

## ***Ici* de Nathalie Sarraute: une dynamique scopique**

**Lina Avendaño Anguita**

Sur un dernier tour de forcé, le chercheur de tropismes cher à Nathalie Sarraute est définitivement décharné. Un sujet de conscience dévoilé par ce qu'il ressent s'estompe au profit d'un engrenage où il est pris irrésistiblement. Habité par la sensation, il est devenu *l'appareil amplificateur*, la pièce de sondage au service de la prospection. Or, l'exigence sarrautienne qui impose de retrouver un dire et d'en démonter l'usage situe *Ici*<sup>1</sup> au cœur même de l'espace d'interlocution. L'attention déportée sur les mots courants mais, à la fois, surprenants par l'impression vive et soudaine que cause leur apparition dans une conversation triviale, vise la mise en circulation des paroles. Cela ne renvoie pourtant pas à du non-dit, aucune volonté de dissimulation ne se camoufle sous les mots plats échangés au hasard d'un entretien quelconque, ni aucun dessein prémédité où l'on chercherait à laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit comme Oswald Ducrot l'envisage<sup>2</sup>. Rien n'est sous-entendu, il s'agit, au contraire, de faire voir le parcours des paroles, nettes et claires, des paroles qui se dérobent ou reviennent inopinément, se déploient sous d'imprévisibles aspects : variations d'une sensation ressassée qui s'anime sous l'essor des mots livrés à leur énergie originelle. Mais ce qui précède la parole préfigure, dès l'abord, un sujet de conscience, simple support de la sensation qui le traverse, espace ouvert où se déploie le mouvement ineffable du ressenti éveillé par la trajectoire des mots. Si le sujet de conscience s'efface, il ne disparaît pas pour autant - sujet anonyme de la focalisation<sup>3</sup>, il est à la source de ce qui est donné à voir ou à revoir *ici*. Le sujet de conscience désincarné, happé par l'espace de résonance qui s'ouvre à lui, supplée ainsi à la disparition du personnage et rejoint, par là-même, la personne barthienne<sup>4</sup>. S'il devient une oreille propice, un regard séduit et perméable qui se laisse traverser par d'anciennes résurgences, d'anciens mouvements, ceux-ci reviennent non seulement l'occuper, lui, *l'hypersensible, l'écorché vif* cher à l'auteur, mais ils reviennent également occuper l'espace de l'écriture dans *Ici*. Nous nous à ces mots qui tentent de trouver leur place.

### **Le regard en action**

Le gommage de l'identité référentielle n'empêche pas le focalisateur originaire de garder sa robustesse lorsque en « se taisant, mais en montrant, [il] préserve la nature illusionniste de sa représentation<sup>5</sup>. Quand personne au niveau de l'énoncé primaire ne dit *je*, un focalisateur anonyme permet de répondre à la question qui *voit* ?, comme le « [narrateur anonyme] permet de répondre à la question « qui raconte dans le roman »<sup>6</sup> (Danon-Boileau 38). Il constitue le support des mots tels que *ici, là, là-bas, voici, voilà*, des mots qui donnent à voir et qui à la fois réfèrent à la présence permanente d'un *montreur* (Vanden-Heuvel). Le *focalisateur anonyme* n'a donc ni nom ni visage mais son identité réside dans la fonction même qu'il exerce ; il s'agit d'un *sujet regardant* enclin à montrer par le biais de sa prospection<sup>7</sup>. Or, le silence de ce *montreur* se fait à l'avantage d'un *regard en action* qui, par l'entremise des déictiques spatiaux, s'avère apte à montrer par un geste. La deixis apparaît comme facteur de cohésion textuelle. Comme telle, elle engage l'activité scopique dans la construction de l'espace et du temps romanesque, réceptacle

malléable, restreint ou, au contraire, élargi<sup>8</sup> sous l'effet de la parole. Ainsi l'adverbe *ici* véhicule-t-il une vision étriquée que les paroles font naître :

« Vous aimez les voyages ? »... Et ici aussitôt tout se rétrécit. C'est un espace réduit entouré de panneaux où sur des feuilles de papier blanc glacé des photographies de couleur produisent...quoi ? Qu'est-ce que c'est ?... « Vous aimez les voyages ? »... et un « Oui » se détache lisse et luisant, lui aussi, un « Oui » comme un gros œuf peinturluré roule lourdement, s'immobilise... « Oui. »<sup>9</sup>

Cet incipit réfère, de toute évidence, à la manœuvre stérilisante des paroles qui, empêchant de voir au-delà de l'apparent, fixent les rapports dans les limites appauvrissantes du cliché. Alors que l'adverbe *là* pointe cette limite instable où le mot reste en suspens, dans l'attente d'un ailleurs incertain, riche de promesses. Moment exceptionnel où le mot encore ouvert est prêt à déborder avant que ne soient inévitablement réduits ces mondes infinis et incernables. Mais les déictiques ne se limitent pas, chez Nathalie Sarraute, à afficher le focalisé, l'action des paroles -, ils le présentent suivant un degré de proximité ou l'éloignement attachés à une référence dont le point de repère est bien le *montreur* – narrateur-focalisateur et énonciateur tout à la fois :

