

La Langue et le style chez Nathalie Sarraute.

L'Exemple du *Planétarium*

Jolanda Pfister

DÈS SON PREMIER LIVRE, Nathalie Sarraute dévoile son intention romanesque : exprimer littérairement tout ce qui n'est pas encore conceptualisé, toutes ces expériences, palpitations, pulsions, sensations qui foisonnent à l'intérieur de tout homme et dont il n'a pas encore une conscience pleine; cette matière psychique préconsciente à laquelle l'auteur donne le nom de « tropisme(s) »¹.

Dans *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute définit les tropismes de la manière suivante :

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. (1956 : 8)

Selon elle, ces mouvements ne sont pas exprimés par des mots, mais ils se produisent en quelque sorte dans un stade pré-langagier. En outre, dotés d'une rapidité extrême, ils déclenchent des sensations très intenses. Pour "communiquer" ces mouvements au lecteur, Nathalie Sarraute utilise une écriture originale.

La difficulté de faire accéder au langage ce qui sans cesse se dérobe à lui, a forcé Sarraute à repenser le genre romanesque traditionnel et à trouver de nouvelles formes littéraires capables d'exprimer les tropismes, d'orienter ces mouvements qui ne sont encore ni images, ni sons, ni intonations, ni paroles vers le langage.

Nous nous intéresserons particulièrement aux aspects micro-linguistiques, et donc stylistiques de l'écriture sarrautienne.

¹ « Tropismes » est également le titre de son premier livre, publié en 1939.

Comment Sarraute réalise-t-elle son intention, comment sont transcrits les tropismes au niveau du mot et de la phrase ?

Avant d'aborder la question du style, il me paraît nécessaire de préciser la conception sarrautienne du langage, car son style est fortement influencé par sa conception du langage. Nous nous occuperons ensuite de la pratique stylistique de Sarraute à la lumière de quelques extraits du *Planétarium*.

1. LANGUE ET TROPISMES

Tous les efforts de Sarraute dans son travail littéraire vont dans la même direction : « [...] investir dans du langage une part, si infime fût-elle, d'innommé » (1972 : 34). Pour accéder à ces tropismes, ces mouvements qui ne portent pas de noms, « ces régions marécageuses et obscures » (1972 : 34—35) qui échappent au langage littéraire et que Sarraute choisit d'exprimer dans ses romans, il fallait créer de nouvelles formes, car les tropismes ne peuvent pas être figés dans des formes déjà existantes. Le danger de toute forme trop précise est, selon Sarraute, d'étouffer, d'écraser, d'emprisonner la vie, les mouvements tropismiques, perçus comme palpitations, vibrations.

Sarraute refuse toute esthétique de l'imitation et tout recours à la tradition, car une forme, par exemple une métaphore ou une image, déjà employée s'épuisent en passant dans l'usage, deviennent des formes mortes. Les tropismes ne peuvent pas "être enfermés" dans un personnage traditionnel, ils doivent circuler librement chez tous, passer des uns aux autres, même à travers un groupe entier désigné seulement par les pronoms *ils* ou *elles*. Le personnage devient donc, chez Sarraute, un porteur anonyme d'états, un simple support. Il ne possède plus de contours clairs. La tentative de mise en mots des tropismes peut même conduire à son éclatement².

L'intrigue, autre composante importante du roman traditionnel, se réduit chez Sarraute au minimum. Ainsi, dans le

² Cet éclatement du personnage peut s'exprimer par exemple par le passage du pronom "je" au pronom "nous" sans qu'on passe réellement à une pluralité de personnages (voir aussi 1959, p. 235).

Planétarium : le jeune couple, les Guimier, auront-ils l'appartement de leur tante ? Alain Guimier, le jeune écrivain, sera-t-il accepté par Maine et son groupe ? Dans les romans de Sarraute, l'intrigue n'est qu'une trame et cela signifie que le roman narratif n'a plus cours chez elle. Sarraute essaie également d'effacer la frontière entre ce qui est clairement distingué dans le roman traditionnel, à savoir le récit et le dialogue. Au niveau phrastique, cela s'exprime par la suppression des "dit-il", etc.

Pour Sarraute, la création littéraire trouve son origine et sa matière première dans cette sensation originelle, dans ce fond mouvant du for intérieur de l'homme, d'où jaillissent les tropismes. Mais pour exprimer les tropismes, Sarraute est obligée de recourir aux mots. Le passage aux mots impose une lutte constante contre la "sidération", car les mots ont la fâcheuse tendance de figer les sensations originelles par leur côté stéréotypé et mort. Sarraute veut éviter de figer ce magma primitif de la conscience dans des mots morts, car les tropismes perdraient ainsi leur vie, leur palpitation. Elle essaie donc de restituer la sensation originelle et chaleureuse par un langage qui évite le côté stéréotypé et froid du mot. Par son écriture, Sarraute empêche la cristallisation, la solidification du mot en cassant l'enveloppe de celui-ci, qui paraît complètement étanche. Une fois l'enveloppe du mot cassée, le sens "coule dehors" et se laisse transformer. Pour Sarraute la fixation d'un mot signifierait la soumission à une forme et cela irait à l'encontre de son objectif.

