

Comment traduire les non-dits ? : La
représentation de la perception sensorielle
dans l'œuvre de Nathalie Sarraute

by

Si-Jia Kuang

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2019

© Si-Jia Kuang 2019

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

RÉSUMÉ

Cette thèse aura comme objet l'étude détaillée de la représentation de la perception sensorielle dans l'écriture de Nathalie Sarraute (1900-1999). Dès son premier ouvrage, Sarraute cherche à explorer la capacité du langage à saisir la conscience intérieure, notamment en décrivant la notion des « tropismes », qui devient la fondation de sa carrière littéraire. Notre corpus comprend ce premier recueil de récits, *Tropismes* (1939) et deux romans : *Portrait d'un inconnu* (1948) et *Le planétarium* (1959). Nous avons choisi ces trois textes afin d'étudier les techniques expérimentales déployées en abordant les non-dits de l'existence. Une lecture chronologique de ces ouvrages nous permettra de tracer l'évolution des techniques narratives au début de la carrière littéraire de Sarraute.

Nous élaborons notre approche méthodologique dans le premier chapitre, qui lance tout d'abord une discussion sur Woolf et les modernes et sur la narration de la conscience, nous appuyant sur la théorie de Dorrit Cohn. Nous y explorerons également quelques concepts liés au domaine psychologique qui nous seront utiles dans notre analyse. Le deuxième chapitre étudie l'émergence de la dimension sensorielle dans sept extraits de *Tropismes*. Les deux prochains chapitres dédiés à chacun des romans tiennent compte de la valeur paradigmatique de *Tropismes*, tout en examinant les nuances dans la représentation des sensations à travers différentes modalités narratives. Nous montrons comment Sarraute représente la complexité de la conscience en déployant une variété de stratégies narratives.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, avant tout, ma directrice de thèse, Professeure Tara Collington. Pour ta patience illimitée, ton précieux soutien, la clairvoyance et la force de ta pensée – je serai toujours reconnaissante et admirative. C’était un vrai privilège de travailler avec toi pendant la rédaction de cette thèse, une expérience qui m’a beaucoup enseigné sur moi-même et qui restera toujours dans mes souvenirs.

Je suis redevable à tous les membres et professeurs du Département d’Études françaises que j’ai eu l’honneur de rencontrer depuis mes études de premier cycle. Je vous remercie de votre présence importante et de votre passion qui n’a jamais cessé de m’inspirer. J’aimerais remercier surtout Professeure Catherine Dubeau pour son mentorat enrichissant qui m’a initié à la recherche. Sans l’appui de Catherine, je n’aurais jamais considéré ce programme de maîtrise. Je remercie également Professeure Svetlana Kaminskaia et Professeure Élise Lepage pour leur soutien continu à travers mes études, et Professeure Loula Abd-elrazak pour son enseignement marquant depuis le premier jour. Je souhaite également exprimer ma gratitude à Professeur émérite François Paré pour son aide précieuse lors de mes premiers pas vers une maîtrise.

À mes collègues étudiants : Merci pour toutes nos conversations ensemble, il est rare qu’on rencontre des personnes qui partagent les mêmes intérêts. Je suis heureuse d’avoir partagé cette année avec vous.

对我父亲：你一直支持我的决定，很少有人这么幸运，我永远感激不尽。 对我的母亲：你的关心和关注永远不会让我失望。 你对我的信念将永远推动我前进。 我无休止地爱你们。

To my sisters Sianne and Sherry: You two have seen it all, I am beyond thankful for you both and the countless moments of respite that we share.

To dear old inhabitants of 336 (Rachel, Becca, Daniel and honorary members, Yagana and Lisha): thank you for always offering the proverbial refuge that I needed, no matter the place!

To Morgan: Thank you for sharing your coffee, humour, honesty and above all, your irreplaceable company from precarious bike rides to sunny and stormy scenes on MC balcony. These moments will stay with me, it was a pleasure to read and write alongside you.

To Michael: I will never have the words to express just how much your unfailing love and care have made all the difference... from the beginning and especially this past year. In the end, my greatest demons were no match for your patience, constant encouragement and understanding.

*À Michael Mardus et Mario Armocida,
et à tous les débuts, peu importe où on se trouve.*

TABLES DES MATIÈRES

AUTHOR'S DECLARATION.....	ii
RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
TABLES DES MATIÈRES.....	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : LA NARRATION DE LA CONSCIENCE ET LES PHENOMENES PSYCHOLOGIQUES.....	8
1.1 Virginia Woolf et les modernes	9
1.2 La narration de la conscience.....	18
1.3 Qualia.....	28
CHAPITRE 2 : <i>TROPISMES</i> , DEBUTS PARADIGMATIQUES	35
2.1 Introduction.....	36
2.2 La dissonance et la consonance du psycho-récit.....	39
2.3 La perception sensorielle dans sept extraits	43
2.3.1 Tropisme I.....	43
2.3.2 Tropisme II.....	44
2.3.3 Tropisme V	48
2.3.4 Tropisme VIII	50
2.3.5 Tropisme XIX	52
2.3.6 Tropisme XX	53
2.3.7 Tropisme XVII.....	54
2.4 Synthèse sur les techniques de narration par rapport à la perception sensorielle.....	55
CHAPITRE 3 : <i>PORTRAIT D'UN INCONNU</i>	58
3.1 Introduction.....	59
3.2 Les techniques de narration.....	63
3.2.1 Dissonance vs. Consonance dans le mode de l'auto-récit.....	65
3.2.2 Le moi narrateur et le moi de l'action dans <i>Portrait d'un inconnu</i>	67
3.2.3 Le monologue auto-rapporté.....	71
3.2.4 Le monologue auto-narrativisé	72
3.3 La représentation des sensations	73
3.3.1 L'extérospection.....	75

3.3.2 L'intérospection.....	87
3.4 Conclusion.....	91
CHAPITRE 4 : <i>LE PLANÉTARIUM</i>	93
4.1 Introduction	94
4.2 Les techniques de narration	96
4.2.1 Le milieu dominé par le personnage.....	99
4.3 La représentation des sensations	102
4.3.1 Les psycho-analogies dans la dissonance du psycho-récit	102
4.3.2 L'extéroception dans la consonance du psycho-récit	109
4.3.3 L'intéroception	114
4.4 Conclusion.....	122
CONCLUSION	123
BIBLIOGRAPHIE	129

INTRODUCTION

Mais les incursions dans les sombres domaines souterrains, les contrastes exquis avec le monde chatoyant vers lequel on remonte d'un coup de reins, quelle littérature, tout ça... Allons, un peu de courage.

Sarraute, *Le Planétarium*¹

Dès la publication de sa première œuvre littéraire, *Tropismes*, parue en 1939, Nathalie Sarraute n'a jamais reculé devant l'exploration des « endroits obscurs de la psychologie »², pour reprendre une expression d'un de ses précurseurs modernistes, Virginia Woolf. Contrairement à l'opinion publique de ses contemporains de l'époque, surtout celle de la vague des behavioristes, Sarraute ne partageait pas le même mépris à l'égard de la « psychologie ». En effet, elle considère l'œuvre de Marcel Proust comme une découverte majeure³ quant à la direction de sa propre écriture. Dans *L'Ère du soupçon*, son recueil d'essais publié en 1956, elle affirme ses propres convictions par rapport aux discussions théoriques en cours sur le roman. Ses discussions concrétisent son implication au sein du groupement littéraire du « Nouveau Roman ». Ce groupe, quelque peu unifié, a montré la diversité d'approches possibles dans le renouvellement du roman. Néanmoins, toutes ces déviations sont tracées sur le même plan de l'innovation et se basent sur le rejet des caractéristiques du roman classique. Dans la préface à ce livre, elle expose la succession de ses idées dans les quatre essais qui sont parmi les premiers à explorer les caractéristiques formelles à la base du « Nouveau Roman ». Critiquant l'ignorance des perspectives anciennes appliquées à la littérature du nouveau siècle, elle évoque des auteurs peu valorisés comme Virginia Woolf, James Joyce et Marcel Proust afin de souligner leur influence sur le roman actuel. Dans les *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, menés par Simone Benmussa, Sarraute dénonce la présence d'un narrateur omniscient classique comme un outil obsolète des romans traditionnels : « On prend une forme qui convenait parfaitement bien à ce temps-là, qui a donné des

¹ Sarraute, Nathalie. *Le planétarium*. 1959. Paris : Gallimard, 1997, p. 32.

² Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996, p. 84.

³ Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil, 1991, pp. 163-164.

œuvres remarquables et on la plaque sur une réalité qui n'est plus la même »⁴. De tous les modernistes du XX^e siècle, elle commente surtout Woolf, suscitant ainsi d'innombrables comparaisons entre leur écriture. Il est vrai que l'influence de cette dernière est indéniable dans l'élaboration de l'intérêt littéraire pour un nouveau type de « psychologie ». Cependant, toujours dans un esprit innovateur, elle met en garde contre tout commentaire qui cherche à établir une équivalence entre son style et celui de l'auteure britannique. Pire encore, elle dénonce ceux qui cherchent à les classer ensemble sous la rubrique de l'écriture féminine. Comme les modernes qui ont transposé la « mise au jour d'une matière psychologique nouvelle »⁵, Sarraute pousse également cette tentative plus loin. En se servant de nouvelles techniques, elle cible, de plus près, les mouvements intérieurs au microscope. Dans son ouvrage *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn examine et définit ces nouvelles techniques et représentations littéraires pour représenter la vie psychique des personnages. Tout en citant une variété de textes sortant de cette période de renouvellement littéraire, elle fait plusieurs références aux deux auteures dans le but de comparer les effets différents produits par ce qu'elle nomme le « psycho-récit » : « [le] discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage »⁶.

Il faut noter également que Sarraute était réservée elle-même à l'égard de l'emploi de la désignation « psychologique » pour caractériser ses textes, une réticence due à sa connotation qui implique l'analyse des sentiments. Préférant l'adjectif « psychique » pour qualifier sa propre œuvre, elle souligne la caractéristique indéfinissable de ce terme⁷. C'est ainsi que sa carrière littéraire se base sur la capacité du langage à saisir la conscience intérieure afin de la refléter telle quelle. Sarraute cherche à s'éloigner du style de Proust qui, à son avis, tire trop de conclusions au sujet des mobiles et

⁴ Benmussa, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique : La Renaissance du Livre, 2002, p. 86.

⁵ Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 95.

⁶ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 28-29.

⁷ Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil, 1991, p. 166.

sentiments de ses personnages. Dans son premier livre, elle crée le concept des « tropismes », qui sont les « mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir »⁸. Le terme est emprunté de la biologie où il sert à nommer la réponse de la matière vivante aux stimuli extérieurs.⁹ Pour sa part, Sarraute l'emploie pour souligner une valeur analogique prêtée à la description des mouvements intérieurs de la psyché. Tout comme les plantes soumises à leur environnement, les mouvements intérieurs sont provoqués par des forces extérieures, hors du contrôle de l'individu. Sarraute continue à exploiter cette notion dans la création de ses personnages dans tous ses romans.

Le langage que Sarraute utilise pour capter la force et la vitalité des sensations élargit les mondes sensoriels des personnages. L'objectif de détailler la perception individuelle efface, en quelque sorte, toute réalité objective perçue de l'extérieur. L'expérience de leur réalité est devenue, donc, une expérience hautement subjective. Cet effet renvoie au concept philosophique de « qualia », un mot dérivé du latin *qualis* pour nommer « the ways things seem to us »¹⁰. Ce concept est devenu également un mot-clé dans la psychologie, expliquée par David Lodge comme : « [...] a key term in consciousness studies, meaning the specific nature of our subjective experience of the world »¹¹. Dans son ouvrage, *Consciousness and the Novel*, Lodge écrit sur l'état présent des études faites sur la conscience, la comparant à une « boîte noire » dans le domaine de la psychologie. Une telle appellation évasive fait écho aux « endroits obscurs » dont Woolf parle. Il revendique le roman comme le lieu le plus prometteur dans l'effort d'enregistrer ce qui se passe dans cette « boîte noire » de la psyché. L'écriture de Sarraute témoigne de cette qualité subjective. En se fondant sur les qualia qui captent les expériences

⁸ Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 8.

⁹ Rey, Alain. « Tropisme. » *Le Robert*, Dictionnaires Le Robert, 2018.

¹⁰ Dennett, Daniel C. « Quining Qualia. » *Consciousness in Contemporary Science*, 1992, pp. 42–77, doi:10.1093/acprof:oso/9780198522379.003.0003.

¹¹ Lodge, David. *Consciousness and the Novel*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002, p. 8.

uniques des personnages, Sarraute capte le monde sensoriel particulier de chacun de ces êtres de papier afin de le partager avec les lecteurs.

L'objectif de notre étude

Notre recherche vise à analyser, d'une manière systématique, la représentation de la perception sensorielle dans l'œuvre de Sarraute. Dans le premier chapitre, nous élaborerons le contexte littéraire du XX^e siècle dans lequel Sarraute se situe et l'émergence de l'écriture sensorielle. *Mrs Dalloway*, l'œuvre de Woolf que Sarraute admire le plus¹², sera utilisée comme une référence théorique. L'étude de ce roman nous permettra d'explorer l'influence de l'écrivaine britannique sur le travail de l'écrivaine française afin de mieux cerner et distinguer l'innovation des techniques que développe Sarraute dans son écriture. Nous nous appuyerons également sur le cadre théorique proposé par Cohn dans *La transparence intérieure*, nous servant de ses concepts pour analyser la narration de la conscience¹³. Ensuite, nous définirons quelques concepts psychologiques qui nous seront utiles dans l'analyse de notre corpus. Avec ces outils théoriques, nous ferons une analyse détaillée dans les prochains chapitres de la représentation littéraire des sens chez Sarraute : l'odorat, le toucher, le goût, la vue et l'ouïe. Dans cette analyse, nous examinerons la particularité « synesthésique » des textes à l'étude, qui se produit dans le mélange fréquent et l'interaction de tous les sens. La synesthésie, dite « littéraire », est dérivée

¹² Benmussa, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique : La Renaissance du Livre, 2002, p. 61-62.

¹³ Notons qu'il existe plusieurs études récentes dans le domaine de la narratologie cognitive, notamment les écrits d'Alan Palmer et de David Herman, qui abordent des questions semblables à celles posées par Cohn dans *La transparence intérieure*. Si nous n'avons pas choisi de les citer, c'est parce ces ouvrages sont moins pertinents. Dans *Social Minds in the Novel*, Palmer parle surtout de la « pensée intermentale » (qui désigne la création d'une conscience collective) en utilisant des exemples tirés des romans du XIX^e siècle. Par contre, chez Sarraute la « pensée intramentale » domine, car elle priorise le côté subjectif et privé de la conscience des personnages. Par ailleurs, plusieurs termes employés par Palmer dans *Fictional Minds* sont incompatibles avec ceux de Cohn. En ce qui concerne Herman, son article « Re-minding Modernism » commente l'œuvre de Woolf et examine jusqu'à quel point ses romans rappellent la littérature du XVIII^e siècle. Herman constate que les modernistes comme Woolf ne cherchaient pas à promouvoir un virement vers l'intériorité des personnages. Ils voulaient plutôt souligner l'interdépendance du personnage et de son environnement social. À notre avis, ce n'est pas le but de l'écriture de Sarraute, car l'auteure ne cherche pas à mettre en valeur l'importance du contexte social dans la représentation de la vie intérieure.

du phénomène neurologique. Il s'agit d'une expérience où une ou plusieurs sensations différentes sont associées à une sensation perçue normalement.

Notre corpus comprend le susmentionné *Tropismes*, un recueil des tropismes arbitraires qui ne ressemble pas aux autres ouvrages de Sarraute. Cela dit, il est évident que ce petit recueil a en effet déterminé la forme de ses textes ultérieurs : « Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres »¹⁴. Sarraute avait commencé la rédaction de *Tropismes* en 1932 et l'a terminée deux ans plus tard. Cependant, elle n'a pas pu trouver un éditeur jusqu'en 1939, quand le livre est paru chez Denoël. Le grand public a accueilli le livre avec une « incompréhension totale »¹⁵, due à son style expérimental et difficile à saisir. Ce texte a été réédité aux Éditions de Minuit en 1957 avec quelques ajouts. Les personnages qui vivent des drames individuels sont des personnages presque invisibles, qui ne possèdent ni visages, ni caractères. Dans cette œuvre dépouillée de couches romanesques, nous observons les simples mouvements à l'intérieur de la psyché qui sont caractérisés par leur qualité universelle. Dans notre deuxième chapitre, nous nous intéressons à cette œuvre pour sa valeur paradigmatique dans le développement de nouvelles techniques littéraires et comment les tropismes sont concrétisés dans les romans à venir.

Dans notre troisième chapitre, nous aborderons *Portrait d'un inconnu*, un roman paru en 1949 après quatre ans de guerre en France, qui a suscité également peu d'intérêt à l'époque malgré la préface écrite par Jean-Paul Sartre. Ce dernier a aidé Sarraute dans la recherche difficile d'un éditeur, qui arrive enfin chez Robert Marin. Ce récit à la première personne se base sur un narrateur qui cherche des tropismes et l'intrigue joue avec les tropes tirés du roman traditionnel. Sarraute fait référence directement aux tropes des personnages « balzacien » du vieil avare et sa fille. De cette façon, ce texte

¹⁴ Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 8-9.

¹⁵ Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil, 1991, p. 156.

est appelé un « anti-roman », qui est peint par Sartre comme un signe de l'époque : « Ces œuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même »¹⁶. En étudiant la représentation des sens, nous réfléchissons sur le portrait de la vie intérieure produit par cette modalité narrative particulière.

Dans notre quatrième chapitre, nous étudierons *Le planétarium*, le quatrième roman de Sarraute qui est sorti dix ans après la parution du *Portrait d'un inconnu*. Ce roman a rencontré plus de succès que les deux autres ouvrages. Les lecteurs rencontrent la famille Guimier et s'impliquent dans le secret du monde troublant qui existe sous les apparences. Cette fois-ci, le récit se déroule à la troisième personne au style indirect libre. Le texte prétend étudier l'orbite des personnages les uns autour des autres et comment ils se voient comme des « faux astres »¹⁷, référence astronomique évoquée par le titre. De la même manière que dans *Portrait d'un inconnu*, Sarraute vise la destruction des personnages stéréotypés de la « vieille dame » et du « jeune homme ». Ils paraissent moins définis et neutres s'ils sont explorés à travers leur intériorité complexe. Tout en examinant la représentation des sens, nous remarquerons ainsi les particularités venant de ce changement de modalité narrative.

Ces trois œuvres rédigées au début de la carrière littéraire de Sarraute témoignent d'une nature audacieuse en considérant les techniques littéraires déployées par l'auteure. L'intérêt de notre corpus réside dans l'étude des textes à tour de rôle, afin de suivre de près les développements stylistiques en plein essor.

¹⁶ Sarraute, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. Paris : Gallimard, 1956, p. 9.

¹⁷ Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil, 1991, p. 181.

**CHAPITRE 1 : LA NARRATION DE LA CONSCIENCE ET LES
PHENOMENES PSYCHOLOGIQUES**

Consignons tous les atomes de pensée qui nous viennent à l'esprit dans l'ordre où ils nous viennent, retraçons le motif, même s'il semble décousu et incohérent, dont chaque vue ou incident marque notre conscience.

Virginia Woolf, « Le roman contemporain »¹⁸

1.1 Virginia Woolf et les modernes

« Le roman contemporain », un essai écrit par Woolf en 1919 et publié en 1921 dans le recueil de nouvelles *Monday or Tuesday*, se lit comme un manifeste exposant la tâche actuelle des romanciers « modernistes ». Utilisant un langage plutôt accessible et dépourvu de termes techniques, Woolf dénonce toute tendance dans la littérature qui souscrit aux formules des romans traditionnels. Selon elle, la perpétuation de ces anciennes structures crée une apparence trompeuse de la réalité, ce qu'elle appelle d'un ton sarcastique, la « véritable essence du roman »¹⁹. Dans une tentative de diverger du statu quo de la littérature, Woolf reconnaît les doutes qui commencent à se manifester chez le lecteur par rapport à cette représentation insuffisante de la réalité : « Mais parfois, de plus en plus souvent à mesure que le temps passe, un doute momentané, un accès de rébellion nous effleure, tandis que les pages se remplissent comme de coutume. La vie ressemble-t-elle à ça ? Les romans doivent-ils ressembler à ça ? »²⁰. Woolf fait ressortir la montée d'intérêt pour un discours qui reflète la perception changeante du monde, une volonté qui émerge notamment suivant la fin de la Première Guerre mondiale. Au lieu de proposer telle ou telle technique narrative précise, Woolf est d'avis que tout est permis dans le but d'élargir les horizons des modèles littéraires précédents et d'exprimer ce qu'on veut. Ses commentaires focalisent surtout ce qui concerne l'expression de la vie intérieure. Cela dit, Woolf accorde plus d'importance à l'innovation et à l'originalité, critiquant les écrivains qui choisissent de parler de la banalité du monde réel.

¹⁸ Woolf, Virginia. « Le roman contemporain. » *Le Commun des lecteurs*. Titre original : « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925. Traduit par Céline Candiard. Paris : L'Arche, 2004, p. 183.

¹⁹ *Ibid.*, p. 182.

²⁰ *Ibid.*

Vingt-six ans plus tard, Nathalie Sarraute commence à rédiger les premiers textes de *L'Ère du soupçon*, un recueil de quatre articles qui devient la base définitive et fondatrice du Nouveau Roman. Sarraute évoque Woolf parmi plusieurs figures littéraires afin de préciser et de distinguer les intérêts supposés des nouveaux romanciers. Ce mouvement littéraire rappelle certains traits de l'écriture woolfienne en ce qui concerne la représentation subjective :

Le Nouveau Roman présente une sorte de sujet brut, énigmatique s'il est envisagé de l'extérieur, sans cohérence lorsque des mouvements intérieurs surgissent du déroulement du texte, dispersé toujours dans la succession des instants plus ou moins foisonnants. Le réel transcrit est celui du cheminement intérieur, celui de l'enregistrement de perceptions par la conscience, celui de la mémoire, celui des affects. La nouveauté est que ce flottement généralisé n'est pas seulement dit, il se dégage de la perturbation imposée aux structures narratives.²¹

L'intérêt de Sarraute pour les non-dits de l'existence, désignés par elle comme la « sous-conversation »²², représente une transgression concernant les structures narratives traditionnelles. À part le désir de représenter l'intériorité, le Nouveau Roman se distingue également par la grande importance qu'il accorde à la topologie. Autrement dit, ce concept désigne l'attention accordée à la description minutieuse de l'espace et des objets qui s'y trouvent. Cependant, il ne s'agit pas des mêmes descriptions qui se trouvent dans les romans traditionnels :

Robbe-Grillet en avait fait un lieu essentiel de rupture avec les procédures traditionnelles de la représentation. Il s'agissait avant tout [...], de rendre compte de l'« être-là » des choses, sans feindre qu'elles entretinssent avec l'homme la moindre relation. Ainsi étaient dénoncés les effets des métaphores, et de l'hypallage en particulier, qui introduisaient une relation anthropomorphique, anthropocentrique, avec les objets et les lieux [...]²³.

En accordant autant d'importance à la description physique de l'espace, cette caractéristique du Nouveau Roman se distingue de la concentration particulière sur l'intériorité qu'on observe chez les

²¹ Dugast-Portes, Francine. *Le Nouveau Roman : une censure dans l'histoire du récit*. Paris : Nathan/HER, 2001, p. 128.

²² Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996, p. 83. Dans l'essai intitulé « Conversation et sous-conversation », Sarraute examine l'importance de la parole et ce qui existe derrière le dialogue.

²³ Dugast-Portes, Francine. *Le Nouveau Roman : une censure dans l'histoire du récit*. Paris : Nathan/HER, 2001, p. 96. Nous soulignons.

modernes. Cette attention accordée à l'extériorité est présente dans les œuvres à l'étude, bien que Sarraute privilégie toujours la représentation de la vie intérieure.

Dans la préface à *L'Ère du soupçon*, Sarraute prend la défense des nouveaux romanciers contre les mythes injustes qui les entouraient à l'époque, les réduisant à des : « [...] froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer les théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leurs livres. C'est ainsi qu'on a pu dire que ces romans étaient des "expériences de laboratoire". »²⁴. Étant donné la nature abstraite et expérimentale de ce mouvement littéraire, cette conception péjorative du mouvement n'est pas surprenante. Les essais de Sarraute défendent des raisons pour lesquelles ces « froids expérimentateurs » ont choisi de rejeter des vieilles techniques. Après la Deuxième Guerre mondiale, Sarraute éprouve les mêmes doutes concernant la perception de la réalité que ressentait Woolf après la Grande Guerre : « Les critiques continuaient à juger les romans comme si rien n'avait bougé depuis Balzac. Feignaient-ils d'ignorer ou avaient-ils oublié tous les changements profonds qui s'étaient produits dans cet art dès le début du siècle ? »²⁵. D'une manière plus visée et explicite, Sarraute exprime un mécontentement parallèle à celui ressenti par Woolf en rejetant le modèle balzacien.