Mais il n'y a eu aucun sifflement, rien n'a jailli d'ici, n'a pu s'introduire en elle, pas la moindre parcelle d'impureté, il n'y a chez elle aucune anfractuosité [...] tout est lisse et propre chez elle... et ici aussi tout est comme elle parfaitement lisse, étincelant de propreté... pas trace ici de quoi que ce soit d'un peu sale, d'un peu louche... Sa présence ici a tout effacé [...] Là, après son départ, il est resté ici quelque chose qu'elle a laissé, qui est à elle, qui lui appartient... et en son absence, sous l'effet des conditions d'ici, de ce climat, ça s'est détérioré, ça a perdu son vernis, ses belles couleurs éclatantes... (Sarraute 56-57)

L'acte de monstration se manifeste en outre dans l'emploi des blancs textuels et des points de suspension qui donnent à la prospection son ampleur, sa profondeur<sup>10</sup>. En effet, si ces vides trahissent ce qui ne peut être exprimé, accordant sa place au ressenti, non seulement ils le légitiment mais ils le rehaussent. Comme une pause ou un soupir dans une partition de musique<sup>11</sup>, l'intervalle de silence communique, chez Nathalie Sarraute, un mouvement de liaison qui relie l'action prospectrice à l'image ou à la sous-conversation dévoilées. Sous la direction d'un narrateur-focalisateur, le regard en action instaure, de la sorte, une perception ouverte à nombre d'éventualités. Si dans *Ici* les mots « ne cessent de se promener dans ce déambulatoire autour de la conversation, attendant prudemment le moment propice » (Sarraute 105), lorsqu'ils font irruption, ils deviennent des agents qui suggèrent des scènes, ouvrent des espaces, suscitent des images, déclenchent des actions – ou plutôt des sous-actions. Il ne s'agit là que de variations d'une sensation ressassée, en surimpression<sup>12</sup> qui s'anime sous l'essor des mots quotidiens. Mais du moment que ceux-ci ne font pas une copie du réel, ils le créent. Et ce mouvement créateur favorise une projection de visions disparates et concomitantes qui, loin de s'expliquer les unes les autres, se doublent et se complètent. Elles enrichissent de ce fait l'expression ineffable d'une sensation remaniée, rajustée et renouvelée. Le résultat n'est autre qu'un ressassement constant de toutes les éventualités que les mots délivrent jusqu'à épuisement.

Le sens de l'écriture sarrautienne s'étale sur des silences pleins où rien n'est sous-entendu. Car même si le *montreur*, associé au narrateur auctorial, est en retrait, sa présence permanente fait de lui un centre d'orientation focale qui empêche le lecteur de combler les vides par des banalités. S'affiche une certaine outrance chez l'auteur, qui déclare : « mon langage emplit les trous, je ne laisse pas ces vides dans lesquels on peut

s'ébattre à son aise »<sup>13</sup>. Cette focalisation sujet anonyme se révèle indispensable, par ailleurs, à l'essor du *ça*<sup>14</sup>, référent confus qui renvoie au rapport complexe reliant le domaine du ressenti à l'ineffable. Le *ça* ranime ainsi la sensation qui s'épure au creuset du pré-verbal, « hors des mots »<sup>15</sup>, car c'est résorbé dans le *ça* que « le langage [prend] contact avec le non-nommé et se [rapproche] de cette source d'où il tire sa vitalité » (Sarraute, *Œuvres complètes*, 1701).

Concentré sur lui-même, plongé dans l'imprécision, le sujet devient donc l'espace ouvert parcouru de sensations changeantes. Et pourtant, la question décisive est de déterminer non pas tant *qui perçoit ?* mais plutôt *comment la perception est exprimée*<sup>16</sup>. Le regard porté sur l'opération langagière enjoint, chez Nathalie Sarraute, à contempler les variations où se jouent la vie et la mort des mots. C'est bien par le combat d'une parole toujours susceptible de renaître, de s'affranchir d'usages figés que la quête de l'ineffable se manifeste. Puisqu'il s'agit de déceler les effets de mots anodins, innocents, de retourner sans cesse le gant, de dépasser les apparences trompeuses, la lecture ne peut se faire sans une certaine *gymnastique* du regard<sup>17</sup>.

### **Une gymnastique du regard**

Cette gymnastique du regard, qui définit le travail de prospection, non seulement agit contre l'ordre immuable des choses, mais elle empêche, en outre, que la perception ne s'enlise dans le définitif. Le résultat est une composition qui ne se limite pas simplement à mettre en contraste la fixité d'apparences établies et la versatilité d'impressions fugitives.

