) aux limites de notre conscience<sup>116</sup> », elle doit les communiquer au lecteur « par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues<sup>117</sup> », pour cela il lui faut « décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti<sup>118</sup> ». C'est ainsi que le temps n'est plus « celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi<sup>119</sup> ». Un peu plus loin, elle fournit une précision supplémentaire concernant la nouvelle conception du temps dans le roman moderne : le temps cesse « d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions »<sup>120</sup>.

Ainsi, le temps perd son dynamisme au profit de l'accroissement de l'instant. Nathalie Sarraute elle-même voyait cette « ouverture » de l'instant au principe de son écriture : « ... j'ai envie de dire : mais regardez, regardez, ouvrons-le, cet instant, et voyons ce qu'il révèle »<sup>121</sup>.

Dans une des interviews, Sarraute présente sa notion du temps dans ces termes : « Ne pouvant pas décrire la vie entière, je me limite à ce qui m'intéresse, à savoir ces réactions minuscules qui produisent les drames. Je m'attache à décrire des petites fêlures dans le mur lisse. Je les regarde à la loupe et j'essaie de montrer, au ralenti comme dans un film, comment ces moments de malaise qui déterminent nos relations se développent »<sup>122</sup>.

A la question de savoir pourquoi dans ses romans et ses textes dramatiques tout se passe au présent et si ce n'est pas une volonté de saisir le monde à l'état naissant, Sarraute répond : « Chez moi, le présent n'est pas l'application d'une théorie, c'est un besoin. Je décris ce qui est en train de se faire. J'essaie de suivre des mouvements et je voudrais que le lecteur ou le spectateur les suive aussi. Donc tout se passe forcément au présent »<sup>123</sup>.

---

<sup>116</sup> ES, préface, II.

<sup>117</sup> Ibid, III.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ibid., II-III.

<sup>120</sup> Ibid., p. 65.

<sup>121</sup> Fauchereau / Ristat, 1984, p. 12.

<sup>122</sup> Sadowska-Guillon, 1986, p. 15-16.

<sup>123</sup> Sadowska-Guillon, 1986, p. 16.

La chercheuse Françoise Asso qualifie la manière d'écrire de Sarraute de « l'écriture de l'instant »<sup>124</sup>. Elle explique ce terme de la manière suivante : « (...) chez Nathalie Sarraute, le passé devient dramatiquement présent et ne prend d'autre sens que celui d'être toujours présent. (...) C'est une sensation comune à deux moments qui fait se confondre l'expérience passée et l'actuelle, (...) Nathalie Sarraute reste dans le domaine de la sensation qui devient action, c'est-à-dire scène vécue et revécue au présent<sup>125</sup> ».

Toute l'histoire esquissée par Sarraute dans le roman *Vous les entendez ?* et résumée par nous dans le chapitre précédent ne pourrait durer que quelques dizaines de minutes, c'est le soi-disant « temps diégétique » du roman ou bien, selon les termes de Bachtin, « le temps de l'aventure<sup>126</sup> ». Mais par les répétitions contenues dans ce que les narratologues appellent un récit itératif, par les plongées dans des univers virtuels Sarraute nous déploie toute l'ampleur des crises tropismiques dans la conscience des différents acteurs.

Le temps et l'espace du roman sarrautien est organisé en fonction des particularités du monde que l'auteur tient à représenter, nous le savons, c'est celui du « fond » à la Dostoevskij, lieu du « foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés (...), qui se bousculent aux portes de la conscience »<sup>127</sup>. Tous ces mouvements ne peuvent s'élaborer qu'au sein (et non au fil) d'un temps tout aussi clos que leur univers, tout aussi troublé et déconstruit.

L'espace et le temps, cela est bien connu, ne sont pas des entités indépendantes, mais des composantes du mouvement ; au cours de l'histoire, ils sont devenus un des premiers thèmes ou axes de la pensée occidentale. En ce sens, Nathalie Sarraute ne quitte pas la tradition du roman occidental. Chez elle, et particulièrement dans *Vous les entendez ?* les espaces cloisonnés, hiérarchisés, fermés qui abritent les personnages composent, vont de pair avec un temps perçu aussi d'une manière particulière. Son temps cesse d'être « ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions »<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> Asso, 1995, p.194.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Bachtin, 1989, p.13.

<sup>127</sup> Conversation et sous-conversation, in : ES, p. 96-97.

<sup>128</sup> ES, p. 65.

Comme l'écrit Sabine Raffy, « c'est cette *entrée en composition* qui, paradoxalement, engendre la « décomposition » et détermine le mouvement propre à l'écriture de Nathalie Sarraute : écriture *selon les tropismes* »<sup>129</sup>.

Ainsi en est-il dans le roman *Vous les entendez ?* que l'espace, conformément aux tendances du Nouveau Roman est agrandi démesurément du point de vue de sa représentation et de son rôle symbolique. Il a dans son centre la statue évoquée dans le récit qui polarise toutes les significations de l'œuvre. Et c'est autour d'elle que le temps est organisé de sorte qu'il se déstructure, rompt avec le réel, perd les caractéristiques du temps dans sa conception classique. Dans *Vous les entendez ?*, par un renversement remarquable, le temps se neutralise d'autant plus qu'il se confond davantage avec l'espace. Le temps s'éclipse au profit de l'espace.

Autour de la bête mythique s'élargissent et se contrastent des cercles temporels que traverse la verticale hiérarchisée des valeurs, dont le point fixe est la statue. Elle demeure le point de cristallisation des scènes imaginaires que provoquent les rires des enfants et c'est toujours à partir d'elle que se font leurs répétitions.

Le retour des scènes se déploie comme un rituel et reflète la spontanéité des sensations et du « fond » qui les fait naître. Cette répétition réglée comme un rite crée à son tour un sentiment de relatif réconfort, d'un repos moral : « Vous devez vous répéter ça (...) ça pourra vous soulager : 'Des goûts et des couleurs' (...). Si vous le répétez assez souvent ... » (VE 81). L'usage du lieu commun, la récurrence d'un commentaire (« un rien les fait rire. Ils sont gais » VE 9), ou encore le jeu de rappel d'une scène, maintiennent une « permanence » dans un univers apparemment déstructuré.

La statue dans *Vous les entendez ?* autour de laquelle évoluent les micro-récits du roman, s'érige comme un pur signe. A part d'autres fonctions, elle en a une qui est très importante : elle signifie le temps, ou plutôt, *l'espace-temps*. C'est bien sur ces deux modes, du temps et de l'espace, qu'elle va marquer sa résistance, sa densité symbolique. Objet ancien, elle se pose au milieu d'un présent informe comme témoignage du passé, elle impose un arrêt du temps sur un seul point dans l'espace. Elle est « quelque chose de fixe, d'immuable... Un obstacle placé sur le cours du temps, un centre immobile autour duquel le temps, retenu, tourne, forme des cercles » (VE 73).

Sans le commencement d'un événement et la périodicité de ces retours, le temps n'existe pas. Ce signe d'un vécu passé servira de point de départ aux récits des

---

<sup>129</sup> Raffy, 1995, p. 27. Les caractères italiques sont de l'auteur cité.

tropismes. Les retours au passé interrompent le cours du temps en témoignant de l'existence d'une origine. Ces mouvements nostalgiques, ces retours sur la ligne du temps, font se retourner l'homme vers ses racines et ses pré-racines, le font chercher l'authenticité, état d'avant la chute, d'avant le langage.

Ainsi la bête mythique apparaît dans le roman comme un point signifiant extrait du temps et de l'espace, planté comme un repère dans le flux inéluctable du temps, au milieu de l'étendue fonctionnelle du monde, pour préserver l'irréalité du for intérieur, objet de toute l'analyse tropismique.

Le rituel de dévotion devant la statue est un symbole de résistance à l'entropie du monde, mais c'est aussi la tentation de nier le temps. Comme cet objet provoque un drame, empêche le contact, la fusion, il devra, pour finir, être expulsé hors du cercle familial, enfermé dans ce lieu de l'espace figé et du temps aboli : le musée.

Sorti de l'enclos sacré, la statue sera rejetée d'abord dans l'espace profane de la chambre des enfants pour y être souillée, couverte d'une coquille, « pleine (...) jusqu'au bord de mégots, de cendre » (VE 211). Ce n'est qu'après ce séjour transitoire dans la chambre – qui peut être vue comme l'antichambre de la désacralisation- que la statue accomplit sa trajectoire.

Examinons maintenant comment dans le texte du roman *Vous les entendez ?* le *continuum* temporel se maintient. Voici un exemple extrait du roman:

Aurait-il jamais pu prévoir que malgré tous ses soins, ses efforts, ce mal se développerait en eux inexorablement et se révélerait au grand jour (...), il était jeune, marié depuis peu de temps... quand, n'y tenant plus, perdant tout respect de soi, tout sentiment de pudeur, abdiquant toute décence, il se présentait, tout bafouillant, pour être rabroué aussitôt : Qu'est-ce que c'est encore ? (...) Toujours insatisfait ? Toujours à vouloir la lune ? A chercher la petite bête ? (...).

Ils lèvent les yeux au ciel...- Ah, quel gâchis... Quand il y en a tant qui sont frustrés, qui ont des malheurs... (...) C'est exactement ce qu'il me faut. C'est pour ça que je suis venu vous consulter... (VE 76-77).

Cet exemple est intéressant du point de vue de la représentation du temps à l'aide du système des formes modales et temporelles des verbes. Ainsi, le conditionnel passé, le futur antérieur, l'imparfait, le présent historique nous montrent que l'action décrite dans ce fragment fait référence au passé éloigné. Les moyens lexicaux contenus dans cet extrait le montrent aussi : *il était jeune, marié depuis peu de temps, autrefois*.

La forme du conditionnel passé précédé d'un pronom personnel à la 3<sup>ème</sup> personne du singulier *aurait-il pu prévoir* est intéressante et significative dans ce cas-là : elle est le résultat de la transposition du discours direct (des réflexions du héros) dans la parole indirecte libre. Cette forme de la parole est le mieux adaptée à la représentation, des impulsions subconscientes des personnages. La forme du présent n'est pas moins intéressante – elle relate non seulement la conversation, mais aussi, et c'est le plus important, des pensées du héros qui apparaissent au cours de celle-ci. On dirait que le héros se transporte immédiatement dans le passé, imaginaire d'ailleurs, qui devient simultanément pour lui le présent, le réel, et il commence à vivre dans ce passé comme dans le présent.

Et voilà un autre présent qui se rapporte directement à la notion du présent et sert à renforcer l'impression du momentané chez le lecteur:

L'ami se rejette brusquement en arrière, lève les sourcils et fixe sur lui des yeux inquiets.... Ils observent amusés, un peu gênés pour lui, ces efforts maladroits pour sortir de ce guêpier... (VE 25-26)

Le présent dans le texte du roman n'est pas vraiment authentique, parce que le héros se déplace, pour ainsi dire, dans l'axe temporel au cours de la narration. Sa pensée est très inconséquente, chaotique, elle passe subitement des événements du passé vers ceux du présent et réciproquement. Le point de départ temporel est fixé dans le roman dans son début - le roman commence par le mot temporel *soudain* qui introduit le moment où les tropismes du protagoniste commencent à opérer. Plus précisément c'est l'instant de l'éclatement des premiers rires perçus par le père. Comme le montrent des extraits du texte, il est relié d'habitude à la notion du présent. Mais le présent chez Sarraute peut se référer de la même manière au passé, au présent et au futur:

Le temps dans chaque roman est exprimé non seulement à l'aide des formes modales et temporelles du verbe, mais aussi à l'aide des indices lexicaux spéciaux – adverbes et substantifs désignant des segments temporels, adjectif et verbes faisant référence à la durée de l'action:

Seuls maintenant, penchés l'un vers l'autre, les deux amis tournent en tous sens la pierre posée entre eux sur la table basse... les deux avars passent tendrement leurs mains sur le coffret précieux..., où est conservé pour toujours quelque chose qui les apaise, les rassure... Quelque chose de fixe, d'immuable... Un obstacle placé sur le cours du temps, un centre immobile autour duquel le temps, retenu, tourne, forme des



cercles... Ils se retiennent à cela, algues, herbes mouvantes accrochées au rocher... (VE 73).

Dans cet extrait, la perception du temps *figé* est rendue avec une précision et une expressivité étonnantes principalement à l'aide des moyens lexicaux : *pour toujours, quelque chose de fixe, d'immuable, un obstacle placé sur le cours du temps, retenu, tourne, forme des cercles.., un centre immobile, le temps retenu, le temps tourne, herbes mouvantes accrochées au rocher*. Le subconscient des personnages se déplace de manière chaotique dans un cercle fermé d'événements vécus dans le passé et revécus dans le présent ; il ne trouve pas d'issue pour s'échapper. Et avec ce subconscient, le temps de la narration ne progresse pas. Cette image se répand dans tout le roman où toute action au développement dynamique est absente, où la chronologie événementielle est constamment perturbée. Autrement dit, le suivi temporel des événements est dérangé au profit des impulsions subconscientes et des émotions des héros.

