

Instant présent dans *Vous les entendez ?*
- La nouvelle réalité de Nathalie Sarraute

Wang Xiaoxia

Doctorante en Lettres, langues et arts, Professeur associé
Université de Pékin et Université des Affaires étrangères, Chine



Synergies Chine n° 4 - 2009 pp. 97-106

Résumé : *Pour dévoiler une nouvelle réalité que Nathalie Sarraute appelle « Tropisme », un univers intérieur en mouvement tropismique, la nouvelle romancière s'attache à décrire des images sensationnelles dans un « instant présent démesurément agrandi ». Cette contribution vise à révéler quelques procédés linguistiques et discursifs sarrautiens - à savoir la juxtaposition de phrases nominales, le recours aux déictiques démonstratifs et l'emploi du présent de l'indicatif, de l'infinitif et du gérondif - afin de mettre en lumière le devenir de cet « instant présent » sous la plume de Sarraute en une forme idéale pour traduire une nouvelle réalité psychique en perpétuelle métamorphose.*

Mots-clés : *tropisme, instant présent, nouvelle réalité.*

摘要：新小说作家娜塔莉·萨洛特为揭示一种她所称之的“向性真实”，致力于描写一个动感的内心世界。这种动感在“无限延伸的此时此刻”中得以体现。本文力图通过对萨洛特作品中的某些语言及话语方式的分析，如名词句的并列，指示词的应用，及直陈式现在时，不定式和副动词的使用等，来阐释、印证“瞬间的此时此刻”已成为萨洛特描述永远处于变动状态的新心理现实的理想方式。

关键词：向性；此时此刻；新现实

Abstract: *To reveal a new reality that Nathalie Sarraute calls “Tropism” - a interior universe in tropismic movement - the New Novelist devotes herself to describe some sensational images with an “immeasurable extended present instant”. This contribution is to reveal some linguistic and discursive procedures in Sarraute’s works like as the nominal phrases’ juxtaposition, the making use of demonstrative deictic, the employ of the indicative present, of the infinitive, and of the adverbial verbs. The “present instant” of Sarraute is an ideal form to translate a new psychological reality in perpetual metamorphose.*

Key words: *tropism, present instant, new reality.*

1. Introduction

Comme elle l'explique dans son essai « Roman et réalité », Nathalie Sarraute discerne deux sortes de réalité. La réalité connue, visible, que chacun peut percevoir n'est qu'une apparence et un trompe-l'oeil pour notre romancière. « Sa » réalité n'est pas « la réalité évidente, banale, déjà dévoilée, connue, prospectée en tous sens, et que chacun peut percevoir sans effort », mais « quelque chose qui est fait d'éléments épars, que nous devinons, que nous pressentons très vaguement, d'éléments amorphes qui gisent, privés d'existence, perdus dans la masse infinie des possibilités, des virtualités, fondus en un magma, emprisonnés dans la gangue du visible, étouffés sous le déjà-vu, sous la banalité et la convention. » (Nathalie Sarraute, 1996 : 1644). Cette réalité est ce que Sarraute appelle « Tropisme » : « Quand j'ai pensé à les réunir sous un même titre, je les ai appelés « Tropisme », parce que ces mouvements intérieurs, ces actions invisibles que je montrais ressemblaient aux mouvements des plantes qui se tournent vers la lumière ou s'en détournent. » (*Ibid.* : 1651).

Pour Sarraute, le travail du romancier est « une recherche qui tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue » (*Ibid.* : 1643), à rendre l'invisible visible. Alors comment faire exister cette réalité invisible et la rendre visible au lecteur ? Il est évident que les anciennes formes qui expriment « la réalité évidente » ne sont plus adaptées à « la nouvelle réalité » ; seule une nouvelle forme peut la faire exister : « Cela ne m'intéressait pas de trouver une intrigue et des personnages en me servant de la matière romanesque que ces auteurs avaient travaillée, en les transportant simplement à une autre époque, dans une autre société. Je ne pensais pas que pour écrire il fallait avoir une vision personnelle du monde de cette ampleur et de cette qualité. Mais il fallait travailler une autre matière romanesque que la leur. » (*Ibid.* : 1651).