À la différence de Woolf, qui s'oppose aux écrivains matérialistes dans son essai, Sarraute se méfie plutôt du réalisme dont les faiblesses sont comparables à l'école du formalisme. Le dernier essai du recueil, « Ce que voient les oiseaux », détaille les défauts du style réaliste. Ces auteurs négligent la qualité intemporelle de leurs textes en visant l'effet d'une vraisemblance. À son avis, ce que décrivent ces œuvres : « [...] ce n'était qu'une réalité de surface, rien que la plus plate et la plus banale apparence »²⁶. En vue de se détacher de ces conventions « mortes », Sarraute se tourne vers « ce qui est libre, sincère et vivant ». Elle cherche à combler la lacune laissée par l'absence de ces qualités par l'élaboration des tropismes. Pour soutenir sa propre cause, elle élabore le raisonnement derrière ces

²⁴ Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 133.

tropismes dans la préface du livre, refusant de les qualifier comme une théorie d'expérimentation, mais plutôt comme : « [...] l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie »²⁷. Sarraute constate dans son écriture l'importance de ces phénomènes dont elle était consciente depuis son enfance. De son point de vue, ils comprennent la « source secrète de notre existence »²⁸.

À peu près une génération sépare « Le roman contemporain » de Woolf et *L'Ère du soupçon* de Sarraute et on remarque le développement d'une volonté de renouvellement quasi parallèle ; chaque manifeste reflète le mouvement auquel chaque auteure est associée. De cette façon, l'étude de l'essai de Sarraute nous montre l'émergence des idées considérées comme importantes par elle et les nouveaux romanciers, ce qui renforce le rôle précurseur des modernistes. Sarraute leur attribue le renouvellement du roman :

Mais n'est-ce d'abord parce que les modernes ont transporté ailleurs l'intérêt essentiel du roman ? Il ne se trouve plus pour eux dans le dénombrement des situations et des caractères ou dans la peinture des mœurs, mais dans la mise au jour d'une matière psychologique nouvelle²⁹.

Les modernes adoptent une technique littéraire qui cherche à représenter l'idée que les mots doivent incarner les pensées et les émotions au lieu de les décrire. William James, psychologue à la même époque, a représenté les rythmes de la conscience à l'aide d'une métaphore intéressante qui est devenue très répandue :

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fitly [...]. It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. *In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life*³⁰.

Cette métaphore, devenue un mot-clé pour signaler le style des modernes, évoque la nature incessante et continue de la conscience. Cependant, des limitations évidentes se présentent par rapport à la

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 95

³⁰ James, William. *The Principles of Psychology*. New York : Holt, 1890.

capacité du langage de capter ce « courant » intérieur. Le langage possède ses propres structures et rythmes inhérents qui ne correspondent pas toujours aux paysages mentaux. Les œuvres modernistes du début du XX^e siècle ont présenté une myriade de techniques stylistiques dans l'espoir de capter ces paysages par le langage. En privilégiant le monologue intérieur, les repères typiques de la narration passent à l'arrière-plan. Woolf critique les conventions génériques qui poussent les auteurs à adopter des formes toutes faites du roman :

Une contrainte semble peser sur l'écrivain, non pas celle de sa libre volonté, mais celle de quelque tyran puissant et sans scrupules qui l'asservirait et l'obligerait à produire une intrigue, du comique, du tragique, des histoires d'amour et un air de vraisemblance pour envelopper le tout [...]. Les ordres du tyran sont exécutés ; le roman est fait à point³¹.

Ici, au lieu d'invalider la valeur de telles histoires, Woolf évoque plutôt les contraintes thématiques dans les thèmes qui emprisonnent les auteurs. La rigidité des structures les mène à manquer les subtilités des mystères à l'intérieur de la conscience humaine.

Dans cette même veine, dans l'essai titulaire du recueil, « L'ère du soupçon », Sarraute critique certains éléments de la narration sur lesquels ses propres contemporains dépendent. Par exemple, Sarraute commente la faillite de la représentation des personnages chez les auteurs comme Balzac : « Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire »³². Le rejet de ce genre de personnage classique est évident chez les personnages sarrautiens qui se distinguent par leur anonymité. Les mots de Sarraute ici se font l'écho de l'essai de Woolf, qui partage ses propres doutes et son « accès de rébellion » contre toute coutume littéraire imposant une vue fallacieuse de la réalité. Woolf s'intéresse toujours aux gens ordinaires et à leurs jours tout aussi ordinaires. Cependant, elle se rapproche de ses sujets et examine de plus près les

³¹ Woolf, Virginia. « Le roman contemporain. » *Le Commun des lecteurs*. Titre original : « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925. Traduit par Céline Candiard. Paris : L'Arche, 2004, p. 181-182.

³² Sarraute, Nathalie. « Conversation et sous-conversation » *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996, p. 60.

impressions qui passent à travers l'esprit : « L'esprit reçoit une multitude d'impressions [...]. Elles lui arrivent de tous côtés, avalanche incessante d'innombrables atomes ; et elles ont beau en tombant s'intégrer à la vie de ce lundi ou de ce mardi [...] il n'y aurait ni intrigue, ni comique, ni tragique, ni enjeu amoureux ni péripétie dans le style convenu [...] »³³. L'acte de décomposer les événements jusqu'à leurs menus détails efface conséquemment les contours vraisemblables qui définissent les différents genres.

Alors que l'auteure britannique fait l'allusion à l'idée du monologue intérieur utilisant les mots vagues, Sarraute l'évoque d'une manière très précise. Dans l'essai « Conversation et sous-conversation », elle commente les démarches employées par les modernes, les saluant pour leur innovation, qui vont plus loin des techniques éprouvées et prévisibles dans les romans dits « balzaciens ». Sans les repères traditionnels, le lecteur doit réfléchir afin de comprendre l'intrigue, étant donné les conventions étrangères introduites dans la narration. Sarraute s'intéresse aussi à l'idée des « atomes de pensées »³⁴ de Woolf, les interprétant de sa propre façon :

Il [le lecteur] a voulu regarder encore plus loin ou, si l'on aime mieux, d'encre plus près. Et il n'a pas été long à apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur ; un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télécopieur, le flot ininterrompu des mots³⁵.

Il est intéressant de noter que Sarraute nomme explicitement la technique du monologue intérieur, qui était seulement suggérée par son précurseur dans son propre essai respectif. Sarraute l'examine en détail, disséquant les dimensions sensorielles, mémorielles et spontanées des impressions mentionnées par Woolf. Tout de même, son expression du « flot ininterrompu des mots », pour dénommer la

³³ Woolf, Virginia. « Le roman contemporain. » *Le Commun des lecteurs*. Titre original : « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925. Traduit par Céline Candiard. Paris : L'Arche, 2004, p. 182.

³⁴ *Ibid.*, p. 183.

³⁵ Sarraute, Nathalie. « Conversation et sous-conversation ». *L'Ère du soupçon*. pp. 97-98.

transcription de la conscience, rappelle une certaine affinité pour le courant de conscience des modernes.

Au lieu d'identifier une méthode littéraire particulière, Woolf est d'avis que tout est permis pour accéder à la « vie subjective » dont parle James. En discutant de l'œuvre joycienne, même si Woolf n'utilise pas le terme exact, elle l'évoque d'une manière fortement psychologique qui rappelle la neurologie : « [...] son souci est de révéler à tout prix les vacillements de cette flamme secrète qui envoie ses signaux à travers le cerveau ; pour la préserver, il est entièrement prêt à dédaigner courageusement tout ce qui lui semble secondaire [...] »³⁶. Woolf évoque ici l'intérêt de l'ensemble des écrivains modernistes ayant le courage d'accéder aux « endroits obscurs de la psychologie »³⁷, dont elle parle une page plus tard. Pour sa part, Sarraute commente de façon explicite l'œuvre romanesque et critique de Woolf. Nous pouvons le voir par la reprise d'une certaine phrase dans « Conversation et sous-conversation » : « Voilà quelques années déjà qu'on est revenu des “endroits obscurs de la psychologie”. Ces pénombres où il y a trente ans à peine, on croyait voir scintiller des trésors, ne nous ont livré que peu de chose »³⁸. Sarraute emploie un ton presque condescendant en parlant de l'essai de Woolf : « Leur confiance naïve, leur innocence d'un autre âge feraient sourire »³⁹.

Effectivement, la conception de la psychologie en littérature est devenue, entre-temps, un sujet de mépris : « [...] aucun auteur aujourd'hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir. Quelque chose d'un peu ridicule, de désuet, de cérébral, de borné, pour ne pas dire de prétentieusement sot, s'y attache »⁴⁰. Dans les entretiens accordés à Simone Benmussa, parus en 1999, Sarraute évoque le contexte de la réprobation littéraire qui entoure les sujets jugés « psychologiques »

³⁶ Woolf, Virginia. « Le roman contemporain. » *Le Commun des lecteurs*. Titre original : « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925. Traduit par Céline Candiard. Paris : L'Arche, 2004, pp. 181-183.

³⁷ *Ibid.*, p. 192.

³⁸ Sarraute, Nathalie. « Conversation et sous-conversation ». *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, p. 84.

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

à l'époque. La tradition et l'influence de Kafka et des behavioristes américains étaient répandues chez ses contemporains comme Sartre et Camus qui s'intéressaient plutôt à la description de la société. Sarraute cite ce dernier comme un exemple représentatif de ce qui était mis en valeur : « [...] on avait adoré *L'Étranger* de Camus parce qu'il y avait cette idée que le for intérieur était pure invention, qu'il n'existait pas, n'avait aucune réalité »⁴¹. Sarraute critique le style de Camus et l'absence d'émotions chez son personnage, qu'elle résume par la phrase « Il ne sent rien »⁴². Cette phrase juxtapose très clairement le style de Camus aux explorations psychologiques de Joyce et de Proust. Elle qualifie d'ailleurs l'œuvre de Proust d'un « coupage de cheveux en quatre »⁴³.

Cependant, Sarraute n'a jamais renié son intérêt pour les explorations de Proust, mais elle n'accepte pas tout à fait les applications simplistes de la psychanalyse tirées de ses méthodes. Son but à elle consiste à *relater*, non pas à *analyser*, les choses auxquelles s'intéressait Proust :

Souvent c'est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries, et les combats ou les amours entre lui et nous, par la richesse de leurs péripéties, par la liberté avec laquelle ils se déploient et les révélations qu'ils apportent sur notre structure intérieure la moins apparente, peuvent constituer une très précieuse matière romanesque⁴⁴.

Pour Sarraute, ces péripéties seules possèdent le potentiel de révéler les inconnus de la conscience, constituant pour elle une quête valable pour les romanciers. Donc, afin de poursuivre ce creusement des inconnus au niveau de la conscience, la parole tient une grande importance chez Sarraute, lui permettant de : « [...] capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs »⁴⁵. Ces deux derniers adjectifs utilisés exposent une particularité de l'écriture de Sarraute, qui éclaircit les détails de la nature humaine qui nous rendent le plus mal à l'aise.

⁴¹ Benmussa, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique : La Renaissance Du Livre, 2002, p. 61.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996, p. 58.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 102.

Dans *L'Ère du soupçon*, les essais montrent distinctement la continuité de l'appel à innover lancé par Woolf dans « Le roman contemporain », et affichent plusieurs points communs entre les deux auteures. Les essais de Sarraute dans *L'Ère du soupçon* nous montrent distinctement l'état actuel de l'appel d'innovation lancé par Woolf dans « Le roman contemporain », avec le développement de plusieurs points en commun entre les deux auteures. Nous discernons le même rejet des contemporains de leur époque respective qui se servent des outils littéraires vieillis et présentent donc une réalité stagnante et insatisfaisante. Il y a également le même intérêt pour le monologue intérieur, explicitement nommé par Sarraute tandis que Woolf en parle vaguement. Enfin, il est clair que leur intention les mène à éclaircir ces « endroits obscurs de la psychologie », utilisant le roman comme un moyen de se rapprocher aux entrailles de la « boîte noire ». Cependant, la lecture du recueil français à la lumière de l'essai de son précurseur britannique révèle l'intérêt particulier de Sarraute, pour les non-dits d'une certaine nature. Les « sous-conversations » ne correspondent pas tout à fait à la « multitude d'impressions » chez Woolf. Au milieu des louanges qu'elle fait de cette dernière, Sarraute reste fermement résolue sur la piste d'innovation pour dépasser les exploits de ses précurseurs. Sarraute explore le thème du « soupçon » en évoquant les paroles d'un autre auteur britannique de l'époque moderniste, Phillip Toynbee (1916-1981), qui a publié plusieurs romans expérimentaux. Le soupçon

[...] force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Phillip Toynbee, rappelant l'enseignement de Flaubert, « son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté », et l'empêche de commettre « son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs »⁴⁶.

Dans cette remarque, la réticence de Sarraute, en réaction aux similarités remarquées entre son écriture et celle de Woolf à l'époque, s'explique. Ayant considéré les comparaisons entre les écrits de Woolf et de Sarraute au sujet du roman, examinons maintenant de plus près les mécanismes internes de cette narration de la conscience qui est tellement valorisée par les deux écrivaines.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

1.2 La narration de la conscience

Puisque l'œuvre de Sarraute s'inspire de l'œuvre de Woolf dans sa façon de mobiliser de nouvelles stratégies narratives, nous avons choisi de nous référer aux écrits de la critique littéraire Dorrit Cohn afin de mieux cerner ces techniques. Cohn juxtapose souvent les écrits de ces deux auteures dans son livre sur la narration romanesque et se sert des extraits de Woolf afin de définir certains termes et concepts. Nous citerons à notre tour *Mrs Dalloway* au cours de cette section. Notons d'abord que *Mrs Dalloway* est considéré par Sarraute comme le roman le plus impressionnant de Woolf, celui que Sarraute préfère : « Comme j'aimais énormément les œuvres de Virginia Woolf, notamment *Mrs Dalloway*, son meilleur livre. Je n'ai jamais changé d'avis »⁴⁷. Ce roman relate la perspective de plusieurs personnages pendant une seule journée en juin 1923. D'une part, les lecteurs entrent dans l'esprit de Septimus Warren Smith, ex-soldat commotionné par la Grande Guerre, et de sa femme Rezia, ainsi que dans celui de Clarissa Dalloway et de son élégante compagnie. Les récits convergent de temps en temps, passant en continu d'un personnage à l'autre de manière typiquement woolfienne. Le point culminant du roman se trouve à la toute fin de l'histoire quand Clarissa, qui reçoit des invités chez elle, réfléchit momentanément à sa mortalité après avoir eu des nouvelles concernant le suicide de Septimus.

Dans *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn fait un survol de la littérature du XIX^e et du XX^e siècle en définissant sa propre terminologie pour étudier la représentation de la vie psychique dans le roman. En passant par l'histoire critique de la narration de la conscience, Cohn souligne l'insuffisance des études précédentes. Dans les études américaines, l'étiquette « technique du courant de conscience »⁴⁸ paraît trop simpliste ; il s'agit d'un terme qui ne peut pas réunir toutes les techniques possibles dans la représentation de la vie intérieure. Parmi les études européennes, les classifications

⁴⁷ Benmussa, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique : La Renaissance Du Livre, 2002, p. 62.

⁴⁸ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 23.

du discours tirées du domaine linguistique créent une sorte de conflit d'intérêts. Par exemple, Cohn reconnaît l'avantage des termes comme le « style indirect libre » de Robert Humphrey et de ceux qui se trouvent dans le « Discours du récit » de Gérard Genette, soulignant la précision qu'ils apportent du côté linguistique. Cependant, du point de vue psychologique, il existe des problèmes concernant la désignation du discours : « Par définition, tout discours est verbalisé ; quant à savoir si la pensée l'est ou non, les psychologues en débattent encore »⁴⁹. Cohn adresse ce problème de la réconciliation entre les deux domaines dans sa propre approche du sujet, qui est définie selon les critères suivants : « Ma propre discussion des différents modes de représentation de la vie intérieure sera plus littéraire que linguistique, dans l'importance qu'elle accordera au style, au contexte, à la psychologie »⁵⁰. Cependant, Cohn reconnaît toujours que la structure inhérente derrière ses propres modes est de toute façon dérivée de la linguistique, se faisant l'écho des désignations structuralistes.

La première des techniques proposées est le *psycho-récit* (psycho-narration). Il est la technique la moins directe, délimitant toute description de la vie intérieure proposée par un narrateur omniscient à la troisième personne. Le mode du psycho-récit est caractérisé par la manière indirecte de relater les faits venant de la conscience, et par la supériorité du narrateur étant donné sa connaissance des pensées des personnages. Par ailleurs, Cohn soulève le pouvoir du psycho-récit dans la manipulation de la temporalité des scènes de vie intérieure. Cette caractéristique se révèle être importante et très répandue dans le cadre du roman contemporain, un fait que Cohn souligne en citant une expression de Sarraute : « [...] comme l'a fait remarquer Nathalie Sarraute, l'expansion temporelle — “un présent démesurément agrandi” — est l'une des manipulations préférées du roman moderne dans son traitement de la temporalité »⁵¹. Ce ralentissement du récit permet à Sarraute de saisir les tropismes et de les tracer.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

Dans le chapitre traitant de ce mode, Cohn utilise elle-même un extrait de *Mrs Dalloway* afin d'illustrer la qualité dissociative témoignée entre le récit du narrateur et la perspective du personnage de Clarissa :

Mais... mais... pourquoi soudain Clarissa se sentait-elle, sans raison qu'elle pût découvrir, désespérément malheureuse ? Comme une personne qui a laissé tomber une perle ou un diamant dans l'herbe et qui écarte les hautes tiges très soigneusement de côté et d'autre et cherche çà et là en vain et puis la découvre entre les racines, ainsi elle considéra les choses les unes après les autres.⁵²

L'analogie faite entre le personnage de Clarissa, qui éprouve des sentiments de tristesse inexplicables, et l'image de la perle perdue est un exemple clair où le récit ne repose pas uniquement sur le discours du personnage. Or, selon Cohn, dans *Mrs. Dalloway* :

[...] les pensées qui font l'objet du récit sont suspendues à une interrogation, et le fil du discours est soudainement détourné vers des scènes qui n'ont avec lui qu'un rapport subsidiaire, de patientes enquêtes dans des paysages intérieurs complexes, selon une syntaxe trop compliquée pour être attribuée à un discours intérieur⁵³.

L'analogie que fait le narrateur sert à approfondir la compréhension du lecteur en dessinant une scène abstraite. Donc, c'est grâce au narrateur que nous avons accès à l'esprit de Clarissa.

Dans son ouvrage, Cohn se tourne vers l'œuvre de Woolf et de Sarraute à plusieurs reprises afin d'étudier leur style respectif. Cette « psycho-analogie » de Woolf est comparée avec un exemple de Sarraute trouvé dans *Le planétarium*, représentant l'intériorité d'Alain Guimier : « Assis là immobile, il [Alain] sent comme cela se forme en lui : quelque chose de compact, de dur... un noyau... Mais il est devenu tout entier pareil à une pierre, à un silex : les choses du dehors en le heurtant font jaillir de brèves étincelles, des mots légers qui crépitent un instant... »⁵⁴. Cohn observe les effets différents que ces analogies produisent chez chaque auteure : « Alors que Virginia Woolf recourt le plus souvent à de telles digressions analogiques pour rendre compte de ces "instants de vision" [...], Nathalie Sarraute emploie constamment des images frappantes, à propos d'événements tout à fait

⁵² *Ibid.*, p. 61.

⁵³ *Ibid.*, pp. 61-62.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

ordinaires et quotidiens de la vie intérieure»⁵⁵. De cette façon, Cohn souligne l'écart entre la représentation du paysage intérieur chez ces deux auteures. Les deux expressions employées — des « instants de vision » et des « images frappantes » — résument efficacement la différence entre les méthodes de Woolf et de Sarraute. L'adjectif « frappant » attaché à la technique de Sarraute souligne l'originalité de l'écrivaine française lorsqu'elle aborde l'intériorité. Les métaphores de Sarraute restent proches à nos sens primaires, tandis que Woolf se sert des analogies élaborées ou digressives reliées au visuel. Cohn commente également le temps du récit comme un facteur qui joue dans la représentation de l'intériorité : « Comme le roman est entièrement écrit au présent, les métaphores se fondent plus aisément dans le contexte du récit ou dans celui du monologue narrativisé que chez Musil ou chez Woolf »⁵⁶. Le présent se mêle efficacement à la description des sensations, étant donné leur fugacité. Ce que Cohn ne remarque pas dans son étude narratologique, c'est l'idée que la description sensorielle est une composante importante dans les méthodes de Sarraute. C'est ainsi que notre étude se penchera sur les caractéristiques sensorielles de ces « images frappantes ».

Cohn définit prochainement le mode du « monologue rapporté », spécifié comme le discours mental d'un personnage. En théorie, nous pouvons le considérer comme la méthode la plus proche au « courant de conscience », car en tant que monologue intérieur pur, « elle reproduit mot à mot l'expression mentale propre au personnage »⁵⁷. Cela est souvent signalé par les repères discursifs comme « il/elle se dit ». Bien que ces repères paraissent servir un rôle fonctionnel dans la narration, Cohn utilise cet exemple de *Mrs Dalloway* pour montrer la qualité stylistique qu'apportent également les verbes de réflexion dans les romans psychologiques modernistes : « “Oh these parties, he thought ; Clarissa's parties. Why does she give these parties, he thought.” Ces redondances deviennent une

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

simple marque d'insistance stylistique [...]»⁵⁸. Élaborant sur les implications psychologiques de ce mode, Cohn le caractérise comme une sorte de parallèle des dialogues dans la fiction : « [...] de même que les dialogues sont supposés restituer ce que les personnages se disent effectivement l'un à l'autre, de même les monologues sont supposés restituer ce qu'un personnage se dit à lui-même effectivement »⁵⁹. Le discours intérieur se prête à une représentation plutôt réaliste. Cependant, cet effet de vraisemblance soulève le problème de l'authenticité, surtout d'un narrateur à la troisième personne. Cohn prend donc soin de distinguer entre les dialogues qui sont de nature observables et tangibles, et le monologue intérieur qui reste privé et dont l'existence n'est pas attestée par d'autres personnages. Afin de définir ce qui constitue ce monologue intérieur, Cohn ne s'appuie pas sur les définitions fournies par Freud et son inconscient, ni sur le « flux » ou le « courant » de Bergson et de James respectivement. En vue d'apporter davantage de nuances au domaine avec sa propre terminologie, sa définition du phénomène s'approche plutôt de celles fournies par les psychologues qui décrivent l'activité mentale.

Il existe une multitude de théories que Cohn divise en deux tendances : « Selon la première école, penser consiste à verbaliser ; la pensée et les mots qui l'expriment sont indissociables » et selon la deuxième, « [...] la pensée revêt des formes qui ne doivent rien au langage, le langage n'étant que le véhicule »⁶⁰. Pour reprendre les commentaires de Sarraute sur le monologue intérieur dans *L'Ère du soupçon*, il est clair que son point de vue se rapproche de cette dernière tendance. L'idée même de ses tropismes concerne les phénomènes inarticulés, qui se trouvent aux limites d'un niveau en dessous du monologue intérieur. Cette interprétation de la réalité psychologique est évidente dans la nature de son écriture qui est marquée par les sensations vives qu'elle essaie de saisir. Chez Woolf, Cohn remarque

⁵⁸ *Ibid.*, p. 82. Comme la traduction française de cette citation ne préserve pas la redondance de ce repère, elle est fournie en anglais dans ce contexte.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁰ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 98.

qu'il y a plus d'importance accordée au monologue rapporté afin de démontrer les moments culminants dans la pensée des personnages. Elle cite la toute fin de *Mrs Dalloway* comme un exemple d'un moment révélateur qui dépend de ce mode : « La vision finale de Peter Walsh chez Clarissa [...] : "Quelle est cette crainte ? se demandait-il. Ce ravissement ? Quelle est cette extraordinaire émotion qui m'agite ? C'est Clarissa, dit-il. Elle était là." »⁶¹. Cet exemple du monologue rapporté, comme la plupart des autres présentés par Cohn, témoigne d'une nature peu spontanée : « [...] un discours organisé, manifestant de la suite dans les idées du personnage, que ses facultés intellectuelles soient mises au service d'une rationalisation de ses attitudes, de la découverte de vérités difficiles, ou de l'élaboration de manœuvres de défense »⁶². Malgré le potentiel de cette technique, le souci de l'authenticité susmentionné peut être derrière les décisions prises par Sarraute dans ses romans, qui dépendent moins de purs discours intérieurs et plus des mouvements souterrains non verbales.