Une telle expression du temps dans le roman de Nathalie Sarraute n'a rien de commun avec la représentation des rapports temporels classiques lorsque le continuum temporel est lié étroitement au développement événementiel. Cette manière d'interpréter le temps littéraire est en général caractéristique du modernisme, car nous le savons, son esthétique est liée à la représentation de la perception subjective atemporelle, laquelle n'a au fond ni le passé, ni le futur, mais seulement le présent qui dure. Chez Sarraute, la représentation du temps paraît comme un élément de liaison entre les états émotionnels des protagonistes au cours de la narration.

Dans des œuvres émanant du « torrent du subconscient » le lecteur reçoit un «reportage simultané» de l'état intérieur des héros, quoique au cours de son « travail » le subconscient puisse se projeter vers le passé et le présent. Ce ne serait pas juste de prétendre néanmoins que dans les romans comme *Vous les entendez ?* le temps en tant que catégorie objective est détruit complètement et qu'il est remplacé par une perception subjective de l'étendue des événements ou bien par un suivi atemporel des émotions.

Malgré tous les refus de Sarraute (pas d'intrigue, pas de psychologie des personnages, etc.) nous pouvons reconnaître un sujet dans *Vous les entendez ?*, suivre ce qui s'appelle la logique des événements, les situer dans le temps et l'espace, et à travers eux avoir une image de la psychologie des personnages. Un certain suivi des

événements dans le temps se laisse définir – dans le roman il y a un « avant », un « maintenant » et un « après ».

Comme nous l'avons dit plus haut, l'image du temps ralenti et même arrêté est très importante pour le roman *Vous les entendez ?*. Pour la préserver l'écrivaine utilise des moyens différents : des formes modales et temporelles des verbes, la sémantique des verbes, des adverbes et des substantifs désignant des segments temporels, la structure des propositions et des unités de dimension plus importante. Des reprises, des arrêts, des « piétinements », de longues énumérations, des rangées de comparaisons et de métaphores aident l'écrivain à persister dans ce procédé. Voilà un des exemples du texte qui déploie une mise à profit exemplaire des procédés linguistiques et stylistiques du ralentissement, à l'œuvre dans l'écriture de Nathalie Sarraute:

Maintenant l'opération commence. Le temps d'abord. Comme les flots du Jourdain il s'écarte de chaque côté pour laisser passer... Non. Il ne s'écarte pas. Il est arrêté. Il est un instant immobile, sans limite. Un instant fixé pour l'éternité. Un seul instant infini, infiniment paisible. (...) Non. Aucun mot ici. Dans l'instant épandu, sans ravages, sans horizons même lointains, calmes sans aucun terme, immobiles, rien ne bouge. (...) Et puis, les flots se referment, le temps se remet à couler, c'est fini. Il ne reste en lui qu'un grand d'apaisement (VE 130-131).

Ce fragment dans son contenu est programmateur pour le roman car il contient une indication sur la sensation du ralenti et de l'arrêt du mouvement et du temps (il se rapporte chronologiquement au moment où le père dans son extase quasi religieuse s'arrête devant la statue mythique qu'il contemple avec dévotion). L'effet du ralenti et de la syncope dans la suite du temps est rendu par les verbes au présent, par la sémantique de certains verbes (*s'écarter, s'arrêter, rejeter*), de certains adjectifs (*immobile, paisible, calme, infini*), des adverbes désignant des segments du temps et le suivi des actions (*maintenant, infiniment, déjà, puis*), par des substantifs désignant la notion du temps (*un instant, un mouvement, les limites, l'éternité*). Un grand rôle dans la création de l'effet du ralentissement du temps est joué ici par la syntaxe. La plupart des propositions contiennent des rangs de synonymes nombreux et une grande quantité de mots explicatifs. Des propositions incomplètes et nominatives, des constructions elliptiques nombreuses servent aussi au ralentissement de la narration qui avance d'une manière irrégulière par bonds.

Ainsi le temps littéraire dans le roman *Vous les entendez ?* est modelé à partir d'un ensemble de moyens interactifs de niveau différent: la composition, le système lexical, la structure temporelle du texte, les reprises de toutes sortes, les moyens stylistiques et syntaxiques, - tous ces moyens appartenant au répertoire traditionnel de la représentation du temps dans le roman, mais ici ils servent à exercer une fonction peu traditionnelle, celle de la destruction d'un suivi des actions chronologiquement définies et à créer l'effet d'un point de départ temporel « errant », non fixe, mais conclu dans un cercle clos des événements. Certes la lecture d'un texte doté de tels éléments est un exercice difficile. Il provoque chez le lecteur une tension psychologique particulière. Nathalie Sarraute en était consciente elle-même. En parlant de ce monde particulier dans lequel agissent ses personnages elle avouait: « ...On ne pourrait pas vivre au niveau de mes livres, ni des tropismes. On ne pourrait pas vivre sous le microscope et au ralenti. On deviendrait fou »<sup>130</sup>.

## 4.2 L'espace dans *Vous les entendez ?*

Tout le livre [*Vous les entendez ?*] est d'avance versé dans le rire qui l'introduit et le recueille.

Nathalie Sarraute, interview avec Lucette Finas

L'espace de même que le temps est une des formes de l'être et de la pensée, c'est une catégorie de la poétique d'une œuvre littéraire. Des notions spatio-temporelles tout en ayant leur nature objective, deviennent non seulement moyens de la transmission des idées, mais servent aussi à la généralisation des processus les plus complexes de la réalité. Le continuum spatial est beaucoup plus précis que le continuum temporel. Les noms géographiques du lieu de l'action et la description du milieu dans lequel l'action se déroule sont donnés le plus souvent dans une œuvre littéraire sur un plan absolument réaliste. Le continuum spatial se réalise dans la description suivie du milieu comme le voient les personnages de l'œuvre. Sous condition, on peut rapporter aux paramètres spatiaux aussi des *dramatis personae*, des personnages. Eux, comme l'espace et le temps, rattachent l'action au moment concret de son déroulement. En dehors de

---

<sup>130</sup> Benmussa, 1987, p. 71.

*dramatis personae* il n'y a pas un seul texte, pas une seule œuvre littéraire<sup>131</sup>. Michel Raimond qui a consacré nombre de ses travaux à l'étude de l'expression du temps dans la littérature précise : « : « Tout roman (...) a partie liée avec l'espace. (...) De tout temps, l'espace était déjà impliqué par l'action et par le personnage. Dans certains cas, il était évoqué comme un beau décor, toile de fond devant laquelle agissent ou parlent des protagonistes<sup>132</sup> ».

Georges Jean évoque, en parlant du temps littéraire : « Butor souligne quelque part qu'il est très difficile de parler du temps sans user des métaphores de l'espace. Pour le lecteur de roman, cette idée est particulièrement vraie, toute lecture s'inscrivant dans des espaces différents : espace des lignes sur la page, espace (...) dans lequel se tient le lecteur, espace que parcourt le texte qu'il décrit ou suggère, etc. Lire un roman, c'est toujours aller ailleurs, voyager<sup>133</sup> ».

Ainsi, l'une des vertus traditionnellement reconnues au roman est de transporter les lecteurs dans un « ailleurs » temporel et géographique. Dans ce sens là, toute lecture romanesque est un voyage. L'espace impliqué par le récit n'a pas seulement une valeur de lien, de mythe ou de signe, mais il comporte un coefficient de crédibilité. Michel Raimond essaie de répondre à la question dans quelle mesure et à quelles conditions, l'évocation précise de l'espace imaginaire sert-elle la crédibilité : « Je me demande si ce qui reste en moi quand je n'ai pas lu *Guerre et Paix* (...) depuis un certain temps, ce ne sont pas des schémas spatiaux, et il me semble qu'ils sous-tendent le souvenir que j'ai de tel ou tel personnage. (...) Je sais bien qu'il n'y a pas que ces schémas spatiaux qui aient une efficacité romanesque; qu'il y a aussi la verve des tirades [des personnages], qui, (...) crée, sans recours à l'expression de l'espace, la présence d'un monde fictif<sup>134</sup> ». On pourrait dégager ainsi, selon Raimond, du moins deux modalités de la création romanesque : la suggestion de l'espace et l'écoute des voix . « Les deux choses ne s'excluent pas; mais, d'après le chercheur, de Flaubert au Nouveau Roman on assiste à une promotion de l'espace, non seulement impliqué, mais délibérément suscité comme une présence<sup>135</sup> ».

---

<sup>131</sup> Voir: Gal'perin, 1981, p. 95.

<sup>132</sup> Raimond, 1971, p. 181.

<sup>133</sup> Jean, 1971, p. 51.

<sup>134</sup> Raimond, 1971, p.182-183.

<sup>135</sup> Raimond, 1971, p.183.

Les auteurs modernes accordent une importance particulière à l'expression de l'espace. D'après les critiques, nous assistons, depuis une centaine d'années, à une véritable promotion de l'espace<sup>136</sup>. Avec le temps, la manière de le représenter dans le roman a subi des transformations : les Nouveaux Romanciers, par exemple, cherchaient moins à faire voyager leurs lecteurs qu'à les installer dans un espace physiquement et topographiquement neutre<sup>137</sup>.

On sait quel rôle jouent dans l'univers balzacien les maisons (...) et avec quelle minutie le romancier les décrit, les parcourt, les ouvre au lecteur. Mais pour Balzac, les maisons reflètent les hommes, les femmes, les passions qui les habitent. Dans les romans que nous évoquons ici, les maisons valent moins en elles-mêmes que pour les espaces qu'elles délimitent. Elles se présentent tantôt comme « lieu qui rassemble et ne réunit pas », tantôt comme « des espaces qui enferment et qui ne semblent plus faits pour l'homme »<sup>138</sup>.

La métamorphose du roman est liée à la prédilection accordée à la perception par une conscience de l'univers sensible de l'espace et du temps. Une des vocations du roman moderne est de substituer à l'analyse ou au récit le dévoilement de cette mise au monde, de ce rapport primordial de la conscience et du monde.

Le critique littéraire M. J. Lefebvre conteste le fait que le roman du XX<sup>ème</sup> siècle puisse être radicalement différent de celui qui le précède:

Il n'existe pas de roman à proprement parler moderne, on ne peut pas pratiquer de coupure dans l'évolution. (...) Mais lorsqu'on se place en face du roman du XIX<sup>ème</sup> siècle et de celui qu'a inauguré Robbe-Grillet, on voit entre eux s'élargir une césure. A mon avis, elle est causée par la promotion, à notre époque, de l'espace au détriment de la temporalité. Par une promotion de la temporalité aussi, mais d'une temporalité conçue d'une manière autre que jadis. Dans le roman classique, les axes de coordonnées espace-temps étaient fixes. Ils n'avaient pas de rôle déterminants dans l'action. Tout résultait d'une certaine *image*, que je pourrais appeler *de l'aventure*. Le personnage des anciens récits avance sans savoir ce qu'il va trouver aussi bien dans l'espace que dans le temps ; il est confronté à des séries de révélations qui font tout l'intérêt du roman, parce qu'elles ne sont pas données d'avance, quoiqu'on les présente à toutmoment. C'est ce pressentiment que j'appelle *image de l'aventure*<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Voir: Ibid., p. 183.

<sup>137</sup> Voir : Jean, 1971, p. 190.

<sup>138</sup> Ibid., p. 193.

<sup>139</sup> Mansuy, 1971, p.195. Les caractères italiques sont de l'auteur cité.

Pour Lefebvre, le roman contemporain – ou une partie du Nouveau Roman – fait abstraction de ce pressentiment temporel, coupant ainsi court à l'intrigue. La nouvelle image qui apparaît alors est désignée par ce critique littéraire *image de l'être*. Cette dernière est perceptible dans la mesure où l'espace et le temps ont gagné en importance, en épaisseur, réelle – dans le sens textuel. Ces deux éléments interviennent alors comme de véritables acteurs, les axes coordonnés du temps glissent les uns sur les autres, les axes spatiaux également. On perçoit la présence de plusieurs systèmes de référence qui se superposent, et cette superposition détermine l'épaisseur de l'image. A travers tout cela, c'est l'*être* qui apparaît<sup>140</sup>.

Nous le savons, le roman classique assurait avec beaucoup d'efficacité la présence d'un espace imaginaire. A cet effet s'ajoutaient ceux de la reprise, fréquente, des mêmes motifs spatiaux. La présence d'un espace fictif est en partie liée à l'assurance et à l'insistance du narrateur. Il est à déduire que l'absence, relative, de personnages et d'histoires, dans les romans modernes, a pour effet de laisser l'espace imaginaire agir seul sur l'esprit du lecteur, et que c'est au profit de la représentation de l'espace que l'histoire disparaît. L'efficacité romanesque tient aussi au fait que chaque roman nous présente un univers clos, fermé sur lui-même, et un espace réduit à l'essentiel; c'est le couloir, l'escalier, la maison, la ville avec ses rues et ses carrefours, au point qu'on pourrait parler de lieux archétypiques. En bref, si on tend à supprimer l'histoire et le personnage, comme le font les Nouveaux Romanciers, le lieu subsiste et l'espace prend d'autant plus d'importance que l'auteur *dit* l'espace plutôt qu'il ne raconte une histoire.