La question qui se pose dès lors à Sarraute est de savoir comment casser l'enveloppe étanche d'un mot. Existe-t-il une méthode ? comment restituer les sensations originelles ? Pour éviter la fixation des sensations, Sarraute recourt à un langage imagé, métaphorique. L'image, naissant spontanément des profondeurs de la conscience, contrebalance la rigidité du mot; elle garde en elle la palpitation de la vie. Avec les images nous sommes au cœur du problème du style. Le recours à l'image métaphorique est un des procédés stylistiques favoris de Sarraute.

2. LE STYLE SELON NATHALIE SARRAUTE

Son travail stylistique est certes un travail de l'image, mais également de l'harmonie et de la musicalité des mots. Elle est constamment préoccupée par le côté poétique de son écriture. Elle désire effacer ou au moins atténuer la séparation entre la pratique de la poésie et celle du roman :

Pour moi, le roman se rapproche, essaye de se rapprocher de la poésie, à saisir au plus près de leur source les sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir des grands poèmes.³

Ce souci de poéticité coïncide avec un souci d'oralité. Dans sa pratique d'écriture, elle essaie de préserver, autant que possible, la réalité du langage effectivement prononcé : le mot avec toute sa chair et sa matérialité, la voix avec sa vibration et son tremblement. Car, selon elle, le langage littéraire est chargé d'une sensation qu'il est sensé exprimer par chacun de ses mots, il se charge d'images, il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient.

On pourrait rapprocher cette conception du langage littéraire de la théorie de l'imagination de Ricœur. Cette dernière est en fait étroitement liée à sa théorie de la métaphore. Le trait commun entre la conception de Sarraute et celle de Ricœur serait alors la fonction de l'image. Dans *Du texte à l'action* (1986), Ricœur dit que l'imagination a d'une part la fonction d'attribuer une image à une signification émergente et d'autre part de produire des images. Dans cette production d'images, on a affaire à un aspect quasi sensoriel de l'imagination. En schématisant l'attribution métaphorique, l'imagination se diffuse en toutes directions, réanimant des expériences antérieures, irriguant les champs sensoriels adjacents etc. C'est la fonction de la poésie d'engendrer et de configurer des images par le moyen de la langue.

Chez Sarraute, on trouve également cet aspect sensoriel de l'image. L'image, selon cette dernière, garde en elle la palpitation de la vie. C'est elle qui peut faire ressentir dans le langage les sensations originelles, les mouvements tropismiques. Elle a pour fonction d'irriguer ou d'éveiller les champs sensoriels, à la ma-

³ Revue *Digraphe*, mars 1984, No 32, p. 18.

nière de l'image poétique. Avec les images, Sarraute tente de "montrer" l'innommable, ces mouvements rapides, tropismiques auxquels ne correspond encore aucun mot.

Ricœur et Sarraute sont, en fait, confrontés à la même difficulté, à savoir comment déduire l'image du langage. Le philosophe affirme qu'on a toujours soupçonné un lien entre la théorie de la métaphore et la philosophie de l'imagination, comme en témoignent les expressions "langage *figuré*" et "*figure* de style". Selon lui, l'imagination offre sa médiation spécifique à l'émergence d'une nouvelle signification hors des ruines de la prédication littérale. C'est précisément l'impertinence prédicative qui produit un choc sémantique. Dans l'imagination, nous restructurons les champs sémantiques pour produire une nouvelle pertinence prédicative qui est la métaphore. L'imagination schématise donc l'attribution métaphorique.

L'emploi que Sarraute fait de l'image va dans le sens de Ricœur : produire du sens nouveau au moyen d'un choc sémantique. Mais que vise-t-elle exactement avec l'emploi de l'image métaphorique ? Ici encore, le philosophe fournit des éléments de réponse. Par le langage poétique, on vise non seulement un autre sens que le sens littéral, mais également une nouvelle référence. Cette nouvelle référence, Ricœur l'appelle référence de second degré, ce qui veut dire qu'elle n'appartient pas au discours ordinaire. Que vise-t-elle donc ? Ricœur avance la réponse suivante : le discours poétique « laisse-être notre appartenance profonde au monde de la vie, laisse-se-dire le lien ontologique de notre être aux êtres et à l'être » (1986 : 221). Sans aller jusqu'à dire que Sarraute veut exprimer dans ses livres ce que Ricœur théorise philosophiquement, nous pouvons tout de même constater une certaine ressemblance dans le but visé : cette appartenance profonde au monde, ce lien ontologique de notre être aux êtres et à l'être, n'est-ce pas la région infra-linguistique, pré-consciente de Sarraute, cette région marécageuse que nous ne pouvons pas exprimer par le langage ordinaire, cette région où nous trouvons la motivation de tout notre discours, de nos gestes, paroles et sentiments ? Là où nous rencontrons l'Autre et d'où jaillissent les tropismes ? En tout cas, Sarraute et Ricœur visent quelque chose d'essentiel en l'homme.