Le troisième et dernier mode défini par Cohn est le « monologue narrativisé ». Fixé comme le mode le plus complexe des trois, il occupe une sorte de zone grise entre le psycho-récit et le monologue rapporté : « [...] comme le psycho-récit, elle [technique] emploie la troisième personne et son temps grammatical est celui de la narration, mais comme le monologue rapporté elle reproduit mot à mot l'expression mentale propre au personnage »⁶³. Étant donné ces particularités, Cohn remarque que les monologues narrativisés ne constituent pas un mode durable. Ils sont en formes de phrases ou d'exclamations isolées et courtes, typiquement entourés par le psycho-récit flexible. Nous le voyons dans son choix de citations tirées de *Mrs Dalloway*, où Cohn situe ce mode dans le contexte nécessaire afin de relever le monologue narrativisé en italiques :

J'ai tellement maigri, dit-elle. Je l'ai mise dans mon porte-monnaie.

Il lui lâcha la main. C'en était fait de leur mariage, pensait-il avec douleur, avec soulagement. *Le câble était coupé ; il s'élevait ; il était libre, ainsi qu'il avait décrété que lui, Septimus, le*

⁶¹ *Ibid.*, p. 101.

⁶² *Ibid.*, p. 103.

⁶³ *Ibid.*, p. 28.

seigneur des hommes, serait libre ; seul (puisque sa femme avait jeté son alliance ; puisqu'elle l'avait quitté), il était seul, lui Septimus, choisi parmi tous les hommes pour entendre le premier la vérité, pour connaître le secret qui, après tout le labeur de l'humanité — Grecs, Romains, Shakespeare, Darwin et lui Septimus — allait être enfin dévoilé tout entier...

“À qui ?” demanda-t-il tout haut⁶⁴.

Ce passage montre la distinction claire entre le discours intérieur de Septimus et le discours pris en charge par un narrateur racontant à la troisième personne. Cette transformation est la clé pour dévoiler la technique du monologue narrativisé. Cohn élabore le discours narratorial, le comparant à un masque « au travers duquel c'est la voix intérieure du personnage qui se fait entendre. Chaque phrase porte la marque de limitations et de distorsions caractéristiques »⁶⁵. Dans le cas de Septimus, nous remarquons que le monologue narrativisé en italiques témoigne en effet de la nature troublée de sa vie intérieure, se manifestant dans les obsessions maniaques⁶⁶. De cette façon, la technique du monologue narrativisé consiste à imiter la façon dont ce personnage parlerait (ou bien, penserait) en relatant les faits de la conscience du point de vue indirect d'un narrateur omniscient. Le rôle de cette technique, tout comme sa présence, dépend du contexte où elle se trouve par rapport aux deux autres modes. Cependant, les rôles expliqués par Cohn contribuent à faire un effet de juxtaposition : « [...] juxtaposé à un psychorécit [...], il [le rôle du monologue narrativisé] donne l'impression de rendre des pensées explicitement du personnage ; juxtaposé à une citation [...], le monologue narrativisé paraît dépendre plus étroitement du narrateur et donne l'impression que c'est le narrateur qui formule les sentiments non verbalisés du personnage »⁶⁷. L'identification de ce mode repose, donc, sur un contexte révélateur dans les détails sémantiques, syntaxiques ou lexiques, afin de surpasser toute ambiguïté. D'où vient un tel discours ? Du personnage ou du narrateur ? Cohn résume sa discussion du monologue narrativisé en soulignant et

⁶⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁵ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 124.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 128.

en louant cette qualité équivoque : « [...] elle est chargée d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant »⁶⁸.

En parallèle aux trois modes définis jusqu'à présent, Cohn en délimite trois autres dans le chapitre "Les techniques de la rétrospection", qui correspondent aux modes de la troisième personne dans les récits à la première personne. Pour saisir la relation différente entre le narrateur et le récit dans cette perspective, Cohn désigne des appellations analogues : « [...] le psycho-récit devient l' 'auto-récit' (comme on parle d'auto-analyse), le monologue sera suivant le cas auto-rapporté, ou auto-narrativisé »⁶⁹. Malgré ces appellations qui rappellent celles du chapitre précédent, il y a une qualité distincte qui tient aux récits à la première personne, qui permet une analyse rétrospective. La rétrospection est un résultat des techniques narratives déployées par un narrateur à la première personne qui est devenu effectivement le protagoniste : « [...] les pensées et les sentiments de jadis doivent maintenant être *re-présentés*, présentés en tant que souvenirs, et en même temps verbalisés par le narrateur [...] »⁷⁰. Ce déplacement au niveau de la vie intérieure va modifier la manifestation à la troisième personne des trois techniques définies précédemment.

En reconnaissant le fait que les récits à la première personne ne sont guère dénués de la réflexion intime, Cohn dissèque davantage les facettes possibles d'un narrateur à la première personne, qui influencent le niveau de réflexion. Elle compare en fait « le moi narrateur » et le « moi d'action », notant que la distance qui sépare le narrateur des événements passés et comparable à celle entre un narrateur omniscient et les faits qu'il relate : « Comme le psycho-récit dans le roman à la troisième personne, l'auto-récit peut formuler des états de conscience non verbalisés, résumer des états psychologiques prolongés dans le temps, ainsi que leur lente évolution »⁷¹. De plus, les méthodes d'un

⁶⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30

⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

narrateur à la première personne peuvent être encore plus discrètes, étant donné la nature confidentielle qu'il prête à son propre récit. Ici se trouve la relation en parallèle entre l'auto-récit et le psycho-récit. Contrairement à un narrateur omniscient qui peut transcender la continuité temporelle, le « je » de l'auto-récit y adhère en occupant une présence « vivante ». De cette façon, Cohn fait observer qu'un narrateur à la première personne n'a pas de connaissance de ce qu'il ne sait pas, puisqu'il dépend de sa mémoire. Ainsi, ce mode est caractérisé par une subjectivité à la fois lucide et aveugle. Il n'est pas surprenant de constater que l'œuvre choisie par Cohn pour illustrer les techniques de la rétrospection est *la Recherche du temps perdu* de Proust :

[...] la méthode suivie par Proust pour rendre compte des mouvements de conscience de Marcel dans le passé consiste à longuement élucider et **interpréter** ; [...] la patiente **analyse** des motivations psychologiques, [...] enfin l'emploi d'images et le recours à des théories **explicatives**, tout contribue à mettre en évidence le privilège, dans l'ordre de connaissance, du moi narrateur sur le moi de l'action⁷².

Les mots que nous soulignons en gras correspondent aux éléments de l'écriture proustienne méprisés par Sarraute – ceux qu'elle cherche à éviter dans ses propres ouvrages. Cohn cite le passage suivant de *L'Ère du soupçon* où Sarraute critique Proust :

« [...] Il les [les sensations, images, sentiments, souvenirs qui composent le monologue intérieur] a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement — pour ne pas dire jamais — essayé de les revivre et forment à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties »⁷³.

Au lieu de voir les récits à la première personne comme une façon de susciter la réflexion, Sarraute préfère utiliser l'auto-récit comme un moyen de déployer ses méthodes expérimentales. En rejetant la valeur rétrospective qu'apporte un narrateur à la première personne, elle rejette également le temps du passé, et opte pour le présent. Nous étudierons ce mode dans le chapitre traitant du *Portrait d'un inconnu* où elle présente ses propres méthodes de la narration à la première personne.

⁷² *Ibid.*, p. 175, nous soulignons.

⁷³ *Ibid.*, p. 178.

Le monologue auto-rapporté est identifiable, tout comme sa contrepartie à la troisième personne, par ses formules explicites qui servent à démarquer les citations du reste du récit. Cohn désigne la formule « Je me disais à moi-même [...] » comme une sorte de point de départ dans la tradition des récits à la première personne. Cette technique court le risque d'être peu crédible à cause de la précision requise par la mémoire pour citer les pensées mot à mot, une précision qui ne reflète pas les capacités humaines. En outre, il y a l'inauthenticité inhérente dans le processus même : « [...] l'artificialité du "je me dis ceci ou cela" est dénoncée pour ce qu'elle est : une contrefaçon de tout le processus d'auto-analyse faisant appel à la mémoire »⁷⁴, ce qui rappelle la critique précédente de Sarraute.

Le monologue auto-narrativisé est également caractérisé par une ambiguïté née de sa nature mixte : « [...] le narrateur s'identifie momentanément avec son moi de jadis, renonçant à l'avantage que lui donne la distanciation temporelle et à ses privilèges dans l'ordre de la connaissance, pour retrouver les perplexités et les hésitations qui étaient les siennes dans le feu de l'action »⁷⁵. Le monologue narrativisé se distingue par la dynamique entre le narrateur et son personnage, alors que le monologue auto-narrativisé se trouve entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action ». Ce rapport a le potentiel de donner aux narrateurs un moyen d'arriver à une prise de conscience importante : « [...] lorsqu'un narrateur préoccupé surtout de lui-même rend compte d'une crise existentielle qui n'est toujours pas résolue. Incapable d'éclairer rétrospectivement le passé à partir du présent, il ne peut que revivre ses incertitudes et sa confusion, peut-être dans l'espoir de s'en débarrasser »⁷⁶. Dans ce mode, il est donc possible d'observer intimement le processus d'une médiation qui se déroule pour un narrateur en soi.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 193.

Nous tournons maintenant notre attention sur la dimension psychologique de la narration sarrautienne. Étant donné son intérêt pour le dévoilement des événements aux limites de la conscience, Sarraute dépeint sa propre image de la vie psychique. Nous revenons à Cohn pour une expression qui signale l'étendue des mots en considérant la multiplicité des niveaux de conscience : « On peut bien imaginer que de multiples sensations, perceptions ou images coexistent dans l'esprit au même instant, mais les mots ne sauraient, eux, prendre place que l'un après l'autre, même s'ils s'associent de la façon la plus incohérente »⁷⁷. C'est le grand défi auquel Sarraute doit faire face : se servir des mots pour peindre des sensations multiples et pour capter la complexité de l'intériorité des personnages.

1.3 Qualia

Afin d'étudier la dimension sensorielle dans l'écriture de Sarraute, nous commençons avec les principes qui nous permettront d'accéder aux mondes sensoriels des personnages. La littérature, comme le propose Lodge dans *Consciousness and the Novel*, s'avère toujours être le lieu le plus prometteur pour tout discours traitant de la conscience, « [...] literature is a record of human consciousness, the richest and most comprehensive we have. [...] The novel is arguably man's most successful effort to describe the experience of individual human beings moving through space and time »⁷⁸. L'expression des « endroits obscurs de la psychologie » de l'époque de Woolf et de Sarraute évoque justement le fonctionnement interne de la conscience. Aujourd'hui les mystères de la conscience sont représentés par la métaphore de la « boîte noire », passant du domaine philosophique aux intérêts de la psychologie. Notre but, en étudiant ce sujet chez Sarraute, reconnaît le fait que la littérature cherche à capter le fonctionnement psychique, un processus qui demeure toujours méconnu pour les sciences empiriques, malgré les développements récents en neurologie. C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons

⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁸ Lodge, David. *Consciousness and the Novel*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002, p. 10.

aux écrits de Sarraute, qui recherche activement la « source secrète de notre existence », incarnée par les tropismes.

Il est intéressant de noter que les tropismes de Sarraute ressemblent à un terme fréquemment évoqué dans l'étude de la conscience. Ce terme, qualia, vient d'abord et avant tout de la philosophie. Sa définition et son existence, selon les philosophes, font depuis longtemps l'objet de débats. Comme le constate, avec enthousiasme, Daniel Dennett : « Since the term has no home use other than in the philosophy of mind, we really have no choice other than to let philosophers define it as they will, if only they would! »⁷⁹. Tout de même, le statut contesté des qualia résulte de l'importance qu'il accorde à la compréhension de la conscience. Michael Tye, dans *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, introduit sa définition largement acceptée : « Philosophers often use the term “qualia” (singular “quale”) to refer to the introspectively accessible, phenomenal aspects of our mental lives. In this standard, broad sense of the term, it is difficult to deny that there are qualia »⁸⁰. Les qualia captent les expériences sensorielles d'un individu, expériences qu'il ne peut pas partager, sauf par le moyen des mots. Cette définition montre le rôle important des sens, ce qui est évident dans les exemples donnés par *The Oxford Dictionary of Philosophy* : « The felt or phenomenal qualities associated with experiences, such as the **feeling** of pain, or the **hearing** of a sound, or the **viewing** of a colour »⁸¹. Les qualia sont, donc, la clé qui déverrouillerait la nature de la conscience ; ce terme saisit des aspects phénoménaux de notre vie psychique qui déterminent notre comportement. Parallèlement, Sarraute définit les tropismes comme les « mouvements indéfinissables, [...] à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est impossible de définir »⁸². De cette façon, nous

⁷⁹ Dennett, Daniel C. *Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*. MIT Press, 2006, p. 78.

⁸⁰ Tye, Michael, « Qualia. » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University, 2018. Web.

⁸¹ Blackburn, Simon. « Qualia », *The Oxford Dictionary of Philosophy*. 3^e éd., Oxford University Press, 2016. Web. Nous soulignons.

⁸² Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996, p. 8.

pouvons les interpréter comme l'équivalent littéraire des qualia. Au fond de ses personnages, nous étudierons la manière dont Sarraute simule les sensations des qualia, constituant en quelque sorte des rapports hautement subjectifs relatifs à son interprétation personnelle. Nous observerons qu'elle les rend systématiquement par des analogies ou par des métaphores, un phénomène identifié par Lodge comme un des moyens essentiels pour décrire les qualia dans la littérature.

Dans *Sensation & Perception*, manuel qui explore les deux pierres angulaires de la psychologie, le concept des qualia appartient plutôt au domaine de la philosophie dans sa définition : « In philosophy, private conscious experiences of sensation or perception »⁸³. Donc, les qualia font passer à la psychologie, considérés comme un terme dans l'étude des sens, reposant sur la sensation et la perception. La *sensation* est définie comme le processus qui détecte des événements externes par les organes sensoriels et qui les transforme en signaux neuraux, tandis que la *perception* implique la réponse aux stimuli détectés, ainsi que la façon dont le cerveau les organise et les interprète. Les structures qui répondent aux stimuli externes sont les récepteurs sensoriels : s'étendant sur la surface de la peau, sur la langue, dans la cavité nasale, dans la structure de l'oreille et à l'intérieur de l'œil. Par ces récepteurs sensoriels, nous reconnaissons les cinq sens : le toucher, le goût, l'odorat, l'ouïe et la vue. Vu qu'il n'existe pas de manière de ressentir ce qu'une autre personne ressent, tout le monde habite son propre monde sensoriel unique.

La synesthésie, en tant que phénomène neuropsychique individuel et non pathologique, désigne un mode inhabituel de la perception des stimuli. Il s'agit d'un phénomène sensoriel concret qui est fondé sur une base neurale, se manifestant sous la forme d'une confusion entre les sens⁸⁴. Tel que décrit par Jamie Ward dans son article « Synesthesia » dans *Annual Review of Psychology*⁸⁵, un attribut de

⁸³ Wolfe, Jeremy et al. *Sensation & Perception*. 4e éd., Sinauer Associates, Inc., 2015, p. 140.

⁸⁴ Colman, Andrew M. « Synaesthesia. » *A Dictionary of Psychology*, Oxford University Press, 2015.

⁸⁵ Ward, Jamie. « Synesthesia. » *Annual Review of Psychology*, vol. 64, no. 1, Mar. 2013, pp. 49–75, doi:10.1146/annurev-psych-113011-143840.

stimulus chez certains individus peut évoquer un stimulus supplémentaire dans une autre modalité, ce qui crée des associations involontaires. Par exemple, Ward propose les exemples suivants : le nom « Phillip » suscite le goût des oranges amères, ou la lettre « A » apparaît en rouge lumineux. Cependant, le phénomène présente une grande variété d'associations dans le mélange des sens. À cause de la nature inévitable et spontanée de la synesthésie clinique, ce phénomène est plus proche de la perception que de l'imagerie mentale. Nous ne savons pas si Sarraute était elle-même synesthète, mais nous observerons souvent dans ses écrits la représentation littéraire de ce phénomène chez ses personnages en ce qui concerne les sensations et leurs effets perceptifs. Donc, au lieu d'examiner en profondeur la synesthésie dans un contexte clinique, nous étudierons la traduction de ce phénomène au contexte littéraire, nommée ainsi la « synesthésie littéraire ». Cependant, il faut toujours reconnaître l'importance de la portée psychologique derrière toute référence à la synesthésie littéraire.

Curieusement, au XIX^e siècle, la synesthésie clinique a été dérivée à la suite des spéculations sur la parution des comparaisons de plusieurs attributs perçus par les sens différents⁸⁶. À l'époque, les synesthésies étaient réservées aux artistes et aux écrivains du mouvement romantique et symboliste pour rehausser l'expression émotionnelle et l'effet esthétique utilisant les états modifiés de la conscience ; les autres synesthètes étaient considérés inférieurs dans leurs capacités perceptives⁸⁷. Dans un article traitant de la synesthésie littéraire, Glenn O'Malley écrit sur l'identification et l'usage de ce mode de perception dans la fiction, en faisant une distinction entre la synesthésie clinique et la synesthésie littéraire⁸⁸. Il est clair que la première décrit une réponse plutôt automatique et prévisible,

⁸⁶ O'Malley, Glenn. « Literary Synesthesia. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 4 (1957) : pp. 391-411. Web.

⁸⁷ Hupé, Jean-Michel. « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? » *Médecine/Sciences*, vol. 28, no. 8-9 (2012) : pp. 765-771. Web.

⁸⁸ Dans l'article, O'Malley fait la distinction spécifique entre la synesthésie clinique et les « intersense analogies », l'expression en anglais décrivant le phénomène plus spécifiquement en contexte littéraire. L'équivalent français de cette notion peut être les « correspondances baudelairiennes », outil stylistique dérivé du poème *Correspondances* par Charles Baudelaire. L'étude de la synesthésie dans le contexte littéraire est souvent appliquée à son œuvre, et surtout aux écrivains du mouvement symboliste qu'il a inspiré.

alors que la dernière détaille les comparaisons verbales faites consciemment et délibérément. Cependant, il existera toujours un lien entre les deux phénomènes, puisque les témoignages littéraires en forme de comparaisons ont éclairci la découverte de la définition clinique. La présence de la synesthésie littéraire peut être vue comme les vestiges des phénomènes automatiques. Ce qui est intéressant dans l'article de O'Malley, publié en 1957, c'est la remarque sur le manque d'intérêt envers les enquêtes psychologiques en critique littéraire. Cela correspond aux commentaires de Sarraute sur la conception de la psychologie à l'époque. Les critiques littéraires semblent, à leur tour, être entravés par la présence sensible et méconnue de la psychologie dans leur interprétation de la littérature. Cette hésitation contribue à l'ambiguïté entourant l'adjectif «synesthétique» dans le contexte littéraire. Aujourd'hui, au sein des études de la conscience, les synesthésies constituent un sujet intéressant dans l'expression subjective, car il donne un aperçu des différences individuelles. Dans les sciences cognitives, cela pose un paradoxe intéressant : «La compréhension des synesthésies est un défi passionnant [...], une tentative d'objectivation de la subjectivité»⁸⁹. De cette façon, dans l'optique des aspects subjectifs de la conscience, une meilleure compréhension des synesthésies peut contribuer à une meilleure compréhension de la métaphore, de l'imagerie d'esprit et, donc, des problèmes des qualia. Notre étude tient compte des développements récents afin d'approfondir l'écriture novatrice de Sarraute. Nous déplaçons l'attention sur les synesthésies largement attribuée aux œuvres du XIX^e siècle, nommé l'«âge d'or de l'introspection»⁹⁰, au siècle suivant qui fait aussi preuve d'une mine d'information riche en introspection. La manifestation de la synesthésie littéraire dans les romans de Sarraute témoigne d'un mode de pensée unique et d'une nouvelle piste d'exploration dans les processus fondamentaux de l'expérience consciente. Son œuvre fournit une mise en abyme des sensations imaginées pour explorer les phénomènes naturels.

⁸⁹ Hupé, Jean-Michel. «Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? » *Médecine/Sciences*, vol. 28, no. 8-9 (2012) : pp. 765–771. Web.

⁹⁰ *Ibid.*

Dans notre analyse, nous tiendrons compte de quelques études comparatives portant sur Woolf et Sarraute, notamment les études de Naomi Toth et de Nelly Fray qui examinent les sensations à travers différents angles. L'article de Fray, « Du corps transgressif au non-sens dans les œuvres de Virginia Woolf et Nathalie Sarraute », porte sur le traitement du corps en tant qu'instrument textuel, qui devient objet de connaissance. Fray explore et réconcilie la relation entre le physique et le psychique, le corps et le langage, qui se prête à transmettre les messages transgressifs concernant les perspectives hégémoniques. Nous nous intéressons à cette optique qui réunit l'état corporel et psychique : « Collaborant au bon fonctionnement de l'esprit, le corps est alors métaphorisé. En effet, le texte sarrautien le charge d'exprimer les phénomènes de la conscience »⁹¹. Fray attire notre attention sur le parallèle qui existe entre les malaises physiques et les troubles de l'esprit, une sorte de métaphore qui personnifie des phénomènes de la conscience qui sont représentés en forme des douleurs physiques. Chez Woolf, Fray remarque que le corps reste plutôt froid, tandis que celui de Sarraute éprouve métaphoriquement les douleurs vives. Nous étudierons plus profondément cette relation dans notre étude systématique des sensations à travers les romans. Toth, dans « Écrire contre l'évidence. Lire Nathalie Sarraute sur et avec Virginia Woolf », aborde également la dichotomie entre le sujet et l'objet, se focalisant cependant sur la distinction entre les caractéristiques de « passivité » et d'« activité » trouvées dans la représentation de l'évidence sensorielle dans les modalités différentes chez les deux auteures. Toth compare la perception des sensations : « En effet, elle pousse le doute au point où les instances subjectives représentées au sein de son œuvre ne vont pas en premier lieu *s'ouvrir* aux impressions pour les accueillir, comme c'est le cas chez l'écrivain anglais ; chez Sarraute, elles vont d'abord *s'en méfier*, pour ensuite les *attaquer* et les détruire »⁹². Cette étude nous intéresse par la

⁹¹ Fray, Nelly. « Du corps transgressif au non-sens dans les œuvres de Virginia Woolf et Nathalie Sarraute. » *Nouvelle Fribourg*, no. 1 (2015). Web.

⁹² Toth, Naomi. « Écrire contre l'évidence. Lire Nathalie Sarraute sur et avec Virginia Woolf. » *Études britanniques contemporaines*, no. 48 (2015). Web.

distinction faite entre les « deux obscurités » chez Woolf et Sarraute, venant de leur perception respective des mouvements de la conscience. Bien que notre étude ne soit pas une étude comparative, l'article de Toth identifie les techniques innovatrices que développe Sarraute, même si elles s'opposent à celles de Woolf.

Il existe d'innombrables études comparatives sur Woolf et Sarraute que nous n'étudierons pas puisque ce n'est pas le but de notre thèse. À travers ce chapitre, nous avons élaboré notre appareil critique, qui comprend un ensemble des modes narratologiques tels que définis par Cohn, le concept de qualia, et l'étude de la synesthésie littéraire qui en résulte. De façon systématique, nous examinerons ensuite la représentation de la perception sensorielle chez Sarraute dans les chapitres à venir.

CHAPITRE 2 : *TROPISMES*, DEBUTS PARADIGMATIQUES

Ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalité, ils dataient vraiment trop, des clichés, pensait-elle, qu'elle avait vus déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac, Maupassant, dans Madame Bovary, des clichés, des copies, la copie d'une copie, pensait-elle.