Cette nouvelle matière romanesque exige de l'écrivain de briser la gangue du visible, de faire jaillir des éléments intacts et neufs, de les regrouper, de leur donner une cohésion, et de les construire en un modèle qui est l'oeuvre même. D'où un nouveau langage adapté à la communication de la sensation intacte et neuve : « Cette sensation non encore exprimée a acquis maintenant une qualité particulière : elle a été rendue par le langage. Elle s'est fondue avec le langage. Elle s'est faite langage. [...] Les mots perdent leur signification courante. Ils sont des mots porteurs de la sensation. De celle-ci et d'aucune autre. Ils la font surgir, certes, mais intégrée à eux. Ils la font vivre, et elle, à son tour, leur donne la vie. » (*Ibid.* : 1691) Mots et sensation coexistent, l'un en l'autre, l'un pour l'autre, dans le même espace et dans le même temps.

Sarraute doit cet examen de la vie intérieure « au microscope » à Proust, elle affirme qu'il a découvert « le foisonnement innombrable de sensations, d'images, de souvenirs, de sentiments tenus jamais étudiés jusqu'à lui qui sous-tendent chacun de nos gestes, chacune de nos intonations. » (*Ibid.* : 1650) En revanche, Sarraute n'apprécie pas les procédés proustiens de description de cette vie intérieure : « Il les a observés à une certaine distance après qu'ils ont accompli leur course, au repos et comme figés dans le souvenir. Et pour les disséquer il s'est servi du procédé de la vieille analyse. » (*Ibid.* : 1650) Le premier élément que

Nathalie Sarraute récuse, comme tous les nouveaux romanciers, est précisément cette fixation, l'immobilité extérieure ou intérieure de l'existence humaine. Ce qu'elle recherche dans l'écriture, c'est ce que Joyce est parvenu à réaliser, à savoir la mise en mouvement de cet univers microscopique. Sarraute commente ainsi l'exploit de Joyce : « Ces sensations ténues sont révélées, charriées à chaque *instant* dans la conscience par le monologue intérieur. A chaque *instant* un flot ininterrompu de mots - que nous agissions ou que nous restions immobiles - coule à travers notre conscience et s'échappe comme le ruban qui s'échappe de la fente d'un téléscripateur. » (*Ibid.* : 1650) Nous constatons dans cette citation que Sarraute s'attache en particulier au terme « instant », toute la réalité sarrautienne se contient dans cet *instant*. C'est donc cet *instant* de Sarraute qui nous intéresse ici et sur lequel nous ferons porter notre étude.¹

Dans la préface de *L'Ere du soupçon*, Sarraute explique la mesure qui lui est propre pour dévoiler les mouvements tropismiques de la vie intérieure :

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot - pas même les mots du monologue intérieur - ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. (Nathalie Sarraute, 1956 : 1554).²

Nous considérerons *Vous les entendez ?* dans notre champ d'analyse pour observer comment notre écrivaine a transformé cette extrême rapidité des mouvements intérieurs en images sensationnelles dans cet instant présent démesurément agrandi.

2. Juxtaposition des phrases nominales

Au cours de l'un de ses entretiens avec Simone Benmussa, Nathalie Sarraute commente la façon dont son oeuvre prend forme : « [...] un mot, tout à coup, tombe à l'intérieur d'une conscience et crée tous ces mouvements, comme dans *Vous les entendez ?* Le père dit : "Vous les entendez ?", et à partir de cette phrase se développe tout le livre. Ces mots servent de catalyseurs. Ils sont comme un germe qui arrive là et, tout autour, commence à grossir quelque chose qui devient énorme et se développe presque malgré moi. » (Simone Benmussa, 1987 : 59-60). Nous trouvons en effet nombre de ces mots catalyseurs dans le roman qui se juxtaposent souvent en forme de phrases nominales pour faire « se creuser » les idées qu'ils pourraient éventuellement susciter :