Revenons au travail stylistique en tant que producteur d'effets esthétiques, car il comporte un certain danger : la production d'effets mortels, si on s'appuie sur des modèles et des idéaux esthétiques antérieurs, comme ceux du "beau style" classique ou l'idéal de la période régulière. En imitant les modèles classiques, on obéit en même temps à une forme régulière qui fige l'écriture et la fait passer ainsi du côté du passé et de la mort d'un art académique. Sarraute cherche à éviter l'emprise mortelle (pour les tropismes) de la forme usée qui s'épuise en passant dans l'usage. Recourir au modèle de la phrase classique avec sa ligne continue, ce serait non seulement céder à une esthétique de l'imitation, mais cela signifierait également l'étouffement des vibrations, des palpitations et de la vie du texte littéraire. Un effort stylistique qui s'acharne à supprimer tous les accidents de l'inspiration brute pour aller dans le sens d'une structure verbale régulière a, selon Sarraute, la fâcheuse conséquence d'enfermer et d'immobiliser les tropismes.

Dans son article « Flaubert, le Précurseur » (1986), Sarraute critique précisément le travail stylistique exagéré⁴ et mal orienté de l'écriture flaubertienne. Elle s'attaque également à certains critiques qui concluaient trop rapidement que pour Flaubert c'est seulement la forme qui compte et non le contenu. Sarraute trouve le style de cet écrivain réaliste lourd et rigide. Elle ne ressent pas chez Flaubert ce tremblement que donne le heurt contre quelque chose d'inconnu qu'il y a par exemple chez Proust, cette souplesse et cette ductilité rendues nécessaires par « le besoin d'adhérer à une substance qui sans cesse bouge et se dérobe » (1986 : 66). Chez Flaubert, au contraire, les périodes ne titubent, ne tâtonnent ou n'hésitent jamais. L'emploi de l'organisateur "et" est une des particularités stylistiques de Flaubert à laquelle Sarraute se heurte. Le "et" sert en effet à articuler les longues phrases flaubertiennes. Ce sont justement ces longues phrases qui gênent Sarraute, car elle trouve leur structure extrêmement monotone et les images figées et stéréotypées.

Le deuxième « bourreau de travail » ou « maniaque de la correction » que Sarraute critique sévèrement est le poète Paul

⁴ Il s'agit du travail exagéré de l'harmonie et de la sonorité des périodes.

Valéry. Elle considère ses poèmes comme des exercices scolaires, gonflés de faux classicisme, de platitudes et de fautes de goût. Selon elle, un poème doit préserver à travers les obstacles du langage, la fraîcheur et la sincérité de l'émotion initiale. Ce précepte s'applique, toujours selon elle, également à la prose.

Dans ses romans, Sarraute évite donc le modèle classique de la phrase traditionnelle, de la grande période avec sa ligne continue et la tentation mortelle de la forme. C'est en cassant également la phrase traditionnelle (et pas seulement le mot) qu'elle crée une esthétique nouvelle, une esthétique de la sensation pure qui donne aux mots un sens neuf, ou encore les déforme et les invente.

Sarraute décrit ses principes et sa pratique d'écriture en ces termes :

Notez que ce n'est pas un travail de "style" auquel je me livre au cours de cette seconde étape. Quand on cherche trop l'élégance on perd en effet contact avec la sensation initiale, la forme devient morte. Il s'agit au contraire d'éviter le langage écrit, terriblement figé, de garder un rythme haletant, rapide. Dans mon premier roman j'avais encore conservé la longue phrase classique [...]. Maintenant je m'efforce de rompre mes phrases, de les hacher. J'introduis les points de suspension. J'interromps brutalement. Quant aux images, je les choisis les plus simples possibles. Les tropismes sont déjà assez difficiles à saisir. Des images compliquées détourneraient sur elles l'attention du lecteur.⁵

Pour mieux rendre compte de ce style, examinons dans le détail microlinguistique quelques extraits du *Planétarium*, publié en 1959 aux éditions Gallimard.

3. APPROCHE STYLISTIQUE DU *PLANÉTARIUM*

Dans ce qui précède, nous avons déjà évoqué certains traits stylistiques que nous retrouvons dans le *Planétarium* : le style imagé, le style oralisé, le rythme haletant, etc.

⁵ Interview accordée à Jean-Louis de Rambures, *Le Monde*, 14 janvier 1972.

3.1. LE STYLE IMAGÉ

J'ai parlé plus haut de l'importance de l'image métaphorique pour exprimer les tropismes. Analysons donc rapidement quelques images du *Planétarium*, comme par exemple la métaphore filée qui se déploie dans l'extrait suivant :

C'est des meubles qu'il me faut. Je viens de déménager.

— Ah! vous déménagez...