Les Nouveaux Romanciers retrouvent souvent dans la représentation de l'espace les méthodes du roman traditionnel, soit que l'avancée du personnage donne l'impression d'un défilé du décor de part et d'autre du marcheur, soit que l'angle de prise de vue soit précédé et qu'on ait à faire aux restrictions du champ. Par là, l'espace prend sa dimension en profondeur. On voit assez que l'espace n'est plus le cadre *a priori* d'une action à venir, mais une suite de réalités perçues ou imaginées. Dans cette entreprise qui consiste à tenter de rendre compte de « l'entour de l'homme », d'après l'expression de Robbe-Grillet, le modèle du cinéma est constamment présent.. Une sensibilité particulière à cette expérience immédiate de l'espace qui souvent, dans le

---

<sup>140</sup> Voir : Ibid.

Nouveau Roman, est due aux influences conjuguées du cinéma, de la phénoménologie et d'un héritage littéraire.

Le lieu clos où se rencontrent et se superposent d'autres lieux, est effectivement un exemple très significatif des tentatives faites par les auteurs modernes pour réunir dans la même saisie textuelle les inclusions complexes des images d'espace. Déjà chez Proust, apparaît ce jeu de miroirs, par lequel le texte se stratifie, provoquant une lecture à plusieurs niveaux, cinématographiques, pourrait-on dire.

Les procédés de l'exploration de l'espace chez les Nouveaux Romanciers sont divers. Au delà d'une organisation géométrique de l'espace, au delà d'une organisation picturale de l'espace en fonction des jeux de la lumière, au delà même de cette expérience immédiate, il y a un glissement des espaces les uns sur les autres, au point que l'espace devient le sujet véritable du roman. Le cas le plus simple, c'est celui du monologue intérieur qui, même sous la forme du style indirect libre, fait coïncider l'espace perçu et l'espace imaginé. Dans le monologue intérieur, la mémoire ou la rêverie aboutit à l'insertion d'un espace dans un autre, à une sorte de télescopage des espaces.

Le Nouveau Romancier Claude Ollier, en évoquant la représentation de l'espace, insiste : « le romancier ne doit plus dire qu'un héros marche, il doit plutôt s'attacher à montrer ce qui défile à gauche et à droite du marcheur . (...) L'assurance de toute marche est conquête et prise de possession de l'espace <sup>141</sup> ». Au glissement d'un espace sur un autre (comme dans le phénomène de la surimpression au cinéma), s'est substitué le glissement d'un espace à un autre, - mais cet autre est le même, ou, du moins, il est analogue.

Dans le roman classique, l'espace ne cesse jamais d'être homogène ; il se définit, de proche en proche, par des contiguités. Dans le roman moderne, il est, par morceaux, intégré au progrès d'une écriture. La fenêtre, la balustrade, la plantation ne sont plus seulement définies par leur appartenance au monde de *l'étendue*. Elles sont reprises au titre de *leitmotiv* et donnent l'impression de s'intégrer à une construction thématique. L'absence de continuité temporelle vient renforcer cette impression d'un montage spatial. C'est par là que l'espace représenté débouche sur la création d'un espace littéraire. L'espace littéraire propre au Nouveau Roman, c'est justement cette impression de tournoiement et de vertige autour de mêmes images. Le résultat de ce

---

<sup>141</sup> Cité d'après: Raimond, 1971, p. 187.

phénomène est que le lecteur se perd dans l'espace du roman, de même que dans le système temporel. Il convient de réfléchir à ce que signifie cette confusion voulue, qui se produit pendant la lecture.

Le roman de ces dernières décennies ne se propose ni de donner un équivalent du monde réel, ni d'orienter, par un récit circonstanciel, vers une ou des significations transcendantes, il se constitue un objet esthétique, fermé sur lui-même, et qui se veut source de fascination.

Michel Raimond s'efforce de montrer, à la lumière des récents développements du roman, la signification de l'opposition de l'espace clos et de l'espace ouvert : celui-ci désigne une dispersion, une errance, celui-là l'intimité d'un secret et d'un accomplissement<sup>142</sup>. Cet espace de l'intimité close, de la chambre, dont aucune rumeur ne franchit jamais les parois, contraste avec l'espace, dehors, de l'errance labyrinthique.

Certes, tout roman fait, nécessairement se succéder un espace du dehors et un espace du dedans, c'est là le système même de notre vie quotidienne, de même que l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur constitue un des rythmes cinégraphiques fondamentaux. Mais ce qui d'habitude s'efface au profit du progrès d'une narration est ici restitué dans sa pureté thématique. Cette thématique, on peut l'illustrer par l'exemple de *L'éducation sentimentale* où l'errance de Frédéric à travers les rues de la ville s'oppose au thème de l'espace sacré, celui de la chambre de Marie Arnoux. On la retrouve aussi chez Proust dans l'importance du thème de la chambre.

Un des thèmes majeurs dans la représentation de l'espace dans le cadre du roman moderne, est celui de la chambre. Cette configuration peut avoir un registre très étendu de valeurs et de significations. Au delà de la chambre close de l'imagination s'étend, en dehors, l'espace romanesque qui contient les sous-espaces des personnages. La chambre symbolise ou représente ainsi le pouvoir générateur de l'imagination.

Encore un thème important pour la littérature du Nouveau Roman est la méditation sur le *Rien*. Voilà comment Michel Raimond présente ce thème : « Voyez cet univers d'espaces giguognes emboîtés les uns dans les autres. (...) Il y a l'espace de la ville et dans la ville la maison, et dans la maison la chambre, et dans la chambre la commode, et dans la commode la boîte, - et dans la boîte il n'y a rien, ou presque rien, - une misère. Ou ce qu'il y a, vous ne le saurez pas<sup>143</sup> ».

---

<sup>142</sup> Voir: Raimond, 1971, p. 189.

<sup>143</sup> Raimond, 1971, p. 191.



Georges Jean affirme que c'est sans doute chez Nathalie Sarraute que se marque le mieux la différence fondamentale entre le rôle de la description balzacienne de l'espace intérieur et celui que joue cet espace dans les romans « nouveaux ». L'inventaire d'une habitation chez elle « prend une dimension presque phénoménologique et n'existe que par et dans le murmure d'un langage propre à « faire saisir l'espace ». Ce qui importe, alors, est la manière dont cet espace se parle et pas du tout, ou beaucoup moins, ce qu'il reflète<sup>144</sup> ».

Présentons la manière dont Sarraute aborde le thème du temps dans le roman *Vous les entendez ?*. Le chercheur qui s'est le plus penché sur l'étude de l'espace dans cette œuvre est Sabine Raffy. Dans son étude intitulée *L'espace et le mythe dans 'Vous les entendez ?'* elle nous livre une conception originale de ce sujet. Tout d'abord elle présente les « espèces d'espaces » dans lesquels l'intrigue se développe : « Les espaces dans lesquels évoluent les tropismes sont peu nombreux : le salon où le Père et son ami Gautrand contemplent la statue ; la chambre des enfants d'où partent les rires, source des tropismes ; et le musée, enfin, dans lequel sera déposé la statue problématique »<sup>145</sup>.

Bien entendu, Nathalie Sarraute se distancie de toute description « à la Balzac » où chaque détail comporte un sens riche en perspectives. Ici, c'est le dépouillement extrême : des pièces suggérées sont dépouillées de toute matérialité, « ce sont des coquilles vides »<sup>146</sup>. Et pourtant l'espace dit matériel est investi dans le roman d'un rôle signifiant. Même l'espace « vide » ou « neutre » possède ses caractéristiques propres dans le sens où il joue son rôle organisant. L'espace en général est une des dimensions par rapport auxquelles s'organise le comportement des individus. Les déplacements dans l'espace qui traduisent les impulsions intérieures déterminent une relation du sujet avec l'espace, celle à son usage. Cet usage est toujours pensé, c'est-à-dire signifiant. D'après Raffy, l'univers sarrautien est organisé, tracé, délimité par le « terrible désir [de chaque être humain] d'établir un contact »<sup>147</sup>. Chez Sarraute, les lieux dans lesquels évoluent les personnages, ou plus précisément qui encadrent et renferment leurs émotions sont rares ; mais plus encore, ils sont des lieux clos, fermés.

---

<sup>144</sup> Jean, 1971, p. 192.

<sup>145</sup> Raffy, 1995, p. 20.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Voir : De Dostojevski à Kafka, in : ES, p. 33.

#### 4.2.1 Le salon

Le salon d'où partent tous les tropismes est l'espace familial qui joue le rôle protecteur. C'est aussi le lieu des réminiscences des histoires passées, de la réapparition du temps écoulé, lieu de la communauté :

(...) ici on est protégé. Quels instruments puissants ne faudrait-il pas pour percer, pour lézarder ces parois épaisses derrière lesquelles ils [le père et son ami] se sont abrités... (VE 12).

Le salon est d'un côté le lieu de refuge du père où il s'abrite à la moindre alerte, mais cette pièce a aussi une valeur plus large signifiant le territoire qui abrite l'ensemble des membres de la famille. Ses murs ont connu plusieurs existences des autres générations de la famille ; ils sont témoins immobiles d'un passé collectif, la preuve de l'existence des liens entre les membres de la maisonnée, quoiqu'elle soit actuellement en crise. Comme nous venons de le dire, le salon est le lieu où le père se réfugie au moment du doute, de l'inquiétude et de l'angoisse, le lieu clos dont les murs protègent lui et les valeurs qui lui sont chères de l'intervention de l'extérieur barbare, protègent le sacré de toute atteinte du profane.

Il est intéressant d'observer que le père assis dans son salon et dérangé par des rires intempestifs des enfants se souvient à plusieurs reprises des salons de son enfance. C'est un souvenir personnel de Nathalie Sarraute qui, dans son adolescence, a fait des séjours en Angleterre dans des familles. L'image de « cette Angleterre plus anglaise que nature »<sup>148</sup>, réapparaît de temps en temps dans ses œuvres. Au début de *Vous les entendez ?* (et plusieurs fois dans le roman), ce seront les décors de salon qu'a connus le père dans son enfance : les housses de chintz aux teintes passées, les bûches flambant dans les cheminées, les pois de senteur dans de vieux vases... Et l'auteur exagérera encore le mélange de tradition et d'immobilité, « rien qui puisse nous atteindre et nous faire vaciller (...) nous pousser parmi les pois de senteur, les pots de géraniums et d'impatiens, les percales fleuries, les cretonnes blanches, les vieilles servantes dévouées, les cuisinières aux faces luisantes de bonté » (VE 8, 13, 61, 67, 139, 146).

Ainsi, du point de vue du père et de son ami, de tous ceux qui appartiennent à sa génération, le monde se partage entre ces deux catégories du sacré et du profane. Tout ce qui appartient à la première réalité est lié à l'image du salon, claire et réconfortante, désigné souvent dans le roman par le mot « ici » ; tout ce qui appartient au contraire à

---

<sup>148</sup> Bouchardeau, 2003, p. 52.

la deuxième réalité, l'empire de l'obscur et de l'inquiétant, est lié selon la situation, tantôt à l'image du monde extérieur, tantôt à celle de la chambre des enfants, et désigné par le mot « là-bas » (nous parlerons en détail de l'opposition « ici-là-bas » plus loin).

Ce foyer qu'est le salon abrite à la fois les valeurs familiales et l'objet du culte, une statue ancienne qui se trouve juste au milieu de cette pièce, posée sur une table basse, durant presque toute l'action décrite dans le roman. Cette statue est en quelque sorte symbole, idôle de ce monde « ici ». La présentant comme « objet du culte, un objet sacré» (VE 47) l'auteur insiste sur son rôle symbolique dans l'oeuvre. Un profane s'expose à un danger en pénétrant dans le royaume où trône cet objet qui dégage une puissance dont il faut se tenir éloigné :

Ce qui sort de là, ce qui émane, irradie, coule, les pénètre, s'infiltré en eux partout, ce qui les emplit, les gonfle, les soulève... fait autour d'eux une sorte de vide où ils flottent, où ils se laissent porter... aucun mot ne peut le décrire (VE 10).

Le sacré est toujours dangereux pour qui entre en contact avec lui, sans être préparé, c'est-à-dire initié à cette « religion ». Tout un rituel est nécessaire, faute de quoi la machine punitive se déclenche « comme l'exécution d'une sentence appliquée avec une précision rigoureuse par des bourreaux insensibles au repentir, aux cris du condamné » (VE 15). Le contact avec le sacré peut provoquer un choc, une émotion psychique brutale qui est éprouvée dans le roman par le père décrivant son admiration en termes purement religieux:

(...) quand nous allions toucher... son mouvement, oui, presque de répulsion... comment nos mains impures pouvaient-elles oser ? (VE 87).

Horreur. Pêché mortel. Hérésie. Excommunication. (VE 91-92).

Une des formes de l'appropriation de l'espace est le regard dirigé sur un des éléments de celui-ci. En se posant sur l'objet sacré, il s'en empare symboliquement et fait courir ainsi le risque du sacrilège. De ce point de vue, l'acte commis par l'ami, être profane venu de l'extérieur et par conséquent ne connaissant pas les règles du rituel, est considéré comme un sacrilège. Cette personne touche à l'objet de dévotion, s'empare de lui avec son regard et devient par cet acte perturbateur d'une organisation établie. L'intrusion de l'autre dans l'enclos qui abrite la statue et la famille met en péril l'équilibre fragile qu'est l'entente entre les membres de la maisonnée. Son intervention provoque une crise qui se développe en sa présence. Sa situation dans l'espace où se

developpe l'action est celle d'un corps qui lui est étranger : il est placé entre le père et les enfants, il retient le père au salon, autorise par sa présence le retrait des enfants dans leur chambre, et détruit l'harmonie de ce foyer, empêche toute fusion.