Tous deux la tête levée écoutent... Oui, des rires jeunes. Des rires frais. Des rires insoucians. Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d'eau. Cascades légères. Gazouillis d'oiselets... [...]Oui, des rires clairs, transparents... De ces rires enfantins et charmants qui passent à travers les portes des salons où les dames se sont retirées après le dîner... Amples housses de chintz aux teintes passées. Pois de

senteurs dans les vieux vases. Des charbons rougeoient, des bûches flambent dans les cheminées... leurs rires innocents, mutins, juste un peu malicieux, fusent... Fossettes, roseurs, blondeurs, rondeurs, longues robes de tulle, de dentelle blanche, de broderie anglaise, ceintures de moire, fleurs piquées dans les cheveux, dans les corsages... les notes pures de leurs rires cristallins s'égrènent... Elles s'amusent... Vous les entendez ? (Nathalie Sarraute, 1972 : 737-38).

Tout autour de ce mot « rire », adjectifs et métaphores s'organisent... D'image en image se tisse une communication non-verbale. Les enfants rient et leurs rires mettent en mouvement à la fois l'action du roman ainsi qu'un important dispositif de triangulation : le père, l'ami, les enfants. Tout se passe autour de ces rires, venus d'en haut, de derrière la porte fermée, interrompant la conversation des deux hommes, rendant le père heureux (« Ils ont gais, hein ? Ils s'amusent... » (Ibid. : 737), et le faisant penser à des souvenirs mélancoliques (« pois de senteurs dans les vieux vases » ; la belle broderie anglaise serait pour lui des souvenirs d'enfance ?). Au fur et à mesure de la lecture, le lecteur comprend que les rires contiennent des éléments et des sentiments beaucoup plus complexes qu'il apparaît. « Vous les entendez ? », le père interroge l'ami et s'interroge lui-même également. Que peut-on entendre à travers ces rires ? L'innocence ? L'indifférence ? L'ambiguïté ? La moquerie ? L'éloignement ? L'attirance ? Le décalage de deux générations qui ne se comprennent pas ? Tout ce mouvement intérieur du père tisse le fil du texte, jaillit d'un temps à l'autre avec ces rires, comme des gouttelettes, des jets d'eau, et fait rêver le père entre jeunesse et vieillesse, entre tradition et moderne, entre passé et présent... Les phrases nominales créent un rythme succinct et intense, sans laisser au lecteur le temps de s'évader pendant la lecture et lui font sentir toutes les sensations qui pourraient s'introduire du dehors de l'espace au dedans des pensées des personnages, dans un mouvement de clin d'oeil, un instant perpétuellement présent. N'ayant pas l'intention d'effectuer un relevé exhaustif de ces innombrables exemples dans l'œuvre de Sarraute, nous nous attacherons au phénomène de nominalisation dans les analyses suivantes.

3. Valeurs des démonstratifs

Comme les phrases nominales, l'emploi des déictiques démonstratifs est aussi propre à l'écriture sarrautienne. Quant aux démonstratifs simples, Catherine Kerbrat-Orecchioni en indique deux valeurs essentielles : la « valeur spatiale » et la « valeur temporelle ». Ces deux valeurs linguistiques peuvent expliquer la pullulation de démonstratifs dans le texte sarrautien :

Un énoncé tel que « Prenez cette chaise » s'accompagne obligatoirement d'un « geste désignant l'objet en même temps qu'est prononcée l'instance du terme ». (Benveniste, 1970, p.15) (note) ou tout au moins d'un regard ostensiblement dirigé vers le dénoté [...] Or ce geste, et du même coup le syntagme nominal qu'il accompagne, ne peut être interprété correctement que dans la situation concrète de la communication. [...] (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 51).

Les expressions déictiques ainsi constituées à l'aide des démonstratifs simples se laissent interpréter de la façon suivante :

« ce matin », « cet après-midi », « ce soir » / « ce printemps », « cet été », « cet automne » représentent l'après-midi, l'été qui se déroulent, se sont déroulés ou doivent se dérouler le même jour / année que celles (les expressions) qui incluent T0. (*Ibid.* : 54) ³.