La singularité de la perception réside surtout dans le mouvement instable et changeant fondé sur le renversement systématique de toute réalité exhibée. Le passage du monde apparent, où circulent les mots de convenance, au monde imperceptible des sensations vagues et labiles se matérialise ici dans l'alternance de l'imparfait et du présent. Le choix du temps verbal<sup>18</sup>, associé à une différence de focalisation, oppose en effet l'univers de façade ostensible à l'univers enfoui des tropismes. Chez Nathalie Sarraute, les deux perspectives – interne et externe – qui se laissent voir renferment une particularité propre. Les mots anodins d'*Ici*, en suspens dans le *déambulatoire conversationnel* reviennent, se présentent à l'esprit à l'instant même où une sensation de déjà vu, de déjà entendu s'installe non sans une certaine tension. L'effet de fascination qui en résulte ne permet plus de lâcher prise. La perspective initiale, superficielle, éclate alors en une pluralité de visions qui s'opposent, se contredisent ou s'accordent au gré d'une prospection inexorable. L'effort pour combler une vacance angoissante liée à l'ineffable soumet ainsi l'acte de profération à une déchirure interne par laquelle les mots usuels, présentés comme objets focalisés, cèdent à des débordements de sens variables, extravagants même. S'établit, dès lors, un équilibre instable où tout langage clair, manifeste, inaltérable s'oppose à une parole flexible, malléable, susceptible de fluctuations diverses suivant le cours de certaines résonances aléatoires. En définitive, deux mouvements contraires mettent en scène, une fois de plus chez Nathalie Sarraute, l'antagonisme d'un univers apparent, figé et d'un univers d'impressions fugitives attachées au ressenti. Mais dans *ici* l'origine préétablie du mot sémantiquement codé, du mot sécurisant désigne et classe le réel, procurant de ce fait des repères solides. Par contre,

l'oblitération du mot associée à l'absence de mémoire ébranle les certitudes, entraîne des hésitations, suscite des répétitions de sons ou de syllabes inaugurant un espace d'occurrences inopinées. Sous l'alternance de ces phases d'endigement et de débordement que reproduit la transition du passé au présent, de la permanence à la variabilité, se manifeste surtout une résistance à l'immuable. Et si « l'œuvre entière de Sarraute s'articule autour de cette menace d'inertie et de figement qui pèse constamment sur tout ce qu'on pense et tout ce qu'on crée »<sup>19</sup>, la quête d'une mouvance salutaire se plie dans *Ici* à une nouvelle perspective. La sensation née invariablement de mouvements intérieurs indicibles et changeants trouve désormais sa source dans une pulsation rythmique qui invite à régénérer « le tremblement de l'écriture » (Clayton 18-19). L'expression du ressenti se propage sous l'effet de répétition de sons, de syllabes ou de mots dont l'irruption saugrenue et disparate, mimant la diversité d'impressions fugitives, empêche l'enlisement dans une narration prévisible. C'est dans cette tentative de dynamisme constant que, chez Nathalie Sarraute, le passé revient appelé par le présent qui y trouve son fondement<sup>20</sup>. Aussi le retour au mot préexistant n'est-il pas exempt d'une action transformatrice qui remanie, démonte ou disloque le langage prétendument inaltérable. Ranimer une parole éteinte<sup>21</sup> engage de la sorte un combat entre *la vie et la mort*, entre le rayonnement originel du mot et « la sclérose de l'achevé » (Clayton 24) qui en mine la souplesse. Au-delà de toute acception établie, le mot fait directement appel aux sens secondant une connaissance immédiate et intuitive où perception langagière et perception sensorielle s'épousent. L'écriture sarrautienne n'hésite pas en effet à rompre, à déchirer l'apparence rigide du mot afin de rendre visible sa potentialité. Le mot s'ouvre ainsi au champ du visuel et de l'auditif lorsqu'il se manifeste par une « silhouette frêle, légèrement voutée... presque effacée » ou par « un léger sifflement... à peine perceptible... un faible chuintement » (Sarraute, *Ici* 11). Mais si, affranchi d'un signifié permanent, livré aux régions mouvantes des sensations, le mot fait chanceler le monde sécurisant des repères sûrs et certains, il a également le pouvoir de combler le vide insupportable que toute incertitude crée. De fait, il suffit que le mot absent *revienne*, qu'il occupe sa place pour que l'ordre soit rétabli, pour que le trouble soit étouffé sous la fixité d'un univers stable. L'adéquation du mot à la réalité se joue sur la frontière fragile qui distingue les dehors immuables des régions intérieures instables. Au cœur du conflit entre l'apparent et le ressenti – intrinsèquement liés à l'usage de la parole chez Nathalie Sarraute –, le mot ne peut désormais tenir sa spontanéité et sa fraîcheur que de son épure au creuset de l'insolite. Car c'est détaché de toute représentation stable que le mot, sensation sonore figurée graphiquement, se livre comme corps polymorphe. La forme initiale, antérieure et codée s'estompe au profit d'éventualités fécondes, de perspectives changeantes que l'alternance du présent et de l'imparfait rend bien :