« En haut », « là-bas », dans la chambre, se retirent et s'enferment les enfants. La porte de cette chambre marque la rupture nette d'avec le salon d'en bas. Cette chambre est un espace appartenant à un univers bien différent : aucun code n'organise cet espace, aucune obligation ne règle les actes ici, il n'y a « plus de juges, plus de lois » (VE 178), « plus de noms, plus d'étiquettes, de définitions » (VE 179). Ici règne le désordre, l'indéterminé, une certaine indifférence : « c'est ce que ça deviendra, personne n'en sait rien, personne ne veut le savoir » (VE 179).

Cette chambre appartient à un groupe mélangé des enfants. Là est le domaine des souillures, là le « désordre, des disques posés partout, des magazines qui traînent sur le plancher, des vêtements épars » (VE 209-210), l'espace flou d'un monde profane. Si le sacré est concentré dans un point, s'il s'organise en structures nettement séparées, le profane s'offre au contraire comme une étendue informe mais homogène, lieu de tous et lieu commun. Cet espace là est un « monde paisible, harmonieux, où chacun peut tout naturellement (...) marcher les mains tendues, les yeux dilatés (...), s'approcher, se reculer » (VE 48) de l'objet sacré puisque celui-ci, de bête mythique s'est transformé en « bon chien, va, brave bête » (VE 33, 46, 57). On comprend l'existence ici comme « la bonne grosse vie qu'on saisit à pleines mains » (VE 32).

Dans ce lieu du commun règne la langue des « lieux communs », des expressions toutes faites et des images convenues, très banales. On se grise de formules figées du langage plaqué : « aux innocents les mains pleines » (VE 145), « des goûts et des couleurs... » (VE 81-82, 91), « il ne faut pas demander l'impossible, vouloir la lune » (VE 81). On jouit de se fondre dans l'univers du plus grand nombre, d'avoir « l'adhésion de milliers, de millions de gens » (VE 51), d'appartenir à la communauté de ces êtres grossiers et ignorants (VE 51) marqués par cette innocence qui ne saurait être souillée par les « miasmes (...) d'en bas » (VE 158).

L'écriture sarrautienne révélant la conversation et la sous-conversation montre le va-et-vient de la conscience humaine entre l'espace sacré et le monde profane, entre la sécurité que procure le respect des valeurs et des lois et le repos que peut apporter un laisser-aller irrespectueux. L'organisation spatiale du récit dans *Vous les entendez ?* illustre ce parcours des sensations humaines ayant pour origine l'ambiguïté fondamentale de la nature humaine.

Le salon, « le bas », et la chambre, « le haut », se trouvent donc dans un axe vertical. Les pensées des protagonistes, leurs sensations, leurs déplacements imaginaires tracent continuellement une verticale entre les deux espaces. Dans sa lutte intérieure, le père commence à nier à appartenir à l'espace du salon, aspirant à rejoindre le cercle fermé dans lequel, « là-haut » se tiennent les enfants. Poussé par le désir de redevenir « l'un d'entre eux », il prend le risque de sortir de son univers. Dans le but d'alléger son ascension, il rejette l'ami et dément avoir jamais appartenu à ce monde de « collectionneurs », de « vieux barbons » hocheurs de tête (VE 16, 24). Il veut désormais échapper à la pesanteur du culte et de l'histoire, et, avec les enfants, pénétrer dans le monde de « ce qui gazouille, sautille, se roule, se vautre, bondit, mordille, gaspille, gâche, détruit, se rit... vers l'insouciance, l'indifférence, la légèreté, la frivolité, l'étourderie... » (VE 39). Ce trajet vertical représente le parcours de l'exploration sarrautienne qui se donne pour but d'observer l'aspiration de l'homme vers une hauteur trouble, un ailleurs souillé mais désirable, en même temps qu'il est tiré par le poids d'un en-bas qui serait le domaine de l'obscur, de l'inexploré, mais aussi de l'important, du vital.

Il est normal que ces deux univers soient cloisonnés, séparés par une clôture. Les enfants s'enferment pour être en sécurité, libres, pour ne pas être dérangés. Le père, au moment où ils s'en vont, se sent quant à lui, protégé dans ses valeurs profondes et exclu du monde profane de là-haut : « la porte derrière eux s'est refermée, nous sommes seuls, contemplant cela, cette sculpture posée là entre nous sur la table basse » (VE 62).

Les portes dans les romans de Nathalie Sarraute surgissent toujours comme interruption dans le cours des événements. Plus que tout autre roman, *Vous les entendez ?* fait de la porte un seuil, lieu du partage, de la limite. Car celui qui l'a franchie subit un changement radical. Le père et l'ami de « gentlemens » aux « vieilles pipes culottées » (VE 89) qu'ils étaient, deviennent « vieux barbons » (VE 24) ; tandis que les enfants, purs et innocents, se transforment en « voyous , graine d'assassins » (VE 93), et le « langage des maîtres » (VE 114) n'articule plus que des « métaphores vulgaires » (VE 109). C'est ce seuil symbolique que, tout au long du roman, le père affronte et traverse, sans cesser de l'imaginer comme une barre le séparant de ses enfants. Jamais la porte ne fait naître l'espoir d'une ouverture. Ce serait plutôt le rôle des fenêtres, rares du reste, que de suggérer l'évasion : « il se tourne vers la fenêtre comme s'il appelait à l'aide » (VE 167). L'espace du roman chez Sarraute est organisé en fonction des particularités du monde que l'auteur se donne pour but de représenter :

monde intérieur, (... « le for intérieur », « l'ineffable intimité avec soi », expressions empruntées par Sarraute chez Dostojevskij<sup>149</sup>), monde animé de sensations infimes, agité de craintes et secoué d'audaces. C'est vers lui que les enfants descendent ; c'est à sa proximité qu'ils se forcent à « employer le langage des maîtres » (VE 114-115).

L'ensemble des mouvements qui animent le texte : les déplacements tropismiques du dehors vers le dedans, centre de gravité du personnage ; les va-et-vient entre le salon du bas et la chambre du haut ; les traversées entre le monde de la statue et celui des bandes dessinées ; les rejets tantôt de l'ami, tantôt des enfants – dessinent une trajectoire intérieure, une géométrie psychique où le seul point fixe est la bête mythique, idôle du clan familial.

La statue se place donc au centre de l'espace, au milieu du salon, de la cheminée, de la table, comme dans le cercle fermé du récit. Elle réorganise le monde autour de son signe, rassemble en une agglomération les récits épars des minuscules sensations. Toute la géométrie du roman se dessine en fonction du noyau qu'elle représente : « Une autre forme, une autre ligne ramenée d'ailleurs ne suffit-elle pas pour qu'aussitôt se séparent, s'éloignent l'une de l'autre, encerclées de solitude, les deux âmes sœurs ? » (VE 75).

Expulsé du monde d'en bas où elle règne, la statue se trouve provisoirement dans la chambre des enfants complètement profanée pour atterrir à la fin dans un musée. Et si le musée est le dernier espace du roman, c'est aussi qu'il enserme et fige le récit de la même façon qu'il donne aux enfants « ces faces figées par la gravité triste et détachée qui convient aux héritiers en vêtements sombres » (VE 215). Enclos mortifère des valeurs passées, il pétrifie les visages et la parole. La statue ancienne qui était un mythe d'origine, qui est un point fixe sur l'axe du temps, finit dans un espace où l'on « se fige », où l'on « chuchote » « dans un pieux silence » (VE 156), au milieu d'un fouilli de noms, dans l'étouffement de la langue. C'est alors « qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien » (VE 223).

#### **4.2.2 La chambre des enfants**

---

<sup>149</sup> De Dostojevski à Kafka, in : ES, p.12.

Vu ce que nous avons dit dans le chapitre précédent sur le contenu du roman *Vous les entendez ?*, l'espace dans cette oeuvre comporte une symbolique qui fait référence à des cloisons imaginaires qui séparent le père de ses enfants. Mais ce ne sont que des allusions, car on ne trouvera dans ces lignes aucune description détaillée de l'arrangement de l'espace (l'assemblage ni la disposition).

Dans *Vous les entendez ?*, la maison familiale est présentée comme un espace clos au sein duquel les adultes et les jeunes entretiennent des relations difficiles qui les font se rejeter réciproquement. Le père et son ami restaient au salon tandis que ses enfants installés au premier étage, se trouvent dans un champ de bataille plein de tropismes. Les tropismes appellent dans l'imagination des participants des autorités venant en aide, telles une assistante sociale, la police, un juge, mais en réalité les personnes demeurent seules dans la maison, et sans secours. Cela évoque un huis clos. L'espace présenté comme un champ de bataille (le salon et l'escalier conduisant au premier étage) est chargé d'une grande tension, alors que la chambre des enfants est présentée comme un refuge.

Les espaces évoqués dans le roman sont tout d'abord le salon, en bas de la maison, où l'action a débuté et où se situe l'épicentre de son développement ultérieur, ensuite la chambre des enfants où ceux-ci se réfugient et où ils s'adonnent à leurs activités préférées et d'où l'on perçoit des éclats de rire.

L'image de la porte de la chambre des enfants est très importante car elle représente une borne entre le monde du père et celui des enfants. Il y a aussi un escalier qui mène du bas vers le haut et qui constitue une sorte de passerelle reliant ces deux univers. Tout ça est un espace dit « réel », dans ce sens que le lecteur le voit comme un décor à l'intérieur duquel l'action décrite peut se passer réellement. Mais il y a encore dans ce roman toute une suite d'espaces qui sont évoqués par l'imagination du père des enfants, de l'ami au moment de leur conversations réelles où leurs pensées provoquées par des tropismes. Ces espaces sont les salons des maisons anciennes à l'anglaise et la campagne en Angleterre dans lesquelles s'est déroulée l'enfance du père, les musées et les galeries d'art dans lesquels il aimait flâner seul ou en compagnie de ses enfants, la campagne dans laquelle se trouve la maison du père et dans laquelle la journée s'est passée, l'échoppe du brocanteur au Cambodge où une oeuvre d'art a été trouvée fortuitement ; l'espace du monde représenté sur les tableaux des anciens maîtres que le père montre à ses enfants (VE 44) ; le bureau du proviseur où le père s'imagine se

trouver (VE 51-53); le cabinet d'un psychologue spécialisé dans les relations conjugales et que le père consulte dans son imagination (VE 76-82) et d'autres.

La sensation d'enfermement est omniprésente dans le roman : personne ne sort de la maison, d'autres espaces ne sont qu'évoqués dans l'imaginaire du père et peut-être (si non admettons que les autres ont aussi « le droit à la parole » dans le roman) des autres personnages. Tous sont victimes des tropismes et en sont prisonniers. Surtout pour ce qui concerne les enfants, l'auteur insiste sur le fait qu'ils sont enfermés dans un espace clos représenté métaphoriquement dans le texte par leur chambre mais, d'un point de vue élargi, dans un monde convenu par leur père et dont ils ne peuvent s'échapper qu'au prix d'une rupture avec lui.

Il est à noter que la chambre d'enfants, la chambre close en général, est une image importante pour la poétique de Sarraute (mais aussi pour celle du Nouveau Roman, comme nous l'avons dit plus haut) – c'est un refuge auquel aspire au moment des souffrances, tout être sarrautien : la moindre typologie de l'espace sarrautien fait apparaître par ailleurs le privilège dont jouissent dans cette œuvre les formes multiples de l'intériorité et de l'abri. « Goût singulier de la clôture par rapport à l'ouverture, du refuge par rapport à l'étendue, du *replié* par rapport à l'étalé. L'être sarrautien, c'est avant tout un être des *recoins*, doté d'une capacité infinie de *rétraction*<sup>150</sup> ».

Or le refuge de la chambre d'enfants est constamment manacé par le père, le chef de la famille, qui profite constamment d'une loi non écrite qui lui est attribuée par son statut, lui donnant droit d'y pénétrer à tout moment, sans demander la permission aux enfants. A travers son acte d'entrée dans la chambre des enfants, l'espace intime des enfants se trouve du même coup violé. Cet élément doit être mis en parallèle avec l'épisode de la propre enfance de l'écrivain, mentionné dans son roman *Enfance* où, au retour de l'école, la petite Natacha se trouva face à sa chambre confisquée par les adultes au profit de sa demi-sœur qui venait de naître. Cet acte considéré par la petite fille comme « brutal », comme « passe-droit », comme « injuste » a pour toujours marqué Nathalie Sarraute de sorte qu'en étant devenue femme mûre elle s'en souvient dans ses romans et le décrit avec une force expressive sans égal<sup>151</sup>.

Les enfants dans *Vous les entendez ?* réagissent à une agression de cette sorte soit avec soumission, soit par la fuite dans un espace encore plus restreint ou dans les

---

<sup>150</sup> Clayton, 1989, p. 66. Les caractères italiques sont de l'auteur cité.