Cette description linguistique de la référence démonstrative souligne deux points : la simultanéité avec le temps de l'énonciation et la forte dépendance du démonstratif au contexte. « Ce » comme outil adéquat reprend l'objet de la pensée présent au locuteur et saisit un objet de pensée présent dans l'instant de discours. Voyons maintenant comment se présentent ces démonstratifs et quel rôle ils jouent dans l'oeuvre de Sarraute :

Ils observent sans rien en perdre ses haussements d'épaules, ses regards honteux aussitôt détournés, sa rougeur, son ton faussement enjoué, les tapotements de sa main tremblante... tous ces efforts maladroits, pitoyables, pour s'écarter, pour se désolidariser de l'inconscient qui tranquillement se lève, s'avance vers la cheminée, étend les bras... / Comme on aimerait, n'est-ce pas ? le prévenir, l'alerter. Comme on voudrait, mais on n'ose pas, faire savoir à ce noble ami venu en toute innocence nous rendre visite dans quel repaire il est tombé, dans quelle souricière... nous sommes pris, encerclés... des oreilles ennemies nous écoutent, des yeux ennemis nous épient... prenez garde, tout ce que nous faisons, tout ce que nous disons maintenant peut être retenu contre nous, entraîner de lourdes sanctions... / Mais voyons, comment le pourrait-il ? Comment pourrait-il se méfier de quoi que ce soit, cet enfant choyé, ce compagnon de nos jeux insouciant d'autrefois, cet étranger venu de là-bas où règne un autre ordre, d'autres lois... (Nathalie Sarraute, 1972 : 755). ⁴

Si nous citons ce long paragraphe dont le début et la fin contiennent des occurrences de démonstratifs, mais dont l'ensemble en est dépourvu, c'est parce que cet extrait s'avère une belle illustration des mouvements intérieurs du père, sensation tropismique exemplaire qui constitue une aide à la compréhension de la relation triangulaire précédemment définie. En effet, les enfants d'un côté menacent l'ordre établi, les hiérarchies et les valeurs traditionnelle ; l'ami de l'autre côté, se pose en gardien de ces mêmes valeurs ; et le père, pris entre ces deux positions semble ici tenter de fusionner avec l'ami pour s'opposer aux rires des enfants avec l'emploi d'un « nous » lorsqu'il adresse la sous-conversation à l'ami, qui ne se rend compte de rien. L'emploi des pronoms personnels est tellement révélateur qu'il mérite également une analyse minutieuse, (ils = les enfants ; il = l'ami ; on = se = le premier nous = le père qui se désigne ; nous = le père et l'ami) mais revenons sur l'emploi des démonstratifs soulignés dans le texte cité.

Comme nous l'avons signalé précédemment, fort dépendant du contexte, le démonstratif assume deux fonctions différentes : l'une qui renvoie à ce qui précède immédiatement et l'autre qui annonce ce qui suit. Il est évident que « tous ces efforts maladroits, pitoyables [...] » joue en même temps ces deux rôles démonstratifs : d'une part, il reprend les gestes du père espionné par les enfants, de l'autre, il introduit l'inconscient qui se produit chez le père, ces deux mouvements étant enveloppés d'une impression de simultanéité, sans décalage temporel, telle une plante qui développe ses racines dans tous les sens : un tropisme. Alors « ce noble ami », « cet enfant choyé », « ce compagnon de nos

jeux insoucians d'autrefois », « cet étranger qui est venu de là-bas », désignant tous la même personne, ne dévoilent-ils pas une réalité psychologique du père face à cet ami « innocent » et « qui ne se rend compte de rien » ? Une réalité complexe qui se dévoile en un clin d'oeil, dans un instant présent, pour faire entrer le lecteur dans le plus fort intérieur du père, qui, à la fois apprécie cet ami, le respecte, le chérit, sympathise avec lui, et se sent également étranger à lui, puisqu'il est « cet étranger qui est venu de là-bas »...