Nathalie Sarraute, *Tropismes*⁹³

2.1 Introduction

Pour le lecteur non averti, la première tentative littéraire de Sarraute se lit comme un recueil de devinettes énigmatiques. Une aura de mystère entoure chacun des vingt-trois tropismes présentés. Or, ces devinettes qui débordent d'ambiguïté forment la véritable source de vie selon Sarraute, et elles sont fondées sur une perception subjective des instants particuliers. À travers la perspective du narrateur⁹⁴ omniscient, nous reconnaissons et restituons les vestiges d'une réalité subjective qui est dépeinte par l'enregistrement des sensations fugitives. Considéré comme l'ouvrage fondateur de la carrière littéraire de Sarraute, *Tropismes* constitue également une œuvre importante du Nouveau Roman, présentant plusieurs caractéristiques principales du mouvement. Par exemple, il n'y a aucun fil conducteur pour réunir les textes du recueil et il manque à ceux-ci les éléments cohérents et vraisemblables trouvés habituellement dans les romans traditionnels. En fait, *Tropismes* ne présente aucun personnage défini, aucune intrigue développée et aucune cohérence sur le plan de la chronologie ou de la matière. Toutefois, ce manque d'ornement n'empêche pas Sarraute d'explorer la base de la vie intérieure des « ils » et « elles » sans visage. En effet, grâce à la souplesse et à la simplicité de la forme, Sarraute est capable de cerner des causes et des effets autour de ces tropismes qu'elle saisit. De cette manière, le lecteur observe chez les personnages les réactions suscitées par un stimulus extérieur, venant d'autrui ou des environs. Autrement dit, en utilisant les termes techniques qui nous intéressent dans notre étude, Sarraute présente une étude minutieuse du rapport complexe entre l'extrospection et l'introspection.

⁹³ Sarraute, Nathalie. *Tropismes*. 1957. Paris : Union Générale d'Éditions, 1971, p. 119.

⁹⁴ Même si Sarraute se méfie parfois du terme de « narrateur », nous l'utilisons pour consolider les détails techniques en accord avec la terminologie de Cohn dans notre analyse des ouvrages.

Pour comprendre le sens du terme « conscience », il y a deux définitions à considérer. La première celle du Larousse offre celle-ci : « Connaissance, intuitive, ou réflexive immédiate, que chacun a de son existence et de celle du monde extérieur »⁹⁵. La psychologie propose une tournure similaire, mais plus technique : « Fonction de synthèse qui permet à un sujet d'analyser son expérience actuelle en fonction de la structure de sa personnalité et de se projeter dans l'avenir »⁹⁶. Cette deuxième définition établit davantage les rapports entre le « sujet » et le monde qu'il analyse, soulignant l'aspect subjectif de son expérience. Dans les deux cas, il s'agit de saisir la conscience en tant que faculté qui perçoit l'existence. Cela dit, naturellement, les phénomènes de la conscience sont mis en évidence par la reconnaissance du monde externe. Le processus d'évaluation de ce qui existe à l'externe est appelé « l'extrospection ». Sa contrepartie plus répandue, « l'introspection », décrit le processus par lequel nous évaluons nos propres réactions psychiques par rapport au monde externe. En suivant ce raisonnement, il est évident que l'extrospection doit précéder l'introspection, un phénomène qu'Edmund Husserl nomme « l'intentionnalité » et qu'il résume dans sa phrase renommée : « Toute conscience est conscience de quelque chose »⁹⁷. Cette intentionnalité dépend d'un objet qui fournit de la signification à la conscience.

L'œuvre de Sarraute semble avoir une certaine affinité pour la phénoménologie husserlienne, comme le constate Toth dans son ouvrage *L'Écriture vive*, qui étudie l'œuvre de Woolf et Sarraute à la lumière de la phénoménologie :

Nathalie Sarraute a certainement connu la pensée phénoménologique de façon indirecte dans les années après-guerre en France, moment où celle-ci jouissait d'un rayonnement important et où, dans le domaine des études littéraires, la critique dite « thématique » faisait sienne certains de ses principes ; une influence directe reste toutefois au niveau de la supposition⁹⁸.

⁹⁵« Conscience. » *Dictionnaires de français*, Larousse, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conscience/18331.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Husserl, Edmund. *Méditations cartésiennes*. Trad. par Pfeiffer et Levinas. Paris : Vrin, 1969, p. 28.

⁹⁸ Toth, Naomi. *L'Écriture vive*. Paris : Classiques Garnier, 2016, p. 23.

Dans son livre, Toth privilégie la phénoménologie de Husserl et de Maurice Merleau-Ponty en explorant le thème important de la perception chez Sarraute : « La perception y est conçue comme un acte *vif*, et le critère de la vérité qui en est issue est celui de la vivacité de cette expérience »⁹⁹. De cette façon, Toth constate l'indispensabilité de la pensée husserlienne pour bien comprendre les textes de Woolf et de Sarraute. Ces œuvres essaient de capter la « vie » et, ce faisant, considèrent l'acte de perception non comme une étape secondaire, mais plutôt comme un acte qui fonde l'existence. En élaborant sur la conception de la conscience selon Husserl, Toth évoque la fonction du corps :

En effet, il différencie le *Leib* – traduit en français comme « le corps vivant », « le corps vécu », « le corps propre » ou encore « la chair » - *Körper*, terme qui désigne le corps saisi dans sa positivité objective. Le *Leib* est le corps dont le sujet fait l'expérience immédiate à la fois comme sujet et comme objet, par opposition au corps de l'autre qu'il ne peut connaître que par médiation. La conscience comme le savoir, ne peuvent se penser chez Husserl qu'à travers la chair, toute perception étant nécessairement située dans un corps¹⁰⁰

Notre thèse développe justement l'importance accordée au corps, notamment ses facultés perceptives. Nous explorons la manière dont Sarraute parvient à partager avec ses lecteurs, par le moyen de ses techniques narratives, les qualia des personnages. C'est la présence du narrateur – le moyen de médiation – qui va nuancer le savoir et le partage de la conscience.

Cependant, pour les besoins de notre étude, il est important de ne pas confondre le but de ce courant philosophique avec celui de la psychologie. Tandis que la phénoménologie vise à décrire l'essence de ce qui est immanent dans la conscience, la psychologie s'occupe de la représentation psychique des essences. C'est-à-dire que la phénoménologie constitue une analyse descriptive de l'être en fonction de la conscience, alors que la psychologie propose une analyse descriptive de l'être percevant en fonction de la réalité. Nous nous intéressons à la relation réciproque entre la perception sensorielle des personnages et leur représentation psychique dans l'univers fictif de Sarraute.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 27.

La relation simple de cause et effet entre l'extrospection et l'introspection servira en tant que précepte axiomatique soutenant notre analyse de *Tropismes*. Dans notre étude, nous examinons comment les sensations extérieures appréhendées forment des liens inextricables avec les pensées intérieures. L'introspection est le produit d'une sensation provoquée par une expérience externe. Cette relation devient un thème sous-jacent dans les œuvres de Sarraute. Les rapports intrinsèques qui existent entre les deux processus forment la base de la vie intérieure. De cette façon, nous reconnaissons le lien important entre l'extrospection et la perception sensorielle, vu que ce processus accorde les moyens de détection externe par les organes sensoriels. Plus la perception des sensations devient subjective dans l'œuvre de Sarraute, plus les qualia se présentent. Donc, la perception sensorielle des personnages dans *Tropismes* nous donne accès à leur vie intérieure qui constitue la base de l'introspection.

Nous allons résumer tout d'abord les techniques de narration déployées dans le recueil. Sarraute écrit à la troisième personne dans l'ensemble. Le psycho-récit domine, bien qu'il y ait quelques traces du monologue narrativisé et du monologue rapporté par ici et par-là que nous allons observer. Nous préciserons aussi deux caractéristiques du psycho-récit : la dissonance et la consonance. L'introduction de ces techniques de narration nous va nous permettre ensuite d'étudier la façon dont la perception sensorielle se manifeste différemment selon le type de narration. Les six extraits sont choisis pour leurs effets divers à travers la grande portée du psycho-récit.

2.2 La dissonance et la consonance du psycho-récit

Dans les tropismes choisis, Sarraute s'appuie largement sur les descriptions, que ce soit des objets, d'autrui ou de l'environnement en général. Autrement dit, l'extrospection constitue une caractéristique importante de ces extraits. De cette façon, la dépendance à l'égard de l'aspect descriptif ne paraît pas très éloignée du roman traditionnel. Cependant, les critiques que Sarraute fait à ce sujet ne concernent pas la quantité des descriptions de la réalité. Elles portent plutôt sur la nature de la réalité représentée

et sur une stratégie narrative qui vise la vraisemblance. Afin de combattre l'effet de la vraisemblance, Sarraute donne la priorité aux sentiments de ses personnages au lieu de fournir le contexte précis des événements. Dans *Tropismes*, la réalité, au lieu d'être représentée de façon neutre ou objective, dépend de la perspective unique de chaque personnage qui la perçoit ; le souci de la vraisemblance n'y figure pas.

Cohn nous rappelle qu'il est important d'étudier la manière dont l'auteur choisit d'extraire des détails descriptifs. Par ailleurs, les moyens de l'extrospection dépendent du type de narrateur choisi pour les communiquer. Jusqu'au XIX^e siècle, le narrateur était un être tout-puissant et omniscient. Malgré le pouvoir apparemment illimité de ce narrateur traditionnel, il y avait tout de même des limitations dans ses sphères de pouvoir :

Alors que les incursions prolongées dans la vie intérieure sont l'apanage presque exclusif des récits à la première personne, les romans à la troisième personne s'attachent au comportement visible, l'intimité des personnages n'étant dévoilée qu'indirectement par le moyen de paroles prononcées et de gestes révélateurs¹⁰¹.

Cohn attribue cette inattention en matière de la vie intérieure à l'obligation du narrateur traditionnel de diriger « une multitude de personnages et de situations, soumis à de constants changements de temps et de lieu »¹⁰². Donc, en se détournant de cette obligation jugée inutile, Sarraute dédie la matière de son écriture à soulever ce qui est plutôt invisible dans le comportement des gens. Nous voyons que le fond de sa matière change très peu à travers le corpus, même quand la narration passe de la première à la troisième personne.

Dans *Tropismes*, il n'y a ni de telles contraintes de temps et de lieu, ni l'obligation de les suivre. Conforme aux motivations du Nouveau Roman, ce texte réévalue le rôle narratorial afin de mieux représenter la réalité inaccessible que Sarraute veut présenter. En effaçant toute intégrité structurelle

¹⁰¹ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 37.

¹⁰² *Ibid.*

dans ce recueil de textes brefs et discontinus, Sarraute crée l'ouvrage le plus expérimental de son œuvre. La première version du livre, qui comprend seulement les dix-huit premiers tropismes, a été publiée en 1939. Donc, cet ouvrage précède tous ses essais sur le roman. Nous pouvons considérer que pour l'auteure débutante, *Tropismes* est un nouvel espace de découverte littéraire et un point de départ paradigmatique. À cet égard, il est intéressant de noter quelques incohérences, comme l'emploi des anciennes techniques de narration qu'elle semble mépriser dans ses futurs romans et essais.

Le mode du psycho-récit domine dans ce recueil, caractérisé par le discours d'un narrateur omniscient sur la vie intérieure des personnages. Grâce à la souplesse temporelle de ce mode, le narrateur est capable de ralentir et d'élargir les moments fugaces délimités dans chacun des tropismes. Il possède également le pouvoir de glisser entre l'extrospection et l'introspection, explorant toute cette grande étendue entre ce qui est conscient et inconscient. De cette façon, le narrateur prouve être capable de capter les détails psychiques des personnages à leur insu, ce qui renforce sa présence narrative.

Dans le cas du narrateur traditionnel, l'effet résultant de la supériorité du narrateur peut être expliqué par la relation inverse entre la subjectivité narrative et la subjectivité du personnage telle qu'expliquée par Cohn : « [...] plus le narrateur est présent et individualisé, moins il est en mesure de révéler l'intimité psychique de ses personnages — et même de créer des personnages qui aient quelque profondeur psychique que ce soit à révéler »¹⁰³. L'auteur doit faire un choix entre l'existence forte de son narrateur ou celle de ses personnages, car une présence forte d'un côté compromettrait la présence de l'autre. À l'égard de l'émergence des romans psychologiques, Cohn remarque une sorte de révision des priorités en diminuant la parole du narrateur :

L'évolution historique du roman témoigne de cet instinct de conservation qui caractérise le narrateur traditionnel : à mesure que grandit l'intérêt pour la psychologie individuelle, le narrateur tend à se faire plus discret, puis à disparaître du monde de la fiction¹⁰⁴.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.

Nous voyons l'effort évident de cacher la présence narrative afin de développer la subjectivité de ses personnages dans l'œuvre de Sarraute. Il est clair que le narrateur des tropismes s'abstient de faire des analyses psychologiques lorsqu'il révèle les événements psychiques. Cependant, la présence du narrateur est plus ou moins marquée dans les divers tropismes. Cette variation, par conséquent, fournit des connaissances différentes de la vie intérieure des personnages.

Selon Cohn, la relation inverse entre la subjectivité narrative et la subjectivité du personnage est démodée. La stratégie narrative qui est basée sur cette relation commence à disparaître avec l'intérêt grandissant pour les romans psychologiques. En accord avec l'observation précédente, Cohn souligne que : « [...] les formes de récit les plus explicitement prises en charge par un narrateur sont abandonnées »¹⁰⁵. Cela est tout à fait le cas dans *Tropismes*, où les détails de décor et de temporalité attribués au rôle du narrateur sont pratiquement absents. Cohn définit, par la suite, les deux extrêmes d'un nouveau spectre qui occupe la place du narrateur dans un psycho-récit, notant qu'entre les deux il y a, bien entendu, des variations considérables :

[...] le premier est dominé par un narrateur bien mis en évidence qui, tout en s'attachant scrupuleusement à la subjectivité d'un personnage déterminé, n'en reste pas moins nettement dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements ; le second passe par l'intercession d'un narrateur qui reste effacé, et qui se laisse volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit¹⁰⁶.

Le premier se distingue par la dissonance entre narrateur et personnage et le deuxième par la consonance entre les deux. Ces appellations reflètent la distance entre le narrateur et le personnage. Alors que la dissonance est caractérisée par la dissociation entre les deux, la consonance témoigne d'une unicité. Les techniques de narration dans *Tropismes* ne s'alignent pas sur cette opposition binaire, mais fluctuent entre les deux pôles.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

2.3 La perception sensorielle dans sept extraits

Nous incluons la dissonance et la consonance du psycho-récit dans l'étude détaillée qui suit. En Les sept extraits tirés de *Tropismes*¹⁰⁷ sont choisis pour leur variabilité concernant la présence narratoriale. Même si tous les textes présentent les qualia des sujets, la description et l'usage des sens changent selon le niveau de la présence narratoriale.

2.3.1 Tropisme I

Commençons avec les extraits suivants du premier tropisme, où le narrateur brosse un tableau d'un rassemblement des gens devant les vitrines des magasins. Nous pouvons interpréter ce tropisme comme un contre-exemple, car il démontre les limitations de la dissonance du psycho-récit. Nous observons, dès le départ, la présence d'un narrateur qui observe la scène d'une certaine distance :

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares.

Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements.

Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient.

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient (*TR*, 7-8).

La voix narratoriale se distingue clairement, car ce narrateur semble posséder ses propres pensées subjectives quant aux observations : « Ils semblaient sourdre de partout [...] » ; le verbe « sembler » donne presque l'impression que ce narrateur n'est qu'un autre passant dans la scène. Cette subjectivité

¹⁰⁷ Les citations sont dorénavant mises entre parenthèses par l'abréviation « *TR* ».

narratoriale souligne le fait qu'il s'agit d'une expérience relatée, non pas vécue. L'extrospection dépeinte est purement descriptive et il n'y a pas de liens significatifs entre le narrateur et les personnages. De plus, les comparaisons faites par le narrateur à propos des gens montrent seulement leur réalité physique, en tant que grappes et noyaux. Le lecteur reste à l'extérieur de la scène avec le narrateur, qui observe les spectateurs des lumières clignotantes.

À cause de la distance créée par la dissonance, le narrateur est incapable de percevoir la conscience des personnages. Au contraire, il résume la vie intérieure des gens avec des généralisations. Cet extrait illustre un aspect typique de la dissonance du psycho-récit qui permet au narrateur de porter les jugements ou de faire des déclarations sur les personnages. Par exemple, les mentions de la « quiétude étrange » et de la « satisfaction désespérée » viennent purement de la perception du narrateur qui est conscient des sentiments inconscients des personnages. Cela comprend un niveau de jugement au-delà des qualia des personnages. Cependant, le narrateur s'arrête là et évite de faire une analyse de ce jugement. De cette façon, puisque le narrateur fournit peu de direction, la tâche d'interpréter la scène revient plutôt au lecteur. L'ambiguïté triomphe, ce qui est peut-être le but de Sarraute. En nous donnant un point de vue purement extrospectif, Sarraute nous laisse sur notre faim en ce qui concerne les sentiments qui émanent de l'intérieur.

2.3.2 Tropisme II

Un autre exemple de la dissonance du psycho-récit se trouve dans le deuxième tropisme, qui dépeint la frustration d'un homme face aux gens autour de lui qui divulguent des propos banals. Il est intéressant de noter que Sarraute ouvre le récit avec quelques conventions qui rappellent le rôle d'un narrateur traditionnel. Par exemple, nous remarquons les repères du dialogue, une convention qui est très rare dans son œuvre : « "C'est servi, c'est servi", disait-elle. Elle rassemblait à table la famille, chacun caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé. "Mais qu'ont-ils donc pour avoir l'air toujours vannés ?" disait-elle quand elle parlait à la cuisinière » (*TR* 11). Son usage des repères de dialogue

comme les verbes introducteurs semble contradictoire, notamment face à ses remarques en 1990 au sujet des « dit K » et « répond K » du *Procès* de Franz Kafka : « Ils me paraissent toujours insupportables. Conventionnels, factices. Sauf quelquefois quand ils sont très intégrés au texte, portés par son mouvement »¹⁰⁸. Son choix d'utiliser de tels repères ici paraît être une tentative d'exacerber l'effet de la banalité qui entoure l'homme. La suite de ce tropisme révèle que. Cependant, sous peu, ces propos du narrateur traditionnel sont entravés par une incursion soudaine dans la vie intérieure de l'homme :

Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige, mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au cœur, mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme on se ronge les ongles, comme on arrache par morceaux sa peau quand on pèle, comme on se gratte quand on a de l'urticaire, comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour se faire plaisir et pour se faire souffrir, à s'épuiser, à en avoir la respiration coupée... (TR 12)

Nous excluons la désignation du monologue narrativisé dans cet extrait, bien qu'il soit vrai que Sarraute s'oriente vers ce mode. Le narrateur imite la nature des pensées du personnage « piétinant toujours sur place » et « tournant en rond », ce qui extrait les comparaisons obsessionnelles et répétitives qui suivent. Toutefois, selon Cohn, le monologue narrativisé rend la vie intérieure d'un personnage « en respectant sa langue, propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration »¹⁰⁹. Cet extrait ne répond pas au dernier critère concernant le temps de la narration. Par conséquent, nous savons qu'il y a une dissonance dans le discours et que c'est le narrateur qui parle au lecteur.

Dans la suite de ce tropisme, la dissonance prédomine toujours avec l'usage des guillemets qui isolent nettement les pensées de l'homme et le discours du narrateur : « “Mais peut-être que pour eux c'était autre chose.” C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte

¹⁰⁸ Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil, 1991, p. 171.

¹⁰⁹ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 122.

de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui [...] » (TR 12-13). Cet exemple nous démontre le mode du monologue rapporté dans le fait que son discours intérieur est verbalisé en tant que tel, renforçant la conscience de cet homme de ses propres pensées. En outre, la pensée de l'homme est communiquée à part, entre guillemets, ce qui est caractéristique de ce mode. Cette rupture dans le récit renforce encore une fois la distance et la présence du narrateur. Cela suggère que toute autre information relatée par le narrateur existe à l'insu de ce personnage. La dernière partie exprime la banalité abrutissante de la vie quotidienne de l'homme :

Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. Se soustraire était impossible. Partout, sous des formes innombrables, « traîtres » (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner... »), partout, sous les apparences de la vie elle-même, cela vous happait au passage, quand vous passiez en courant devant la loge de la concierge, quand vous répondiez au téléphone, déjeuniez en famille, invitiez des amis, adressiez la parole à qui que ce fut (TR 12-13).

Il y a un déplacement clair des propos réalistes qui sont mis tout d'un coup entre parenthèses : « (“c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner...”) ». Par ce choix stylistique, nous reconnaissons que de tels repères du narrateur traditionnel passent ainsi au second plan, comme si Sarraute voulait en démontrer l'insignifiance. La digression qui suit est similaire à celle qui la précède, employant la même forme répétitive pour fournir des exemples des apparences trompeuses dans la vie. En essayant d'appliquer les critères du monologue narrativisé à cet extrait, nous voyons que le critère concernant la conservation de la troisième personne échoue cette fois-ci. Le narrateur passe de son discours à la troisième personne, « C'était ce qu'il pensait », à la deuxième personne en utilisant le pronom « vous ». En même temps, le lecteur a l'impression que le narrateur s'adresse directement à lui en faisant les généralisations, ou peut-être que ce personnage est en train d'énumérer des épisodes dans sa vie quotidienne. Encore une fois, Sarraute se rapproche du monologue narrativisé, mais il y a toujours de la dissonance entre le narrateur et le personnage qui l'exclut. Le narrateur est ultimement responsable du discours intérieur par sa présence ressentie. Ce tropisme se termine dans les conditions typiques du

psycho-récit avec des repères comme : « Il lui semblait », « Mais il savait [...] », qui montrent explicitement que le narrateur nous relate l'expérience de l'homme. Cependant, malgré la dissonance du psycho-récit dans cet extrait, Sarraute fournit un coup d'œil sur l'introspection de son personnage par l'usage des comparaisons.

Au milieu des comparaisons aux malaises physiques qui digressent, il y a toujours de la dissonance entre le narrateur et l'homme, une dissonance rendue plus claire encore par le pronom « on ». Toutes les comparaisons viennent du narrateur qui commence à faire des généralisations basées sur la nature des pensées appartenant à l'homme. En lisant de telles comparaisons détaillées, la présence du narrateur est renforcée par sa meilleure connaissance concernant la vie intérieure du sujet. Cependant, ces comparaisons permettent au narrateur de dévoiler la conscience de l'homme, même s'il n'accède pas aux sensations proprement vécues par l'homme. Le narrateur essaie de capter les qualia de l'homme dont les pensées échappent à tout contrôle. Rachel Boué parle de l'écriture comparative et métaphorique de Sarraute, suggérant que de telles méthodes ne visent pas l'identification d'une chose mais plutôt une sorte d'authentification qui remplace l'idée¹¹⁰. Sarraute fait de nombreuses analogies aux sensations physiques, principalement la démangeaison et le grattage, qui sont dérivées presque exclusivement du même sens : celui du toucher. Ce sens est encore stimulé peu après quand Sarraute compare la pensée venant des autres à une sorte de « bave poisseuse » qui se colle à l'intérieur de l'homme. Il est important de noter la fonction des comparaisons dans les mains d'un narrateur qui veut capter les sensations fugaces de son sujet. Néanmoins, nous ne pouvons pas nier que l'effet de la dissonance néglige la perception sensorielle de l'homme, ce qui nuit à sa subjectivité en remplaçant les sensations par les analogies. Dans cet exemple, il semble que Sarraute veut plutôt privilégier la communication des qualia au lieu de trouver la source originelle des sensations.

¹¹⁰ Boué, Rachel. « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. » *Littérature*, vol. 89, no. 1 (1993) : pp. 58-67.

2.3.3 Tropisme V

Le cinquième tropisme du recueil, relatant la situation d'une femme figée dans l'attente, est fondé sur la consonance du psycho-récit par un narrateur qui se rapproche du sujet. Grâce à cette proximité, le narrateur nous dévoile les attributs sensoriels du monde présenté :

Par les journées de juillet très chaudes, le mur d'en face jetait sur la petite cour humide une lumière éclatante et dure.

Il y avait un grand vide sous cette chaleur, un silence, tout semblait en suspens ; on entendait seulement, agressif, strident, le grincement d'une chaise traînée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence — un froid soudain, un déchirement (*TR* 28).

Même s'il n'y a aucun personnage révélé jusqu'ici, le vocabulaire descriptif lié à la perception laisse entendre qu'il s'agit d'une expérience vécue plutôt qu'uniquement narrée. Donc, le narrateur est toujours omniscient dans ce tropisme, mais il rapporte de l'information sensorielle dès qu'elle est perçue, d'une proximité immédiate. De cette façon, nous remarquons que le narrateur a tendance à suivre le comportement de la femme qui est rapporté étape par étape : « Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant » (*TR* 28). Le narrateur fait voir l'état intérieur de la femme par l'espace qu'elle prend au lieu d'explicitement les pensées avec des généralisations. La manière implicite dans la méthode de raconter se montre quand le narrateur s'abstient d'utiliser le verbe « sentir » qui sert à faire des déclarations abstraites à propos des sentiments. Au contraire, il l'utilise par rapport aux sensations véritablement ressenties :

Quelquefois le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil et comme morte, provoque cette sensation de froid, de solitude, d'abandon dans un univers hostile où quelque chose d'angoissant se prépare.