<sup>151</sup> Voir : E, p.109.



coins. Le père se transforme en un intrus dans la famille dont « les invasions » provoquent constamment des ruptures, un choc :

Il bondit, il monte l'escalier, il tourne la poignée... Pourquoi la porte est-elle fermée ? Il chuchote.... Ouvrez-moi... - Oui, tout de suite... Attends une seconde... On l'a refermée parce qu'elle s'ouvre tout le temps... Tu ne supportes pas les portes qui battent ... (VE 64)

(...) il monte l'escalier, frappe à la porte, l'ouvre furieusement, (...) il entre ....Mais qu'est-ce que vous avez à rire comme ça ? C'est insupportable, à la fin ... et ils vont s'arrêter, se blottir dans les coins, tout effrayés (...) (VE 16).

Alan J. Clayton fait référence à l'espace dans les œuvres de Sarraute, où « les tropismes poussent les êtres à occuper 'le plus petit espace possible' <sup>152</sup>». Il note que l'être sarrautien, toujours menacé dans l'endroit où il se trouve, a envie de s'enfuir dans un cachot encore plus restreint : « Aussi fuit-on la rue (grise) pour l'appartement, l'appartement pour la pièce (sombre), puis celle-ci pour le coin (que l'on veut « ombreux »), après quoi se produit, ultime rupture avec le dehors, la rétraction de l'être vers ' ce point où (...) tout ce qui est vivant en lui se réfugie' <sup>153</sup>».

Cependant, la chambre constitue l'unique refuge pour les enfants qui s'y retirent pour « respirer », ce qui n'est pas possible au salon, l'espace occupé par le père : « Il ne nous laisse pas respirer » (VE 103). Les enfants sont obligés de s'enfuir dans leur chambre, de s'y enfermer pour se sentir en sécurité et libres : « Et puis on s'est enfermé. Libres enfin... » (VE 108).

Mais ce qui est curieux, par moments cette chambre devient aussi un lieu de refuge pour le père qui peut y rejoindre ses enfants, voire ce qu'il y a de commun entre eux, ce en quoi les enfants lui ressemblent.

Le père a le plus peur d'être abandonné, de se retrouver seul, face à sa vieillesse et à la mort s'approchant. Le fait de l'avoir laissé seul avec son ami, témoigne non seulement de l'éloignement des enfants dans l'espace, mais ce qui est plus important pour Sarraute, de leur échappement spirituel de la sphère d'influence du père.

La chambre des enfants est un lieu de liberté pour eux, de chaos, un monde ambigu que les adultes méprisent et envient en même temps, car c'est aussi l'espace de

---

<sup>152</sup> Clayton, 1989, p. 68.

<sup>153</sup> Ibid., p. 68-69.

leur passé irrécupérable. C'est un lieu où il n'y a pas d'organisation, de codes, « plus de juges, plus de lois » (VE 178), « plus de noms, plus d'étiquettes, de définitions » (VE 179). C'est l'univers du « désordre, des disques posés partout, des magazines posés partout, des magazines qui traînent sur le plancher, des vêtements épars » (VE 210). Sabine Raffy le nomme « l'espace flou d'un monde profane »<sup>154</sup>. L'insouciance que dégagent les divers bruits et sonorités provenant de la chambre des enfants irrite les adultes comme s'il s'agissait de provocations. Les objets qui s'y trouvent semblent appartenir à cet esprit juvénile et soutiennent le goût des jeunes pour l'insouciance et la légèreté. L'ensemble des clichés provenant de l'univers juvénile est présenté par Sarraute comme un défi permanent aux yeux des adultes.

Non seulement les adultes perçoivent le bruit provenant de la chambre des enfants comme un danger, mais les enfants à leur tour se méfient de tout ce qui se passe à l'extérieur de leur chambre et se sentent menacés par le bruit qui les atteint jusque dans leur chambre. La porte – le symbole spatial très important dans le Nouveau Roman – marque la limite entre les deux mondes, le seuil divisant « dedans » et « dehors », elle néanmoins n'est pas étanche, en étant insuffisante et imparfaite, elle n'arrive pas à délimiter entièrement ces deux univers. C'est par cette porte que ces deux univers se séparent et en même temps se rencontrent.

#### 4.2.3 « Ici » et « là-bas »

Ceux qui veulent analyser l'expression de l'espace dans le roman *Vous les entendez ?* se heurtent continuellement aux mots « ici » et « là-bas » et remarque qu'à chaque fois il désigne non seulement une espèce d'espace, mais aussi ceux qui y appartiennent .

En vérité, la chercheuse Monique Wittig, en analysant les mots « ici » et « là-bas », souvent employés par Sarraute, remarque elle aussi que ces adverbes de lieu « ne portent pas sur l'espace, mais sur un écart linguistique : ceux de là-bas et ceux d'ici ne parlent pas la même langue<sup>155</sup> ».

Dans *Vous les entendez ?*, le monde « ici » est celui du père : il s'est installé ici, au salon, les gens d'ici parlent la langue à lui, ici il y a de l'ordre, du respect vis-à-vis des traditions, ici sont des élus qui sont « le sel de la terre » (VE 51). Ici sont ceux qui

---

<sup>154</sup> Raffy, 1995, p. 23.

<sup>155</sup> Wittig, 1984, p. 70.

sont capables de capter « des rayons bienfaisants qui émanent de ces pièces sculptées, de ces toiles peintes » (VE 41).

Le monde de « là-bas » est d'abord celui des enfants, il est aussi souvent désigné dans le roman comme le monde de « là-haut », parce que c'est au premier étage que se trouve la chambre des enfants où ils se sont réfugiés au moment où le père a commencé à se fâcher. Dans ce monde juvénile on parle la langue à part, on a des activités tout à fait particulières, des conversations légères, des rires, la lecture des magazines de mode, l'écoute des disques. Souvent, par le mot « là-bas », le père désigne le monde qui n'est pas celui de lui et de ses enfants – le monde différent de sa famille. En fait, la dichotomie « ici » et « là-bas » marque d'un côté le cercle de la famille en question et de l'autre tout ce qui lui est extérieur. Notons que pour l'esthétique des romans de Sarraute, l'idée des lois de la famille ignorée par les individus de l'extérieur est typique.

En vérité, dans le roman *Vous les entendez ?*, l'action est liée aux personnages, de sorte que ce sont eux qui définissent l'espace dans lequel se déroule l'action. Ainsi, presque toutes les actions accomplies par le père et son ami, comme nous l'avons dit, se passent « en bas », dans le hall où ils se sont installés devant une table basse :

Ils sont seuls maintenant, assis l'un en face de l'autre. Sur la table basse, les bouteilles et les verres ont été écartés pour faire de la place à la lourde bête de pierre grumeleuse que l'ami a prise sur la cheminée, transportée avec précaution et posée là, entre eux (VE 9-10).

L'ami assis en face de lui de l'autre côté de la table basse le pouce et l'index appuyés comme pour mieux réfléchir sur les coins de ses paupières fermées, se tient immobile, se tait (VE 181).

Toutes les actions qui sont liées à l'image des enfants se passent « en haut », dans leur chambre, c'est de là que viennent leurs rires jusqu'au père:

Leurs rires si clairs, limpides...(…) leurs rires qu'il est en train de souiller, d'embourber en déversant en eux...(…) vous les entendez ? Ils s'amusent, hein ?... Ils sont gais. (VE 27-28).

Les rires s'élèvent, très fort, de vrais bons gros rires, dirigés sur rien, pas sur nous (...), des rires qui jaillissent, montent et retombent, là, sur place, parmi eux... (VE 128).

Tous les grands événements qui se passent dans la maison se caractérisent par le changement de la situation des personnages dans l'espace. Ainsi, le père quitte sa place permanente et monte dans la chambre des enfants:

Il bondit, il monte l'escalier, il tourne la poignée... Pourquoi la porte est-elle fermée ?  
(...) Ouvrez-moi ... (VE 64).

Ensuite les enfants à leur tour quittent leur refuge et descendent chez les adultes:

Ils ouvrent la porte, ils descendent, ils entrent... Les deux vieux hommes sont assis l'un en face de l'autre, enfoncés dans leurs fauteuils... (VE 154).

Il est à noter que l'espace tridimensionnel devient dans le roman pluridimensionnel : il se rétrécit jusqu'à l'espace d'une maison, d'une pièce, d'une partie de la pièce, dans lesquels se trouvent au moment donné les personnages, et s'élargit en englobant même les autres pays quand il s'agit des événements passés, il y a longtemps, ou bien quand la pensée des personnages cherche à s'échapper d'un cercle fermé des événements:

Il se retient de courir le long des quais, des allées du jardin, il franchit le plus lentement possible la grande porte du vieux palais, gravit l'immense escalier, traverse les enfilades de salles où se dressent, où gisent des formes blanchâtres... (VE 153).

Cette image d'un grand espace ouvert qui apparaît dans des impulsions subconscientes du héros se transforme après en celle d'un vide:

(...) il faut se tendre... s'ouvrir... il faut faire le vide en soi... pour que de nouveau comme autrefois elle laisse irradier, couler, se répandre... (VE 154).

Les rires... sans direction, sans cible, dans le vide autour d'eux librement s'épandent... (VE 143).

Et ensuite l'espace se rétrécit brusquement de nouveau, l'action se referme dans des limites locales extrêmement étroites, elle rétrécit l'espace:

Ils se tiennent en demi-cercle, serrés les uns contre les autres au coude à coude. (...) Il se rapproche d'eux... (...) Ils se rapprochent de lui, ils se serrent encore davantage les uns contre les autres... (VE 187-188).

Ainsi le continuum spatial comme le continuum temporel est soumis dans le roman de Sarraute au système d'un cercle, d'une structure fermée à laquelle est attaché le subconscient des personnages. Ce dernier se concentre essentiellement sur les sentiments et les événements qu'ils essaient d'analyser. Malgré plusieurs tentatives de sortir de ce système en créant des images d'un espace ouvert ou bien d'un vide les impulsions subconscientes des héros retournent constamment dans l'espace fermé où elles se trouvaient à l'origine. C'est cet espace clos qui est la scène du développement des actions principales de la narration.

On voit des exemples que, comme le temps, l'espace est modelé dans le roman avec l'aide de tout un ensemble d'unités appartenant aux niveaux différents : composition (l'élargissement et le rétrécissement suivi de l'espace), le système lexical (adverbes, substantifs, adjectifs avec le sens de l'espace), procédés stylistiques différents. Ainsi que les moyens de l'expression du temps, ceux servant à l'expression de l'espace dans le roman créent un effet du « glissement » de l'action à travers les axes spatiaux de son manque d'ancrage, de son « errance ». Sans doute une telle représentation de l'espace dans le roman est liée au désir de l'écrivaine de montrer tout ce qui se passe à travers le subconscient des personnages et nous constatons de nouveau l'influence de la méthode sur le caractère de l'organisation de la narration dans le roman.

Nous pouvons dire, pour conclure ce chapitre, qu'au cours de notre analyse il nous est venu à l'idée qu'à la différence des romans classiques dans lesquels prédominaient le chronotopes de la route, de la rencontre, du passé historique, de la légende, du salon, de la petite ville de province, du « seuil » ou du temps biographique discernés par Bachtin<sup>156</sup>, que dans les textes de Sarraute et en particulier dans *Vous les entendez ?* c'est le chronotope du dialogue au moment de la crise, d'un drame qui domine. A la différence du chronotope du « seuil » signifiant crise et tournant d'une vie, ce chronotope de la crise chez Sarraute signifie limite, « on ne peut plus », « on doit réagir ». Cette crise relationnelle est pour ces personnages le point de départ dans les recherches de la solution qui est toujours pour le héros sarrautien dans la fusion avec son proche. Cette quête de la fusion est la quête de l'harmonie à laquelle aspire tout être humain.

---

<sup>156</sup>Voir : Bachtin, 1978, p. 384-390.

Ce type du chronotope du dialogue qui est caractéristique des textes de Sarraute organise toute la narration d'une manière bien précise : l'action est présentée selon le principe « ici et maintenant », « aussi longtemps que la réaction de l'interlocuteur dure ». Voilà pourquoi l'espace dans lequel les événements ont lieu, c'est celui dans lequel on se trouve au moment actuel – dans *Vous les entendez ?* c'est la maison de campagne, foyer familial et plus précisément le salon, la chambre des enfants et l'escalier qui les relie. L'espace est donc réduit au minimum : c'est là où le corps physique du personnage est présent.

Comme c'est le moment du dialogue (réel ou imaginaire) qui est représenté, alors les pièces qui se rapportent à l'espace sont contigües – séparées par des parois, elles sont quand même « en contact ». Il y a dans le roman un nombre d'espaces lointains qui viennent à l'esprit du sujet de la parole et des tropismes (ça peut être le père ou son ami, ou ses enfants) par association. Parmi ces espaces lointains, on peut citer celui des musées, symbolique pour ce roman, celui des parcs, celui des sujets des tableaux, celui du tribunal, celui des salons à l'anglaise qui sont liés à l'enfance du père, etc... Les escales dans ces espaces qui surgissent dans la conscience des personnages par association à des tropismes éprouvés par eux au moment donné, ne dure pas longtemps. Dans ces espaces sont localisées des actions passées ou bien imaginaires, irréelles. Quant au temps, il est complètement imprégné par cette représentation de l'espace (ils s'influencent dans chaque type du chronotope).