Désastre. Folie. Dans sa hâte désordonnée, dans son désarroi il a ouvert une brèche par où l'ennemi va s'engouffrer, il lui semble qu'il entend déjà rouler dans un bruit assourdissant ses chars, galoper ses chevaux, il entend ses cris sauvages... « Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter ? » Il va courir, jetant bas ses armes, il va fuir honteusement... « Je vais... nous allons habiter... oui... dans l'appartement de ma tante... il va tomber à ses pieds, demander grâce. Nous allons déménager... à Passy... » L'ennemi sera sans pitié. Il entend déjà son rire féroce... « A Passy ? Vous déménagez dans les beaux quartiers ? » Il est capturé, ligoté, il est traîné derrière le char du vainqueur, la face dans la poussière, les vêtements déchirés, sous les rires, les huées... Voyez-vous ça, dans les beaux quartiers... On s'installe à Passy... dans l'appartement de sa tante... Voyez-vous ces goûts bourgeois... cet enfant gâté. Ce petit snob. Belles relations. Service de table et réceptions. Regardez-moi ça... Mais l'adversaire ne bouge pas, ne jette pas un regard vers la brèche ouverte. Il n'est même pas nécessaire d'essayer de la colmater... Mais il vaut mieux quand même la boucher vite, avec ce qui se trouve sous la main, il saisit n'importe quoi... « Oui, nous changeons d'appartement... C'est-à-dire ma tante en avait un peu assez du sien. Il était trop grand. (1959 : 232)

L'isotopie métaphorique de la guerre qui se déploie dans cette citation ne décrit nullement une guerre réelle. En fait, la situation est toute banale : Alain entre dans une boutique, car il s'intéresse à une statue de la Vierge avec l'Enfant. Il laisse entendre à son camarade qu'il va déménager dans le bel appartement de sa tante. En raison des questions que lui pose son camarade, Alain se sent ridicule. Au moyen de métaphores guerrières, Sarraute veut montrer les sentiments qui foisonnent à l'intérieur d'Alain, la violence des rapports de force qui s'installent entre les deux personnages, à savoir tout ce qu'on ne perçoit pas au niveau des paroles échangées. Ces images guerrières dévoilent le stade préconscient d'Alain, l'endroit où le discours prend naissance. Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'elles précèdent toujours une réplique at-

tendue du camarade ou des paroles d'Alain : « [...] il entend ses cris sauvages... « Ah ! vous déménagez ! [...] », dit le camarade; « [...] il va fuir honteusement... « Je vais... [...] », dit Alain.

Cette isotopie métaphorique de la guerre veut cerner les tropismes, tout ce qui ne peut pas être formulé en des mots précis; elle exprime les sensations qui ne se “voient” pas à la surface du dialogue. Le contraste de la métaphore de la violence guerrière et de la banalité du dialogue renforce le côté affectif d'une scène qu'il faut comprendre plus affectivement qu'intellectuellement.

Ce contraste entre la guerre et la banalité de la conversation correspond à l'impertinence prédicative chez Ricœur. Pour le lecteur le champ sémantique de la guerre et celui du déménagement ne peuvent pas coexister. La banalité du dialogue ôte toute réalité effective à la scène guerrière et l'élève au rang de fiction. Comme nous le savons, l'imagination permet, d'après Ricœur, de construire une nouvelle pertinence dans l'impertinence, par la suspension de la signification dans l'atmosphère neutralisée de la fiction. La fiction désigne pour Ricœur le non-lieu par rapport à la réalité, toute en visant indirectement cette réalité selon ce qu'il appelle « un nouvel effet de référence ». Ce nouvel effet de référence n'est rien d'autre, d'après Ricœur, que le pouvoir de la fiction de redécrire la réalité. Vu que Sarraute ne veut nullement dépeindre une guerre réelle, que vise-t-elle avec cette métaphore filée ? Nous avons vu que, pour Ricœur, le discours poétique laisse-se-dire le lien ontologique de notre être aux êtres et à l'être. Ce lien ontologique est la « référence de second degré ». Nous devons donc nous demander si la métaphore guerrière nous apprend quelque chose de la communication elle-même. En fait, cette isotopie guerrière exprime une scène (fictive) très violente. Pouvons-nous conclure, dès lors, que la rencontre pré-consciente de l'Autre est toujours conflictuelle chez Sarraute ? La communication entre les êtres constitue-t-elle d'abord, à un stade primaire, une relation problématique et violente ? La violence ou le conflit peuvent-ils même être considérés comme la source de toute communication ?

Quand Arnaud Rykner aborde, dans une interview, la question de la cruauté, Sarraute lui répond qu'il n'y a pas de cruauté dans ses œuvres, elle préfère tout simplement prendre les tropismes quand il y a un état de conflit, car « cela bouillonne

davantage » (1991 : 178). Mais nous constatons que le rapport à la parole, ainsi que celui entre les personnages, est dans la plupart des cas conflictuel chez Sarraute. Je pense par conséquent que le conflit est un rapport entre les êtres humains auquel Sarraute accorde une attention particulière et qui caractérise d'une manière privilégiée ses œuvres romanesques.