4. Présent de l'indicatif, infinitif et gérondif - signes atemporels, objectivation de l'écriture et réalité subjective

Si l'instant présent sarrautien s'exprime par les phrases nominales ou les déictiques démonstratifs, il se trouve davantage dans la narration à l'éternel présent de l'indicatif qui caractérise l'oeuvre de Sarraute. D'après Christian Metz, « Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) [...] » (Christian Metz, 1968 : 27)⁵ Basés sur cette dualité temporelle « temps de l'histoire » et « temps du récit », Gérard Genette distingue quatre types de narration :

Il faudrait donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration : ultérieure (position classique du récit au passé, sans doute de très loin la plus fréquente), antérieure (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent, [...]), simultanée (récit au présent contemporain de l'action) et intercalée (entre les moments de l'action). (Gérard Genette, 1972 : 229).

Pour Genette, le troisième type, la narration simultanée est en principe le plus 'simple', puisque la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration élimine toute espèce d'interférence et de jeu temporel. Il signale que les oeuvres du Nouveau Roman ont généralement adopté ce mode narratif qui favorise l'emploi généralisé du présent. Mais il démontre deux tendances tout à fait opposées en ce qui concerne les fonctions performatives attribuées à cet éternel présent de l'indicatif :

Il faut cependant observer que la confusion des instances peut fonctionner ici en deux directions opposées selon que l'accent est mis sur l'histoire ou sur le discours narratif. Un récit au présent de type « behaviouriste » et purement événementiel peut apparaître comme le comble de l'objectivité, puisque la dernière trace d'énonciation qui subsistait dans le récit de style Hemingway - la marque de distance temporelle entre histoire et narration que comporte inévitablement l'emploi du prétérit - disparaît dans une transparence totale du récit, qui achève de s'effacer au profit de l'histoire : c'est ainsi qu'ont été généralement reçues les oeuvres du « Nouveau Roman » français, et particulièrement les premiers romans de Robbe-Grillet : « littérature objective », « école du regard », ces dénominations traduisent bien le sentiment de transivité absolue de la narration que favorisait l'emploi généralisé du présent. Mais inversement, si l'accent porte sur la narration elle-même, comme dans les récits en « monologue intérieur », la coïncidence joue en faveur du discours et c'est alors l'action qui semble se réduire à l'état de simple prétexte, et finalement s'abolir. (*Ibid.* : 230-31).

Genette oppose ici deux effets de l'emploi du présent de l'indicatif, l'un mettant l'accent sur l'histoire, l'autre sur le discours, l'un donnant l'impression d'être « objectif », l'autre en revanche dans lequel le discours ou le « monologue intérieur » apparaît tout à fait « subjectif ». Ces deux effets pourraient être interchangeables, car l'emploi du présent, « en rapprochant les instances, avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours : et la facilité avec laquelle le roman français de ces dernières années est passé d'un extrême à l'autre illustre peut-être cette ambivalence et cette réversibilité. » (*Ibid.* : 231). Genette s'appuie toujours sur *La Jalousie* (Robbe-Grillet) pour expliciter cette remarque : « Illustration plus frappante encore, *La Jalousie*, qui peut se lire *ad libitum* sur le mode objectiviste en l'absence de tout jaloux, ou au contraire comme pur monologue intérieur d'un mari épiant sa femme et imaginant ses aventures »⁶. La perspective genettienne sur l'emploi du présent de l'indicatif aide à comprendre l'emploi du présent chez Nathalie Sarraute de la façon suivante : l'ambivalence du présent permet de reconnaître chez Sarraute à la fois la volonté d'objectiviser la narration, et de creuser la subjectivité intérieure. Attachons-nous à présent aux emplois du présent de l'indicatif, de l'infinitif et du gérondif, signes atemporels, très souvent équivalents du présent de l'indicatif, et qui se juxtaposent à celui-ci, pour illustrer la réalité psychologique et tropismique dévoilée par Sarraute dans *Vous les entendez ?*