Le temps représenté dans *Vous les entendez ?*, c'est l'instant au cours de son développement. Mais il est démesurément gonflé – la manière de le représenter chez Sarraute n'a rien à voir avec la réalité. Cet instant est détaché du temps biographique (celui-ci ne dure que quelques dizaines de minutes – la durée « réelle » de l'intrigue présentée). Le temps du récit est par contre très long.

Du point de vue de la forme, cela est obtenu à l'aide des procédés tels que la succession de métaphores, de comparaisons, des retours au déjà dit et des répétitions innombrables. Tout cela est nécessaire pour Sarraute, comme elle le précisait dans ses propos concernant sa méthode, pour s'approcher au maximum, par des associations du langage de l'essence du tropisme. (Nous avons évoqué ce point dans le chapitre concernant les principes idéo-esthétiques de l'œuvre de Sarraute). Il est symptomatique que le roman commence par le mot temporel *soudain* qui se rapporte non seulement au caractère de l'apparition du conflit, mais aussi à la nature du surgissement des

tropismes. D'autres mots temporels qui prédominent dans la présentation du temps dans le roman sont : *à ce moment, à cet instant, au moment actuel* et ainsi de suite.

La logique de la présentation de l'action dans le roman n'est pas respectée. Le roman commence au moment de la parution du premier tropisme provoquée par le transfert de la statue sacrée et les paroles la profanant. C'est après seulement qu'au fur et à mesure du déploiement des tropismes des personnages que nous apprenons les événements qui se sont passés avant le début de la crise (la journée passée à la campagne, la partie de pêche, une promenade vers les champs, l'arrivée de l'ami de famille, une conversation générale au salon après le dîner). Toute une suite de scènes réelles et imaginaires se référant au passé (visite chez le psychologue de l'agence matrimoniale, conversation avec l'inspectrice protégeant l'enfance, des visites en famille au musées, un tribunal, etc.) ainsi que des scènes se projetant vers l'avenir (les va-et-vient entre le salon et la chambre d'enfants, les scènes d'explication entre le père et les enfants, le transfert de la statue dans la chambre des enfants et, à la fin, le don de la statue au musée du Louvre) - toutes ces scènes ne font que gonfler le moment et de le rendre immobile.

## Conclusion

Le présent travail est conçu comme une analyse des rapports spatio-temporels dans le roman de Nathalie Sarraute *Vous les entendez ?*. Celle-ci est faite en tenant compte des tendances littéraires contemporaines à l'œuvre de l'écrivaine qui ont servi de base à l'élaboration de son esthétique.

Nous avons montré dans le premier chapitre de notre travail qu'un texte littéraire, en étant une structure complexe, rigoureusement organisé, doit être soumis à une analyse pluridisciplinaire. Les critères de cette analyse ne sont qu'en état d'élaboration dans la science nouvelle qui est la linguistique du texte. Phénomène de nature complexe et résultat de contractions d'unités de niveaux différents, le texte littéraire impose au chercheur la nécessité de tenir compte au cours de son analyse des aspects multiples, tels que sa genèse, l'arrière-plan historique, social et littéraire du moment de son apparition, l'esthétique et l'écriture de son auteur, les thèmes essentiels contenus dans ce texte, sa structure, sa forme, etc. C'est en tenant compte de tous ces aspects que nous pouvons nous rapprocher le plus possible de l'essentiel de l'œuvre en question.

Dans le deuxième chapitre du travail, nous avons présenté certains aspects de l'esthétique de Nathalie Sarraute, un grand écrivain du XX<sup>ème</sup> siècle dont l'œuvre s'inscrit dans la mouvance littéraire moderne. C'est une littérature particulière qu'il faut savoir lire. On ne peut pas la considérer comme une lecture de divertissement. Cette lecture n'est pas un repos, mais un travail, quoique les situations qu'elle décrit puissent être pas moins divertissantes que celles contenues dans la littérature d'aventure. Néanmoins, leur rôle dans la littérature du type nouveau est tout à fait différent : ces situations servent à l'auteur pour exprimer ses idées esthétiques, et plus précisément, ses idées concernant les possibilités cognitives et expressives de la littérature.

Pour la première fois dans l'histoire de la littérature, ces problèmes philosophiques sont poussés au premier plan. La forme souvent insolite de leur expression n'est pas là pour rendre plus difficile au lecteur la compréhension de l'idée de l'écrivain, mais elle signale que cette idée ne peut pas être exprimée à l'aide d'une forme esthétique bien connue.

Pour comprendre cette nouvelle littérature, il faut connaître les lois régissant cette forme, sa *grammaire esthétique* particulière. Dans notre travail, nous proposons des approches à leur analyse.



L'œuvre de Nathalie Sarraute ancrée dans la mouvance du Nouveau Roman, nous assistons ici à la tentative d'éradication de la structure classique du roman associée au nom de Balzac, de négation du psychologisme en matière littéraire, avec pour corollaires le personnage typique, l'intrigue traditionnelle. Dans cette perspective, l'écrivain réduit à néant les formes bien ancrées dans la tradition littéraire en supprimant les règles et conventions du genre de roman. Tout ce qui est stable, convenu de tradition, lui semble privé de vie et de vraie valeur esthétique.

Malgré son « appartenance » à la tendance neo-romancière, Sarraute crée sa propre conception esthétique originale dont les bases sont liées, dans une grande mesure, à la linguistique, à la sociolinguistique, à la sociologie de l'art et à la psycholinguistique.

Sarraute s'intéresse au langage comme au moyen de l'expression externe des sensations, des impressions et des associations - mouvements intérieurs presque insensibles. Pour elle, le mot n'est pas capable de transmettre, d'exprimer à travers sa signification toute la richesse de ces mouvements. Traduits au moyen du langage, ils se trouvent pervertis, déformés, statiques, privés de vie, anéantis par des banalités convenues. C'est ainsi que la parole est considérée par l'écrivain comme l'incarnation de l'inertie, voire du mensonge : ce qui est dit est faux<sup>157</sup>. Néanmoins, dans la conception de Sarraute, le langage est doté d'un rôle particulièrement important : il est seul à être apte à assurer le dialogue entre les individus sans lequel leur communication, voire leur existence, ne sont pas possibles.

Cette position idéo-esthétique de Sarraute explique la prédominance dans ses œuvres du dialogue comme forme de l'organisation de la narration. Dans les textes de cet écrivain, nous sommes en présence de la superposition de deux dialogues : celui « extérieur » tissé des paroles réelles, catalyseurs qui déclenchent des réactions tropismiques, et celui « intérieur », une « sous-conversation », que l'être conduit avec lui-même et qui tend à traduire des manifestations non verbales à l'origine de nos paroles et de nos gestes.

En aspirant à rendre perceptible la pulsation des mouvements intérieurs des tropismes, Sarraute crée un procédé de l'écriture tout à fait particulier, basé sur un rythme « inscrit » dans la texture de la narration. Les éléments organisant le rythme

---

<sup>157</sup> Voir: Conversation et sous-conversation, in: ES, p. 122.

dans les textes de Sarraute sont des moyens graphiques – la ponctuation et la syntaxe –, et les moyens lexico-stylistiques – l’accumulation de métaphores, de comparaisons, etc.

Le roman *Vous les entendez ?* que nous avons analysé dans le troisième chapitre de notre travail est une œuvre significative de la manière de Nathalie Sarraute : toutes les caractéristiques de sa poétique y sont contenues et même de manière emblématique. Livre qu’on pourrait dire, comme la plupart des autres chez cet auteur, « fait de rien »<sup>158</sup>, contient des mises en question qui débordent le cadre du roman, et plus encore, de la littérature : de l’art (son rôle, sa nature, sa justification), des rapports familiaux, sociaux, comme de ceux qui unissent et séparent entre elles les générations, de notre civilisation elle-même dans la mesure où elle valorise et codifie nos comportements à l’égard des groupes auxquels nous appartenons. Ainsi, le récit d’un banal incident familial laisse transparaître les problèmes graves et d’envergure.

Les rires des enfants s’avèrent dans ce roman déclencheurs des réactions tropismiques. L’auteur suit jusqu’au bout un mouvement de l’imagination à leur propos en le matérialisant devant son lecteur en spectacle complet, avec personnages, intrigue, dénouement et infinis prolongements. Nathalie Sarraute explore cette zone originelle dont l’ordinaire de la vie ne laisse voir que la surface policée par les mœurs, le bon ton, les habitudes de bonne compagnie et même l’amitié et l’amour. Le résultat de la démarche analytique de l’auteur dans *Vous les entendez ?* est la postulation peu réconfortante de l’égoïsme du vivant à qui l’Autre porte ombrage par sa seule existence : il faut dominer autrui, ou le supprimer. Faute d’y parvenir, on le nie, on le méprise, on lui dénie le droit de vivre.

L’esthétique et la méthode de l’écrivain définissent sa manière de traiter dans le roman les rapports spatio-temporels que nous avons présentés dans le quatrième chapitre de ce travail. A partir du moment où le narrateur distingue les rires venant d’en-haut, se déroulent, soit en accéléré, soit au ralenti, une suite de films à épisodes, ou de sketches, qui sur le monde du rêve ou de l’association libre, s’emboîtent les uns dans les autres, s’échangent mutuellement incidents et personnages. Ils constituent, sur une gamme étendue, la projection en images de tout ce que peuvent suggérer des rires à l’imagination effrénée du narrateur.

---

<sup>158</sup> Cette expression revient souvent dans des propos de Sarraute expliquant l’essence des tropismes à peine saisissable, ces derniers étant dans ses œuvres à l’origine des grands drames : « Et tout cela pour rien » : Sadowska-Guillon, 1986, p. 16.

Le temps et l'espace du roman sarrautien, ou plutôt l'« espace-temps » dans leur unité inséparable, le chronotope, sont organisés en fonction des particularités de cette réalité que l'auteur tend à représenter, celle du « fond » dans le sens où l'entendait Dostoïevskij<sup>159</sup>. Les mouvements intérieurs infimes opérant au niveau de ce « fond » ne peuvent s'élaborer qu'au sein d'un temps et d'un espace tout aussi clos que l'univers du subconscient les abritant. Ainsi, les espaces cloisonnés, fermés, vont de pair dans *Vous les entendez ?* avec un temps perçu aussi comme clos, « endormi », privé de sa composante dynamique, stagnant.

Le temps dans *Vous les entendez ?* se trouve ancré dans le présent démesurément ralenti (tel un film au ralenti). Il perd son dynamisme au profit de l'accroissement de l'instant. « L'ouverture de l'instant »<sup>160</sup> qui révèle des vérités nouvelles est un principe de l'écriture de Nathalie Sarraute.

L'espace dans *Vous les entendez ?*, quant à lui, est agrandi démesurément du point de vue de sa représentation et surtout de son rôle symbolique. Il est organisé dans ce roman, et cela est typique de l'œuvre de Sarraute, autour de l'objet-fétiche : la statue qui polarise toutes les significations du roman et qui symbolise en soi l'espace-temps. Nous notons que dans cette œuvre, le temps s'éclipse au profit de l'espace.

Toute cette disposition insolite des éléments spatio-temporels dans le texte de *Vous les entendez ?* répond, sans doute, aux tendances nouvelles dans le développement du genre du roman qui ont été révélées par tous les Nouveaux Romanciers. Néanmoins, malgré le caractère innovateur, voire révolutionnaire de l'écriture de Sarraute et des autres auteurs de la mouvance du Nouveau Roman, cette écriture ne se trouve pas complètement libérée des conventions de la littérature dite « traditionnelle ». Dans ce roman « versé » dans une nouvelle forme, une sorte d'intrigue, de continuum temporel et de schémas spatiaux sont à deviner, ce qui constitue la condition de la perception du texte comme d'un ensemble portant un message esthétique. Pour une grande part, la réalisation de ces conventions est liée au fonctionnement des procédés linguistiques, tels que le lexique ayant la notion du temps et de l'espace, les formes modales et temporelles des verbes, la syntaxe et la ponctuation servant à exprimer les rapports spatio-temporels.

---

<sup>159</sup> Voir: De Dostoïevski à Kafka, in: ES, p. 32.

<sup>160</sup> Fauchereau / Ristat, 1984, p. 12.

Une analyse d'ensemble est seule à nous faire avancer sur ce chemin qui est la lecture des textes littéraires. Elle nous fait prendre conscience de la véracité de cette phrase de Nathalie Sarraute : « Lire, c'est partir de chez soi pour aller vers l'autre<sup>161</sup> », dans un univers où les règles et codes de notre langage sont sans cesse remis en cause.

---

<sup>161</sup> Gazier, 1984, p. 39.

## Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Zeit und Raum im Roman von Nathalie Sarraute *Vous les entendez?*. Diese Analyse berücksichtigt dabei die zeitgenössischen literarischen Trends in Zusammenhang mit dem Werk der Schriftstellerin, wobei diese als Grundlage für Ihre Ästhetik dient.

Im ersten Teil unserer Arbeit haben wir uns bemüht aufzuzeigen, dass ein literarischer Text, als komplexe Struktur, einer multidisziplinären Analyse unterzogen werden muss. Die Kriterien für diese Analyse sind zurzeit noch in der Anfangsphase in der neuen Wissenschaft der Textlinguistik. Der literarische Text veranlasst den Wissenschaftler, im Zuge seiner Analyse, die vielfachen Aspekte zu berücksichtigen – so die Entstehung, das geschichtliche, literarische und soziale Umfeld, die Ästhetik, die Schreibweise des Autors, die wichtigsten Themen, die im Text vorhanden sind, seine Struktur und seine Form. Nur indem man all diese Aspekte vor Augen hat, kann man sich dem Wesentlichen in diesem Werk annähern.