La "violence tropismique" comporte souvent un aspect physique. Le lecteur peut, par exemple, ressentir la violence quasi physique des paroles dans la citation suivante :

Pour moi c'est autre chose, la vraie beauté... Elle se cramponne à cela de toutes ses forces pour surnager, elle sent une fureur contre lui qui la tire à lui, vers le bas... elle essaie de se dégager, elle lui donne de grands coups... Si l'idéal pour toi, ce sont les poupées de coiffeur...
(p. 102)

L'image métaphorique "donner des coups" avec les paroles exprime bien le côté physique du mot, sa matérialité, le lien qu'il entretient avec le corps. La sensation d'être frappé par des paroles montre à nouveau la force, la violence des tropismes. Les paroles peuvent aussi contenir du venin :

Il perçoit tout près de lui ce sifflement que fait le serpent au moment de vider sa poche de venin... assez de ces stupidités... tout est inventé d'ailleurs... manger du foin... aucun intérêt... Et la poche se vide, ça y est, le jet de liquide âcre se répand... « Eh bien quoi ? Qu'est-ce que vous avez à vous exciter ? C'est une maniaque, voilà tout...
(p. 27)

Le recours aux métaphores est très fréquent dans les œuvres de Sarraute, elles jaillissent d'une manière imprévue et se développent souvent en métaphores filées. L'emploi de la métaphore paraît exprimer quelque chose de "l'être communicationnel", des rapports qu'entretiennent les êtres entre eux à un niveau primordial qui ne se perçoit pas à la surface du dialogue ou des paroles.

3.2. LE STYLE ORALISÉ

La matière du *Planétarium* est une matière psychologique. Dès la première page, on est dans une forme de monologue intérieur. Pour Benveniste « le monologue est un dialogue intériorisé, for-

mulé en “langage intérieur”, entre un moi locuteur et un moi écouteur » (1966 : 85). L'expression linguistique du moi locuteur est *je*, et celle du moi écouteur *tu*.

À la première page du *Planétarium* nous avons bien des remarques ou des « injonctions » (Benveniste) telles que :

Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire, c'est parfait... (p. 7)

et comme c'est délicieux maintenant d'y repenser (p. 7)

Mais plus loin nous tombons tout à coup sur le pronom *elle*, et non comme attendu sur un *je* ou un *tu* :

Cette illumination qu'elle avait eue... (p. 7)

Avec le pronom *elle* nous supposons qu'il s'agit plutôt d'un discours indirect libre. Le discours indirect libre (Maingueneau, 1981) se caractérise principalement par :

- l'absence de verbe de communication suivi d'une complétive,
- l'absence de guillemets,
- la présence d'énoncés exclamatifs ou interrogatifs, etc.

Le discours indirect libre est, en fait, un mélange de discours direct et de discours indirect, mais ne peut être confondu ni avec l'un ni avec l'autre. Il obéit à quelques contraintes fondamentales qui caractérisent sa spécificité :

- exclusion de *je* et *tu* afin d'éviter que le discours rapporté ne soit lié à l'énonciateur originel comme dans le discours direct⁶,
- exclusion de la subordination syntaxique pour marquer l'autonomie du discours indirect libre par rapport au discours citant,
- le discours indirect libre est particulièrement utilisé dans la narration.

Le discours indirect libre peut être facilement repéré en raison du recours à une syntaxe caractéristique de la langue orale : “non”, “oui”, interrogation directe, phrases courtes, répétitions, lexique en rupture, etc.

⁶ Il y a exception, si le “je” du discours indirect libre coïncide avec le “je” du rapporteur.

Dès la première page du *Planétarium* nous trouvons des indices d'oralité. En fait, le style oralisé caractérise le livre entier; on peut presque dire que le texte est envahi par la langue parlée.

Nous pouvons analyser les traits stylistiques de la langue parlée à quatre niveaux différents⁷ :

- 1) le niveau phonostylistique
- 2) le niveau syntaxique
- 3) le niveau lexical
- 4) autres traits oraux

3.2.1. *Le niveau phonostylistique*

Le niveau phonostylistique concerne les phénomènes vocaux de la langue parlée représentés par un dispositif scriptural ou typographique. Il vise à rendre compte de l'expressivité orale de la parole, à savoir le ton, l'intonation, le rythme, le débit, les pauses et les silences⁸. En premier, nous pouvons noter le rythme, représenté typographiquement par des points de suspension qui traduisent aussi bien la rapidité de la parole orale que les hésitations, les pauses, et les inachèvements, comme nous le montre l'exemple suivant :

Il entend ses cris sauvages... « Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter? » Il va courir, jetant bas ses armes, il va fuir honteusement... « Je vais... nous allons habiter... oui... dans l'appartement de ma tante... il va tomber à ses pieds, demander grâce. Nous allons déménager... à Passy... » L'ennemi sera sans pitié. Il entend déjà son rire féroce...
(p. 232)

Le tiret imite une brève pause de la parole qui peut être accompagnée d'un changement de ton. Le couple de tirets équivaut à une parenthèse. Le tiret sert souvent à une pause qui introduit une parole pourvue d'un autre rythme et d'un autre ton. La parenthèse possède parfois une fonction analogue à celle du couple de tirets. Ainsi dans cet exemple :

⁷ Ces traits stylistiques oraux ne seront que partiellement relevés; il ne s'agit pas d'un inventaire complet.

⁸ Karine Etter, « Des mouvements de lecture, poursuite et création de sens, *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute : étude linguistique », *Mémoire de linguistique française*, Université de Lausanne (non publié), 1992.

A la place de la double porte vitrée couverte d'affreux petits rideaux froncés (c'est vraiment abominable ce qu'on pouvait faire autrefois, et dire qu'on y était habitué, on ne le remarquait pas, mais il suffit de le regarder), les murs repeints [...]. (p. 9)

Des expressions comme « ha, ha » et « hé, hé » (p. 101) essaient d'imiter scripturalement un rire. De même, l'expression « hm..., hm... » (p. 102) suivi des trois points représente scripturalement une sorte de "bruit" qu'on fait quand on réfléchit. De telles expressions sont typiquement orales. On les trouve rarement dans la langue écrite, mais elles peuvent fort bien apparaître dans des bandes dessinées.