Étendu dans l'herbe sous le soleil torride, on reste sans bouger, on épie, on attend (*TR* 28).

Dans l'acte de capter la perception sensorielle du personnage de près, la présence narrative est diminuée considérablement, comme s'il ne s'agit plus du narrateur qui perçoit le personnage.

Il faut reconnaître l'importance de la description de la perception sensorielle, car elle constitue pour le narrateur le moyen d'accès à la vie intérieure des personnages. En évoquant le langage particulier de la sensation, il est capable de véhiculer la perception du personnage. L'extrospection est précisée par des descripteurs en italiques, produits de la perception unique de la femme : « une lumière *éclatante et dure* », « un silence *menaçant* », « on entendait seulement, *agressif, strident*, le grincement d'une chaise traînée sur le carreau », etc. Cela fournit un lien plus direct aux qualia de la femme et on s'éloigne de l'extrospection purement objective d'un narrateur. Par ailleurs, nous notons les observations qui ne sont pas évidentes dans l'extrospection, quand la femme ressent un « froid soudain » ou un « grand vide » au milieu des journées humides de juillet, ou quand elle s'attend à une sorte d'éclatement. Ces descripteurs nous révèlent plus à propos de sa vie intérieure, car elles sont des réflexions des qualia projetées vers l'extérieur.

Du fait de la consonance du psycho-récit, une certaine ambiguïté colore les comparaisons qui sont faites par le narrateur, car il se peut que ces comparaisons viennent de l'esprit de la femme : « Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, *comme* attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant », « Quelquefois le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil et *comme* morte, provoque cette sensation de froid [...] ». Cependant, contrairement aux comparaisons du tropisme précédent, celles-ci n'élaborent pas des sensations. Tandis que le narrateur a essayé de susciter les sensations dans le tropisme précédent, le narrateur ici essaie de détailler les qualia visuels et auditifs. Toutefois, il ne tire pas de conclusions au sujet des troubles de la femme.

Curieusement, la fin du tropisme est marquée par une transition de la consonance vers la dissonance, caractérisée par le choix du pronom « on » adopté par le narrateur :

Tout au plus pouvait-on, en prenant soin de n'éveiller personne, descendre sans le regarder l'escalier sombre et mort, et avancer modestement le long des trottoirs, le long des murs, juste pour respirer un peu, pour se donner un peu de mouvement sans savoir où l'on va, sans désirer

aller nulle part, et plus revenir chez soi, s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié, immobile (*TR 29*).

Il s'agit d'un autre exemple parmi plusieurs dans le recueil où Sarraute change de pronom ou emploie un verbe au présent, afin de faire des généralisations basées sur la subjectivité du personnage. Avec l'emploi d'un pronom inclusif, le narrateur compare l'expérience de cette femme à celle d'une collectivité, qui nous comprend également en tant que lecteurs.

2.3.4 Tropisme VIII

Dans le huitième tropisme, la dissonance du psycho-récit prend progressivement fin. Le narrateur conte la scène d'un grand-père qui promène son petit enfant. En lui enseignant les règles pour traverser la rue, le grand-père partage les commentaires au sujet de son âge et sur la mort. Ses paroles produisent un effet étouffant sur le petit enfant. Le premier paragraphe témoigne d'une dissonance marquée par la manière inductive dont le narrateur résume la nature du grand-père : « Quand il était avec des êtres frais et jeunes, des êtres innocents, il éprouvait le besoin douloureux, irrésistible, de les manipuler de ses doigts inquiets, de les palper, de les rapprocher de soi le plus près possible, de les approprier » (*TR 45*). Le narrateur exprime ce besoin du grand-père par une approche directe et généralisée, nous donnant une élaboration explicative. Le lecteur dépend de la connaissance supérieure du narrateur pour les détails sur l'intériorité des personnages. Cependant, cela change avec la suite du tropisme, car le narrateur se rapproche de plus en plus de ses deux personnages en rapportant leurs mouvements pendant qu'ils traversent la rue ensemble. Par exemple, il dit : « il serrait fort [...] la petite main dans sa main chaude, prenante », « se retenant pour ne pas écraser les minuscules doigts », « en regardant avec une infinie prudence, à gauche et puis à droite » (*TR 45*). La dissonance qui a débuté le tropisme se dissout ensuite quand le narrateur élabore des détails qui démontrent la prudence et le soin du grand-père de manière implicite et déductive. En fait, le narrateur adopte le mode du monologue narrativisé quand il commence à utiliser certains termes qui sont probablement les tournures du grand-

père : « [...] pour que son petit trésor, son petit enfant chéri, cette petite chose vivante et tendre et confiante dont il avait la responsabilité, ne fût pas écrasée » (TR 45). De tels noms d'affection suggèrent l'amour du grand-père pour son petit-fils. De cette façon, la distance devient évidemment plus étroite entre le narrateur et les acteurs de cette scène. Le narrateur est superposé au personnage quand il reproduit les rythmes de pensée du grand-père, comme s'il porte le masque de ce personnage.

Ce court exemple du monologue narrativisé se prolonge dans la suite de l'extrait : « Et lui apprenait, en traversant, à attendre longtemps, à faire bien attention, attention, surtout très attention » (TR 45). Le narrateur intercale les paroles du grand-père dans une partie de la narration. Dans ce mode, nous n'entendons ni le discours prononcé du narrateur, ni celui du personnage. Le narrateur se rapproche du grand-père au moment de la traversée, empruntant même les propres pensées du personnage qui ajoutent des nouvelles dimensions aux gestes, révélant son instinct protecteur. La représentation de la perception sensorielle de l'enfant s'ensuit :

L'air était immobile et gris, sans odeur, et les maisons s'élevaient de chaque côté de la rue, les masses plates, fermées et mornes des maisons les entouraient, pendant qu'ils avançaient lentement le long du trottoir, en se tenant par la main. Et le petit sentait que quelque chose pesait sur lui, l'engourdissait. Une masse molle et étouffante, qu'on lui faisait absorber inexorablement, en exerçant sur lui une douce contrainte, en lui pinçant légèrement le nez pour le faire avaler, sans qu'il pût résister [...] (TR 46)

Ici, la perception de l'air « immobile », « gris » et « sans odeur » stimule le toucher, la vue et l'odorat. Ces descripteurs renforcent le malaise de l'enfant sous le poids des paroles de son grand-père. Il s'agit d'un autre exemple où l'extrospection est contaminée par la vie intérieure des personnages grâce à la consonance du psycho-récit. Nous pouvons interpréter la neutralisation du sens de l'odorat comme une tentative de simuler métaphoriquement la suffocation : l'enfant n'est pas capable de respirer. Le narrateur continue à faire une autre métaphore explicite utilisant l'idée de la « masse molle » étouffante : « [...] qu'on lui faisait absorber inexorablement, en exerçant sur lui une douce contrainte, en lui pinçant légèrement le nez pour le faire avaler [...] ». L'acte de pincer le nez renforce la

neutralisation de l'odorat et du goût. Dans ce tropisme, l'extrospection est manipulée par la perception sensorielle pour refléter la vie intérieure, ainsi que pour créer une base pour les métaphores.

2.3.5 Tropisme XIX

Le dix-neuvième tropisme fait preuve de la consonance du psycho-récit en montrant l'expérience d'un homme faible, qui est gêné par des personnes anonymes qui le traitent mal. Ce fait n'est pas révélé explicitement par le narrateur et nous n'avons aucun détail contextuel pour préciser les identités de ces gens. Semblable aux techniques que nous venons d'examiner dans le tropisme précédent, le narrateur développe une métaphore afin d'élaborer les qualia. À partir de sa description, nous pouvons déduire la relation complexe qui existe entre cet homme et l'autrui :

Ils l'arpentaient, le mesuraient en affreux lotissement, en carrés, le parcouraient dans tous les sens ; parfois ils le laissaient courir, le lâchaient, mais le reprenaient dès qu'il s'éloignait trop, s'en emparaient de nouveau. Il avait pris goût depuis l'enfance à cette dévoration — il se tendait, goûtait leur parfum âcre et sucré, s'offrait (*TR 100*).

Tout de suite, le narrateur se lance dans une métaphore qui est basée sur une dynamique de nature sadique. Le sens olfactif et celui du goût sont activés par la mention du parfum qui constitue une sorte de motif sensoriel de son entourage. Le parfum fait partie de la métaphore générale de la « dévoration », car il ne s'agit pas littéralement d'un goût réel : « Ils connaissaient son goût pour leurs atteintes, sa faiblesse, aussi ne se gênaient-ils pas (*TR 100*) ». Encore une fois, les éléments sensoriels sont utilisés plutôt comme une technique stylistique dans la narration. Le rôle du narrateur est renforcé, affaiblissant l'effet de la consonance afin de fournir une interprétation métaphorique. Cependant, les détails au niveau de la perception sensorielle ajoutent des effets de distorsion à l'extrospection du personnage. Le narrateur est toujours capable de relater une expérience sans compromettre la subjectivité individuelle. Avec la projection de l'introspection sur la perception du personnage, nous apprenons plus au sujet de la relation complexe entre l'homme et sa compagnie manipulatrice, grâce aux adjectifs « âcre » et « sucré ». Cela nous donne implicitement l'idée que l'homme est en conflit avec ses vraies émotions

envers les autres, suggérant une relation amour-haine par le moyen des troubles perceptifs. Sarraute joue également avec la perception visuelle : « Le monde où ils l'avaient enfermé, où de toutes parts ils l'encerclaient, était sans issue. Partout leur atroce clarté, leur lumière aveuglante qui nivelait tout, supprimait les ombres et les aspérités » (TR 100). La lumière, décrite comme une force insupportable, aide à établir l'effet aveuglant et intense que son entourage a sur lui. Il s'agit encore d'un autre trouble métaphorique ajouté à la perception du personnage sur son entourage. La lumière « aveuglante » fait preuve de la même sévérité exacerbée dans le parfum excessivement « sucré ». Cela ajoute à la fausse sécurité ressentie par cet individu. Si le parfum et la lumière étaient caractérisés différemment, par exemple, d'une manière plus modérée, l'effet en serait plutôt agréable.

2.3.6 Tropisme XX

L'usage métaphorique des sensations continue à se manifester dans le vingtième tropisme qui relate l'expérience d'un homme entouré de femmes depuis son enfance. Par conséquent, il se sent étouffé par leur présence et nous remarquons les ajouts au niveau de l'extrospection en réponse directe à ses sentiments. En évoquant une peur inconnue, il y a des indices de troubles visuels : « Il n'y avait rien. De quoi avait-il peur ? Parfois, ici ou là, dans un coin, quelque chose semblait trembler vaguement, flageoler légèrement, mais d'une tape elles remettaient cela d'aplomb, ce n'était rien, une de ses craintes familières » (TR 104). Ce « quelque chose » est représentatif du manque de précision dans son propre esprit. Puis, le narrateur utilise une métaphore de la perte de connaissance pour raconter la scène où l'homme se déconnecte au milieu des conversations :

Pour un instant, il se croyait plus fort, soutenu, rafistolé, mais déjà il sentait que ses membres devenaient lourds, inertes, s'engourdisaient dans cette attente figée, il avait, comme avant de perdre connaissance, des picotements dans les narines ; elles le voyaient se replier tout à coup, prendre son air bizarrement absorbé et absent ; alors avec des tapes légères sur les joues — le voyage des Windsor, Lebrun, les quintuplées — elles le ranimaient (TR 104).

La description des membres devenant lourds et des picotements dans les narines reflètent son état d'esprit engourdi et les points de discussion sont analogues aux tapes sur les joues afin de le ranimer.

Il s'agit d'un autre exemple où la perception sensorielle est combinée avec une métaphore qui transmet la conscience de l'homme. En comparant les difficultés de l'homme à la perte de connaissance, le narrateur nous démontre son instabilité et son impuissance envers les femmes. Cette information concernant sa vie intérieure est inférée implicitement. La métaphore faite au niveau des sensations est seulement possible avec l'emploi d'un narrateur qui doit être proche à ce personnage (conforme à la consonance du psycho-récit), mais il se tient toujours à une certaine distance. Cela lui permet de créer des psycho-analogies pour le personnage.

2.3.7 Tropisme XVII

Nous terminons notre étude des extraits avec le dix-septième tropisme qui est caractérisé par une surcharge sensorielle menant aux effets synesthésiques. Par le mode de la consonance du psycho-récit, le narrateur nous rapproche d'un enfant en promenade avec ses parents, figé par un vague malaise. Tous les cinq sens sont évoqués dans le monde sensoriel de l'enfant. Au début, c'est le narrateur qui plante le décor d'un printemps bourgeonnant. En revanche, peu après, il est déformé par les qualia de l'enfant :

Ils s'asseyaient pour déjeuner au bord des routes ou bien dans les clairières pelées. Ils ne paraissaient rien voir, ils dominaient tout cela, les cris grêles des oiseaux, les bourgeons à l'aspect fautif, l'herbe tassée ; l'atmosphère épaisse dans laquelle ils vivaient toujours les entourait ici aussi, s'élevait d'eux comme une lourde et âcre vapeur (*TR* 91).

Déjà, nous remarquons que les caractéristiques ajoutées à l'extrospection sont jointes à la conscience. Dans la lignée de ce recueil, l'extrospection des personnages est manipulée par leur état mental, invoquant une perception du monde qui est véhiculé par les sensations « fantômes ». Par exemple, l'atmosphère est qualifiée comme épaisse ; elle est comparée à une « lourde et âcre vapeur » qui n'est pas objectivement manifeste. Dans la suite du tropisme, nous observons une interaction active entre l'extrospection et l'introspection de l'enfant :

Leurs paroles mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient.

L'air dense, comme gluant de poussière mouillée et de sèves, se collait à lui, adhérait à sa peau, à ses yeux.

Il refusait d'aller loin d'eux jouer avec d'autres enfants dans la prairie. Il restait là, agglutiné, et, plein d'une avidité morne, il absorbait ce qu'ils disaient (*TR* 91-92).

Le narrateur combine le malaise de la situation (apparemment généré par les paroles des parents) avec les environs, créant un récit qui s'éloigne de plus en plus d'une représentation typique du printemps. Ce tropisme va plus loin dans la perception sensorielle, en mélangeant les sensations auditives et visuelles pour créer un exemple de la synesthésie littéraire : « Leurs paroles, mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient ». Il s'agit des descriptions visuelles déclenchées par une source auditive : les paroles, activées par l'ouïe, sont apparentes comme étant « pleines d'ombres » avec les « formes confuses ». Cet effet synesthétique ajoute à la confusion de l'enfant auprès de ses parents qui se parlent.

2.4 Synthèse sur les techniques de narration par rapport à la perception sensorielle

La présence indéniable du narrateur dans le mode du psycho-récit constitue un rôle important dans *Tropismes*. Le narrateur fournit les moyens de présenter les bases de l'extrospection, bases avec lesquelles les sujets interagissent. Dans l'étude de la représentation de la perception sensorielle, cette présence narrative crée également une couche supplémentaire, car un narrateur peut seulement fournir les descriptions. Par le discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage, nous recevons plutôt un rapport de la perception des sujets. Traditionnellement, cela provoque des généralisations ou des déclarations concernant les pensées des personnages. Au lieu de présenter un aperçu plus direct dans la vie intérieure, la subjectivité du narrateur est renforcée par son omniscience. Cependant, comme nous l'avons vu à travers le recueil, il y a des degrés variables concernant la présence du narrateur. Cette présence pourrait être plus ou moins discrète en fonction de la distance relative entre narrateur et personnage.

La dissonance et la consonance du psycho-récit créent des différences importantes quant à l'accès à la vie intérieure. Plus le narrateur s'écarte du personnage, plus le lecteur reçoit une vue globale des pensées sous forme des déclarations générales. Nous avons remarqué ce genre de déclarations dans les deux premiers tropismes marqués par la dissonance où le narrateur exploite ses privilèges cognitifs. Conséquemment, l'extrospection du narrateur domine et peu est révélé quant à la perception sensorielle des sujets. D'un autre côté, quand le narrateur s'approche du personnage en effaçant sa propre conscience, il est moins capable de faire des déclarations explicites. Par conséquent, la vie intérieure du personnage est indiquée implicitement. Nous avons étudié des cas différents de la consonance, mais tous partagent une caractéristique importante : le lien indissoluble entre les pensées et les sensations. De cette façon, par la consonance, l'extrospection fournie par le narrateur a été souvent transformée par la perception sensorielle des sujets. Au lieu de percevoir le monde à travers les yeux du narrateur, nous nous rapprochons du point de vue moins net des personnages, et leur perception du monde est atteinte par leur intériorité. Par la description des stimuli extérieurs, le narrateur arrive à des conclusions implicites à partir de la perception des personnages. La proximité, qui est requise par la consonance, garantit que la perception du narrateur s'efface en entendant moins ses discours. Pourtant, il faut reconnaître que la présence narrative est toujours là, même si elle est diminuée ; le narrateur n'est pas capable de sentir les sensations à la place des personnages. Nous avons remarqué quelques endroits où Sarraute s'approche à franchir la ligne entre le psycho-récit et le monologue narrativisé.

De plus, par la consonance du psycho-récit, la nature des comparaisons et des métaphores a également été transformée. À l'opposé des comparaisons faites dans la dissonance du psycho-récit, qui témoignent d'une corporalité physique, les comparaisons et les métaphores dans la consonance évoquent des qualia. Même si les métaphores et les comparaisons requièrent le rôle d'un narrateur pour leur évocation, une proximité est toujours témoignée par rapport aux personnages. Cela est accompli par le pouvoir des comparaisons de donner des équivalents instantanés et compréhensifs des sensations

éphémères¹¹¹. Donc, nous constatons que la consonance du psycho-récit permet plus de techniques pour exacerber les sensations afin de représenter la vie intérieure. Par la consonance qui efface la présence narratoriale, Sarraute accède plus étroitement aux mouvements indéfinissables qui caractérisent ses tropismes en ciblant ce qui est à la base la conscience : les impressions sensorielles.

Pour conclure ce chapitre, nous retournons aux notions de l'extrospection et de l'introspection qui ont fondé notre étude de *Tropismes*. En étudiant la variété de textes dans le recueil, il est intéressant de noter qu'il n'est pas possible de dissocier les deux quand il s'agit de l'expérience humaine. Avec la dissonance du psycho-récit, il est plus facile d'identifier le discours du narrateur, ce qui donne lieu à une extrospection plus objective et plus vraisemblable du monde. Cet effet s'accorde avec le rôle d'un narrateur traditionnel, dont le travail consiste à définir un contexte. Cependant, plus le narrateur se rapproche des sujets, plus l'extrospection et l'introspection deviennent indivisibles. L'introspection est provoquée par l'extrospection. Dans les tropismes, les aperçus de la vie intérieure sont dévoilés dès qu'ils sont projetés vers l'extérieur. Nous pouvons conclure que le rôle du narrateur dans *Tropismes* sert à définir cette base pour la projection des sujets. En nous offrant la perception sensorielle de ses personnages, Sarraute nous submerge dans des impressions éphémères et vagues dans son recueil. Elle cherche à capter les qualia et à les mettre à nu. Dans les prochains chapitres, nous étudierons ces mêmes techniques dans le contexte de deux romans de Sarraute.

¹¹¹ Boué, Rachel. « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. » *Littérature*, vol. 89, no. 1 (1993) : pp. 58-67. Web.

CHAPITRE 3 : *PORTRAIT D'UN INCONNU*

Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir – je le désire de toutes mes forces – « l’autre aspect » ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier ; celui qui voit aussi Octave ou Jules dans leurs moments lucides pendant leurs périodes de calme.

Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*¹¹²

3.1 Introduction

Dix ans après la parution de *Tropismes*, Sarraute redécouvre son intérêt pour les mouvements psychiques. Cette fois-ci, elle les met en application dans *Portrait d'un inconnu*, publié en 1949. N'ayant pas d'intrigue proprement dite, le récit est tissé des observations décousues d'un narrateur racontant à la première personne, et « se lit comme un roman policier » (*PI* 10), pour emprunter les mots de Sartre dans la préface à l'œuvre. Le rythme de l'histoire est déterminé par les déferlements d'émotions et de sensations. Sarraute met en relief les clichés du roman traditionnel de manière évidente, surtout en ciblant les personnages trouvés typiquement chez Balzac¹¹³. Le héros-narrateur anonyme et invisible, agissant comme une sorte d'espion névrosé, cherche ce qui existe sous le vernis d'un homme âgé, qualifié comme un « vieil égoïste » (*PI* 19), et de sa fille « maniaque » (*PI* 19), qui n'est plus dans sa prime jeunesse. Ces étiquettes élémentaires viennent de leurs simples connaissances, dont le narrateur n'est pas satisfait. Il est curieusement capté par leur relation amour-haine complexe, essayant de les observer discrètement et de les rencontrer dans les lieux publics.

Il nous semble que ce narrateur lutte avec lui-même dans ses efforts de ranger les pièces du puzzle qu'il ramasse afin de découvrir la vérité derrière les masques que les gens portent. La notion du masque

¹¹² Sarraute, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. 1956. Paris : Gallimard, 1977, p. 28. Les citations tirées du roman dans le reste du chapitre seront dorénavant dénotées par l'abréviation « *PI* ». Le titre sera raccourci à « *Portrait* ».

¹¹³ Raillard, Georges. « Notes en marge d'un "livre difficile" : Portrait d'un inconnu. » *Littérature*, vol. 118, no. 2 (2000) : pp. 35–42. Web. Dans cet article, Raillard compare le couple père-fille aux personnages du vieil avare et sa fille d'*Eugénie Grandet*.

est importante pour le narrateur et cela est évident avec la présence d'un chapitre entier dédié à l'élaboration de ce sujet. Le narrateur fait référence aux personnages d'un roman de Tolstoï pour illustrer cette idée :

Ainsi il y a un personnage de roman auquel les masques me font toujours penser. C'est un personnage si « réussi », si « vivant », un héros de *Guerre et Paix*, le vieux prince Bolkonski ; je l'ai bien connu autrefois, c'est un ami de mon adolescence — eh bien, c'est ce masque, le même, j'en suis certain, qu'il a dû porter toujours en présence de sa fille, la princesse Marie. Mais Tolstoï ne le dit pas ou l'indique à peine en passant (*PI* 62).

Le narrateur développe le masque du prince comme une mesure préventive contre le dévoilement des sentiments d'amour paternel envers sa fille, sentiments qu'il ne peut exprimer qu'en ricanements ou en vociférations. Le seul moment où le masque se défait, c'est sur le lit de mort du père. Le narrateur s'interroge ainsi sur le fait que ces sentiments ne sont donc pas évidents de prime abord. Rejetant les apparences décevantes, le narrateur continue à explorer les faiblesses de ces deux individus, « cherchant avec un acharnement maniaque la fente, la petite fissure, ce point fragile » (*PI* 66). Cette rigueur apparente dans les efforts du narrateur de cerner les impressions définit le rythme de son récit. C'est une stratégie qui est conforme aux traits distinctifs de l'écriture de Sarraute, comme le suggère Toth dans son étude comparative : « [...] il s'agit de déchirer les surfaces lisses du monde afin de faire émerger une sensation indéfinie et encore inconnue »¹¹⁴. Ainsi, le narrateur névrosé et sensible aux impressions devient la porte-parole de Sarraute dans son premier roman. À travers le récit, nous remarquons qu'il essaie de passer outre des propos banals en surface, par les interactions et les scènes imaginées avec le père et sa fille.

Cependant, même s'il fait des efforts pour arriver à une compréhension parfaite de ses cibles, tout est en vain. Les termes « vieil égoïste » et « maniaque » prouvent être insuffisants, et il est bouleversé par la complexité des choses qui se produisent à la suite de ses investigations. L'épisode où il rend

¹¹⁴ Toth, Naomi. « Écrire contre l'évidence. Lire Nathalie Sarraute sur et avec Virginia Woolf. » *Études britanniques contemporaines*, no. 48 (2015). Web.

visite à un « spécialiste », probablement à un psychanalyste, pour se débarrasser de ses obsessions et de ses doutes, témoigne d'une prise de conscience qui est à la fois troublante et décourageante. À Amsterdam, le narrateur se trouve absorbé par une peinture « Portrait d'un inconnu », d'où le titre du roman. Les détails de la peinture renouvellent sa fascination pour le binôme père-fille :

Il me parut, cette fois, plutôt plus étrange encore qu'il ne m'avait paru autrefois. Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. [...] Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement : ils paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués.