Nathalie Sarraute ist eine große Schriftstellerin des 20. Jahrhunderts, deren Werk in der modernen literarischen Bewegung verankert ist. Es handelt sich hier um eine eigene Form der Literatur. Es ist keine Literatur der Zerstreuung. Die Lektüre ist keine Erholung, sondern erfordert eine Arbeit, wobei die beschriebenen Situationen nicht minder zur Zerstreuung beitragen, wie jene in der Abenteuerliteratur. Nichtsdestoweniger ist die Rolle dieser Situationen eine ganz andere: sie dienen der Autorin dazu, ihre Ideen im Bereich der Ästhetik vorzubringen, speziell die Ideen in Zusammenhang mit den kognitiven und sprachlichen Möglichkeiten der Literatur.

Zum ersten Mal in der Literaturgeschichte werden diese philosophischen Probleme in den Vordergrund gerückt. Die oft seltsame Form ihres Ausdrucks existiert nicht so sehr, um dem Leser das Verständnis der Ideen zu erschweren, sondern um diese Ideen genauer auszudrücken als es mit Hilfe der übertragenen ästhetischen Form geschehen könnte.

Um diese neue Literatur zu verstehen, muss man sowohl die Gesetze kennen, die diese Form bestimmen, als auch ihre eigene ästhetische Grammatik. Unsere Arbeit setzt sich zum Ziel, sich dieser Analyse zu widmen.

Das Werk von Nathalie Sarraute - verankert in der Bewegung des „Neuen Romans“ - versucht mit der klassischen Struktur des Romans im Sinn von Balzac abzurechnen und den Psychologismus gemeinsam mit dessen Nebenerscheinungen, wie zum Beispiel der Charaktertyp, die traditionelle Intrige im Bereich der Literatur zu negieren. Unter dieser Perspektive vernichtet die Schriftstellerin die wohl überbrachten Formen in der literarischen Tradition, indem sie die Regeln und Konventionen des Romans als literarisches Genre ignoriert. Alles was stabil ist, erscheint ihr somit des Lebens zu entbehren und ohne wirklichen reellen ästhetischen Wert.

Trotz ihrer Verbundenheit zur literarischen Tendenz des „Neuen Romans“, erschafft Sarraute ihre eigene ästhetische Auffassung, deren Fundamente großteils mit der Linguistik, der Soziolinguistik, der Kunstsoziologie und der Psycholinguistik verbunden sind.

Sarraute interessiert sich für die Sprache als ein Mittel für den Ausdruck der Empfindungen, der Eindrücke und der Assoziationen – innere beinahe unfassbare Regungen. Für sie vermag das Wort allein durch seine Bedeutung, nicht die Vielfalt dieser Regungen zu übermitteln. Indem die Empfindungen mittels der Sprache ausgedrückt werden, sind sie entartet, statisch, ohne Leben, zerstört durch vorgefasste Banalitäten. So erscheint die Sprache für den Schriftsteller als die Verkörperung der Leblösigkeit, der Lüge: das was gesagt wird ist falsch<sup>162</sup>. Gleichzeitig aber spielt für Sarraute die Sprache eine wichtige Rolle: sie allein ist fähig den Dialog zwischen den Menschen – im Sinne von Dostojewskij<sup>163</sup> - zu gestalten, ohne diese wäre ihre Kommunikation, ja sogar ihre Existenz unmöglich.

Diese Haltung von Sarraute im Bereich der Ideen und der Ästhetik erklärt in ihren Werken das Vorherrschen des Dialogs als eine Form der Organisation der Erzählung. In allen Texten der Schriftstellerin finden wir sogar eine Superposition von zwei Dialogen: einem „äußerlichen“, mit reell gesprochenen Worten zusammengefügt, wobei diese Worte als Katalysatoren für Auslöser von Tropismen<sup>164</sup> fungieren; und einem „inneren“, als eine Art *Unterkonversation*, „sous-conversation“<sup>165</sup>, die der Mensch mit sich selbst führt und dazu beiträgt, nicht verbale Regungen zu übermitteln, die am Ursprung unserer Worte und unserer Gesten liegen.

---

<sup>162</sup> Siehe : Conversation et sous-conversations, in : ES, S. 122.

<sup>163</sup> Siehe: De Dostoievski à Kafka, in : ES, S. 33-34, 39, 42.

<sup>164</sup> Siehe: ES, préface, II.

<sup>165</sup> Siehe: Conversation et sous-conversation, in: ES, S. 114-115.

Indem die Schriftstellerin den Rhythmus der inneren Regungen der Tropismen veranschaulicht, bildet sie einen eigenen Prozess für das Schreiben, basierend auf einem Rhythmus, der in der Textur der Erzählung verankert ist. Die Elemente, die den Rhythmus in den Texten von Sarraute organisieren, sind sowohl graphische Mittel – die Zeichensetzung und die Syntax – als auch lexikalisch-stilistische Mittel – die Anhäufung von Metaphern, von Vergleichen und Aufzählungen.

Der Roman *Vous les entendez?*, den wir in unserer Arbeit untersucht haben, ist ein bedeutendes Beispiel für die Schreibweise von Sarraute: alle Merkmale ihrer Poetik sind hier vertreten und dies sogar auf symbolhafter Weise. Ein Buch, das wie die meisten anderen dieser Autorin „aus dem Nichts“<sup>166</sup> entstanden ist, enthält Fragestellungen, die den Rahmen des Romans, ja sogar der Literatur überschreiten, so z.B. über die Kunst (ihre Rolle, ihre Beschaffenheit, ihre Rechtfertigung), die Beziehungen in der Familie, sowie jene, die die Generationen von einander trennen, auch unserer Zivilisation, insofern diese die Verhaltensmustern gegenüber den sozialen Gruppen aufwerten und kodifizieren. So die Erzählung eines harmlosen Zwischenfalls in der Familie macht gravierende und massive Probleme sichtbar.

Das Gelächter der Kinder – ein wichtiges Element in diesem Roman - erscheint als Auslöser von tropismischen Reaktionen. Die Autorin verfolgt bis zum Schluss eine Bewegung der Fantasie diesbezüglich, indem sie diese vor ihrem Leser als ein vollständiges Theaterstück mit Personen, Intrigen, Lösung und endlosen Folgen materialisiert. Nathalie Sarraute untersucht diese Ursprungszone im Lebensalltag, der uns nur die Oberfläche zeigt, gestärkt durch die Sitten, den guten Ton, die Gewohnheiten der guten Begleitung und sogar der Freundschaft und der Liebe. Das Ergebnis dieser analytischen Untersuchung der Autorin in *Vous les entendez?* ist die Behauptung, dass der Egoismus jeden Einzelnen so groß ist, dass der Andere ihm, allein durch seine Existenz, Schaden bringt: dabei muss der Andere dominiert oder moralisch zerstört werden. Wenn man dies nicht schafft, negiert man ihn, verachtet ihn und bestreitet ihm das Recht aufs Leben.

Die Ästhetik und die Methode der Schriftstellerin bestimmen im Roman ihre Art, die Zeit-Raum Beziehungen zu definieren, die wir in der vorliegenden Arbeit näher untersucht haben. Ab dem Moment, wo der Erzähler die Gelächter wahrnimmt, die von oben kommen, löst sich eine Folge von „Filmserien“, die entweder im Schnelltempo

---

<sup>166</sup> Siehe Fußnote 158, Seite 90 der vorliegenden Arbeit.

oder verlangsamt sich entfalten, oder auch von Gesprächen, die auf der Ebene des Traums oder der freien Assoziierung sich ineinander verschachteln. Diese Gelächter verkörpern, auf einer breiten Palette, die Projizierung in Form von Bildern von all dem, was der Fantasie des Erzählers einfällt.

Die Zeit und der Raum im Roman von Sarraute, oder genauer gesagt der Zeit-Raum Begriff als eine geschlossene Einheit, der Chronotopos<sup>167</sup>, sind organisiert im Zusammenhang mit den Merkmalen dieser Realität, die der Autor darzustellen versucht, die Realität des „Grundes“ - im Sinne von Dostojewskij<sup>168</sup>. Die feinen inneren Regungen, die auf der Ebene des „Grundes“ agieren, entstehen ausschließlich im Rahmen einer Zeit und eines Raums, die ebenso geschlossen sind, wie die Welt des Unterbewusstseins in der sie existieren. So werden die geschlossenen Räumlichkeiten im Roman *Vous les entendez?* in Zusammenhang mit einer Zeit gebracht, die als geschlossen zu betrachten ist, einer Zeit, die jeder dynamischen Komponente entbehrt.

Die Zeit im Roman *Vous les entendez?* ist in einer Gegenwart verankert, die endlos verlangsamt wird (so wie ein Film im Zeitlupentempo). Er verliert an seiner Dynamik zugunsten der Vergrößerung des gegenwärtigen Augenblicks. „Die Eröffnung des Augenblicks“<sup>169</sup>, die neue Wahrheiten offenbart, gilt als Prinzip in der Schreibweise von Sarraute.

Der Raum in *Vous les entendez?* ist endlos vergrößert aus dem Gesichtspunkt seiner Darstellung und vor allem seiner symbolischen Rolle. Er ist organisiert in diesem Roman – und das ist gerade typisch für Sarraute – um das Zauberobjekt: die Statue, die alle Bedeutungen des Romans polarisiert und die an sich den Zeit-Raum Begriff symbolisiert. Wir vermerken, dass in diesem Werk die Zeit zugunsten des Raums schwindet.

Diese ganze sonderbare Anordnung der Zeit-Raum Elemente im Text von *Vous les entendez?* ist eine Art Antwort auf die neuen Entwicklungstendenzen in der Gattung des Romans, die von den *Neuen Romanciers* offenbart wurden. Jedoch und trotz des Erneuerungscharakters, ja sogar des revolutionären Charakters der Schreibweise von Sarraute und der anderen Schriftsteller von der Bewegung des *Nouveau Romans*, ist diese Schreibform doch nicht ganz von den Konventionen der sogenannten

---

<sup>167</sup> Der Terminus wurde in die Literaturwissenschaft von M. Bachtin eingeführt. Siehe: Bachtin, 1989, S. 7-8.

<sup>168</sup> Siehe: De Dostoievski à Kafka, in: ES, S. 32.

<sup>169</sup> Siehe Fußnote 160, Seite 91 der vorliegenden Arbeit.



„traditionellen Literatur“ befreit. In diesem Roman, der sozusagen in eine neue Form eingefügt ist, lassen sich die Intrige und das Zeit-Raum Kontinuum erahnen. Das ist die Bedingung für die Wahrnehmung des Textes als Ganzes mit einer ästhetischen Botschaft. Zum Großteil ist die Durchführung dieser Konventionen mit dem Funktionieren der linguistischen Mittel verbunden, wie zum Beispiel der Lexik mit der Bedeutung der Zeit und des Raums, der modalen und zeitlichen Formen der Verben, der Syntax und der Zeichensetzung, die alle zur Darstellung der Beziehung zwischen Zeit und Raum dienen.

Nur eine Gesamtanalyse vermag uns zum Fortschritt auf dem Weg des Textverständnisses zu verhelfen. Diese Analyse macht uns bewusst, wie wahr die Formel von Nathalie Sarraute ist: „Lesen bedeutet, seinen Ort zu verlassen, um sich zum Anderen zu begeben<sup>170</sup>“ – und dies gerade in einer Welt, wo die Regeln und Codi unserer Sprache ständig in Frage gestellt werden.

---

<sup>170</sup> Gazier, 1984, S. 39. Im Original: „Lire, c’est partir de chez soi pour aller vers l’autre“.

## **Abstract der Diplomarbeit**

### **Problem/Fragestellungen :**

Die vorliegende Arbeit versteht sich als eine Untersuchung der Beziehungen zwischen Zeit und Raum im Roman von Nathalie Sarraute *Vous les entendez?*. Ausgehend von der Tatsache, dass ein literarischer Text, als komplexe Struktur, einer multidisziplinären Analyse unterzogen werden muss, und dass die Kriterien für diese Analyse zurzeit noch in der Anfangsphase in der Textlinguistik sind, versuchen wir diese zu definieren und das mit dem Ziel, die Besonderheiten des Chronotopos zu analysieren. Wir stellen die Frage, inwiefern die Berücksichtigung von solchen Aspekten wie die Entstehung des Werkes, sein geschichtliches, literarisches und soziales Umfeld ebenso wie die Ästhetik und die Schreibweise des Autors, beiträgt, die Besonderheiten der Zeit-Raum Beziehungen in diesem Werk zu bestimmen. Außerdem stellen wir in dieser Arbeit die folgende Frage: Wie kann das Werk von Nathalie Sarraute, Vertreterin einer modernen Tendenz in der französischen Literatur, die neuen Verfahren mit jenen des „klassischen“ Romans „versöhnen“.