Mais qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui lui prend ? Pourquoi tout à coup ? [...] Quel mauvais sort le pousse ? Quel démon s'amuse à jouer cette farce ? ... Le voilà qui se lève... il ne va pas faire ça ?... Mais si... inconscient comme un lunatique marchant au bord d'un toit il s'avance.../ Et lui-même aussitôt détourne les yeux, se tourne vers eux qui immobiles à leurs places observent en silence. Il se soulève à son tour, il se lève, il va vers eux, le cou tendu, le regard quêteur... il prononce les mots qui, il l'espère, vont leur montrer qu'il demande à se réfugier auprès d'eux, à être accepté parmi eux, les mots de passe qui lui permettront de passer dans leur camp : Alors, et cette promenade ? Et cette partie de pêche ?... Plus bas, encore plus bas, il s'incline, il baisse la tête, il tapote, il caresse le dos de leur chien, il lui donne sa main à lécher [...] Mais rien ne peut les fléchir... [...] Il parvient malgré sa peur à jeter un regard de côté... Et il voit l'insensé qui debout devant la cheminée étend les mains, soulève la bête de pierre [...] Devant eux... C'est plus que lui n'a la force d'en supporter, il se cache le visage, il enserre leurs genoux de ses bras...⁷ (Nathalie Sarraute, 1972 : 747-48).

Le père, sans savoir pourquoi, ou malgré lui, tente de s'approcher des enfants, de se mettre de leur côté, de sympathiser avec eux. Voilà l'un des thèmes les plus importants que Sarraute attribue à son oeuvre, le vieux père n'a en fait pas adopté de position ferme vis-à-vis des valeurs qu'il est censé défendre avec son ami, mais il se voit attiré, en état « inconscient », par les jeunes qui représentent la révolte, ou toute autre valeur contraire à ce que le père incarne. L'action pour passer d'un camp à l'autre se condense en instants présents au travers d'une série de verbes au présent de l'indicatif, mais comme Genette l'indique, l'important ici n'est pas l'action, l'action « se réduit à l'état de simple prétexte », car ce que l'auteur souhaite surtout suggérer est l'état

d'âme du personnage : d'abord l'incompréhension de soi-même, l'inconscience de son action, puis l'impulsion qui se lève en lui et débouche sur la prudence, le tâtonnement de la proposition faite aux enfants, l'attente patiente de leur réaction, pour aboutir enfin à un état proche de la désespérance, un peu humilié... Dans le même temps, le sentiment que le père conserve envers l'ami « insensé » devant l'oeuvre d'art reste très palpable, et l'emploi du mot « peur » trahit la complexité de son mouvement intérieur, peur que l'ami se moque de lui en le voyant supplier ses enfants de l'accepter, peur aussi pour le possible mépris de la part de l'ami puisqu'il a finalement trahi ses propres valeurs... Et dans ce petit paragraphe, les deux démonstratifs « cette promenade », « cette partie de pêche » viennent renforcer cet effet d'instant présent pour mieux montrer l'impatience du père d'agir et de vivre ensemble avec les enfants.

L'emploi de l'infinitif produit souvent le même effet que celui du présent de l'indicatif:

Quoi ? Il préfère quoi ? Qu'il l'avoue. Mais il n'a pas besoin de l'avouer. Chacun ici le sait. Ce qu'il préfère, c'est la certitude. C'est la sécurité. C'est de n'avoir jamais besoin de faire des efforts, de chercher, de s'interroger, de prendre parti, de courir des risques... Il préfère que tout lui soit donné, offert gracieusement.⁸ (*Ibid.* : 745-46).