Dans sa thèse intitulée « Language and tropisms : The verbal representation of subjectivity in the work of Nathalie Sarraute », Livia Roxana Tutuc examine l'importance de ce moment essentiel pour le narrateur qui se rend compte des défauts de ses approches préalables d'une vision nette et conforme à la réalité dépeinte dans les romans traditionnels. Dès lors, le narrateur change de perspective afin d'étudier les gens comme un ensemble de tropismes indéfinissables plutôt que comme des clones de personnages balzaciens¹¹⁵. Tutuc constate également la signification de cette peinture pour comprendre la construction générale des personnages dans l'œuvre de Sarraute : « Like the portrait in the museum, the “characters” in Sarraute’s texts are for the most part anonymous, and do not possess clearly delineated outlines »¹¹⁶. De cette façon, le narrateur cherche des « tropismes », ce concept que Sarraute a élaboré si astucieusement avant la guerre. Tutuc fait allusion aux effets dans la perception visuelle qui sont apparents dans l'épisode avec la peinture : « What is met by vision has a dramatic force and generates, in her texts, chains of emotional reactions, especially when it is presented as reciprocal »¹¹⁷. Au cours de notre analyse du texte, nous verrons d'autres résultats de la perception visuelle du narrateur ainsi que des particularités des autres sens évoqués.

¹¹⁵ Tutuc, Livia Roxana. *Language and tropisms: the verbal representation of subjectivity in the work of Nathalie Sarraute*. Dissertation, Princeton University, 2005. OCLC, 2005, pp. 73-79.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 77.

La crise finale se manifeste par une dispute houleuse entre le père et sa fille concernant des affaires financières. Malgré tous ses efforts, le narrateur semble échouer dans sa quête des vétilles. Il ne découvre presque rien en fin de compte et le récit cède aux conventions d'un roman traditionnel dans le dernier chapitre où les noms et les bribes de conversation apparaissent pour la première fois. Quant au narrateur discret, ignoré par ses objets de curiosité, éprouve ses propres troubles personnels qui nous révèlent davantage sur son caractère et sur son propre passé. Ce qui est intéressant, c'est la manière dont le narrateur livre involontairement son information personnelle. Sa perception est rendue nébuleuse par les sensations en provenance des connotations formées autrefois, fournissant des détails révélateurs.

Nous pouvons remarquer les vestiges évidents des tropismes de l'ouvrage précédent, dispersés par-ci et par-là à travers ce roman. Sarraute affirme elle-même l'affinité avec son premier ouvrage dans les *Entretiens avec Nathalie Sarraute* menés par Simone Benmussa où elle redéfinit le rôle du « narrateur » :

Il [le narrateur dans *Portrait*] n'est pas un narrateur, si on veut, mais celui qui cherche les tropismes. À tout moment, il essaye de se glisser à l'intérieur des consciences des personnages. Il essaye de voir ce qui se passe dans chacun d'eux. C'est pourquoi il se place dans les deux personnages. Il ne raconte pas du dehors. Il voit s'ouvrir, derrière l'apparence de l'avarice ou de l'égoïsme, un monde, une infinité de mouvements¹¹⁸.

Sarraute pousse davantage les limites du récit conventionnel dans *Portrait*, surtout concernant le rôle du narrateur, qui agit également comme personnage à part entière dans l'histoire. Il a moins recours aux éléments narratifs traditionnels comme les repères de dialogue comme : « dit-il » et « répondit-elle ». Nous avons l'impression que ce narrateur se trouve plutôt à l'intérieur des personnages, « à l'intérieur des consciences des personnages un appareil qui grossirait et ralentirait tous ces mouvements »¹¹⁹, ce qui donne un air plus authentique et subjectif aux expériences vécues. Cette

¹¹⁸ Benmussa, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique : La Renaissance du Livre, 2002, p. 80.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

approche va de pair avec la dissatisfaction exprimée par Sarraute avec le caractère artificiel du narrateur traditionnel. Donc, nous remarquons que ce narrateur, « chercheur de tropismes »¹²⁰, est en train de constituer les tropismes lui-même en essayant de les revivre. Ainsi, Sarraute reconnaît son statut ambigu et sa perspective limitée :

[...] je ne peux pas décrire le personnage en disant : « Voilà ce qu'il éprouvait », parce qu'en réalité il n'était pas conscient d'éprouver tout cela. [...] Le personnage, lui, perçoit quelque chose de très vague. Sartre avait dit dans sa préface : il perçoit une vague malaise. C'est tout. Il n'a pas le temps de s'y arrêter. Il ne sait pas ce qui se passe. C'est donc par un procédé tout à fait artificiel que je montre quelque chose que le personnage ne voit pas. Je ne peux pas dire, alors : « pensa-t-il »¹²¹.

La focalisation sur les vagues malaises résume clairement le concept des qualia, car Sarraute essaie de les saisir et de les reproduire par le discours du narrateur hypersensible dans le roman. Nous explorerons plus tard le fait que les qualia sont reproduites à l'aide de ses attributs sensoriels et que le narrateur dépend de sa corporalité pour les exprimer.

3.2 Les techniques de narration

La narration à la première personne suggère en fait la présence d'un personnage derrière cette voix narrative. Il est intéressant de noter que la première tentative de Sarraute dans le genre romanesque met en scène le mode de l'auto-récit. En tenant compte de son mépris face aux techniques de narration à la troisième personne, il apparaît que l'auteure voulait jouer avec les possibilités de différents points de vue en essayant de se rapprocher des limites de la conscience. Cohn attribue son utilisation de ce mode aux tendances littéraires de l'époque :

Tout comme d'autres auteurs du XX^e siècle, elle préfère rechercher, à l'intérieur du récit à la première personne, des procédés permettant un accès plus direct à la vie intérieure, du côté notamment de formes expérimentales « simultanées », abandonnant résolument le passé de narration au profit du présent¹²².

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 178.

Le temps de la narration au présent souligné par Cohn constitue un autre élément important chez Sarraute qui correspond aux buts de son récit à la première personne. Au lieu de s'appuyer sur l'auto-récit pour son pouvoir de rétrospection, comme Cohn souligne est le cas dans *La Recherche* de Proust, Sarraute emploie l'auto-récit pour explorer l'introspection instantanée. La souplesse de ce mode est utilisée pour découper le moment en cours et pour éviter de faire des digressions analytiques. En effet, les motivations de Sarraute, telle qu'expliquées dans *Tropismes*, ont peu changé, car elle tente toujours de capter les mouvements et les sentiments qui durent à peine.

Comme nous l'avons déjà souligné, *Portrait* est raconté par un narrateur qui est également le protagoniste de l'histoire. Il joue ainsi un double rôle, d'abord comme spectateur avide de la vie intime de ses objets de curiosité, ensuite comme spectateur de sa propre vie intérieure. Or, il habite ainsi deux mondes, « [...] la main arbitre un va-et-vient entre l'extériorité et l'intériorité »¹²³. En raison du statut de ce narrateur comme être vivant, il perd naturellement la supériorité que possède le narrateur omniscient à la troisième personne sur l'intériorité des autres personnages. Cela devient encore plus clair chez le narrateur dans *Portrait*, car le protagoniste, dans une certaine mesure, joue le rôle du narrateur omniscient pour le vieux père et sa fille : « Nathalie Sarraute nous montre à la fois par le dehors et le dedans les protagonistes d'un drame où l'on se demande dans quelle mesure il est joué et dans quelle mesure il est réellement vécu »¹²⁴. Il tente d'élargir sa perspective afin de les comprendre et afin de simuler leurs interactions dans son imagination, et par conséquent, nous nous retrouvons dans un monde amplifié de sensations, souvent communiquées par des métaphores et des analogies.

¹²³ Raillard, Georges. « Notes en marge d'un "livre difficile" : Portrait d'un inconnu. » *Littérature*, vol. 118, no. 2 (2000) : p. 36. Web.

¹²⁴ Minor, Anne. « "Tropismes," "Portrait d'un inconnu," "Martereau". » *The French Review*, vol. 33, no. 2 (1959) : pp. 107–115. Web.

3.2.1 Dissonance vs. Consonance dans le mode de l'auto-récit

La dissonance, définie dans le chapitre précédent pour la dissociation entre narrateur et personnage, se transforme quand la perspective narrative est à la première personne. Dans ce mode, elle précise la relation distante entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action », qui se prête typiquement aux analyses fournies en rétrospection. Afin d'examiner les effets de la dissonance dans l'auto-récit, Cohn fait référence encore une fois à des exemples tirés de l'œuvre de Proust : « *La Recherche* est une mine inépuisable d'exemples pouvant illustrer le type d'auto-récit dans lequel une subjectivité ancienne et aveugle se trouve "éclairée" par un narrateur à la compétence souveraine »¹²⁵. Cohn commente l'utilité de la dissonance dans le projet littéraire de Proust, qui en a besoin pour que le moi narrateur fasse les jugements et les analyses. Ce moi narrateur possède le pouvoir de révéler les choses inconscientes au moi de l'action dans un moment du passé : « [...] la méthode suivie par Proust pour rendre compte des mouvements de conscience de Marcel dans le passé consiste à longuement élucider et interpréter »¹²⁶. Donc, afin de tirer les conclusions éclairées concernant le passé, le privilège réside avec le moi narrateur plutôt qu'avec le moi de l'action.

Pour illustrer l'autre extrême, Cohn fait référence à *la Faim* de Knut Hamsun, qui est considéré comme un rare exemple de la consonance à travers tout le récit :

Jamais, dans tout le roman, le narrateur n'attire l'attention du lecteur sur le présent de la narration, sur son moi narrateur, en mentionnant des informations, des opinions, des jugements qui n'auraient pu lui appartenir au temps de son expérience passée¹²⁷.

Dans ce cas, c'est le moi narrateur qui possède le privilège et le rôle du moi narrateur est effacé, n'offrant aucune analyse venant d'un savoir ultérieur. À sa place, le récit enregistre les événements psychiques quand ils se manifestent dans le présent :

¹²⁵ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, pp. 171-172.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 179.

Là où Marcel aurait recherché une loi générale, ou du moins une structure reconnaissable, le narrateur de Hamsun laisse telles quelles ses « sensations étranges et fantastiques » se contentant de les enregistrer avec une précision toute sismographique¹²⁸.

Les projets littéraires de Hamsun et de Sarraute se ressemblent dans cette tentative de capter les sensations telles quelles. À la différence de la dissonance, qui dépend des temps de narration différents pour faire la distinction entre le moi narrateur et le moi de l'action, la consonance efface ainsi la zone temporelle créée par le discours du moi narrateur :

Lorsque Hamsun passe du passé au présent [...] il s'agit d'un présent dont la valeur est toute différente ; non pas un « vrai » présent, faisant référence au *hic et nunc* du locuteur, mais un présent historique qui fait référence au même passé que l'imparfait utilisé par ailleurs¹²⁹.

Donc, en parallèle avec le rapprochement du moi narrateur et du moi de l'action, le présent et le passé dans la narration sont également réconciliés. De cette façon, l'effet de simultanéité est créé peu importe le temps de verbe employé.

Cohn emploie un autre exemple, celui du héros-narrateur de *l'Immoraliste* d'André Gide, pour nuancer ces deux extrêmes qui, selon elle, ne sont pas représentatifs de la plupart des récits : « [...] Michel, le héros-narrateur que désigne le titre, est par excellence le narrateur qui se leurre, un narrateur qui parle de lui-même sans pour autant se connaître »¹³⁰. Cohn le définit comme un narrateur qui se trouve à mi-chemin entre les deux extrêmes et par conséquent, ne récolte pas les bénéfices de l'un ou de l'autre : « [...] Michel ne peut ni éclairer son passé ni tolérer les ambiguïtés de sa pénombre »¹³¹. Le récit de ce narrateur oscille entre les rapports de son passé fournis par le moi de l'action et les analyses rétrospectives faites par le moi narrateur.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 183.

¹³¹ *Ibid.*

Christine Cormier, dans son article « *Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute* », étudie le texte à travers la distinction entre le « lieu commun »¹³² et les tropismes. Cormier présente le lieu commun comme l'acte de perception : « [...] il est lecture à la fois de ce que “nous croyons éprouver” et de ce que “nous décelons chez autrui” »¹³³. Donc, tout ce qui se passe dans ce lieu témoigne de la dissonance, d'un état plus conscient, « un dialogue rapporté, de courtes descriptions, une réflexion ou un monologue intérieur ayant une dimension claire, évidente »¹³⁴. Les tropismes sont moins nets et discernables, et sont caractérisés selon Cormier comme « un texte poétique fait de métaphores, de comparaisons, d'allitérations »¹³⁵, souvent pour identifier les éléments sensoriels et éphémères qui ne durent à peine dans l'esprit du moi narrateur. La manière inconsciente dont les tropismes se présentent démontre la consonance, en se focalisant sur le moi de l'action plutôt que sur le moi narrateur.

3.2.2 Le moi narrateur et le moi de l'action dans *Portrait d'un inconnu*

Conformément aux commentaires de Cohn concernant la rareté des récits typologiques trouvés dans la *Recherche* et dans *la Faim*, le héros-narrateur dans *Portrait* fait preuve de nuances quant à son caractère comme narrateur. Tout comme le narrateur incertain dans *l'Immoraliste* de Gide, l'amateur de tropismes n'arrive pas non plus à trouver ce qu'il cherche. Le lecteur le suit au fur et à mesure qu'il nous révèle des aspects de sa personnalité changeante qui influencent sa perception d'autrui par la suite. À travers le récit, la distance entre le moi narrateur le moi de l'action oscille, un effet attribuable au rôle double du narrateur.

¹³² Cette idée du « lieu commun » est définie généralement dans la préface de *L'Ère du soupçon* pour spécifier le niveau des apparences qui s'oppose aux tropismes.

¹³³ Cormier, Christine. « Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. » *Études Françaises*, vol. 36, no. 1 (2000) : p. 109. Web.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

Portrait est marqué par la présence forte du narrateur, renforcée par le fait que l'activité narrative est un processus dans lequel il s'engage consciemment en suivant ses propres pensées. De plus, cette activité narrative constitue peut-être le seul rôle moteur du récit, car le narrateur profite du récit pour approfondir son enquête sur les tropismes. Dépouillé d'une intrigue tangible, le roman est introduit sous le seul prétexte de cette enquête menée par le narrateur, évident à partir de l'incipit :

Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir, ç'a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c'était imprudent et que je risquais d'être rabroué. J'ai essayé d'abord, comme je fais parfois, en m'approchant doucement, de les surprendre (*PI* 17).

Ces premières lignes, aussi ambiguës qu'elles soient, réussissent à donner l'allure du reste du récit, mettant en place les procédures de la voix narratoriale. La courte insertion « comme je fais parfois » au présent se distingue des événements du passé, et indique ainsi une dissociation nette. Cette division montre le narrateur en train de revoir ses interactions précédentes, affirmant qu'une certaine distance existe déjà entre la voix du « moi narrateur » par rapport au « moi de l'action ». De cette façon, le récit fait preuve de la dissonance dans l'auto-récit, surtout à ces moments fréquents où la conscience du narrateur est évidente. Des exemples encore plus explicites de la dissonance se trouvent aux moments où le narrateur fait des retours au passé dans son introspection. Par exemple, vers le début du récit, le narrateur est en train d'examiner les relations qu'il mène avec autrui et la nature délibérée de son comportement social. Une digression suit à propos de son enfance qui explore les troubles du narrateur face aux nuances concernant le caractère des autres :

Comme autrefois dans mon enfance, quand j'avais peur, terriblement peur (c'était un sentiment d'angoisse, de désarroi) lorsque des étrangers prenaient mon parti contre mes parents, cherchaient à me consoler d'avoir été injustement grondé, quand j'aurais préféré mille fois que, contre toute justice, contre toute évidence, on me donne tort à moi, pour que tout reste normal, décent, pour que je puisse avoir, comme les autres, de vrais parents à qui on peut se soumettre, en qui on peut avoir confiance [...] (*PI* 21-22).

Ces détails révélés par la rétrospection nous aident à mieux comprendre les analyses prescriptives du narrateur dans la première moitié du roman. Il est clair que de telles évocations signalent la dissonance, car le narrateur est en train de former une conclusion sur les événements passés qui paraît non résolus

ou inconscients jusqu'au temps présent. Cet aperçu rétrospectif au début nous fournit une meilleure connaissance du caractère du narrateur et contribue à une meilleure compréhension des motivations derrière son emploi du temps de quasi-détective à la recherche d'un semblant de la vérité. Valerie Minogue, dans « The Imagery of Childhood in Nathalie Sarraute's *Portrait d'un inconnu* »¹³⁶, explore l'identité du narrateur et la manière dont l'imagerie associée avec l'enfance contribue à véhiculer l'information sur la conscience du narrateur sans l'identifier. Selon Minogue, la quête du narrateur est caractérisée par son statut d'« enfant nerveux » : « He constantly strives to win approbation, and have the validity of his experience recognized by the adults – those whose approval sanctifies and makes 'real' »¹³⁷. Il est donc possible de voir, dans le penchant du narrateur pour les vérités absolues, un désir enfantin pour la validation auprès des adultes. Comme un détective, il cherche à comprendre le couple père-fille de fond en comble. En outre, cette imagerie révèle la nature incertaine de la relation entre le narrateur et son expérience du monde. Ainsi, la dépendance du narrateur sur les sensations, qui définissent son expérience du monde, est ultimement liée à une perspective enfantine : « [...] [Sarraute] does indeed employ a language barely separable from sensation, an imagery drawn from our first experience of the world, from physical pleasure or disgust, or recollections of childish games »¹³⁸. De cette façon, nous remarquons qu'il y a une similarité entre le but des narrateurs dans la *Recherche* et dans ce roman : leur désir de se rendre compte de certains événements passés. Cependant, tandis que l'enquête du narrateur chez Proust est dirigée envers lui-même en faisant référence à un passé vécu et figé, l'étude du narrateur dans *Portrait* est dirigée vers autrui dans le présent. L'imagerie de l'enfance ressort souvent sous forme de qualia au milieu d'expériences fictives qu'il crée et imagine pour les autres dans une tentative de les comprendre. L'imagerie de l'enfance reste subconsciente, car la

¹³⁶ Minogue, Valerie. « The Imagery of Childhood in Nathalie's Sarraute's *Portrait d'un inconnu*. » *French Studies*, vol. 27, no. 2 (1973): pp. 177–186. Web.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 179.

conscience de son narrateur n'est ni calculée, ni réglée comme chez celui de Proust. L'importance de la mémoire que nous observons chez le narrateur se trouve dans sa persistance et sa réflexivité, au lieu de son contenu.

Donc, il est clair que Sarraute n'utilise pas l'auto-récit purement pour ses pouvoirs de rétrospection, vu la construction différente de l'omniscience du narrateur. De ce fait, il n'est pas surprenant de remarquer que la dissonance de l'auto-récit ne domine pas tout le roman. À la différence du narrateur chez Proust, le discours de ce narrateur témoigne d'une omniscience moins décisive et moins ciblée sur le passé. Son récit se base plutôt sur la valeur du présent, rendu encore plus évidente par le temps grammatical du présent qui domine. Un grand écart temporel n'existe pas entre le moi narrateur et le moi de l'action, alors l'effet de la dissonance à cet égard est moins prononcé. Et, bien que l'activité narrative soit délibérée, nous apprenons par le discours changeant que le moi narrateur ne possède pas nécessairement plus de privilèges, comparé au moi de l'action, même s'il s'illusionne sur sa lucidité. Autant qu'il le désire, le narrateur n'arrive pas à des conclusions parfaites sur les gens qui l'entourent. De plus, en se mettant à la place d'autrui afin d'imaginer les interactions possibles, le moi narrateur s'attache aux personnages du père ou de sa fille. De tels moments ressemblent à la consonance du psycho-récit, où un narrateur omniscient se rapproche des personnages. Cependant, le narrateur de *Portrait* ne possède pas le pouvoir omniscient d'un narrateur à la troisième personne. Au contraire, les simulations faites par le narrateur constituent de ses interprétations subjectives. Prenons l'exemple d'une scène simple, imaginée par le narrateur, du père dans son bureau :

Assis à sa place habituelle dans son bureau, derrière les volets mi-clos qui l'abritent contre la lumière trop crue des débuts d'après-midi d'été, il se sent peu à peu recouvert comme par une nappe d'eau épaisse par le calme oppressant, le silence. [...] Il lui semble que la force qu'il projette ainsi au-dehors, ne trouvant pas à s'absorber, revient vers lui, se ramasse en lui petit à petit comme l'eau dans les membres d'un hydrophique. Il la sent vaguement quelque part en lui qui pèse, qui appuie, qui tire par élancements sourds (*PI* 146-147).

Dans cet extrait, le narrateur semble être en train d'observer le vieil homme à une certaine distance, mais il se rapproche de lui de plus en plus. Il imagine ce que l'homme ressent et ajoute des détails qui

font appel aux tropismes explorés dans l'œuvre qui précède celle-ci. Sans le contexte du roman, nous avons l'impression que cet extrait vient d'un narrateur du psycho-récit plutôt que d'un personnage racontant à la première personne. Toutefois, malgré le fait que la scène se déroule dans la tête du héros-narrateur, il s'agit toujours d'une expérience vécue dans la subjectivité du narrateur.

3.2.3 Le monologue auto-rapporté

Étant donné l'opinion circonspecte de Sarraute sur la technique de transcription mot-à-mot du discours intérieur, il est peu surprenant que le récit ne fasse pas preuve de marqueurs évidents du monologue auto-rapporté comme « Je me disais à moi-même [...] »¹³⁹. Cette formule ne serait pas un choix compatible avec le but de Sarraute, qui cherche à capter les tropismes par son narrateur : « Quand au discours en bonne et due forme se substituent, dans des romans à la première personne de ton plus impressionniste, des pensées fugitives, la technique du monologue auto-rapporté se heurte à plusieurs obstacles »¹⁴⁰. Dans ce roman, les obstacles se manifestent quand le narrateur réfléchit à sa situation, car l'acte de restituer un monologue intérieur verbalisé exige que le narrateur soit conscient du fil de sa pensée. Cet acte de la pensée est isolé du reste du récit, et il se prête naturellement à des réflexions critiques ou à des digressions gnomiques¹⁴¹. En effet, l'auto-récit du narrateur est caractérisé par un courant continu de pensées automatiques et éparées plutôt que par un monologue cohérent dans lequel l'action du récit est communiquée. Sarraute n'utilise pas de repères narratifs pour introduire les réflexions, puisque tout son récit se passe déjà dans l'esprit du narrateur. De plus, les pensées du narrateur priorisent plutôt la perception du monde que l'analyse.

¹³⁹ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 185.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴¹ *Ibid.*

Parfois, un changement de temps grammatical donne l'effet du monologue auto-rapporté. Il y a des moments où, au milieu d'un récit rétrospectif, un commentaire au présent se distingue. Prenons l'exemple suivant, où le narrateur croise la fille du père dans la rue :

Elle m'avait vu. Il était impossible d'en douter. *Elle a aussi ce même flair surnaturel des choses. Elle sent cela : elle me sent dans son dos, et dans son dos aussi, sûrement, mon regard dans la glace, quand je la suis à la sortie d'un spectacle dans la foule.* Elle m'avait pressenti, elle avait remarqué tout de suite sur le banc ma tête qui émergeait de la bordure de buis à côté des petits vieux pétrifiés, ou peut-être, juste entre les barreaux de la grille, la ligne de mes jambes croisées (PI 31, nous soulignons).

Ici, il est possible de voir la distinction faite par le commentaire au présent, mais moins facile de la placer dans la temporalité du récit. Il se peut que cet extrait témoigne simplement de la dissonance entre le moi narrateur qui commente le moi de l'action ; ou bien, il s'agit peut-être d'un choix stylistique afin d'inclure une remarque du monologue auto-rapporté de manière plus discrète. D'une façon ou d'une autre, ces paroles supplémentaires contribuent à consolider la nature névrosée du protagoniste en soulignant ses pensées paranoïaques derrière ses actions. L'étendue du monologue auto-rapporté se trouve à ces moments abondants tout au long du roman qui présentent une suite d'événements relatés en rétrospection avec l'ajout des commentaires au temps grammatical du présent. Ces commentaires transmettent souvent le point de vue subjectif du héros-narrateur sur des différentes situations dans le récit. L'ambiguïté concernant l'ancrage temporel de telles pensées dégage un effet flou dans la narration.