Qu'est-ce que c'est ? C'est un léger sifflement... à peine perceptible... c'est un faible chuintement... Ff... Ff... c'est de lui que ça vient... c'est bien ce son qu'il rendait... Ff... mais ce n'est pas de Ff que ce son provenait... c'était... sans aucun doute possible... c'était Ph... Ph apparaît nettement ... [...] Ph entraîne derrière soi... Phi... et maintenant Phil... Phil est là et le reste va arriver... Le reste arrive... ça se dessine à peine... Philis... mais *lis* est trop court, trop léger... c'est quelque de plus long, d'un peu lourd... Quoi ! Philomène ?... Quels démons malicieux se sont amusés à accrocher ces syllabes grotesques ? [...] Proserpine... Proserpine ?... oui, il y a là dans Proserpine... Phil doit donc disparaître... Phil n'était qu'une illusion... [...] Proserpine a tout brouillé... Phil est ici de nouveau, Phil s'impose... Phil reste... Phil... suspendu dans le vide... Et voici que vient... à la faveur de cette vacance, de ce désordre, s'ébattre ici Philatélie... Philharmonie... Phil adelphie... (Sarraute, *Ici* 11-13)

Entraînant « une ouverture, une rupture [qui] disjoint, disloque [et] fait chanceler » (Sarraute, *Ici* 11), l'absence du mot à *tout dire* demande toujours à être contre carrée. Aussi, afin d'apaiser le désarroi que sous-tend cette lacune – *mémoire* – l'exploration reste-elle attachée à un référent extérieur au langage tel qu'une image, un paysage ou même tel qu'un personnage bien campé détenteur du mot propice et juste. Ainsi, l'univers invariable, inaltérable et fixe est évoqué non seulement par des images familières<sup>22</sup> comme « les branches couvertes de fleurs roses qui montent du mince tronc rugueux en touffes duveteuses » (Sarraute, *Ici* 17), mais surtout par les mots, tel que *tamaris*, qui s'ajustant à l'image, devient le *talisman* contre le désordre, contre le désarroi propre à l'ineffable. Si seule « la dénonciation de la parole stéréotypée » permet à l'auteur des tropismes de pénétrer des régions encore inexplorées, de parcourir de « nouveaux espaces de signification » (Boué 24), *Ici* suppose un nouvel élan dans l'œuvre sarrautienne. Évitant la cristallisation de l'écriture, le *même* se réinvestit dans les mailles de l'hypertexte : un réemploi spécifique à l'auteur confère au texte l'apparence d'un entrelacs d'éléments *revenus* remplir l'espace vide, et contribuer à sa reconstruction par une monstration encline au soupçon. Suivant cette lignée, le présent véhicule le tâtonnement engageant, le trouble séduisant que procure la quête d'un nom, alors que l'imparfait s'attache au mot concret et fixe « qui était toujours là » (Sarraute, *Ici* 17-19) : l'impression indicible s'efface sous le poids des certitudes. Mais de l'image au mot qui la fait surgir, un instant de liberté propice au jeu s'ouvre sur l'impression sonore floue, chancelante qui précède l'irruption du mot ; un mot réducteur qui court sans cesse le risque de s'éclipser au profit d'une image vague quoique stimulante. Confrontée au défi de l'innommable, Nathalie Sarraute prétend bien libérer les mots de leur fixité contraignante par le biais d'une percée à même l'écorce. De cette fissure dans la surface du mot surgit une béance favorable à un mouvement bienfaisant, à une dynamique féconde où se déploient des impressions fugitives hors les mots. En effet, l'espace des sensations, figuré dans « une vibration, une très faible palpitation, un frémissement, un flageolement, le tremblement de ce qui hésite, incertain, au bord de l'existence » (Sarraute, *Ici* 240), ne peut être présenté qu'à l'abri des mots. Et puisque « ici doit rester pur de toute parole » (Sarraute, *Ici* 141), le mot *silence* lui-même est enjoint à disparaître, plus *aucun nom* ne doit se poser sur « ce qui ici emplit tout » (Sarraute, *Ici* 138-39), sur la sensation insaisissable. Une constante se dessine autour de deux réalités opposées, toutes deux représentatives d'un univers à double versant : visible, manifeste, invariable incarné dans le mot rassurant, pour l'un, instable et changeant, propre aux sensations fugitives, pour l'autre. Quand ils sont convoqués par l'imparfait et par le présent respectivement, l'apparent et le ressenti contribuent à inscrire, au cœur de la fiction, deux perspectives distinctes et pourtant interdépendantes. Ainsi, formulée par *l'appel*, la quête d'un nom attire immanquablement des remous qui mettent en branle le dessous des mots :