Le père hésite à avouer à son ami leur différence, le fait qu'ils sont peut-être même en opposition, que lui ne se considère pas comme 'vrai' collectionneur, voire qu'« il n'a rien d'un collectionneur », n'ayant pas le goût de la quête dans les galeries, quête de la contemplation, de l'interrogation, de la discussion, du commentaire et des explications des oeuvres. Sa préférence porte sur la sérénité de se trouver face à un objet tout assuré de sa valeur, de sa beauté... L'emploi répétitif des verbes à l'infinitif, ne désignant pas explicitement la durée de temps, suggèrent la permanente impatience ou la lassitude du père vis-à-vis du long et fatigant processus de la découverte, de la discernation du vrai du faux, une autre facette bien réelle de ce défenseur de la valeur esthétique traditionnelle.

L'emploi du gérondif est aussi fréquent que celui de l'infinitif comme le corrobore le passage suivant, scène d'affrontement entre l'une des enfants et le père :

Où a-t-elle encore pris ça, ce rire d'actrice médiocre qu'elle a depuis quelque temps ? Tout colle à elle, elle attrape tout, les gestes, les mines, les mots, les intonations, les accents... elle joue continuellement des rôles... secouant ses boucles, ouvrant de grands yeux, faisant sa moue de femme-enfant, de jeune épouse unie contre son gré à un vilain barbon... qui le voit entrer tout à coup, fulminant, brandissant son poing noueux, secouant le pompon de son bonnet de coton... un vieil atrabilaire que tout exaspère, qui ne supporte pas les jeux, les rires innocents...[...] mais elle sait comment le prendre, il n'ose jamais lui tenir tête quand elle le regarde ainsi droit dans les yeux...⁹ (*Ibid.* : 747).

La première série de gérondifs s'applique à l'enfant, l'effet d'accélération des actions dessine une enfant jeune, active, capricieuse, curieuse, voire combattante envers ce qui ne lui plaît pas. Quant au deuxième groupe, il dévoile un père vieux, qui apparemment en colère, indigné par les fous rires des enfants, ne peut cacher, devant la franchise de la fille, son manque de confiance en lui-même...

L'exemple suivant, parfaitement représentatif de cet effet d'instant présent recherché par Sarraute, contient à la fois tous ces éléments que nous avons susmentionnés : noms juxtaposés, présent de l'indicatif, infinitif, gérondif ainsi qu'un article indéfini à valeur démonstrative :

Oui, il sait, il comprend... C'est pour être seul, seul à savoir, seul à découvrir. C'est pour créer, donner vie une seconde fois. Pour arracher à la mort, au dépérissement, à l'avitissement, serrer contre sa poitrine et se retenant de courir ramener ça chez soi, s'enfermer avec ça... seuls tous les deux... que personne ne nous dérange... et sortant ses instruments, ses chiffons de pure laine, de lin, ses toiles émeri, ses peaux de chamois, ses pinceaux, ses brosses, ses décapants, ses huiles, ses cires, ses vernis, gratter, enduire, attendre, supputer, espérer, désespérer, s'acharner, gratter encore, frotter, comme s'il y allait de sa propre vie...s'arrêtant épuisé, reprenant, oubliant de manger, de dormir...jusqu'à ce qu'enfin... Ah, c'était encore plus beau que je n'avais espéré. Sous la couche de peinture grossière, pas une parcelle rapportée, pas une fêlure... un bois intact... une matière splendide... une merveille, mais vous l'avez vu... Oui, il l'a vue... resplendissante, trônant, entourée d'égards, rétablie dans ses droits... — Oui, je l'ai admirée...¹⁰ (*Ibid.* : 747).

Nathalie Sarraute décrit ici la manie du père pour la restauration d'un objet d'art. Les éléments relevés offrent l'image d'un amateur d'oeuvres d'art qui s'emplit de joie d'avoir découvert un objet précieux, d'envie de se trouver seul avec ce dernier pour lui rendre sa beauté cachée, et de satisfaction sensationnelle de le contempler après sa restauration. L'emploi du présent de l'indicatif, de l'infinitif et du gérondif semble ici fixer ces images dans un instant présent circulaire et infini pour que le lecteur entre dans le for intérieur du personnage et partage avec lui sa joie et son angoisse. La juxtaposition des mots nominaux semble aussi fonctionner comme une caméra qui offre des « gros plans » dans un présent « démesurément agrandi », jusqu'à ce que le lecteur voit dans tous les objets descriptifs, dans ce « dehors » du personnage son « dedans » riche en mouvements intimes. D'ailleurs, il apparaît que si nous remplaçons les derniers articles indéfinis par des démonstratifs, le style sarrautien en est renforcé : « ce bois intact... cette matière splendide... cette merveille, mais vous l'avez vu... » - la sensation psychologique éprouvée par le personnage ici et maintenant est bien évidemment mise en relief.