### **Methodisches Vorgehen:**

Die methodische Umsetzung der Studie über die Zeit-Raum Bestimmungen im Roman *Vous les entendez?* beruht auf der fortlaufenden Analyse des Sujets, der Hauptthemen des Romans und der von ihnen bestimmten Chronotopoi. Die qualitative Textanalyse mit Berücksichtigung der besonderen Schreibweise von Nathalie Sarraute hat uns ermöglicht, die lexikalischen, grammatikalischen, syntaktischen und stilistischen Mittel der Darstellung der Zeit-Raum Beziehungen im Roman *Vous les entendez?* zu charakterisieren.

### **Hauptsächliche Ergebnisse:**

Der Chronotopos im Roman *Vous les entendez?* ist organisiert in Zusammenhang mit den Merkmalen der von der Autorin dargestellten Realität der Tropismen. So werden die endlos vergrößerten geschlossenen Räumlichkeiten im Roman in Zusammenhang mit einer Zeit gebracht, die als geschlossen zu betrachten ist und die jeder dynamischen Komponente entbehrt. Diese sonderbare Anordnung der Zeit-Raum Elemente entspricht den Entwicklungstendenzen in der Gattung des Romans. Jedoch ist diese Schreibform doch nicht ganz von den Konventionen der traditionellen Literatur befreit. Zum Großteil ist ihre Durchführung mit dem Funktionieren der linguistischen Mittel im Text verbunden.

## Bibliographie

### Primaire

**Sarraute**, Nathalie: Tropismes, Paris, Minuit, 1957

**Sarraute**, Nathalie : Enfance, Paris, Gallimard, 1983

**Sarraute**, Nathalie: L'Ere du soupçon. Essais sur le roman, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956

**Sarraute**, Nathalie: Vous les entendez ?, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972

### Arrière-plan littéraire

**Pérec**, Georges : Espèces d'espaces, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1985

**Ricardou**, Jean : Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967

**Ricardou**, Jean : Pour une théorie du nouveau roman, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971

**Ricardou**, Jean : Le Nouveau Roman, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973

**Robbe-Grillet**, Alain: Pour un nouveau roman, Paris, Minuit, 1963

**Robbe-Grillet**, Alain : Les Derniers jours de Corinthe, Paris, Minuit, 1994

**Sartre**, Jean-Paul: Préface, in : Sarraute, Nathalie : Portrait d'un inconnu, Paris, Gallimard, 1956, p.9-15

**Sokolov**, Saša : Trevožnaja kukolka, Sankt-Peterburg, izd. Azbuka-klassika , 2007

### Dictionnaires et encyclopédies

**Robert**, Paul : Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Le Robert, 1987

### Secondaire

**Asso**, Françoise : Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1995

**Bachtin**, Michail M.: Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1989

- Bachtin**, Michail M.: Chronotopos, 1. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008
- Bakhtine**, Mikhaïl: Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978
- Bouchardeau**, Huguette : Nathalie Sarraute, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2003
- Boué**, Rachel: Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole, Paris, L'Harmattan, 1997
- Černickaja**, Ljudmila A.: Poëtika romanov Nathalie Sarraute, Sankt-Peterburg, izd. SPbGTU, 1993
- Clayton**, Alan J. : Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture, Paris, Archives des lettres modernes, 1989
- Cranaki**, Mimica / **Belaval**, Yvon: Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, coll. "La Bibliothèque idéale", 1965
- Gal'perin**, I.R.: Tekst kak ob'jekt lingvističeskogo issledovanija, Moskva, izd. Nauka, 1981
- Hohensinner**, Agnes: Nathalie Sarraute in russischer Übersetzung. Ausgewählte Stilmerkmale, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2002
- Hossein**, Sara: La représentation de l'enfance dans des œuvres choisies de Nathalie Sarraute, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2006
- Janvier**, Ludovic : Une parole exigeante. Le nouveau roman, Paris, Minuit, 1964
- Jean**, Georges : Le roman, Paris, Seuil, 1971
- Lotman**, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte, 2. Aufl., München, Fink, 1981
- Mansuy**, Michel (publ. par) : Positions et oppositions sur le roman contemporain : Discussion sur la communication de Michel Raimond / Actes et colloques n° 8 / Actes du colloque de Strasbourg, avril 1970, Paris, Klincksieck, 1971, p. 193-198
- Mauriac**, Claude : L'alittérature contemporaine, Paris, Albin Michel, 1958
- Micha**, René : Nathalie Sarraute, Paris, Éditions Universitaires, (coll. « Classiques du XX siècle »), 1966
- Minogue**, Valérie : Vous les entendez ? / Notice, in : Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1996, p. 1869-1889
- Raimond**, Michel : La crise du roman du lendemain du naturalisme aux années 20, Paris, Corti, 1960
- Raimond**, Michel : L'expression de l'espace dans le nouveau roman, in : Mansuy, Michel (publ. par) : Positions et oppositions sur le roman contemporain / Actes et

colloques n° 8 / Actes du colloque de Strasbourg, avril 1970, Paris, Klincksieck, 1971, p. 181-191

**Rykner**, Arnaud: *Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute – Pinget – Duras*, Paris, José Corti, 1988

**Rykner**, Arnaud: *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, (cité **Rykner**, 1991 a)

**Tison-Braun**, Micheline: *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971

**Turaeva**, Zinaida Ja.: *Kategorija vremeni. Vremja grammatičeskoje i vremja chudožestvennoje*, Moskva, izd. Vysšaja škola, 1979

**Turaeva**, Zinaida Ja.: *Lingvistika teksta (Tekst: struktura i semantika)*, Moskva, izd. Vysšaja škola, 1986

**Uspenskij**, Boris A.: *Semiotika iskusstva*, Moskva, izd. Jazyki Russkoj Kul'tury, 1995

**Vinogradov**, Viktor V.: *O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva, izd. Nauka, 1980

**Žinkin**, Nikolaj I. : *Reč' kak provodnik informacii*, Moskva, izd. Nauka, 1982

## Articles

**Boué**, Rachel: *Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, in : *Littérature*, n° 89, février 1993, p. 58-67

**Clayton**, Alan J. : « Coucou... attrapez-moi... », in : *Nathalie Sarraute*, *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXXIII, N° 217, janvier-mars 1990, p. 9-22

**Finas**, Lucette : *Nathalie Sarraute ou les Métamorphoses du verbe*, in : *Tel Quel*, n° 20, hiver 1965, p. 68-77

**Gazier**, Michèle : *Nathalie Sarraute et son « il »*, in : *Télérama*, n° 1800, 11 juillet 1984, p.38-39

**Gleize**, Jean-Marie: *L'un et l'autre*, in : *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 71-77

**Héliot**, Armelle : *Théâtre. « Ce qui s'appelle rien »*, in : *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 59-70

**Lejeune**, Philippe : *Paroles d'enfance*, in : *Nathalie Sarraute*, *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXXIII, N° 217, janvier-mars 1990, p.23-38

**Lepape**, Pierre : *La mort de Nathalie Sarraute*, in : *Le Monde*, 20 octobre 1999, p. 14

**Nadeau**, Maurice : L'évolution du roman en France, in : Naaman, Antoine/Painchaud, Louis (publ. par) : Le roman contemporain d'expression française/Actes du Colloque organisé à l'Université de Sherbrooke du 8 au 10 octobre 1970 sous les auspices du CELEF, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1971, p. 49-58

**Nadeau**, Maurice : Nathalie Sarraute. Des rires qui nous concernent, in : Nadeau, Maurice (prés. par) : L'Année littéraire 1972, Choix d'articles publiés par *La quinzaine littéraire*, Paris, La Quinzaine littéraire, 1973, p. 52-55

**Pierrot**, Jean : L'écrivain en miroir, in : Nathalie Sarraute, *Revue des Sciences Humaines*, tome LXXXIII, n° 217, janvier-mars 1990, p. 59-73

**Pierrot**, Jean : Le thème de l'art dans *Vous les entendez ?*, in : Autour de Nathalie Sarraute, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 580, Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1995, p.101-115

**Raffy**, Sabine : L'espace et le mythe dans *Vous les entendez ?*, in : Autour de Nathalie Sarraute, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 580, Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1995, p. 19-29

**Wittig**, Monique : Le lieu de l'action, in : *Digraphe*, n° 32, avril 1984, p. 69-75

## Entretiens et interviews

**Benmussa**, Simone: Entretiens avec Nathalie Sarraute, Tournai, La Renaissance du livre, 1999

**Boncenne**, Pierre : Entretien avec Nathalie Sarraute, in : *Lire*, juin 1983, p.92

**Ezine**, Jean-Louis : « Nous étions des terroristes », entretien avec Alain Robbe-Grillet, in : *le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 1997, p.53

**Guérin**, Marie-Anne / **Jousse**, Thierry : Rencontre avec Nathalie Sarraute, entretien entre Nathalie Sarraute et Isabelle Huppert, in : *Cahier du Cinéma*, n° 477, mars 1994, p. 8-14

**Fauchereau**, Serge / **Ristat**, Jean : Conversation avec Nathalie Sarraute, in : *Digraphe*, n° 32, avril 1984, p. 9-18

Nathalie Sarraute, Conversations avec Simone Benmussa, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous ? », 1987, (cité **Benmussa**, 1987)

**Rykner**, Arnaud : Entretien avec Nathalie Sarraute, (Propos recueillis en avril 1990), in : Rykner, Arnaud : Nathalie Sarraute, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, p. 153-183, (cité **Rykner**, 1991 b)

**Sadowska-Guillon**, Irène : A la recherche du temps présent : *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute, *Acteurs*, n° 34, mars 1986, p.14-16

Sarraute, Nathalie: Comment j'ai écrit certains de mes livres, entretien avec Lucette Finas, in : *Études littéraires*, vol.12, n° 3, décembre 1979, p. 393-401, (cité **Finas**, 1979)

## **Anhang**

### **LEBENS LAUF**

Name: NIKITINA-VICAT  
Vorname: Olga  
  
Geburtsdatum: 29.06.1966  
Geburtsort: Sankt Petersburg /Russland  
Staatsangehörigkeit: russisch  
Familienstand: verheiratet, 3 Kinder

### **AUSBILDUNG**

26.07.1983 Matura am Gymnasium N°160 in Sankt Petersburg  
3.07.1987 - 31.08.1987 zweimonatiger Sprachkurs für Französisch an  
der Universität von Caen (Frankreich)  
09. – 05. 1987 Studium und Abschluss der Staatlichen Schule für  
Fremdenführer und Dolmetscher in St. Petersburg  
2.07.1988 Diplomarbeit (Romanistik - Germanistik) an der  
Russischen Staatlichen Pädagogischen  
Universität A.I. Herzen in St. Petersburg.  
Zensur: sehr gut (mit Auszeichnung)  
1.10.1992 - 1.10.1995 Doktoratstudium für Romanische Philologie in  
der Russischen Staatlichen Pädagogischen  
Universität A.I. Herzen in St. Petersburg,  
Thema: Aktualisierung der idiomatischen  
Redewendungen in der französischen  
Wirtschaftssprache in Hinblick auf die  
Computerübersetzung  
21.04.1994 Diplom DELF (Grunddiplom der französischen  
Sprache)  
30.11.1995 Diplom DALF (Diplom für gründliches



1.3. – 30.4.1995	Studium der französischen Sprache) Fortbildungskurs für Hochschullehrer im Fach: Russisch als Fremdsprache an der Fakultät für Weiterbildung und Umschulung bei der Russischen Staatlichen Pädagogischen Universität A.I. Herzen in St. Petersburg
25. 10.2000	Inskribierung : Lehramt Französisch, Lehramt Russisch, Universität Wien
26.06.2003	1. Diplomprüfung Lehramt Russisch
19.11.2003	1. Diplomprüfung Lehramt Französisch Gesamtnote: mit Auszeichnung bestanden
02.06. 2005	Abschluss des 2. Studienabschnitts Vorbereitung der 2. Diplomprüfung

## **PUBLIKATIONEN**

05.1994	<i>Wissenschaftliche Studien der Herzen Universität:</i> „Die idiomatischen Redewendungen in der französischen Sprache unter besonderer Berücksichtigung der Konkordanz ihrer Komponenten“
---------	--

## **BERUFSERFAHRUNG**

08.1986 und 08.1987	Praktikum im Ferienlager bei St. Petersburg, Betreuerin
1987 - 2000	Fremdenführerin und Dolmetscherin (Französisch-Russisch) Kongressen in Russland
08.1988 – 08.1991	Professor (Vorstand) für Französisch an den Gymnasien N°155 und 211 in St. Petersburg
09.1991 – 07.1996	Assistentin für französische Sprache an der Russischen Staatlichen Pädagogischen Universität A. I. Herzen in St. Petersburg

09.1994 – 09.1997 Professor für Französisch im Sprachkurs  
„Alliance Française“ beim Institut français in  
St. Petersburg  
19.03.2004 - 26.05.2004 pädagogisches Praktikum für russische  
Sprache, AHS Tulln /Donau.  
Zeugnis: sehr gut  
ab 01.2007 Sprachtrainerin für die russische Sprache im  
Sprachinstitut *i-diom*

### **BESONDERE FÄHIGKEITEN**

Russisch: Muttersprache  
Fremdsprachen: Französisch sehr gut,  
Deutsch gut,  
Englisch, Ukrainisch, und  
Weißrussisch passiv  
Musikalische Ausbildung: Höhere Musikschule  
in St. Petersburg (Klavier und Theorie der  
Musik)

### **HOBBYS**

Kunstgeschichte, Musik, Reisen