3.2.2. *Le niveau syntaxique et lexical*

Les phrases du *Planétarium* sont souvent très courtes, réduites à des phrases nominales ou des monorèmes :

Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. [...] Mais non... rien ne vibre... Rien... Ce sont des moulages de plâtre. (p. 157)

Le livre est également parsemé de phrases nominales, de phrases interrogatives, d'anacoluthes, d'exclamations et de répétitions de mots :

Que vont-ils penser ? est-ce bête ? n'est-ce pas un peu vulgaire ? immoral ? grossier ? (p. 23)

Tout est mort. Mort. Mort. Mort. Un astre mort. (p. 157)

Souvent les phrases sont juxtaposées, seulement séparées par trois points de suspension. Les organisateurs et les connecteurs argumentatifs sont rares; les "mais" ne sont souvent que phatiques et sans valeur argumentative. Par contre les phrases qui commencent par "c'est...", "cela...", "ça..." abondent. Les expressions construites avec des démonstratifs marquent l'oralité, la langue parlée. La syntaxe et le lexique sarrautien en général imitent les hésitations, la recherche de mots et le rythme irrégulier de la langue parlée.

3.2.3. Autres traits oraux

Quand il y a dialogue, les alinéas ne sont pas respectés, ce qui représente de nouveau le "flux" beaucoup moins organisé de la langue parlée. En outre, nous trouvons dans les monologues et les discours indirects libres des mots du dialogue comme : « Non vraiment » (p. 7), « ou bien » (p. 75).

Revenons donc au monologue intérieur et au discours indirect libre. Comme nous l'avons remarqué plus haut, la première page du *Planétarium* commence avec une sorte de monologue intérieur et par la suite le pronom *elle* nous fait penser au discours indirect libre, caractérisé par des indices de la langue parlée. Pourquoi Sarraute passe-t-elle, avec le pronom *elle*, au discours indirect libre ? Comme le souligne Maingueneau :

Il est particulièrement commode pour un auteur de pouvoir, grâce au discours indirect libre, glisser sans aucune rupture de la narration des événements à celle des propos ou pensées pour revenir ensuite à la narration des événements. De tels "glissements" sont précieux pour la description du "courant de conscience" des personnages.

(1981 : 113)

Ce qui nous intéresse essentiellement dans cette citation, c'est la dernière phrase : le courant de conscience des personnages. Plus loin Maingueneau ajoute :

Le discours indirect libre offre la possibilité de construire des unités transphrastiques qui ne soient pas soumises à une lourde armature de dépendances syntaxiques, incompatibles avec la spontanéité et la fluidité des sentiments ou des paroles que le texte rapporte. (114)

Le fait de combiner la forme monologique et le discours indirect libre, outre le fait qu'elle introduit un rythme haletant par les points de suspension, des phrases courtes et incomplètes, nous renvoie au fond mouvant des tropismes, « cette substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres, franchissant des frontières arbitrairement tracées » (Sarraute 1972 : 35).

Selon Maingueneau, le discours indirect libre n'est plus supporté par le narrateur, il est autonome. En fait c'est ce qui se passe dans le *Planétarium* : Tandis que dans *Martereau* et le *Portrait d'un inconnu* les tropismes sont dévoilés et exprimés par l'hypersensibilité d'un personnage narrateur, dans le *Planétarium* ce narrateur a disparu. Les discours extérieurs (d'un narrateur) et

intérieurs (d'un personnage) tendent à se mêler, à se superposer et à s'entrecouper. Pourtant, les discours rapportés sont encore repérables typographiquement par des guillemets :

« Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter ? » (p. 232)
 « Je vais... nous allons habiter... oui... dans l'appartement de ma tante... il va tomber à ses pieds, demander grâce. Nous allons déménager... à Passy... » (p. 232)

Un bel exemple où les discours extérieurs et les discours intérieurs sont superposés ou mélangés se trouve à la page 101 :