Le « Ah ! » qu'ils poussent révèle qu'ils sont bien là... des ombres, des moribonds... « Ah ! » comme une expiration, un souffle est leur réponse à l'appel de leur nom... « Ah » et elle trouve aussitôt le nom sur sa liste... Envie... elle note : Présent... « Ah oui ? »... Frustration : Présent... « Ah oui ? »... Abaissement : Présent... « Ah ! »... Vie ratée : Présent. « Ah ! »... Malchance : Présent... [...] Malheur de ne pas avoir connu un tel amour... Eh bien ? Absent ? Comment est-ce possible ? « Des enfants parfaits, tous réussis », allons, le voilà enfin, bien sûr c'était ici, elle le perçoit, à peine un soupir lui suffit... Ah... Injustice. Amertume : Présents. Elle les coche sur son registre. Aucun ne manque à l'appel... (Sarraute, *Ici* 62-63)

L'exigence du nom se manifeste autant par une exhortation, par une invocation que par une évocation à la suite de laquelle le mot, *occupant la place prévisible*, parvient à faire

disparaître la sensation angoissante attachée à l'indicible, à « refermer ce qui peu n'importe où, à n'importe quel moment s'ouvrir, laisser passer ici ces exhalaisons... le souffle, l'haleine de l'absence irréparable, de la disparition... » (Sarraute, *Ici* 23). Néanmoins, l'attente, ou pour mieux dire *l'appel* n'est pas toujours satisfait. Il arrive en effet que le mot aléatoire, affranchi de toute contrainte référentielle, se disloque, se livre à des écarts incongrus, hors de propos, escorté d'un sens inconnu, « déconcertant, impénétrable » (Sarraute, *Ici* 99) :

« Debout les morts ! » violent, agressif, a surgi... « Mais de quoi parlez-vous ? Mais quel rapport ?... « Mais décidément ces hors-de-propos ne se tiennent plus, ils se croient tout permis, et celui-ci : « Debout les morts ! » au moment où « Maures » poursuivait son chemin, bien relié au mot qui le précède et qui le suit, tout à fait à sa place dans cette conversation, un de ses plus solides, de ses plus nécessaires chaînons... « Maures » a été saisi, arraché, la chaîne de la conversation, brisée, s'arrête... et puis elle bifurque, elle prend une tout autre direction, elle se dépêche d'aller au secours de « Maures » qu'il s'agissait, on parlait des « Maures », de la Mauritanie... des Maures... a-u... « Mais il n'y a rien à faire », « Maures » est maintenu prisonnier... (Sarraute, *Ici* 98-99)

Ce mouvement double et contradictoire qui sépare deux circonstances – la fixité d'un monde apparent et la versatilité d'un monde latent – ne se limite pas au simple usage du mot concrétisé dans l'alternance d'un sens établi et d'un sens aléatoire. En effet, dans *Ici* le paradoxe concerne surtout l'ordre esthétique où l'écriture et la peinture concourent à une prospection du vécu. Symboles de cette dichotomie, le moraliste Pascal et le peintre Arcimboldo explicitent, dans le champ du perceptuel, un rapport au monde et à l'Art qui concerne la signification de l'œuvre sarrautienne. Or, « les chances de durée d'une œuvre se conçoivent [chez l'auteur] en fonction de la part d'inachèvement qu'elle manifeste et qui est le signe de sa vitalité » (Clayton 79). Dépassant l'opposition peinture / écriture, l'antagonisme est surtout lié à la vie du texte ; le texte qui, d'après Nathalie Sarraute, « est vivant quand il prend sa source dans la sensation et qui meurt quand il est entraîné loin d'elle par les seuls jeux, la *beauté* du langage »<sup>23</sup>. C'est au cœur même de ce combat entre *la vie et la mort* que surgit la phrase pascalienne : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » (Sarraute, *Ici* 178). Si, « enfermés entre les parois de vieux manuels scolaires » (Sarraute, *Ici* 177), « fidèlement à leur place » (Sarraute, *Ici* 180), ces mots étouffent ce qui est là « à peine visible, très sombre, informe, illimité » (Sarraute, *Ici* 180), tirés de l'oubli ils ne peuvent « redonner vigueur à l'effroi le plus nu » (Rabaté 59) que par un retour à l'état naissant de leur énonciation. Cette reprise montre, en effet, la volonté de Nathalie Sarraute de faire revivre les mots usés, de récupérer leur mouvement vital à même la genèse.

Bien que l'intention de Nathalie Sarraute soit de libérer les mots de toute approche esthète et mortifère, la phrase pascalienne, entourée d' « un air de grandiloquence, d'emphase tragique » (Sarraute, *Ici* 178) et accolée à *toujours* - mot tout aussi infaillible et sûr qu'elle –, s'assimile inévitablement aux « doux mots caressants des berceuses qui apaisent, rassurent » (Sarraute, *Ici* 180), des mots par lesquels se précise l'univers inaltérable, immuable qui prend souvent le dessus : « Comme il est drôle, ce mot... c'est amusant de le prononcer, de le répéter... tou-jours... en avançant les lèvres, en les arrondissant en cul de poule, comme pour souffler... tou-jours... Toujours... comme les doux mots caressants des berceuses qui apaisent, rassurent... toujours... toujours... (Sarraute, *Ici* 180). Mots d'œuvres réputées ou mots quotidiens, les mots liés à l'incantation du sacré ou du familier protègent contre l'indicible, contre *l'insoutenable*,

*contre les ténèbres informes* sur lesquelles ils étendent « une écharpe d'un tissu étincelant, solidement tressé, un chemin qui a l'éclat, la dureté souple de l'acier » (Sarraute, *Ici* 180). Pourtant, il suffit d'une fissure pour que le mot solide cède au malaise et plonge la communauté des semblables dans les régions troubles d'un univers incertain. Là encore coexistent les phases de refoulement et d'épanchement explicitées par l'alternance du passé et du présent :

On dirait que ces mots avaient maîtrisé, dompté, ce à quoi il avaient communiqué leur splendeur, leur rigueur élégante, soudain, par une violente, brutale poussée les a fendus, disloqués... et ce qui s'en est échappé... ce qui se répand... ce qui emplît tout ici... Mais c'est impossible, c'est impossible, ça n'existe pas, ça ne peut pas exister... Si, ça existe... « m'effraie » qui parvient encore de très loin... « m'effraie »... un faible gémissement... « m'effraie »... le grattement, le tapotement tremblant d'un autre, d'un semblable soumis au même supplice... (Sarraute, *Ici* 182)

Suivant un jeu de bascule cher à Nathalie Sarraute, le monde des certitudes, affranchi *Ici* des résonances lénifiantes du mot *toujours*, se nourrit d'un mot de sens contraire, mais tout aussi invariable et définitif, le mot *jamais*, dévoilant par là même une vacuité effrayante que seul peut combler l'Art éloigné de tout académisme. L'irruption mortifère que présage Pascal<sup>24</sup>, contre l'effroi du vide. Et en effet, il « arrive à l'improviste en bousculant tout ce qui existait avant, incarne le rire qui s'oppose au désespoir, la plénitude vitale qui s'oppose au vide, et l'écriture qui s'oppose au silence »<sup>25</sup>. Puisque « le texte littéraire vieillit et meurt d'être connu, l'analyse et la compréhension le vidant progressivement de ce qui en faisait autrefois la vitalité » (Clayton 23), Nathalie Sarraute fonde son espoir sur une désacralisation de l'Art susceptible de rendre les mots à leur énergie originelle et novatrice. Afin de soustraire l'écriture à une durée éternelle, au néant, il faut dès lors oser « se donner le ridicule de présenter [les mots] de là où ils ont été trouvés [...] de les aérer un peu, leur offrir une sortie, de les faire venir ici [...] dans ces lieux qu'ils n'ont pas l'habitude de fréquenter » (Sarraute, *Ici* 177-78). Entraînée dans un courant riche d'éventualités, la phrase pascalienne soumise à prospection, exposée à une *profanation* féconde, « se ranime, se met à vibrer... remont[e] de ces fonds où [elle est] un jour tombé[e], et de déploie[e]... » (Sarraute, *Ici* 178), elle « se dilate, s'étire, s'étend, s'élève... » (Sarraute, *Ici* 179). Pourtant, si délivrée des platitudes stériles elle revient portée par une cadence qui lui est propre, elle s'épuise aussitôt à être ressassée, « emportée jusque là où il n'est plus possible d'avancer... » (Sarraute, *Ici* 179). Aucune renonciation ne s'insinue ici. Au contraire, l'inédit ne peut provenir que de cette fissure au cœur même du trivial. Nathalie Sarraute prône en effet une déchirure salutaire matérialisée par la profanation de l'usage reçu dont Arcimboldo s'avère garant. Nous pouvons conclure avec Sheila M. Bell que « Sarraute réaffirme la vie comme ultime valeur [puisque] à travers la phrase de Pascal et la peinture d'Arcimboldo, le dernier texte d'*Ici* nous offre une médiation sur le vide et la plénitude, l'exil et le royaume sarrautien » (Bell 125)

### **Le regard hanté par l'autre**

L'effort pour combler une vacance angoissante liée à l'ineffable soumet donc l'acte de profération à une déchirure interne par laquelle les mots usuels, présentés, dans *Ici*, comme objets focalisés, cèdent à des débordements de sens variables, extravagants même. Une gymnastique du regard indispensable à pénétrer l'entre-deux de l'apparent et du ressenti, concourt à rendre à la parole son usage fécond : son mouvement, son oscillation,

sa modulation. Or, le récit, dépourvu de toute linéarité, acquiert sa consécration narrative dans cette alternance des temps verbaux – le présent et l'imparfait – fondée sur l'apparition de l'invisible dans le visible. Articulée par cette succession des temps verbaux, la narration tient de l'instabilité assimilée au contraste d'une image optique. Mais la rémanence des paroles autres chez tout sujet regardant entraîne inévitablement un regard hanté par l'Autre. La résistance à la pression de mots porteurs de suspicion et d'instabilité se nourrit d'une puissante tendance au groupement et devient « une question de vie ou de mort » (Sarraute, *Ici* 153). Il suffit de s'accrocher à la communauté de semblables pour empêcher l'ébranlement d'un monde paisible et clos, pour anéantir ce qui bouge, suinte, ce qui vit. Des régions entières se révèlent ainsi sous l'effet de mots qui dénoncent des vacillements ou des débridements, des refus, des redditions ; attitudes divergentes associées aux moments de soumission ou dissension selon que l'individu s'attache à la communauté de semblables ou s'en écarte. Mais montrer ces rémanences en soi, c'est déjà les dénoncer afin de mieux s'en libérer. Mettre le doigt sur cette confrontation du sujet et du monde visible et voyant, c'est déjà dénoncer le totalitarisme des mots et des regards afin de les exorciser par la seule arme que l'écrivain possède, son écriture, seule inscription d'elle-même où elle existe, où elle se reconnaît : « Je ne suis que ce que j'ai écrit » dira-t-elle dans *Enfance*<sup>26</sup>. Si *Ici* reprend une parole anonyme porteuse de mouvements ou de sensations enfouies, l'usage de la parole ne peut donc se faire sans ce point d'ancrage qu'est le sujet, pour effacé qu'il soit.

Université de Grenade (*Espagne*)

#### Notes

- 
1. Nathalie Sarraute, *Ici* (Paris, Éditions Gallimard, 1995).
  2. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* (Paris : Hermann, 1972)
  3. Mieke Bal, « Narration et focalisation : pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, 29 (1977) : 119. Nous envisageons le terme focalisation dans le sens que lui accorde Mieke Bal : alors que Gérard Genette circonscrit la focalisation à une restriction de champ, c'est-à-dire à une sélection de l'information narrative (*Nouveau discours du récit* [Paris : Éditions du Seuil, 1983], 49), Mieke Bal prend le terme dans son sens plus large, comme « centre d'intérêt » (« Narration », 119), comme centre focal à mettre en rapport avec l'activité de voir.
  4. « La personne n'est qu'une collection de sèmes (mais à l'inverse, des sèmes peuvent émigrer d'un personnage à un autre, pourvu que l'on descende à une certaine profondeur symbolique, où il n'est plus fait acception de personne » (Roland Barthes, *S/Z* (Paris : Éditions du Seuil, 1970), 197.
  5. Pierre van den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation* (Paris : José Corti, 1985), 255.
  6. « Le narrateur anonyme ne jouit d'aucune identité référentielle, [il] est seulement un point de repère servant à articuler les supports des qualifications et ceux des repérages ». Laurent Danon-Boileau, *Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque* (Paris : Klincksieck, 1982), 38).
  7. Les termes « prospection » et « prospecter » signalent chez Nathalie Sarraute l'exploration dans son sens large et rejoint la définition suivante : « Recherche des gîtes minéraux. Prospection par étude topographique, géologique, par sondage » (*Grand Robert*). C'est bien par sondage que l'auteur de tropismes cherche à découvrir ces mouvements cachés sous des dehors apparents.
  8. Si pour Rachel Boué « c'est entre ces deux pans du fonctionnement de la vision que l'activité du regard sarrautien opère », c'est parce qu'« il s'exerce à l'interférence du visible et de l'invisible ». En effet, « la part de cécité qui intervient dans ce regard trouve justification dans le fait que, d'une part, l'on ne se voit pas voir [...] et que d'autre part l'opération de voir résulte d'un réseau de surdéterminations psychiques, d'ordre pulsionnel ou imaginaire ». Aussi, est-ce « sur un substrat d'invisibilité, constitutif du visible, que le regard sarrautien se pose. [...] Cette élimination du visible, pour que « l'autre aspect » des choses se dévoile, procède d'un regard qui cherche à démystifier le rôle probatoire de la perception visuelle. La vue est un leurre, un masque, elle trompe l'oeil en