3.2.4 Le monologue auto-narrativisé

Le monologue auto-narrativisé présente le cas où le narrateur s'identifie momentanément avec le moi de l'action. Cohn soulève des applications intéressantes de ce mode qui permet au narrateur de retourner aux états d'esprit des événements passés : « Incapable d'éclairer rétrospectivement le passé à partir du présent, il ne peut que revivre ses incertitudes et sa confusion, peut-être dans l'espoir de s'en

débarrasser »¹⁴². Avec un narrateur si indécisif sur ses propres points de vue, nous nous attendons à plusieurs exemples de ce mode. Cependant, comme nous l'avons déjà noté, le narrateur ne s'intéresse pas particulièrement au passé, même s'il est préoccupé par lui-même dans une sorte de crise continue. Si le narrateur relate un événement du passé, il intervient souvent avec des pensées racontées au présent, car sa narration témoigne d'une réflexion faite avec le recul. Par ailleurs, il essaye d'éclairer son présent en évoquant les événements à la fois vécus et imaginaires. De plus, comme nous l'avons fait remarquer plus tôt, la plupart de ses observations portent sur les autres personnes. Le narrateur cherche à mieux comprendre autrui plutôt que de se comprendre lui-même. Malgré le fait que sa narration soit faite consciemment, son introspection est un résultat de son étude de l'extérieur. Pour toutes ces raisons, nous ne trouvons pas d'exemples du monologue narrativisé dans ce texte, car cela exigerait la présence d'un passé marqué. Il est évident qu'il n'est donc pas possible de faire une classification nette des techniques de la narration dans l'auto-récit, étant donné la nature complexe and nuancée du narrateur.

Cependant, il est utile de reconnaître les caractéristiques particulières de l'auto-récit à part d'être une technique de rétrospection. La caractéristique peut-être la plus utile de l'auto-récit pour Sarraute est sa capacité d'accéder directement aux sensations. En outre, avec un auto-récit ancré dans le présent, Sarraute nous présente les moments dès qu'ils se manifestent, essayant de capter les sensations authentiques qui se joignent aux sentiments. Donc, son auto-récit fait preuve d'une unicité qui ne concerne pas nécessairement la temporalité du récit, mais d'une unicité entre la conscience du moi narrateur et le corps du moi de l'action.

3.3 La représentation des sensations

Dans l'optique d'étudier *Portrait* comme une extension de *Tropismes*, nous remarquons que plusieurs exemples des qualia dans chaque ouvrage se ressemblent. En quelque sorte, le contenu de

¹⁴² *Ibid.*, p. 193.

Portrait peut être interprété comme une mise en application des tropismes délimités dans le premier ouvrage expérimental de Sarraute. Ils sont situés de nouveau au milieu d'une intrigue, quoique très ambiguë, et au lieu d'être relatés par un narrateur omniscient à la troisième personne, un héros-narrateur s'en occupe. Dès lors, avec le mode de l'auto-récit et la perspective d'un narrateur qui existe en tant que personnage dans le texte la représentation et la nature des sensations changent. Grâce à l'emploi du pronom « je », l'accès à la vie intérieure devient plus direct. De cette façon, Sarraute semble exploiter cette proximité accordée par une abondance des analogies liées à la conscience corporelle. Aujourd'hui, le statut de la conscience corporelle comme une forme de perception est toujours un objet de discussion¹⁴³. Bien qu'il n'y ait pas encore une réponse à la question (à la fois phénoménologique¹⁴⁴ et physiologique) concernant son statut, il est indéniable que la conscience du corps est constamment présente dans la vie intérieure. Le terme en physiologie qui correspond à la nature de la plupart des sensations affichées dans *Portrait* est « l'intéroception », définit par Marcello Costantini dans son article « Body Perception, Awareness, and Illusions » comme : « [...] signals received from organs inside the body such as the heart, the lungs, and the stomach »¹⁴⁵. L'intéroception trouve sa contrepartie dans l'extéropection que Costantini spécifie comme : « [...] information received from the external environment through the different sensory modalities such as vision, touch, auditory, olfaction, and gustatory »¹⁴⁶. Ensemble, ces deux formes de perception fournissent de l'information sur le corps au cerveau. Cependant, comme la conscience corporelle est constituée d'un flux continu et interactif de l'intéroception et de l'extéropection, l'étude de la conscience corporelle est presque impossible à cause

¹⁴³ Ávila, Ignacio. « Is Bodily Awareness a Form of Perception? » *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 16, no. 3 (2016) : pp. 337–354. Web. Ávila présente une synthèse des deux côtés de l'argument qui concerne la classification de la conscience corporelle comme une forme de perception.

¹⁴⁴ Dokic, Jérôme. « Qui a peur des qualia corporels ? » *Philosophiques*, vol. 27, no. 1 (2000) : pp. 77-98. Web. Dokic tente de réconcilier les qualia de la conscience corporelle avec le matérialisme par un argument réductionniste. Il aborde la question en s'interrogeant sur l'intentionnalité de la conscience corporelle et si elle constitue une forme de perception objective.

¹⁴⁵ Costantini, Marcello. « Body Perception, Awareness, and Illusions. » *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, vol. 5, no. 5 (2014) : pp. 551–560. Web.

¹⁴⁶ *Ibid.*

de la distinction faite entre le corps physique et le corps subjectif tel qu'il est vécu. Dans ce chapitre, nous tiendrons compte de cette nouvelle distinction en étudiant la représentation des sensations qui émerge avec l'auto-récit. Nous observons le parallèle qui est créé par la perspective du narrateur à la première personne et la nature des sensations. En sachant que Sarraute voulait que son narrateur essaie de glisser à l'intérieur des personnages, il est intéressant de noter que les sensations sont également intériorisées.

3.3.1 L'extéropection

Nous commençons cette section avec les exemples des vestiges des tropismes empruntés à l'ouvrage précédent. Il est évident que Sarraute recycle plusieurs comparaisons et métaphores pour les sensations familières, lesquelles deviennent des leitmotifs sensoriels dans ce premier roman. Tout au début de *Portrait*, le narrateur évoque un sentiment comparable à une pensée qui est évoquée dans le premier récit de *Tropismes*. Dans ce tropisme, le narrateur compare les aspects de la vie intérieure d'une foule rassemblée devant les vitrines – comme la « quiétude étrange » et la « satisfaction désespérée » (TR 7) – à une odeur qui émane des gens. Le narrateur dans *Portrait* réfléchit utilisant des mots similaires à propos de la femme : « Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi, s'ils n'avaient pas senti, parfois, quelque chose de bizarre, une vague émanation, quelque chose qui sortait d'elle et se collait à eux... » (PI 17). Même si le narrateur ne spécifie pas ce qui émane de la femme, la métaphore de ce « quelque chose de bizarre » comme une odeur est similaire à l'exemple tiré de *Tropismes*. En effet, ce « quelque chose de bizarre » donne une sorte d'indication de la suite du roman qui constitue la quête du narrateur de découvrir davantage sur le caractère de la femme et de son père. Ce qui est intéressant, c'est la suite de cette métaphore de l'odeur émanée comme quelque chose qui « se colle » au narrateur et qui est perçu comme une sensation du toucher. Cette transformation de l'odorat au toucher produit un effet synesthésique. Il s'agit de la première fois que ce mélange de l'odorat et du toucher apparaît. Peu après, ces détails deviennent une métaphore explicite :

[...] j'ai essayé, d'une voix trop neutre, atone et qui devait me trahir, d'insister : « ne trouvaient-ils pas, n'avaient-ils pas senti, parfois, quelque chose qui sortait d'elle, quelque chose de mou, de gluant, qui adhérerait et aspirait sans qu'on sache comment et qu'il fallait soulever et arracher de sa peau comme une compresse humide à l'odeur fade, douceâtre » (*PI 17*).

Le mélange de deux sens est clairement indiqué avec l'ajout des verbes « adhérer » et « aspirer » appliqués à « quelque chose de mou, de gluant ». Cependant, l'effet synesthésique est diminué quand la métaphore devient une comparaison à une « compresse humide à l'odeur fade, douceâtre ». Même si cette comparaison stimule toujours les deux sens, elle est devenue quelque chose de tangible. Cette idée est prolongée encore plus loin et le narrateur reconnaît explicitement la nature répétitive de ses comparaisons :

Avec eux, je peux me laisser aller. [...] Je peux m'approcher d'eux et, sans coups de sonde subtils, franchissant d'un seul bond toutes les étapes préliminaires, toutes les comparaisons avec les compresses humides et les odeurs douceâtres, avec tout ce qui s'accroche, adhère à vous, s'infiltré, vous tire à votre insu... (*PI 20*).

Il est intéressant de noter l'apparition du verbe « s'infiltrer ». Cet ajout suggère que les sensations qui étaient perçues de l'extérieur par le toucher et l'odorat se sont intériorisées et pénètrent la conscience. Autrement dit, il y a une progression de l'extéropection vers l'intéroception. Nous remarquons plus tard que les sensations intérieures liées à la conscience corporelle commencent à apparaître de plus en plus. Vers la fin, la comparaison revient encore plus développée quand le narrateur est en train d'inventer un passé imaginé pour la femme et son père :

Bien au contraire, elle avait appris petit à petit à mieux connaître en lui les endroits douillets, les points sensibles. C'était là, de préférence, qu'elle se blottissait, c'était là qu'elle faisait se concentrer et sourdre au-dehors ce qui sans elle, il le savait, serait resté en lui épars, dilué ; mais elle adhérerait à lui comme une compresse chaude, humide, qui fait affleurer à la peau le pus, mûrir l'abcès (*PI 158*).

La comparaison tient à une signification médicale, avec la mention du pus et de l'abcès. Ces détails développent une autre métaphore étendue, celle d'une plaie, une manifestation tangible de ce qui est à l'intérieur.

Passons maintenant à un autre exemple qui est dérivé d'un tropisme de l'ouvrage précédent. Dans le huitième récit dans *Tropismes*, un enfant se sent étouffé par la présence de son grand-père, et l'effet de cette sensation est décrit à l'aide d'une métaphore d'une « grosse masse molle » qu'il absorbe par force. Cette « masse » est utilisée à plusieurs reprises dans *Portrait* aussi pour mentionner les sentiments liés à la suffocation. Par exemple, vers la fin du roman, au milieu de l'éruption entre père et fille, la fille sent : « une grosse masse molle qui appuie sur elle, l'écrase... elle essaie maladroitement de se dégager un peu, elle entend sa propre voix, une drôle de voix trop neutre... » (PI 168). L'objet est identique à celui dans le tropisme et la même signification peut en être déduite. En contraste avec la masse molle qui est absorbée par le jeune enfant, la masse molle de la femme reste une sensation de l'extéroception, car cette sensation est toujours perçue par le sens du toucher. Cependant, la caractéristique oppressive de cette métaphore semble dévorer le personnage de la femme. Dans la perspective du père, elle exerce un effet similaire sur lui : « Ou peut-être lui semblait-il plutôt, quand il la sentait tout contre lui, tiède et molle et déjà avide — une petite bête insatiable et obstinée — qu'elle était comme une sangsue appliquée sur lui pour le vider, l'affaiblir » (PI 157). Avec ces détails, nous avons l'impression que la masse prend la forme d'une sangsue. La comparaison de la sangsue est prolongée à travers la scène houleuse et elle devient une métaphore utilisée par le narrateur pour parler de la fille : « La parasite. La sangsue. Collée à lui, sans s'arracher de lui un seul instant, elle n'a cessé d'aspirer avec avidité tout ce qui sortait de lui. [...] Elle est tout contre lui maintenant, lourde et molle, toute gonflée de sa peur » (PI 174). Cependant, il y a également des endroits où la masse reste telle quelle, par exemple comme une métaphore simple : « [...] ses deux mains enfoncées dans les poches de son pardessus — une masse compacte et lourde qui se balance silencieusement au bord du trottoir » (PI 124). Il est clair que le retour de la masse n'est pas un phénomène singulier ; elle est devenue une forme malléable dans les mains de ce narrateur et se prête à prendre d'autres formes. Plus tard, nous noterons que le narrateur intériorise de plus en plus cette masse. L'effet suffocant est produit également

dans le dix-septième tropisme dans l'autre recueil qui présente un enfant percevant les caractéristiques d'un jour du printemps d'une façon assez irrégulière. Nous remarquons que Sarraute trouve d'autres moyens d'exprimer cette force suffocante dans *Portrait*. Notamment, une comparaison similaire à la compresse stimule le sens du toucher : « [...] il se sent peu à peu recouvert comme par une nappe d'eau épaisse par le calme oppressant, le silence » (*PI* 146). En considérant l'effet des deux objets, le sens du toucher est intégral pour la description métaphorique d'un effet suffocant.

Un autre exemple de *Portrait* évoque le sens unique du toucher de la même manière qu'un tropisme dans l'ouvrage précédent. Dans le deuxième tropisme, le narrateur utilise plusieurs comparaisons liées à la démangeaison afin de représenter les pensées obsessives d'un homme, « [...] comme on se gratte quand on a de l'urticaire » (*TR* 12). Une comparaison plus ou moins identique, mais moins explicite, apparaît dans *Portrait* : « C'est juste après, quand il est déjà parti, que je sens en moi, sans pouvoir le situer, un malaise vague comme une démangeaison légère que je gratte ici et là, une brûlure comme celle que laisse le contact de l'ortie » (*PI* 38). Tandis que la comparaison dans *Tropismes* est faite clairement pour montrer l'incapacité de l'homme à contrôler ses pensées, la sensation du toucher tire son origine d'un « malaise vague ». Une différence existe selon la perspective du narrateur en comparant ces deux exemples. Chez le narrateur du psycho-récit, la comparaison est insérée au milieu d'une suite de comparaisons et il y a un lien évident entre les pensées de l'homme et la démangeaison. Quand il s'agit d'un narrateur à la première personne, la sensation est présentée de façon directe avec l'aide du pronom « je » : « je sens en moi ». De cette façon, il se peut que Sarraute veuille insinuer la nature des pensées sans l'expliquer explicitement. La comparaison dans *Portrait* devient implicite dans sa signification en devenant plus proche à la sensation corporelle.

Une dernière caractéristique du toucher est l'association à la température, qui est également ressentie par la peau. Le narrateur de *Portrait* utilise les fluctuations de température pour les états d'esprit opposés. Par exemple, dans un moment de bonheur avec son ami, il exprime la sensation

suivante : « J'éprouve cette sensation délicieuse, douillette, qu'on a au moment de plonger dans un bain tiède. Je ne me presse pas. Je savoure. Il attend patiemment. Enfin doucement je plonge... » (PI 44). Ici, un autre mélange de deux sensations se présente : le goût et le toucher. L'effet synesthésique est créé par l'idée de « savourer » la sensation de plonger dans un bain tiède. La sensation du froid s'attache à une mauvaise signification souvent utilisée pour indiquer les sentiments liés à l'angoisse. Nous l'avons remarqué dans le cinquième tropisme avec une femme qui éprouve un froid soudain au milieu de la chaleur. Nous trouvons des exemples semblables dans *Portrait* ; par exemple, le froid est évoqué lors d'une conversation malmenée avec la fille : « [...] je sens une angoisse intolérable, un froid, comme un trou béant qui s'ouvre en moi, je dois faire un effort pour ne pas courir derrière elle... » (PI 33). Étant donné l'exemple précédent dans *Tropismes*, le froid se présente comme un motif de l'angoisse. De plus, un lien direct s'établit à la perception sensorielle. Dans le quatrième tropisme, le froid est introduit d'une manière plutôt vague et indirecte : « C'était dans cette chaleur, dans ce silence — un froid soudain, un déchirement » (TR 28). Dans la scène racontée par le narrateur dans *Portrait*, cependant, la sensation est perçue directement par son corps : « je sens une angoisse intolérable, un froid ». Cela renforce l'importance du changement de la perspective dans la présentation de la perception sensorielle, de telle manière que Sarraute réussit à trouver une façon de surmonter les limites imposées par un narrateur omniscient en optant pour le héros-narrateur.

La représentation du goût comme un sens singulier est très rare, car il est souvent associé avec le toucher. Toutefois, nous reconnaissons certaines caractéristiques répétitives, dans *Tropismes* et *Portrait*, qui paraissent identiques. Par exemple, les parfums et les goûts témoignent des mêmes qualités. Vers la fin de *Portrait*, le goût est employé pour articuler une sorte de satisfaction :

Et il sentait, tandis qu'il entraînait plus loin, pressant très fort dans ses doigts la petite main, arrachant de lui, écrasant les doux tentacules mous qui s'accrochaient à lui timidement, une sorte de jouissance douloureuse, une drôle de satisfaction au goût âcre et légèrement écœurant (PI 159).

Les descripteurs « âcre » et « écœurant » sont souvent utilisés. Plus tard dans le récit, ce même goût est évoqué pour signaler les mots de la femme : « Ces mots maintenant ont un goût insipide, un goût fade, légèrement écœurant... » (*PI* 188). Dans ce dernier exemple, un effet synesthésique caractérise la confusion générée par le son des mots, qui évolue à un goût.

Par la suite, les traits comme « âcre », « écœurant » et « fade » reviennent quand nous examinons la manifestation de l'odorat dans le récit. Même si toutes ces odeurs se distinguent, il y a tout de même un mélange constant. Un des premiers exemples sert à décrire une sensation venant de l'extérieur :

Je me tenais arrêté sur la passerelle, au-dessus de la voie ferrée, penché sur la balustrade, regardant avec une extrême attention le quai d'un gris sale sur lequel flottait une fumée âcre, à l'odeur soufrée et, derrière, l'avenue descendant vers la gare, une avenue morne bordée de chaque côté par les pavillons grumeleux, les jardinets aux arbres mutilés (*PI* 96).

Dans cet extrait, une juxtaposition se présente entre l'odeur « âcre » et « soufrée » qui vient du quai, suivie par une description des « jardinets ». Une autre odeur qui est utilisée pour un phénomène de l'extérieur démontre la même qualité : « Encore quelques claquements de portes. Une odeur de valériane dans le petit couloir... » (*PI* 36). La valériane, qui est connue pour son odeur âcre, produit un effet semblable à celui du quai. Cependant, la suite des descriptions de l'odorat ne concerne pas les facteurs externes ; elles sont plutôt associées aux personnages. Semblable aux techniques employées dans *Tropismes*, l'odorat est toujours utilisé comme un motif dans *Portrait* pour désigner l'impact de certaines gens sur les personnages. Le premier exemple est emprunté directement d'une scène particulière du dix-septième tropisme, avec l'enfant et ses parents. Dans *Portrait*, la même odeur du printemps chétif revient quand le narrateur se souvient des figures féminines de son enfance : « Elles répandaient sur moi leur tendre et frais parfum pareil à celui qu'exhalent dans l'air printanier les jeunes feuilles mouillées de pluie » (*PI* 83). Au lieu d'être une comparaison qui vient de nulle part, nous pouvons interpréter cette comparaison comme une évocation de son enfance. Une relation n'est pas indiquée entre le parfum printanier et les femmes dans sa vie. Cependant, en tenant compte de l'exemple

de *Tropismes*, il se peut que nous voyions ici un cas semblable à celui de l'enfant qui établit une relation de cause et effet entre la confusion venant des paroles de ses parents et l'atmosphère du jour. Par conséquent, il associe ensuite ce sentiment de malaise aux parfums printaniers. De cette façon, nous soutenons que ces figures féminines produisent également un effet de malaise chez le narrateur de *Portrait*. De même, une odeur est évoquée lors de la description du père dans ce roman: « Cela l'apaise et l'exaspère à la fois, sa propre odeur secrète, douceâtre, un peu écœurante » (*PI* 148). La qualité « écœurante » revient, cette fois-ci comme une odeur qui enveloppe le père. Cependant, cet adjectif est accompagné par le mot « douceâtre » qui ne correspond pas aux autres adjectifs qualifiant la même odeur, mais qui rappelle en revanche les parfums printaniers. Un dernier exemple de cette odeur se trouve vers la fin du livre, au milieu de l'interaction entre père et fille : « [...] il va la tenir bien serrée tout contre lui, collés l'un contre l'autre, dans leur fade et chaude odeur, tout enveloppés de lourdes vapeurs [...] » (*PI* 182). Cette fois-ci, l'odeur est décrite comme accablante, qui enveloppe complètement les deux personnages. En étudiant ces exemples, il est clair que la magnitude des sensations correspond à l'importance de certains événements dans le roman, agissant en tant que des marqueurs symptomatiques.

Il n'y a pas beaucoup d'exemples du sens de l'ouïe dans *Portrait*, mais quand il est évoqué, l'effet en est vif et singulier. Un tropisme similaire surgit lors de l'épisode de la femme figée dans le silence en attente. Elle est hypersensible aux bruits chez elle : « Ce bruit soudain de l'eau dans ce silence suspendu, ce serait comme un signal, comme un appel vers eux [...] » (*TR* 28), et elle les compare aux autres sons. Dans *Portrait*, les sons sont pour la plupart du temps un produit de l'imagination du narrateur. Par exemple, il est le seul sens évoqué dans la scène importante où le narrateur se trouve devant la peinture :

Et petit à petit, je sentais comme en moi une note timide, un son d'autrefois, presque oublié, s'élevait, hésitant d'abord. Et il me semblait, tandis que je restais là devant lui, perdu, fondu en lui, que cette note hésitante et grêle, cette réponse timide qu'il avait fait sourdre de moi, pénétrait en lui, résonnait en lui, il la recueillait, il la renvoyait, fortifiée, grossie par lui comme

par un amplificateur, elle montait de moi, de lui, s'élevait de plus en plus fort, un chant gonflé d'espoir qui me soulevait, m'emportait... (PI 81).

Le narrateur utilise une comparaison pour communiquer le son qu'il entend, qui s'amplifie de plus en plus et qui résonne dans son corps. La qualité retentissante du son fait appel à l'intéroception.

Parmi toutes les sensations, Sarraute dépend principalement de la vue pour communiquer la perspective subjective du narrateur. Le narrateur reconnaît consciemment ses actes perceptifs. Par exemple, en suivant le vieil homme en compagnie d'un ami, il raconte l'état des environs, modifié par les phénomènes visuels de sa perception unique : « Comme toujours, avant même de les apercevoir, je sentais leur [le vieil homme avec son ami] présence. Elle rendait l'atmosphère vibrante et dense, comme serrée, tendue dans un violent effort pour les projeter au-dehors » (PI 97). Il est clair que l'univers perçu par le narrateur est en quelque sorte obscurci par ses sentiments en observant les gens de loin. Dans un autre exemple, le narrateur adresse des visions qui sont le produit de ses sentiments lors de son épiphanie devant la peinture : « Ils surgissaient devant moi partout, plus intenses, plus rayonnants qu'ils ne l'avaient jamais été, mes bijoux, mes délices d'autrefois » (PI 85). Ce surgissement signale la recrudescence de l'intérêt du narrateur pour la recherche de la complexité derrière les apparences.

En général, les impressions visuelles du narrateur correspondent aux moments où il est pris par les tropismes. Il y a un moment similaire dans *Tropismes*, où l'enfant perçoit une réalité manipulée par son malaise : « Leurs paroles mêlées aux inquiétants parfums de ce printemps chétif, pleines d'ombres où s'agitaient des formes confuses, l'enveloppaient » (TR 92). Dans *Portrait*, la vue est manipulée de la même manière avec les ombres. Par exemple, les références au sens de la vue témoignent typiquement d'une faillite de la vue : « Étendu tout pantelant sur son lit, on s'aperçoit petit à petit, comme l'œil qui s'habitue à la pénombre commence à distinguer peu à peu les contours des objets [...] » (PI 115). Cette comparaison précède une description de la manifestation de l'angoisse. La comparaison est prolongée et il est évident que la lumière constitue une partie importante des impressions visuelles : « [...] une image d'une effrayante netteté dont les ombres et les lumières

ressortent accentuées, condensées comme sur une photographie tirée à format réduit » (*PI* 115). La netteté de l'image et l'augmentation de la lumière produisent un effet plutôt négatif à cause des qualités accentuées. À travers cette scène qui présente le narrateur au milieu d'une réflexion, un jeu a lieu entre les ombres et les lumières :

Notre vie, non pas telle que nous la sentons au cours des journées, comme un jet d'eau intarissable, sans cesse renouvelé, qui s'éparpille à chaque instant en impalpables gouttelettes aux teintes irisées, mais durcie, pétrifiée : un paysage lunaire avec ses pics dénudés qui se dressent tragiquement dans un ciel désert, ses profonds cratères pleins d'ombre (*PI* 115).

Une progression intéressante se développe dans la comparaison faite avec la vue, progression qui est devenue une impression visuelle détaillée et qui ressemble plutôt aux analogies de Woolf. Cependant, l'effet est toujours différent à cause du temps présent de la narration, comme les commentaires de Cohn le suggèrent à propos des « images frappantes » dans les psycho-analogies de Sarraute en contraste avec les digressions de Woolf.