[...] et maintenant, brusquement, le moment est venu alors qu'elle avait oublié, quand elle croyait tout effacé... « Mais papa, qu'est-ce qui t'y fait penser tout à coup ?... — Oh ! rien... un article sur elle dans *France-soir*. J'ai vu sa photo... Ah, il n'y a pas à dire... il ricane... c'est une jolie femme... » Il n'a pas besoin d'en dire plus long... « une jolie femme »... brève formule, mais il a une élève bien dressée, très douée, il lui a bien appris... — voilà... elle développe la formule instantanément : une jolie femme, ha, ha... voilà votre triste situation, à vous autres, votre tragique condition, mais il faut s'y plier. C'est pénible... on ne veut pas... on regimbe, n'est-ce pas, hé, hé, mes tendres oiselets ?... Mais Dieu vous a ainsi faites, que voulez-vous. Il faut s'y résigner, la nature l'a voulu ainsi. Ah, on n'est pas content, on voudrait aussi penser, agir... on s'ennuie, calfeutrées ainsi, ornements, objets de prix, plantes de serre, luxe que s'offrent les hommes arrivés... est-ce que vous pouvez vous plaindre de quelque chose, ta mère et toi ? est-ce que je vous ai jamais rien refusé ?... détente, repos du guerrier... mais dès qu'on veut essayer les durs métiers... révoltant de les voir, les pauvrettes... on me l'a raconté... ah, c'est beau, leur égalité... juchées sur des échafaudages, trimbalant des rails... tous les voyageurs sont indignés... faisant, déguisées en homme, le coup de feu... Mme Curie... ah, laissez-moi rire... balivernes... folie... vieilles femmes à quarante ans... éteintes, ridées, monstres, bas-bleus, objets de risée, de répulsion... regardez à quoi ça vous conduit : à ce qui peut vous arriver de plus atroce, de plus honteux : « Cette Germaine Lemaire, eh bien moi... ha, ha, ha... il donne de grandes claques sur la table avec sa main... Moi pour tout l'or du monde... » Elle tremble [...].

Dans cette longue citation il y a des énoncés délimités par des guillemets ou des tirets qui nous annoncent un discours direct. Après le deuxième tiret, le lecteur est dérouté : s'agit-il de paroles parlées, vus les indices de la langue parlée comme « ha, ha », « hé, hé », « ah », « est-ce que » et le pronom « vous » ? Ou est-ce un discours intérieur du fait que le texte comporte des images

métaphoriques comme « repos du guerrier » ? Ce deuxième tiret devrait en fait ouvrir un discours direct, mais il ne se ferme jamais. Par contre, en bas de la page, des guillemets ouvrent un autre discours direct. Ce dernier comporte toutes les marques conventionnelles du discours direct traditionnel : deux points suivis de guillemets.

Sur cette page les discours intérieurs et extérieurs sont fortement mêlés et ils ne sont plus distingués clairement par la typographie. Cette page montre bien que Sarraute rejette les personnages traditionnels auxquels on peut attribuer clairement telles ou telles paroles. Chez Sarraute les personnages ne sont plus des “moules” bien délimités qui enferment les tropismes.

3.2.4. Autre trait stylistique : démonstratifs et présentatifs

Nathalie Sarraute utilise dans le *Planétarium* toutes sortes de déictiques, dont les démonstratifs que nous allons analyser maintenant.

Maingueneau divise les démonstratifs en deux classes : celle des déterminants (ce...(ci/là)) et celle des “pronoms” (ça, ceci, cela, celui-ci/là). Dès la première page, Sarraute utilise fréquemment le déictique “ce” :

Ce rideau de velours	(p. 7)
Ce mur beige aux reflets dorés	(ibid.)
Ce pochage extrêmement fin	(ibid.)

Le déictique “ce” annonce souvent une énumération :

Cet éclat, ce chatolement, cette luminosité, cette exquise fraîcheur, [...]	(p. 8)
--	--------

L'emploi du déictique “ce” exprime cette recherche, cette approximation avec laquelle notre entendement essaie de capter une chose et de la rendre consciente et conceptuelle. Les touches, approches, retouches, corrections, accumulations, suppressions, qu'on trouve également abondamment dans le *Planétarium*, sont aussi caractéristiques des pratiques courantes de l'analyse psychologique ordinaire. Le déictique le plus fréquemment utilisé dans le *Planétarium* est “c'est”. Pourquoi ? Charles Camproux (1960) avance la réponse suivante : Sarraute s'inscrit dans le courant du nouveau roman et adhère au moins au principe le plus général

des théories et de la pratique du nouveau roman : « que ce soit d'abord par leur présence que les choses s'imposent ». Ce qu'elle chercherait donc à faire, dans le *Planétarium*, serait un roman-objet, dont la matière objectale relève de la psychologie. Les "objets" du *Planétarium* sont les petites manies des gens, pourvues d'un dynamisme et donc rien moins qu'objectales et statiques. Et pourtant, l'écriture du *Planétarium* peut être caractérisée par un style dit objectal. La langue du *Planétarium*, souple et « capable de s'adapter au déroulement dans le devenir du temps et à la nécessité de réduire ce temps à l'instant du présent éternel » (Camproux 1960) surmonte la contradiction qui s'impose à ce roman objectal qui traite d'une matière psychologique.

C'est par certains procédés stylistiques que Nathalie Sarraute essaie de donner de l'"objectivité" à la réalité tropismique. Un de ces procédés est l'introduction du sujet par "c'est" :

C'était curieux, cette sensation qu'elle avait souvent [...] (p. 60)

La fonction de "c'est" est, dans cet exemple, de capter la sensation, de la fixer, de l'épingler en début de phrase. "C'est" peut également fixer ou résumer quelque chose qui est encore indéfini, une sensation par exemple qui passe au moment où elle est déterminée par le "c'est" à un niveau supérieur de conscience :

Mais maintenant, il est libre, il est le maître. Il dispose de son temps. Il faut se préparer. C'est la période de recueillement, de purification qui précède les corridas, les sacres. (p. 75)

Il est difficile de noter à chaque fois la fonction précise de "c'est" dans la phrase. On peut dire que "c'est" essaie de contrebalancer l'incertitude de tropismes difficiles à capter et à déterminer. Cette force peut avoir une connotation objectivante, vu que tous les démonstratifs renvoient normalement à des objets précis, déterminés dans l'espace (textuel ou autre). À l'intérieur du discours direct, "c'est" se trouve souvent intégré dans une syntaxe proche de la langue parlée :

C'est très couru, hein, le style Renaissance, à ce qu'il paraît, en ce moment ? (p. 235)

Sarraute recourt également assez souvent à deux autres groupes de déictiques :

- les présentatifs : “voici”, “voilà” (cf. p. 15 : « Voilà qui est mieux [...] »)
- les éléments adverbiaux : “ici”, “là”, “là-bas”, “près”, “loin”, etc. (cf. p. 8 : « [...] c'était bien là l'idée... »)

Pour revenir aux démonstratifs, nous pouvons noter que l'utilisation du démonstratif neutre “cela” combiné avec un verbe est un procédé stylistique de l'écriture sarrautienne. Examinons donc de plus près cette expression.

Cela monte en elle, se répand... (p. 55)

De son chapeau sortent en cascades des flots de rubans, des objets de toutes sortes, cela coule, lui échappe, forme autour de lui des tas énormes... (p. 86)

Le rôle du démonstratif neutre est de fixer, de déterminer d'une manière objective la mouvance psychologique, tandis que le verbe, porteur de cette mouvance psychologique, « la développe toute entière dans son présent comme il est, comme il est psychologiquement réel “pour soi” » (Camproux 1960). Le démonstratif neutre prend donc en main cette mouvance psychologique, l'immobilise et la condense dans un présent en soi. “Cela” devient un objet, à la place de ce qui n'est pas encore pleinement conscient, pour déterminer ces mouvements indécis, innommables que sont les tropismes. Comme le note Charles Camproux : « Le démonstratif neutre [introduit] le verbe qui exprime la coagulation objectale de tous les détails successifs et fuyants qui ne sont, en réalité, que des approximations médiates ». Par ce procédé, Sarraute introduit une précision là où il y a imprécision.

La construction verbale avec “ça” peut fonctionner comme celle que nous observions avec “cela” :

[...] ça va déferler sur lui, l'étouffer, lui emplir la bouche, le nez, d'un liquide âcre, brûlant, nauséabond... (p. 22)

Le démonstratif “ça” est très fréquent dans le *Planétarium*. Il introduit, comme nous l'avons déjà dit, un effet d'oralité et possède une valeur de référence très vague : dire l'indicible (infranomination).

Un autre procédé stylistique souvent utilisé par Sarraute est l'emploi d'expressions indéfinies comme “quelque chose”, “on dirait que”, “comme si”, etc., qui marquent également le mouvement indécis de la pensée, les mouvements psychologiques intérieurs.

[...] une sorte de chuintement, chemine longtemps quelque part dessous (p. 28)

De l'uniformité, du chaos, de la laideur quelque chose d'unique surgissait, quelque chose de fort, de vivant [...], quelque chose qui tout vibrant, traversé par un mystérieux courant [...] (p. 61)

Ces expressions indiquent un mouvement de recherche, de définition de ce qui n'est pas définissable, ces mouvements psychologiques qui foisonnent à l'intérieur de l'homme : les tropismes.

4. CONCLUSION

On pourrait examiner encore bien d'autres traits stylistiques d'un texte aussi complexe que le *Planétarium*, mais je voulais seulement montrer l'intention romanesque de Nathalie Sarraute, ces tropismes qui se “ressentent” dans le plus petit détail microlinguistique et sont supportés par un style particulier très léger. Le *Planétarium* présente les « contacts verbaux » des personnages, des « contacts qui révèlent sous l'apparence de l'intonation, du geste, d'un mot, du silence, de la moindre hésitation, la conscience vraie et infiniment complexe des personnages » (Cagnon, 1966—1967).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. « tel », vol. 2.
- Cagnon, M. (1966 1967). « Le Planétarium : quelques aspects stylistiques ». *The French Review*.
- Camproux, C. (1960). « La Langue et le style des écrivains : Nathalie Sarraute ». *Les Lettres Françaises*.
- Etter K. (1992). « Des mouvements de lecture, poursuite et création de sens, *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute : étude linguistique ». *Mémoire de linguistique française*, Université de Lausanne, (non publié).
- Fauchereau, S. & Ristat, J. (1984). « Conversation avec Nathalie Sarraute ». *Digraphe*. No 32.
- Maingueneau, D. (1981). *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette.
- Pierrot, J. (1990). *Nathalie Sarraute*. Paris : José Corti.
- Ricœur, P. (1986). « L'imagination dans le discours et dans l'action ». *Du texte à l'action*. Paris : Seuil.
- Rykner, A. (1991). *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil.
- Sarraute, N. (1956). *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard.
- (1959). *Le Planétarium*. Paris : Gallimard.
- (1972). « Ce que je cherche à faire » in *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*. Ricardou, J. & Van Rossum Guyon, F. (Dir.) Paris : U. G. E., vol. 2.
- (1986). *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant; Flaubert le Précurseur*. Paris : Gallimard.