- 
- laissant croire que le visible ne résulte que de ses propriétés perceptibles » Rachel Boué, *Nathalie Sarraute : la sensation en quête de la parole* (Paris : L'Harmattan, 1997), 142.
9. Nathalie Sarraute, *Ici* (Paris : Gallimard, 1995), 81.
  10. « il y a dans la recherche [de Nathalie Sarraute] quelque chose qui relève du désir de « tout dire » ; non en étendue, certes, mais en profondeur : ainsi ces livres qui semblent moins se dérouler que s'enfoncer ; qui donnent l'impression de se déployer à la verticale, travaillent-ils à épuiser un objet que, cependant, ils laisseront en quelque manière inachevé, imparfait ». Françoise Asso, *Une écriture de l'effraction* (Paris : Presses Universitaires de France, 1995), 49-50.
  11. « Mais dire directement est impossible, pour des raisons complexes, qui tiennent à la douleur primitive, à la sensibilité organique, aux humeurs, au système sympathique, à notre vieil ami l'inconscient, les mouvements secrets de l'être ne se disent que par image et par la douloureuse musique de la phrase. [...] Nathalie Sarraute est la musicienne de nos silences ». Jean-Yves Tadié, « Musicienne de nos silences » dans *Nathalie Sarraute, portrait d'un écrivain*, Annie Angrémy, dir. (Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1995), 6-7.
  12. Guy Calamusa, « Instant présent et ropisme », *Un écrivain dans le siècle* (Provence : Publication de l'Université de Provence, 2000), 26.
  13. Entretien de Nathalie Sarraute avec Carmen Licari dans *Francofonia : studi et ricerche sulle letterature di lingua francese*, 5 (1985) :13.
  14. Renvoyant à Maurice Blanchot, Pierre Van den Heuvel envisage que, chez Nathalie Sarraute, « l'emploi du neutre *ça* met en valeur le référent obscur, comme l'emploi des guillemets, des parenthèses et des italiques, caractéristique de l'écriture surréaliste ». (van den Heuvel, 257).
  15. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, 1996), 1699.
  16. Alain Rabatel, « Sur le concept de narrateur et de narratologie non communicationnelle », *Littérature* 163 (2011) : 116.
  17. Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole* (Paris : Gallimard, 1980).
  18. Que la focalisation et les temps verbaux aient partie liée ne nous autorise pas à affirmer que tel temps verbal puisse signaler à lui seul un point de vue particulier ou que l'alternance des temps verbaux soient à même d'exprimer systématiquement un changement de perspective. Mais la conclusion à laquelle aboutit l'intéressante étude de Jacques Brès nous permet toutefois de soutenir avec lui la « différence d'affinité » de certains temps verbaux avec la focabilité. Jacques Brès (« Temps verbal, aspect et point de vue : de la langue au discours ». *Cahiers de pragmatique*, 41 (2003) ; 79, 81-82. D'autre part, pour Suzanne Fleischmann comme pour nous « les mouvements entre imparfait et présent signalent des changements de focalisation » Suzanne Fleischmann, « Temps verbal et point de vue narratif », *Études littéraires*, 25 : 1-2 (1992) : 121.
  19. J. Alain Clayton, *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture* (Paris : Lettres Modernes, 1989), 1819.
  20. Françoise Calin, « De l'événement à l'éventualité » : valeur du présent dans deux romans de Nathalie Sarraute », *Kentucky Romance Quarterly*, 4 (1973) : 417.
  21. Dominique Rabaté, « Le dedans et le dehors » dans *Un écrivain dans le siècle* (Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000), 49.
  22. Si aujourd'hui les tropismes sont devenus familiers au lecteur sarrautien, l'auteur n'hésitera pas dans *Ici* – espace d'une autotextualité – à démonter ses propres clichés, évitant ainsi le déjà lu, le déjà vu. La reprise de passages issus de romans antérieurs impliquant l'exploration de moments qui demandent à être vus sous un jour nouveau, participe non seulement d'une intention novatrice, mais d'une remontée à l'origine engagée dans « une véritable dynamique mythique » (Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute* [Paris : Éditions du Seuil 1991], 103-104. Bien que des passages semblables entre eux parsèment en grand nombre l'œuvre sarrautienne, c'est concentrés dans *Ici* qu'ils acquièrent toute leur portée ; dénoncer ce qui se cache encore sous les apparences trompeuses du familier, issu cette fois du *stock commun* à l'usage du lecteur initié est l'atout de Nathalie Sarraute. Ainsi, dans le but de subvertir son propre discours, ses propres chimères ou ses propres clichés, l'auteur relève des images reconnaissables, bien à elle, comme celle du *tamaris*, parmi tant d'autres. Des images qui, une fois ressassées, se figent et se posent en marques distinctives devenues désormais suspectes.
  23. Propos de Nathalie Sarraute livrés à Marc Saporta dans *L'Arc*, 95 (1984) : 21.
  24. « la mort, qui la doit ouvrir et qui menace [les incroyants] à toute heure, [la mort qui] les doit mettre [...] dans l'horrible nécessité d'être éternellement anéantis ou malheureux, sans qu'ils sachent laquelle de ces éternités leur est à jamais préparée » (Blaise Pascal, *Pensées* [Paris : Librairie Générale Française, 2000], 477).
  25. Sheila M. Bell, « Digne de figurer dans un musée ? Arcimboldo et la peinture-écriture », *Éthiques du tropisme* (Paris : L'Harmattan, 2000), 125.

---

26. Nahtalie Sarraute, *Enfance* (Paris : Gallimard, 1983).