5. Conclusion

Un survol de l'ensemble de l'oeuvre de Nathalie Sarraute permet d'affirmer que celle-ci « révèle plutôt de la parole que de l'écriture. » (Julia Kristeva, 1973 : 13). Dans l'univers romanesque sarrautien, il n'y a pas véritablement d'intrigue. Les mots se succèdent en fonction de l'appréhension immédiate du mouvement intérieur, où les marques de début, de milieu ou de fin sont absentes. Dans l'enchaînement du récit, le passé n'existe pas. C'est le présent qui se déploie. Les faits se réfèrent toujours au « moi-ici-maintenant » de celui qui parle, les coordonnées du réel sont transmises immédiatement comme s'il existait « une sorte de degré zéro » qui crée « un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. » (Gérard Genette, 1972 : 79). Le présent se fond dans la masse envahissante du discours, « Nathalie Sarraute ne peut plus raconter ce qui s'est passé, mais seulement ce qui est en train de survenir. » (Zeltner Neukomm, 1961 : 52) Le temps cosmologique laisse la place au temps psychologique, intérieur. Pour

Sarraute, la prise de conscience, si rapide soit-elle, ne s'effectue pas dans le temps, mais plutôt dans « l'instant », elle est prise de conscience de l'instant. Ces instants présents plongent le lecteur dans un monde où le temps semble « coupé de sa temporalité », où « l'instant nie la continuité » (Alain Robbe-Grillet, 1963 :168). Ces instants sont saisis de l'intérieur pour expliquer ce qui arrive à l'individu par sa psychologie propre. Il s'agit d'un monde de réalité psychique qui très souvent s'enfouit dans l'inconscient du personnage, et pour traduire cette réalité mouvante, fluide et en perpétuelle métamorphose, l'instant présent constitue la forme idéale. Reprenons le constat d'Alain Robbe-Grillet à propos du « temps et description dans le récit d'aujourd'hui » pour conclure : « Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui dans la construction des instants, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier » (Alain Robbe-Grillet, 1961 : 130).

Notes

¹ Nous soulignons

² Nous soulignons

³ TO désigne ici Temps de l'énonciation, nous soulignons et notons

⁴ Nous soulignons

⁵ Cité par Gérard Genette dans *Figures III* à la page 77

⁶ Voir la deuxième note à la page 231 dans *Figures III* de Gérard Genette

⁷ Nous soulignons

⁸ Nous soulignons

⁹ Nous soulignons

¹⁰ Nous soulignons

Bibliographie

Benmussa, S., 1987. *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture.

Genette, G., 1972. *Figures III*. Paris : Ed. Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, C., 2002. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

Kristeva, J., 1973. *Le texte du roman*. La Haye : Mouton.

Metz, Ch., 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.

Neukomm, Z., 1961. « Nathalie Sarraute, une nouvelle expérience de l'intime », in *Médiations*, n°3.

Robbe-Grillet, A., 1961. « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui » in 1961. *Pour un nouveau Roman*. Paris : Minuit.

Robbe-Grillet, A., 1963. *Pour un nouveau roman*. Paris : Idées-Gallimard.

Sarraute, N., 1956. *L'Ere du soupçon*. In : 1996. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard.

Sarraute, N., 1972. *Vous les entendez?* In : 1996. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard.

Sarraute, N., 1996. « Conférences et textes divers ». In : 1996. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard.