

NATHALIE SARRAUTE, une répétition à double fond

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 13 (2), 2019, p. 63-75

DOI: doi.org/10.18352/relief.1017

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Cette étude, dans la continuation des travaux de Françoise Asso, entreprend d'examiner le phénomène de la répétition textuelle dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. L'article tente de montrer le rôle de la répétition dans la génération du texte littéraire sarrautien, alors même que le roman écarte l'intrigue, les personnages ou la toute-puissance du narrateur comme principe de progression. L'étude contribue à montrer comment cette répétition qui introduit la parole courante dans l'espace esthétique du texte littéraire, sert aussi à marquer comme tels les clichés et les lieux communs. Cette particularité rend possible une lecture à deux niveaux : d'une part, une lecture sensible par laquelle les lecteurs sont malmenés par la répétition des clichés et, d'autre part, une lecture intellectuelle où la répétition sert de marque et de jalon permettant aux lecteurs de développer une expérience esthétique consciente.

La répétition est une figure de style simple, voire simplette. À l'école, on apprend à l'éviter. On chasse le pléonasme, on torture le texte pour éviter deux formulations apparentées dans une même phrase, et surtout, par économie, on évite de dire plusieurs fois les mêmes choses. La répétition est une perte de temps, un manque de spécificité, une paresse de langage qui généralement s'apparente au cliché. Elle dénote le ressassement intellectuel et la maladresse, elle marque une faiblesse formelle. Voltaire, corrigeant Corneille, rappelle que « toute répétition affaiblit l'idée » (229). Dans le roman réaliste ou le roman comique, elle sert généralement à contrefaire les déficiences de l'oralité : elle dénote la bêtise de certains personnages, leurs présupposés, l'inconscient langagier qui structure les interactions de tous les jours. C'est la fonction phatique, les mots quotidiens qui remontent dans l'écriture, l'inintéressant, la rumeur, la méchanceté des idées toutes faites. Elle assomme les lecteurs, les hypnotise, les empêche de penser par eux-mêmes en les noyant dans le bruissement des conversations, la rumeur qui couvre tout, le bruit qui empêche le message clair.

Pourtant la répétition reste, nous l'avons dit, une figure. En faisant figure, elle se démarque du style habituel, sort du commun et de l'ordinaire pour marquer quelque chose de spécifique, sinon de remarquable, qui appelle l'attention. La répétition demande qu'on s'y arrête. En ce sens, elle devient signe. Charge alors au lecteur d'examiner ce qui varie d'une répétition à l'autre et de réfléchir au texte et contexte de ce qui est doublé, redit, repris, refait. Ainsi, alors même qu'elle semble attacher les lecteurs au texte, elle leur permet aussi paradoxalement et inversement de développer un sens paranoïaque de l'analyse en allant au-delà de ce que dit le texte pour examiner comment il le dit, pour élaborer une interprétation qui ne s'arrête pas au contenu immédiat et reformer ainsi le texte autour de ces marqueurs inhabituels. Si elle appartient à la généralité du langage et des clichés, la répétition donne ainsi paradoxalement chance au singulier, du moins à la possibilité de saisir un événement unique dans sa variation propre et sa spécificité.

Il existe de nombreux types d'itération : les répétitions de contenus et les répétitions de formes, les rythmes allitératifs ou sonores, les rimes poétiques, les citations, l'ironie, l'intertextualité, les refrains des chansons populaires ; la répétition apparaît dans toutes les formes de production de textes, de la traduction au pastiche, du commentaire au plagiat, des traditions médiévales de copistes aux réécritures et aux adaptations. De l'œuvre de Joyce à celle de Beckett en passant par Roussel et Stein, l'aspect multiforme de la répétition en a fait un outil privilégié pour les inventions stylistiques et les avant-gardes qui caractérisent la modernité littéraire. En France, le Nouveau Roman – pensons en particulier à *La Jalousie* de Robbe-Grillet et à *La Modification* de Butor – semble en avoir expérimenté toutes les configurations. Commentant *Les Fruits d'or*, Maurice Blanchot souligne dès 1969 l'importance de la répétition pour aborder l'œuvre singulière de Nathalie Sarraute : « je crois que la force secrète de tel ouvrage de Nathalie Sarraute est là aussi : dans l'espace énigmatique de la répétition » (504).

Le but du présent article est de montrer à travers la lecture de plusieurs extraits de pièces de théâtre et de romans comment la répétition devient l'un des aspects les plus saillants du texte de Sarraute, permettant aux lecteurs d'entrer dans cette œuvre complexe. Il convient d'examiner comment cette répétition, se substituant à d'autres formes de développement de l'écriture, comme la figure du narrateur, la voix de l'auteur, le vraisemblable, l'intrigue conventionnelle et les personnages du roman réaliste qui prennent généralement en charge de l'extérieur la progression textuelle, replace à l'intérieur du texte, dans la syntaxe même, son principe de génération. Se débarrassant ainsi de notions jugées caduques, comme le naturel, le vraisemblable, l'unité d'action

essentielle à l'esthétique classique, l'écriture de Sarraute réinterprète non seulement le processus de création, mais aussi les modalités de lecture du texte littéraire : internalisant son mode de production, le texte non seulement se développe de lui-même, mais il offre aussi son propre cadre d'interprétation. Dans le prolongement de la démarche critique de Françoise Asso¹, nous entendons souligner les aspects les plus textuels de cette répétition. Commençons par examiner le rôle essentiel de Nathalie Sarraute quant à cette problématique dans le courant du Nouveau Roman.

Le Nouveau Roman ou l'espace énigmatique de la répétition

Robbe-Grillet déclare que « [n]os romans n'ont pour but ni de faire vivre des personnages ni de raconter des histoires »², rompant ainsi avec le roman traditionnel dans lequel l'écriture – comme chez Balzac, Maupassant ou Zola – aurait à représenter autre chose qu'elle-même, c'est-à-dire un matériel historique, sociologique ou simplement fantaisiste.

Le Nouveau Roman entreprend donc un minage, une déconstruction de ce qui appartient à cet espace représenté de l'histoire ; autrement dit, les personnages, l'intrigue, la psychologie, la science des motivations, la recherche du vraisemblable. Ce n'est pas tant qu'il n'y ait plus de personnages ni d'intrigues dans le Nouveau Roman, mais plutôt que ceux-ci ne peuvent plus prétendre à une quelconque indépendance référentielle. Il ne s'agit plus de choses dont on a l'illusion qu'elles existeraient indépendamment de l'écriture, avant elle, comme des objets réels que les mots n'auraient plus qu'à représenter. Au contraire, l'histoire et les personnages deviennent en quelque sorte attenants aux mots, fonctions du langage plutôt qu'objets de représentation. Tout comme un tableau abstrait, chez Klee ou Picasso, peut toujours montrer des personnages ou des maisons, ces personnages ou ces maisons ne sont plus des figures dont le tableau donne l'illusion en renvoyant à une réalité extérieure, mais de simples éléments de composition ; ils prennent sens dans l'espace de la toile et non dans l'espace qu'elle est supposée représenter. Robbe-Grillet formule ainsi cette ambition auto-référentielle : « [L'art] ne s'appuie sur aucune vérité qui existerait avant lui ; et l'on peut dire qu'il n'exprime rien que lui-même. Il tient debout tout seul, comme le zèbre : ou bien il tombe » (42).

Nathalie Sarraute conclut de cette mise en sourdine de l'intrigue et du sujet que le Nouveau Roman va directement à l'essentiel de l'écriture, et ce faisant, offre certainement au lecteur à la fois une gageure et la promesse d'un jeu intellectuel. Sarraute l'explique en ces termes lors d'un entretien avec Jason Weiss :

It's difficult. Because I plunge in directly, without giving any reference points. One doesn't know where one is, nor who is who. I speak right away of the essential things, and that's very difficult. In addition, people have the habit of looking for the framework of the traditional novel — characters, plots — and they don't find any, they're lost. (Weiss, 148)

En l'absence de personnages et d'intrigue, qui servent généralement d'ancres à la lecture sinon au sens commun, le pur jeu du langage se dévoilerait, esquissant une dialogique et une polyphonie pure, sans sujets ni référents identifiables.³ Les mots eux-mêmes seraient débarrassés de leurs sens, pour devenir indices littéraires, lignes trompeuses qui ne prendraient sens que par une lecture tout à la fois haptique et distante. Autrefois, les lecteurs de romans réalistes savaient reconstruire des réseaux de sens en suivant les indices signifiants dans les descriptions balzacienne pour épier la psychologie des personnages. Dans la grande tradition du roman réaliste, Balzac pouvait simultanément noyer ses lecteurs dans un amoncellement de minuties, tout en leur permettant de construire une lecture à distance (toute l'histoire du jeune Rastignac, analogue du lecteur dans *Le Père Goriot*, qui peut tout à la fois plonger dans les détails de sa fange morale parisienne, et comprendre cette ville d'une perspective distante). Mais ici il n'y a plus de Veuve Vauquer, plus de vieilles chaises, plus de types.⁴ Face au magma langagier des textes de Sarraute, plus de repères donc, sinon précisément les figures que forment le flux et le reflux des mots dialogués. La répétition en ce sens se manifeste à la fois comme l'essence de ce langage, ou plutôt son degré zéro, et ce qui sert de repère au lecteur, permettant à celui-ci de s'emparer du texte, de le maintenir à distance ou, au contraire, de s'y accrocher ; bref, de le lire.

Flaubert et la lecture « à double fond »

Cette ambivalence de la répétition, tour à tour abêtissante et révélatrice, instance de la banalité et figure qui la révèle, forme du langage commun et geste artistique, est une caractéristique qui la rapproche du discours indirect libre tel que l'envisage Flaubert.⁵ Le discours indirect libre simultanément plonge les lecteurs dans la médiocrité et leur permet de s'en écarter. Dans une analyse de la scène du bal dans *Madame Bovary*, Sarraute examine comment Flaubert, précurseur revendiqué du Nouveau Roman, confondant les clichés romantiques de *Madame Bovary* avec les clichés aristocratiques que se donnent à eux-mêmes les nobles, produit un texte qui est à la fois tout cliché et tout art. Pure convention et événement artistique unique, où le lecteur, identifié à la fois à Flaubert et à *Madame Bovary*, vit simultanément l'aveuglement émerveillé de *Madame Bovary* et perce les apparences. C'est dans cette analyse que Sarraute introduit

la notion de « double fond » qui caractérise le cliché et, par extension, la répétition telle que nous l'avons présentée :

Les clichés ici sont, si l'on peut dire, à double fond. L'image qui est observée est par elle-même une convention pure. C'est l'image [...], formée par le plus parfait conformisme aux modes d'une époque et aux usages d'une caste, que cherchent à projeter autour d'eux ces personnages. Cette image, [...] M^{me} Bovary avidement l'absorbe, [...]. Refaisant les mouvements qui se produisent en M^{me} Bovary, le lecteur perçoit, grâce à une forme précise, élégante et nuancée, une image qui a tous les prestiges de la poésie et de la beauté. [...] Puisque le lecteur n'est pas seulement M^{me} Bovary, mais aussi Flaubert, et qu'il prend par rapport à elles [les images] le même recul, cette poésie et cette beauté ont pour lui quelque chose d'équivoque et de suspect. L'apparence est démasquée et cette percée qui la révèle change la belle forme de qualité douteuse en forme d'art. (*Flaubert le précurseur*, 1635).

De la même manière que le discours indirect libre est chez Flaubert un summum de proximité entre la voix narrative et ses personnages tout en étant un summum de distance ironique, la répétition est chez Sarraute tout à la fois un outil de mise à plat et de distanciation définissant une expérience de lecture à double fond, un jeu simultanément participatif et critique, faisant du texte lui-même une œuvre singulière et un pur ressassement verbal, un événement artistique indépendant et un cliché anonyme.

Pour un « Oui »

L'étude d'exemples concrets de l'usage que Sarraute fait de la répétition permettra de mieux rendre compte de cette ambivalence. À première vue, la technique de Sarraute consiste, dans la répétition des clichés linguistiques, à cerner leurs sens potentiels et leurs implications. C'est par exemple l'objet de *Pour un oui ou pour un non* (1986), une pièce de théâtre indiquant deux protagonistes, ou plutôt deux voix. Il s'agit de discuter une remarque langagière préalable faite par l'un des protagonistes (dont le seul nom est H.1) à l'autre (H.2) pour savoir si cette remarque justifie la rupture de leur amitié. La pièce entreprend ainsi de disséquer l'expression « c'est bien, ... ça » qui est l'objet de la dispute, pour dégager tout le potentiel de haine et de condescendance que ce syntagme peut contenir en le retournant sous toutes ces formes dans une sorte de mise en procès de l'expression. La pièce est à la fois drame et mise en scène de cette déconstruction verbale.

H. 1 : Et alors je t'aurais dit : « C'est bien, ça ? »

H. 2, *soupire* : Pas tout à fait ainsi... il y avait entre « C'est bien » et « ça » un intervalle plus grand : « C'est biiien... ça... » Un accent mis sur « bien »... un étirement : « biiien... » et un suspens avant que « ça » arrive... ce n'est pas sans importance.

H. 1 : Et ça... oui, c'est le cas de le dire... ce « ça » précédé d'un suspens t'a poussé à rompre...

H. 2 : Oh... à rompre... non, je n'ai pas rompu... enfin pas pour de bon... juste un peu d'éloignement.

H. 1 : C'était pourtant une si belle occasion de laisser tomber, de ne plus jamais revoir un ami de toujours... un frère... Je me demande ce qui t'a retenu... (1499)

La répétition a simultanément comme effet de soumettre le lecteur au cliché, à la banalité des mots, et de révéler ce qu'ils cachent. Par cette technique Sarraute examine ce qu'elle nomme la sous-conversation qui se trouve sous les discours pour saisir les tropismes, événements imperceptibles, actes linguistiques singuliers et spécifiques impliqués par les paroles communes.

Dans certains textes, comme au début d'*Enfance* (1983), ou dans *Pour un oui ou pour un non*, les mots disséqués sont séparés et mis entre guillemets pour être analysés progressivement. Parfois, les mots qui font l'analyse redoublent sans guillemets les mots analysés. Les répétitions sont elles-mêmes répétées et ne cessent de prolonger les implications de ce qu'elles tentent de réduire et d'analyser, offrant ainsi continuellement au langage un nouveau matériel à déconstruire et à mâcher. Souvent, ainsi, les paragraphes tendent à déconstruire les produits verbaux des paragraphes précédents qui eux-mêmes s'évertuaient à un effort de déconstruction. La répétition, on le voit, permet de revenir sur les énoncés passés pour les analyser, les faire parler, mais ce faisant, elle fait avancer le texte en augmentant « l'intrigue » ; en ce sens, la répétition se substitue à l'action et à la volonté des personnages pour devenir un principe d'avancement du texte. Ce mouvement a été bien décrit par Magri-Mourgues et Rabatel dans leur étude pragmatique concernant le phénomène de la répétition :

Chaque terme présupposant celui qui le précède, la répétition est le moteur de la dynamique textuelle [...], engagée qu'elle est dans un double mouvement, de retour en arrière vers un déjà-dit d'une part, de nouvelle impulsion qui lance un à-dire d'autre part, tandis qu'à la lecture linéaire se superpose une lecture tabulaire du texte fondée sur une logique sérielle. « Ici quelque chose revient sur soi, quelque chose s'enroule sur soi, et pourtant ne se ferme pas, mais en même temps se libère par son enroulement même. (M. Heidegger, *Le Principe de raison*, Gallimard, 1962 : 64) ». (sect. 3).

Dans *Pour un oui ou pour un non*, les mots qui analysent le conflit verbal initial entre les deux protagonistes deviennent de nouvelles pièces à conviction, de nouveaux points de contention à examiner dans le procès qui sépare les personnages. La répétition est donc à la fois le langage de l'analyse et ce qui ajoute au trouble, sans résolution du drame initial. Les mots ajoutent en tentant de reprendre et de défaire. Le retour sur la scène primitive est aussi une fuite en avant. L'analyse thérapeutique est aussi un déversement et une expansion de

l'infection. Comme si les mots devaient être saignés dans une sorte de régurgitation abjecte, qui tout à la fois les lave, les révèle et en poursuit les implications. Le mouvement qui analyse et entend digérer le conflit initial est simultanément une extension du mouvement vengeur. Les mots se parlent et se répètent autant pour se dire et s'éclairer que pour s'abolir. Pour Sarraute, il s'agit moins d'expliquer les mots (comme s'ils étaient insuffisants et devaient être complétés) que de jouer avec le surplus de sens présent dans les mots.

Dans la pièce en question, les deux amis prennent à témoin les voisins pour les faire juger de la dispute et leur demander s'il est légitime de rompre cette amitié. Le rôle de ces témoins s'apparente à celui des spectateurs ; ils doivent juger de l'implication des mots et sont en quelque sorte les garants du bon sens, du langage commun. Bien entendu, ils ne comprennent pas la dispute de ces deux amis jugés coupables de rompre « pour un oui ou pour un non ». Le marivaudage verbal de la pièce (chez Marivaux, il se résout généralement par un oui), est pris ici dans un flottement perpétuel, qui échappe au balancement de l'affirmation et de la négation dans une sorte d'indécision :

H. 2 : « [...] Chacun saura de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent se rendre coupables : ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non. »

H. 1 : Pour un oui... ou pour un non ?

Un silence.

H. 2 : Oui ou non ?...

H. 1 : Ce n'est pourtant pas la même chose...

H. 2 : En effet : Oui. Ou non.

H. 1 : Oui.

H. 2 : Non ! (1515)

Sous couvert d'un psychodrame freudien⁶ qui se veut l'analyse d'une scène initiale, dans laquelle la répétition manifesterait un complexe personnel et l'expliciterait dans un dialogue thérapeutique, Sarraute affirme pourtant une conception beaucoup plus déconstructionniste de la répétition. Ici, la répétition ne fait qu'activer et manifester l'itérabilité inhérente au signe, car la parole est toujours déjà un cliché, un lieu commun qui est toujours déjà la citation de la parole des autres, une redite.⁷ Lorsque le sujet parle, lorsqu'il se croit auteur et dit quelque chose, ce n'est pas l'expression d'une subjectivité, mais le ressassement de mots et de paroles préexistantes, simplement déplacés dans un nouveau contexte. En ce sens, dans la dramaturgie sarrautienne, toute parole est toujours déjà dédoublée en son essence sous la forme d'un discours indirect libre. Cette conception mine d'avance toute autorité derrière les mots : les sujets ne sont qu'une illusion du discours, jamais premiers, toujours dérivés, sans

origine ni scène primitive. Ici le signe n'est pas ancré dans une relation de signification fixe : le sens dérive car l'unité entre un signe et un référent strictement défini n'est pas possible. Le signe est toujours déjà déplacé, toujours déjà rejoué et la signification toujours différée dans la répétitivité. Pour autant, c'est bien la répétition qui donne sens aux mots : ni un logos éternel, ni l'acte autoritaire de prise de parole, ni l'énonciateur.

Épanchement et sclérose

Dans la tradition de la mimésis aristotélicienne, le système d'énonciation des pièces de théâtre, parce qu'il a comme fonction de distribuer le discours entre des acteurs, conserve l'illusion d'une dimension subjective de la parole. Il donne ainsi crédit à ceux qui veulent lire les pièces de Sarraute en tant que psychodrames mettant en jeu des individus. Le roman sarrautien, par contre, abolit l'origine de toute voix et dissémine les paroles dans une nébuleuse énonciative complexe faite de demi-sujets non identifiés, de velléités de paroles pré-subjectives, de gestes de langage imperceptibles, de demi-mots et de demi-vérités à peine conçues.

Dans la première partie de son livre *Disent les imbéciles* (1976), Sarraute évoque l'image d'une fragile grand-mère entourée de ses enfants qui la cajolent. Ils caressent ses joues, ses bras, sa main, ils tâtent et pinçotent la surface de sa peau. Ce tâtonnement physique se double d'une cajolerie verbale analogue : ils disent « elle est mignonne, n'est-ce pas » (837) et ne cessent de détailler par la parole la structure de la peau, des cheveux. Mais soudain quelque chose se passe, quelqu'un se lève et demande que cessent les cajoleries écœurantes. Alors commence une sorte d'archéologie de la scène initiale pour comprendre, semble-t-il, ce qui s'est passé. Les voix des enfants reviennent sur les discours tenus initialement, cette fois pour analyser mot à mot ce qui a déjà été dit :

« Regardez comme elle est mignonne. » « Elle » d'abord, anonyme, elle qui peut désigner n'importe qui, elle, un mot qui la place à distance, un peu plus bas. « Elle »... Mais pourquoi insister ? Cela, on vous l'a appris, sans rien vous expliquer, sans vous en donner les raisons, ce serait trop compliqué, quel travail pour les retrouver... « Elle », en sa présence est interdit, voilà tout, par nos usages. Si sages. C'est au tour de « est » à présent. « Est » qui cimente, pétrifie... « est » qui bloque toutes les issues. Impossible de s'en évader... « Est »... mais vous le savez... Et maintenant la perle, maintenant le bouquet : « mignonne »... Petite porcelaine de Saxe posée sur la cheminée, statuette de Tanagra, ravissante poupée... Mais à quoi bon ? Chacun le sent et vous l'avez senti... « Elle est mignonne. » (843)

L'analyse progressive de la phrase « elle est mignonne » se développe. Commençant par le pronom « elle », puis la copule « est », avec ensuite : « mignonne ». Le langage qui déplie la phrase au ralenti est analogue aux gestes des enfants qui caressent et objectifient progressivement chaque détail physique de la vieille femme : « Nos doigts suivent ses contours, nos yeux contemplent ses couleurs... des couleurs délicates roses et bleues de pastel... son hochement de tête indulgent, son sourire innocent... "Elle est mignonne." Chaque mot --- une merveille » (842-43). Tout comme les cajoleries, qui déplient chaque ride de la peau, détaillent sa coloration et en mesure les œdèmes, le texte, dans un mouvement rétrospectif insistant, voire fétichisant, revient lui-même sur son commencement pour mieux en déplier au ralenti les boursouflures et les présupposés. Ce faisant, le langage révèle en quelque sorte ce qui est contenu dans la phrase « elle est mignonne », mais simultanément continue le même discours horrifique en le fétichisant, le poussant à un point où il devient insupportable. Bref, la répétition tout à la fois continue le cliché et offre une chance de comprendre l'événement unique qu'il contient. La caresse des boursouflures de la peau qu'on a trop repoussée ou pincée se fait parallèle aux glissements signifiants à la superficie du langage : « "Elle est mignonne. N'est-elle pas à croquer ?" À croquer. À croquer. Alors ça a craqué... Mais ce n'est pas tout à fait vrai. C'est maintenant que le mot croquer fait surgir : craquer. » (843). Ici le rapport sonore entre l'expression « à croquer » et le verbe « craquer » ouvre en quelque sorte la surface craquelée de la peau ou des mots, rompt le jeu des oppositions phonématiques qui selon Saussure distinguent les images acoustiques où pouvaient se distinguer le « cro- » de « croquer » et le « cra- » de « craquer ». Lorsque la digue verbale est rompue, lorsque la peau cède, c'est l'épanchement des mots, des signifiants qui appellent eux-mêmes d'autres signifiants : l'abcès crevé, il n'est plus que flux informe⁸ :

Alors là où ça se soulève, où ça ondule, cette petite boursouffure, cette dénivellation, par là j'ai saisi entre mes doigts et j'ai tiré, arrachant tout, toute la toile peinte, et par ce trou énorme... ça déferle, une masse bouillonnante, elle coule sans fin, m'entraîne... (843).

Ce déversement est difficilement contenu par les bornes ordinaires de la signification ou par ce que Lacan nomme parfois les points de capiton qui contiennent⁹, cloisonnent le jeu des mots. Pour Sarraute, les conventions momentanées qui fixent les mots résident moins dans un système d'oppositions binaires, comme c'est le cas chez Saussure, que dans la nature des clichés ; clichés qui, dans une analogie avec la peau, prennent la forme d'une sclérose, d'un durcissement du langage en idées conventionnelles : le commun du bon

sens, de la psychologie classique, la parole des imbéciles qui arrête pour un temps l'épanchement¹⁰ :

Arrêtez ça... Au secours... Amenez des cloisonnements, séparez, enfermez ce qui coule d'elle, s'épand... arrêtez-le... Vous avez tout ce qu'il faut pour le canaliser, l'emprisonner, le réduire, toutes vos catégories, toute votre psychologie... vite, endiguons, enserrons, dirigeons, amenons les mots fabriqués tout exprès, destinés à cet usage. (843)

La sclérose des mots dans les conventions ordinaires, ou à proprement parler les stéréotypes¹¹, figent un temps l'épanchement, le font pour ainsi dire coaguler dans une forme fixe qui elle-même sera analysée et défaite par un langage qui va à son tour crever et déborder le cliché.

L'aspect intéressant de la répétition, ici, est le fait qu'elle se double une fois de plus ; d'une part, elle décompose le langage comme lorsqu'une scène de film est passée au ralenti et découpé dans une séquence image par image, révélant ainsi des poches cachées de langage implicite derrière les clichés, d'autre part, c'est elle qui est montrée comme solidifiant ces mêmes stéréotypes dans des formes fixes. Bref, l'insistance des mots répétés libère le langage, produit de nouveaux mots, en libère un flux libidineux de signes nouveaux. Mais c'est elle aussi qui, figeant ce qui a été libéré, referme une nouvelle fois par un cliché la boîte de Pandore. Pour reprendre le langage des formalistes, on pourrait dire avec Chklovski que le roman de Sarraute, entièrement pris en charge par la répétition, alterne moments de défamiliarisation¹² et de familiarisation dans un rythme d'étirement et de resserrement, d'érosion et de sédimentation du langage qui constitue la particularité stylistique de cette œuvre.

Les mots dans l'œuvre

Dans son bel essai sur *Le Langage dans l'art du roman* (1970), Sarraute suggère que la prose du Nouveau Roman échappe en partie à la dimension communicative et transparente de la langue et cesse de « transmettre le mieux possible quelque chose qui se trouve en dehors d'elle » (1681). Dans son usage habituel, le mot « s'efface devant ce qu'il est chargé à communiquer » (1681) ; mais dans le Nouveau Roman, il cesse d'être utilisé pour transmettre une information à un tiers pour devenir pur objet esthétique sans destinataire, pur élément de composition comme peuvent l'être la couleur et la ligne dans un tableau. Dans le roman, Sarraute indique que le signe non seulement perd sa transitivité, s'épaissit, devient matériel esthétique et cesse de communiquer, mais aussi que, perdant sa définition conventionnelle, il doit être lu par rapport à d'autres éléments de composition de la même œuvre, comme dans un tableau abstrait, deux lignes ou deux couleurs, ayant cessé de représenter les objets, doivent être

comparées par l'œil dans l'espace de la toile. La répétition des mots dans l'ordre syntaxique est particulièrement apte à faciliter cette redéfinition interne des signes qui doit se faire dès lors horizontalement, métonymiquement, de manière sérielle à l'intérieur du texte dans le rapport d'une occurrence et de son contexte à la suivante, plutôt que selon la règle abstraite et conventionnelle des définitions du dictionnaire.

Cette particularité de la répétition déracine en quelque sorte le signe à la fois de sa signification propre et de la syntaxe visible du texte, pour l'inscrire dans une série textuelle de redites. En ce sens, il perd donc à la fois sa définition, mais aussi son autonomie fonctionnelle puisqu'il ne peut être pensé que dans une série qui se construit dans l'opération à la fois prospective et rétrospective de la lecture. Dans le processus de transformation en art, le mot est paradoxalement vidé, montré en tant que mot, défait de toute dimension transcendante, dénoncé comme simple élément, exhibé dans sa nullité ; il ne prend sens que dans l'interprétation de la chaîne des répétitions qui se substitue à la signification, au « sens » des signes. Comme le rappelle Deleuze au début du chapitre II de *Différence et Répétition*, pour Hume, l'une des caractéristiques intéressantes de la répétition est qu'elle

ne change rien dans l'objet, dans l'état de choses [...]. En revanche, un changement se produit dans l'esprit qui contemple : une différence, quelque chose de nouveau dans l'esprit. [...] Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple ? (96)

Pourtant, alors même que l'esprit du lecteur ou de la lectrice, libéré des conventions grâce à la répétition, reconstruit le texte et l'interprète, il est, comme dans l'analyse que fait Sarraute de la scène de bal dans *Madame Bovary*, complètement englué dans le processus abêtissant, dans le mâchonnement verbal et le ressassement sarrautien. Le sujet lecteur est en quelque sorte séparé en lui-même, entre un sujet de lecture rationnel qui serait distant, indépendant, conscient, analysant, et un sujet sensible qui subirait le jeu des répétitions, ballotté et malmené par la bêtise des paroles ordinaires. Bref, grâce à la répétition, on ressent l'oppression et l'abêtissement par le même geste qu'on s'en libère dans un acte intellectuel et esthétique de lecture.

Notes

¹ Dans son livre *Nathalie Sarraute : une écriture de l'effraction*, Asso analyse la répétition non pas comme figure de style ou de contenu, mais dans sa fonction narrative, relevant son importance structurelle dans l'œuvre de Sarraute (171-72).

² Robbe-Grillet dans un débat avec Roger Priouret, cité par Pierre De Boisdeffre (504).

³ On notera ici l'apport théorique essentiel de Roland Barthes dans « L'effet de réel » et de Michael Riffaterre dans « L'illusion référentielle ».

⁴ Sarraute rend aussi justice au travail du lecteur dans le roman traditionnel (*L'Ère du soupçon*, 1579).

⁵ Pour une étude plus spécifique du phénomène du style indirect libre et de ses différents usages dans le roman moderne, nous renvoyons à l'étude de Reggiani : inscrivant les changements du discours indirect libre dans une histoire où le roman devient progressivement la « forme générique privilégié de la subjectivité » (122), l'auteure montre que cette forme d'expression permet d'intégrer, d'intérioriser dans le roman non seulement des voix, mais des pensées hétérogènes.

⁶ Malgré les critiques qui ont voulu faire de Sarraute une adepte de la psychanalyse ou ont tenté de faire l'analyse de l'auteur – qui joue parfois avec l'illusion autobiographique, par exemple en choisissant des titres comme *Enfance* – il y a chez Sarraute un refus clair de la psychologie qui est toujours envisagée comme simpliste (voir par exemple le dialogue entre les personnages d'*Isma*, 1433-34).

⁷ Charieyras analyse comment Sarraute « montre à quel point la parole est usée à force d'être utilisée, anémiée par les conventions sociales » (4).

⁸ Sarraute, dans son essai *Le langage dans l'art du roman*, offre cette formulation : « La phrase se déverse toujours plus vite, par bribes qui déferlent, jusqu'à ce que tout s'arrête et s'apaise. » (1690). Dans son beau livre sur Sarraute, Rykner offre plusieurs exemples de ces moments d'épanchements (nous lui reprenons ce terme) dans les textes de Sarraute (90-91).

⁹ Dans sa lecture de Saussure, Lacan décrit « cette relation du signifiant avec le signifié [...] en référence au schéma célèbre de Ferdinand de Saussure : le courant, ou plus exactement le double flot parallèle du signifiant et du signifié comme étant distincts et voués à un perpétuel glissement l'un sur l'autre. C'est à ce propos que je vous ai forgé les images de la technique du matelassier, du point de capiton, dont il faut bien qu'en quelque point le tissu de l'un s'attache au tissu de l'autre » (*Les formations de l'inconscient*, 6).

¹⁰ Sarraute décrit bien ce mouvement : « Là où ce langage étend son pouvoir, se dressent les notions apprises, les dénominations, les définitions, les catégories de la psychologie, de la sociologie, de la morale. Il assèche, durcit, sépare ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi il ne cesse de gagner. [...] Cette lutte, j'ai essayé de la montrer dans mes romans. Sur ces mouvements innombrables, innommables, subtils et complexes, le langage convenu pose aussitôt la plaque de ciment de ses définitions. » (Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, 1704).

¹¹ De la racine grecque « stéréo- » qui signifie « solide, dur ».

¹² Pour une définition du terme, voir Chklovski, « L'Art comme procédé » (84 et suivantes).

Ouvrages cités

- Françoise Asso, *Nathalie Sarraute : une littérature d'effraction*, Paris, PUF, 1995.
- Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, 84-89.
- Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Sylvie Cadinot-Romerio, « Fiction et révélation : Vous les entendez ? De Nathalie Sarraute », *Cahiers de Narratologie*, 26, septembre 2014, 1-15.
- Sarah Charieyras, *Le dit et le non-dit dans L'Usage de la parole de Nathalie Sarraute*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.
- Victor Chklovski, « L'Art comme procédé », dans *Théorie de la littérature. Textes de formalistes russes*, éd. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.
- Pierre De Boisdeffre, « Audience et limites du "Nouveau Roman" », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1967, 503-13.
- Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.
- Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient, Séminaire 5 : Formations*, Leçon 1, 6 novembre 1957, staferla.free.fr.
- Véronique Magri-Mourgues et Alain Rabatel, « Quand la répétition se fait figure », *Semen*, 38, 2015.
- Mary Noonan, *Echo's Voice: The Theatres of Sarraute, Duras, Cixous and Renaude*, London, Routledge, 2014.
- Emmanuelle Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation », *Cahiers d'études germaniques*, 49, 2, 2005, 55-65.
- Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de minuit, 1961.
- Christelle Reggiani, « L'intériorisation du roman : brève histoire du discours indirect libre », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, 122-35.
- Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Michael Riffaterre, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1978, 91-118.
- Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991.
- Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- Voltaire, *Remarques sur Pompée*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 16, Paris, Hachette, 1860, 197-246.
- Jason Weiss, *Writing At Risk: Interviews in Paris With Uncommon Writers*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991.