À part les jeux avec la lumière et les ombres, la vue capte également le mouvement. Le narrateur parle des illusions visuelles venant de la femme : « Je les avais remarquées tout de suite : je ne peux jamais m'empêcher de les voir immédiatement. Je les sens presque avant de les voir. Je ne peux jamais éviter de percevoir, venant d'elle, les décharges les plus légères, et de vibrer à l'unisson » (*PI* 129). Le fait que le narrateur affirme la nature automatique de la perception de ces phénomènes atypiques renforce sa subjectivité en tant que personnage. Les phénomènes visuels continuent à se manifester à sa vue :

J'avais vu immédiatement (elle ne sort jamais, même quand j'ai l'air distrait, occupé à regarder ailleurs, entièrement de mon champ visuel), j'avais remarqué tout de suite ses yeux qui s'étaient mis à courir tout à coup comme l'aiguille aimantée qui se met à osciller plus fortement d'un côté à l'autre du cadran, indiquant l'intensité accrue du courant (*PI* 130).

Une simple description de ce que le narrateur voit peut donc rapidement devenir une image élaborée qui évoque, à son tour, le sens de la vue. Avec l'usage d'une comparaison, la stimulation du sens de la vue est remplacée par une image visuelle dans l'esprit. Plus tard dans le récit, la véritable description

de ce que le narrateur voit cède encore une fois sa place aux images conçues par le narrateur et qui tombent toujours dans la catégorie de la perception visuelle. Par exemple, en imaginant l'état d'esprit du vieil homme, le narrateur utilise l'image de lui-même comme une araignée au centre d'une toile :

Soulagé, apaisé, il peut maintenant revenir à petits pas pressés, un peu gênés, dans son cabinet, reprendre sa place au centre de cet univers qu'il s'est tissé, le faire osciller au gré de son caprice avec une satisfaction, une vigueur retrouvées, le voir s'animer et se colorer de nouveau sous son regard, frais et chatoyant comme sont après la pluie ces toiles d'araignées étincelantes où tremblent et brillent au soleil, accrochées aux fils soyeux, des gouttelettes irisées (*PI* 151).

Dans ce passage, le narrateur dépeint la vue de manière subtile au début de l'extrait, traçant les oscillations et les couleurs de l'univers. La digression se termine dans une comparaison qui est plutôt une image descriptive et élaborée, mais elle ressemble aux autres exemples associés à la vue dans le texte du fait de l'aspect de la lumière. De même, Sarraute exacerbe aussi l'effet des ombres. Le narrateur dit à propos du vieil homme :

Il étend sur ce monde où ils vivent enfermés son ombre immense ; il le recouvre comme un filet gigantesque, un rets aux mailles invisibles, finement tressées — dès qu'elle essaie timidement de faire le plus léger mouvement, dès qu'elle frétille un peu, cherche à se dégager, elle sent, l'enveloppant de toutes parts, ses mailles serrées — ou plutôt, il serait plus juste de le comparer, ce crime qu'il agite sans cesse devant elle sans le nommer, au liquide noir que la pieuvre répand autour d'elle pour aveugler sa proie... (*PI* 171).

L'image d'un filet qui bloque la lumière est utilisée ici pour souligner la présence oppressive du père qui est comparé à un prédateur exerçant le pouvoir sur ses victimes. La déficience de la vue est associée avec le sentiment d'être pris du piège. Cette comparaison devient encore plus forte avec l'image de la pieuvre qui aveugle sa proie avec son encre noire. Il est donc clair qu'un lien existe entre la vue et le sens du contrôle. Un dernier exemple de la vue dévoile une analogie à la réalité subjective dépeinte dans le roman :

Sa propre image grotesque. Sa caricature – cette face plate tendue en avant, ces yeux déjà rougis, prêts à se mouiller, cette bouche tordue dans une moue haineuse, honteuse, sa moue à lui – sa propre image ridiculement outrée, distendue, comme renvoyée par un miroir déformant (*PI* 173).

Le narrateur fait une métaphore de la perception visuelle déformée par un miroir. Cette image reflète le thème général du roman qui démontre à quel point notre perception du monde et d'autrui est déformée par notre subjectivité.

Il y a également quelques passages qui produisent une surcharge sensorielle par un ensemble d'analogies qui stimulent plusieurs sens les uns après les autres. Ces moments rappellent souvent le même genre de sentiment, un mot-clé étant une sensation du « vide ». Par exemple, dans l'extrait suivant, le narrateur essaie de restituer un état de dépression caractérisé par un sentiment vague et négatif qui se manifeste finalement comme la sensation d'un noyau en lui. Mais avant d'arriver à cette sensation de l'intéroception, il y a une description de la perception externe :

Était-ce cette dépression qui suit parfois l'excitation, ou était-ce la chaleur, ou une inquiétude vague, une vague rancune, peut-être, d'être là, un sentiment de gâchis, de vide, ou des effluves lointains, une sorte de provocation à distance lancée peut-être par moi, [...] comme agit sur un enfant nerveux la douceur un peu trop molle de la personne qui le garde, [...] de sauter par-dessus les prairies astiquées, de s'arracher à la musique engourdissante [...] (*PI* 89).

Le narrateur utilise de nombreuses comparaisons différentes afin de capter l'inquiétude indéfinissable. Le toucher est stimulé par la chaleur et l'adjectif « mou » pour décrire la douceur d'une personne. Puis, l'odorat se produit par les effluves ; la vue par la vision des prairies astiquées ; et l'ouïe par la musique engourdissant. De tels sentiments imprécis accompagnent souvent plusieurs sens à la fois. Le prochain exemple est similaire dans la description d'une sensation obscure : « comme le souvenir d'une saveur, d'une odeur, une odeur à la fois âcre et fade, et par une impression confuse de grisaille morne, un peu sale » (*PI* 117). Ici, les éléments du goût, de l'odeur et de la vue sont présentés explicitement. De plus, il y a l'aspect de la mémoire qui est ajouté aux sensations mentionnées, ce qui donne une source des odeurs et aux goûts « âcres » et « fades » qui apparaissent à maintes reprises. Ce qui est plus intéressant, c'est la ligne suivante qui présente un effet synesthésique : « Il la reconnaît, c'est la saveur, c'est la couleur même de la peur [...] » (*PI* 117). Le narrateur est en train de détailler une sensation qu'il ressent à la vue du père et la confusion qui est créée par le mélange du goût et de la vue quand le père a peur.

Cette description se termine également dans une description des sensations de l'intéroception, commençant par la manifestation d'une douleur :

[...] la douleur... c'est là, il le tient maintenant, cela avait pénétré en lui si insidieusement qu'il n'avait perçu sur le moment, comme lorsque l'épine pénètre dans la chair, qu'un picotement passager, mais maintenant il le sent, c'est là le point brûlant d'où partent les élancements, d'où la douleur irradie [...] (PI 117).

Il s'agit d'un autre cas où il y a une accumulation de plusieurs sensations différentes perçues de l'extéroception, qui précède l'intériorisation des sensations. La comparaison de l'épine pénétrant la chair indique un percement vers l'intérieur par la douleur, qui est la sensation la plus reconnue de l'intéroception.

Le vertige est un cas à part dans l'étude autres sensations, puisqu'il constitue une sorte de terrain d'entente entre l'intérieur et l'extérieur. C'est un phénomène qui est provoqué par les problèmes dans l'oreille interne et qui se manifeste également dans la perception visuelle. Il s'agit de la perception du monde qui tourne, créant une sensation d'étourdissement. Le vertige accompagne souvent la chute associée au vide, comme dans le prochain exemple où le narrateur signale un moment « dangereux » pendant l'heure de la sieste :

[...] où ceux qui restent seuls dans les appartements silencieux éprouvent tout à coup comme une sensation de froid, une crampe au cœur, un vertige, l'impression que le sol se dérobe soudain sous eux et qu'ils glissent, sans pouvoir se retenir, dans le vide (PI 141-142).

Dans ce cas, le narrateur développe la sensation du froid de l'extérieur, avec une douleur sentie au cœur, et évoque le vertige, qui simule la métaphore du vide. Nous remarquerons d'autres exemples du vertige dans la prochaine section sur l'intéroception, car il se manifeste de plus en plus parmi les sensations relatives à la conscience corporelle.

Un dernier exemple d'un mélange de sens souligne le fait que la mémoire est souvent associée aux sensations telles le toucher, le goût et l'odorat :

Leurs jeux... Leurs mordillements... La douce saveur du lait nourricier. La tendre tiédeur du sein. L'odeur familière, fade et un peu sucrée, de leur intimité... Elle la sent, j'en suis sûr, elle la hume avec volupté, calfeutrée ici avec lui, quand il la serre si fort, quand il lui chuchote de

tout près ce qu'ils sont seuls tous deux à savoir, quand il lui assène, loin de tous les regards, ce qu'il appelle « ses vérités » (*PI* 181).

Les mêmes odeurs et saveurs soulevées auparavant se trouvent au milieu de ce contexte particulier du nourricier. Cela suggère que l'origine des sensations est tirée d'un moment antérieur dans le passé du narrateur, qu'il mentionne en simulant la vie intérieure de la femme. De plus, il devient clair que toutes ces sensations sont provoquées ou imaginées sans le contexte du lait nourricier pendant les moments de confusion : « C'était cette même saveur, cette même odeur secrète qu'elle goûtait déjà, dont elle se délectait — je le sentais confusément [...] » (*PI* 181). Un effet synesthésique est créé quand le narrateur décrit l'acte de goûter une odeur et le sujet change d'« elle » à « je ». Cela confirme le fait que c'est le narrateur qui imagine l'expérience de la femme d'après ses propres associations. Comme nous l'avons déjà vu dans *Tropismes*, il semble que la confusion sensorielle correspond systématiquement aux moments où le narrateur projette ses sensations sur les autres personnages.

3.3.2 L'intéropection

Dans notre étude de l'extéropection, nous avons repéré plusieurs exemples où les comparaisons et les métaphores associées à la perception sensorielle précèdent une transformation aux sensations intérieures. Toth commente la signification métaphorique de l'usage des sensations liées à la conscience corporelle pour représenter la volonté du narrateur de « percer » des surfaces pour arriver à l'essentiel : « Il faut *percer* les surfaces “vivantes”, [...], pour accéder aux états informes, anonymes et communs qui prennent l'aspect de fluides corporels si étroitement associés à la vie, le sang et la lymphe »¹⁴⁷. L'incursion dans le monde des qualia corporels fournit de nouvelles façons de faire relater les expériences en utilisant d'autres termes. Nous étudierons certains motifs qui apparaissent répétitivement dans les cas de l'intéropection, car la plupart des douleurs introduites visent certains organes ou un mélange de douleurs particulières.

¹⁴⁷ Toth, Naomi. *L'Écriture vive*. Paris : Classiques Garnier, 2016, p. 85.

Commençons par les poumons, qui constituent un des organes les plus mentionnés liés aux sensations associées à l'intéroception. Vers le début du texte, le narrateur mentionne une attraction pour les gens à laquelle il se livre sans contrôle : « [...], mais je ne pouvais plus m'arrêter, c'était déjà, je le sentais, cette attraction qu'ils exercent toujours sur moi, comme un déplacement d'air qui happe, ce vertige, cette chute dans le vide... » (*PI* 31). Le narrateur ajoute la sensation respiratoire à une autre récurrence du vertige, ce qui souligne davantage le lien avec la conscience corporelle. Dans le prochain exemple, l'organe est mentionné de manière explicite, mais il y a également des descripteurs qui appartiennent à l'extéroception car ils sont perçus par les sens :

[...] on avait, par moments, la sensation d'absorber malgré soi, d'aspirer à pleins poumons quelque chose d'épais, de sucré, qui vous rendait tout gourde et bourdonnant une sensation assez analogue à celle qu'on éprouve couché sous un masque d'anesthésie (*PI* 90).

Assez curieusement, la mention de quelque chose « de sucré » est ajoutée à la respiration, une sensation qui ne coïncide pas avec la perception par le goût. Cette combinaison qui peut prêter à la confusion est suivie tout d'un coup par une comparaison avec le masque d'anesthésie, qui agit comme une force qui rend le corps insensible.

Une sensation similaire est évoquée lors d'une description du vieil homme après qu'il découvre fille en train de voler son savon : « L'étreinte se desserre autour de sa gorge, de sa poitrine il respire plus librement, tandis qu'il retourne se coucher, emportant cela avec lui — ce fait solide et dure — comme un os pour le ronger à son aise dans sa tanière » (*PI* 120). Il s'agit d'une dissolution de la description qui fait allusion à la suffocation et qui correspond, par analogie, à la résolution d'un problème. Un dernier exemple se trouve au milieu des tensions lors de la conversation houleuse entre le père et sa fille :

Avec le flair aigu du chien qui gratte et fouille la terre pour faire sortir au-dehors la bête blottie au fond de son terrier, il sent à son hésitation, à cette légère oscillation en elle, que c'est là... Il a touché où il fallait... Il respire plus difficilement, son cœur bat plus fort, d'excitation, d'impatience, et aussi d'appréhension devant ce qui va surgir, tandis qu'il insiste, s'acharne [...] » (*PI* 167).

Le narrateur capte directement ce que le vieil homme éprouve, soulignant la respiration difficile et les phénomènes cardiaques afin de dépeindre la façon dont son état d'esprit se manifeste.

Pour Sarraute, les sensations liées à la digestion constituent une autre façon d'exprimer quelques sentiments particuliers. Voici un exemple qui fait clairement référence au système digestif pour faire voir un moment cathartique après qu'un malaise vague passe :

Je me souviens comme le malaise vague que cette petite scène avait produit en moi, semblable à la sensation de digestion pénible, de langue pâteuse que donne une nourriture de qualité douteuse, se dissipa soudain, et le sentiment de soulagement, de joie que j'éprouvai fut si grand que je m'arrêtai brusquement au bord du trottoir et me mis à rire tout haut (*PI* 113).

Le narrateur n'explique pas l'origine de ce malaise, mais il le compare à une sensation éprouvée au niveau corporel en utilisant le parallèle de la digestion. Un autre exemple fait également référence à cet organe : « [...] il presse, il fouille encore, il sent comme un poids, une boule brûlante dans la poitrine, au creux de l'estomac, et tout à coup un élancement plus fort [...] » (*PI* 118). Une similarité existe entre cette boule brûlante et la masse molle, bien que cet exemple soit plus développé. Il évoque plus fortement l'élément de la température et se situant dans une partie spécifique du corps.

Nous passons maintenant aux comparaisons faites avec le cœur et avec le système lymphatique. Comme le reste des organes, cette catégorie est aussi employée pour les sensations indésirables et le narrateur emploie les termes explicites pour cibler cet organe en particulier. Par exemple, en parlant des choses sous-jacentes du masque que portent les gens, le narrateur se sert d'une comparaison corporelle :

Et je sens alors soudre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise (*PI* 67).

Conforme au reste du roman, le narrateur dépend des comparaisons et des métaphores relatives au corps pour la représentation des idées abstraites. Dans une autre description d'un malaise imprécis, la circulation du sang est évoquée : « Comme le sang gonfle les artères, bat aux tempes et pèse sur le

tympa quand la pression de l'air ambiant devient moins grande, ainsi la nuit, dans cette atmosphère raréfiée que la solitude, le silence » (*PI* 114). La comparaison ici est utilisée pour souligner une montée en puissance de l'angoisse, qui s'étend aux autres parties du corps :

[...] l'angoisse, contenue en nous dans la journée, enfle et nous oppresse : c'est une masse pesante qui emplit la tête, la poitrine, dilate les poumons, appuie comme une barre sur l'estomac, ferme la gorge comme un tampon... Personne n'a su définir exactement ce malaise étrange (*PI* 114).

Le narrateur continue à utiliser une comparaison avec la circulation afin d'arriver aux autres endroits à l'intérieur du corps, toujours en employant le concept de la masse. Le narrateur reconnaît la nature indistincte de l'angoisse, mais essaye tout de même à préciser les sensations intérieures.

Parfois, le narrateur n'est pas aussi spécifique que dans les exemples étudiés jusqu'à présent. Au lieu de cibler un endroit dans le corps, il s'agit tout simplement des douleurs générales comme les crampes, l'engourdissement et la faiblesse. Ces douleurs sont souvent évoquées ensemble pour caractériser l'angoisse. Dans un exemple, le narrateur parle d'une douleur qui irradie d'un « corpuscule solide » qui se trouve « au cœur de l'angoisse » (*PI* 115). Cela est semblable aux autres noms utilisés, comme la masse ou la boule. Dans une autre scène, au milieu d'un passage qui détaille une multitude de douleurs, le narrateur compare la pensée du père à une boule de billard japonais :

Petit à petit il lui semble qu'il sent dans son esprit, comme dans un membre engourdi, une sorte de crampe, de lourdeur, tandis que sa pensée, sans pouvoir s'échapper, tourne toujours [...]. Il sent une fatigue, un écoeurement, son cerveau est comme durci, vidé, seule la petite boule, inlassablement, court toujours (*PI* 120-121).

Étant donné la similarité avec le corpuscule solide de l'exemple précédent, cette boule mystérieuse se montre toujours comme la source de l'angoisse et de la douleur à l'intérieur du corps.

Vers la fin du texte, pendant la dispute entre père et fille, le narrateur exacerbe l'usage des analogies à l'intéroception pour saisir l'intensité du point culminant. Un mélange bouleversant de sensations variées se présente :

[...] il éprouve cette jouissance de maniaque, douloureuse et écoeurante, qui coupe la respiration, qu'on ressent à presser entre deux doigts son propre abcès pour en faire jaillir le

pus, à arracher par morceaux la croûte d'une plaie [...] il étouffe, il articule avec difficulté... [...] il descend, il sombre, comme pris de vertige, tiré plus bas, toujours plus bas, au fond d'une volupté étrange [...] (PI 178).

Le narrateur inclut de telles descriptions pendant que le père dirige des paroles cruelles envers sa fille concernant les raisons pour son célibat. Les descriptions métaphoriques réussissent à exprimer l'état agité du père au milieu de sa diatribe, captant l'intériorité derrière les paroles. L'analogie de l'abcès, une plaie métaphorique, est utilisée pour illustrer le point de rupture entre les deux personnages : « L'abcès a crevé, la croûte est entièrement arrachée, la plaie saigne, la douleur, la volupté ont atteint leur point culminant » (PI 179). Après ce point culminant, ces douleurs se dissipent soudainement cédant la place aux sensations paisibles : « [...] ils sont entre eux, tout à fait entre eux ici, ils sont nus, dépouillés, loin des regards étrangers... il se sent tout baigné de cette douceur, de cette tiédeur molle que produit l'intimité [...] » (PI 179). Le dénouement du roman voit la suite de cette dissipation des douleurs et puis celle de la conscience corporelle en général. Dans le dernier chapitre, le narrateur se tient plutôt à distance des sensations : « Je sens, tandis que nous parlons, comme un mal de cœur léger, un vertige... mais je pense que ce ne sera rien... ça va passer » (PI 211). Encore une fois, il y a des sensations familières, mais, en contraste avec sa fascination antérieure, une attitude d'indifférence caractérise maintenant sa réaction à ces sensations. Dans l'excipit, le monde du narrateur est complètement transformé : « Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié » (PI 212). Donc, comme la fin du texte marque un virement au roman traditionnel, Sarraute fait coïncider le retour des conventions, et la perte de l'aspect sensoriel et de toute intériorité.

3.4 Conclusion

Après avoir examiné les caractéristiques des aspects narratologiques et la représentation des sensations dans *Portrait*, nous pouvons constater que le narrateur à la première personne a une influence remarquable sur le contenu et sur la nature des qualia perçus. Dans le cas d'un narrateur percevant avec sa propre expérience vécue, l'accès aux sensations devient plus direct dans les exemples de

l'extéroception. De plus, l'abondance des exemples de l'intéroception renforce sa forte conscience corporelle. La représentation des sensations extérieures et intérieures sont toujours inextricablement liées à l'esprit et aux pensées du narrateur. Le rôle de ce dernier cherche à montrer les sentiments plutôt que de les expliquer. Allant plus loin dans l'intériorité du narrateur, Sarraute se trouve encore plus proche des qualia ici que dans *Tropismes*. Elle continue de les recréer et de les simuler. Mylène Fortin souligne un autre effet de la subjectivité qui se trouve dans la voix narrative dans son article, « Représentation de tropismes et recréation du signe linguistique dans *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute » : « Sarraute assume et met en lumière l'impossibilité d'un regard similaire pour tous. Même si des gens partagent une même lecture, elle sera personnelle à chacun ; tous auront une expérience différente de cette lecture »¹⁴⁸. Fortin parle d'un engagement actif évoqué chez le lecteur, rendu possible grâce à la dimension sensorielle inhérente dans la voix narrative : « La perception de chacun des instants de la vie est déterminée par les sens et la conscience »¹⁴⁹. Donc, en étudiant la spécificité de la perception sensorielle et de l'intéroception, nous remarquons la manière dont le narrateur décompose son récit de l'expérience humaine à des instances simples. Dans son premier roman, Sarraute développe l'importance de la mémoire subjective, une dimension incontournable de la perception sensorielle des personnages.

¹⁴⁸ Fortin, Mylène. « Représentation de tropismes et recréation du signe linguistique dans *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute. » *Postures*, Dossier « Espaces inédits : les nouveaux avatars du livre », no. 8 (2006) : p. 134. Web.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 135.

CHAPITRE 4 : *LE PLANÉTIUM*

On n'a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'œil : tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste.

Nathalie Sarraute, *Le planétarium*¹⁵⁰

4.1 Introduction

À la suite de deux romans narrés à la première personne, *Portrait* et *Martereau*, Sarraute retourne au récit à la troisième personne redoutée, qui, comme Cohn le souligne, a « cessé d'être "crédible" aux yeux du lecteur moderne¹⁵¹ ». Il est intéressant de noter que l'auteure française l'adopte tout de même pour explorer les sous-conversations de plusieurs personnages à la fois dans *Le planétarium*. Après avoir étudié les deux ouvrages précédents dans cette thèse, nous soutenons que ce choix signale que Sarraute parvient à un compromis entre le narrateur omniscient, qui oscille entre la dissonance et consonance dans *Tropismes*, et le héros-narrateur introspectif de *Portrait*. Le récit de *Martereau*, le roman publié après *Portrait*, est raconté également par un narrateur à la première personne. De telles similarités appuie l'idée que *Martereau* pourrait se lire comme le prochain épisode de *Portrait*, qui suit le point de vue de Dumontet, un nouveau personnage présenté dans le dernier chapitre. Nous avons choisi de ne pas étudier *Martereau*, afin d'avoir un aperçu dans les développements de la perception sensorielle à travers les techniques de narration différentes.

Le planétarium est souvent considéré comme le roman le plus abordable de toute l'œuvre sarrautienne, puisqu'il fait preuve d'un semblant d'intrigue et met en scène des personnages tangibles avec des noms et une histoire. Cependant, cela n'est qu'un leurre, ce qui est signalé explicitement par le titre métaphorique. Un planétarium est en principe une copie ou une représentation fautive du ciel.

¹⁵⁰Sarraute, Nathalie. *Le planétarium*. 1959. Paris : Gallimard, 1997, p. 28. Les citations tirées du roman dans le reste du chapitre seront dorénavant dénotées par l'abréviation « PL ».

¹⁵¹Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 178.

Sarraute compare la perception des personnages les uns des autres à la perception des objets astronomiques dépeints dans un planétarium ; dans les deux cas, il s'agit d'un simulacre. Georges Raillard reconnaît le fait que ce titre devient encore plus significatif en considérant les remarques de Sarraute sur Proust dans « Conversation et sous-conversation », où elle compare le projet littéraire de Proust à un ciel immobile¹⁵². Selon Sarraute, Proust se réfère à un ciel d'autrefois, essayant de le décrire à un moment précis. De cette façon, Raillard constate que la vision de la littérature de Sarraute ne ressemble nullement à celle de Proust. Pour Sarraute, l'œuvre littéraire doit rappeler à un planétarium où les objets astronomiques doivent résonner et orbiter. Alors que Proust essaie de capter une vision du personnage figée et qui appartient au passé, Sarraute cherche plutôt à tracer le personnage en mouvance, en voie de devenir.

Nous apprenons sous peu que malgré l'intrigue cohérente, le rôle moteur du roman n'est pas uniquement les événements du récit, mais la représentation intérieure des personnages. L'histoire se fonde sur les événements dans la vie d'un jeune couple formé d'Alain et de Gisèle Guimier et tout particulièrement sur les expériences d'Alain, qui est un écrivain en train de rédiger une thèse sur un sujet lié vaguement à l'histoire de l'art. Au cours du roman, il essaye d'obtenir l'appartement de sa tante Berthe et d'entrer dans les bonnes grâces de Germaine Lemaire, une auteure reconnue. Le chemin vers ces deux exploits est émaillé de problèmes. En raison des perceptions tordues des personnages, un ensemble de relations complexes se tisse.

Dans *Tropismes*, le narrateur oscille par rapport à sa distance auprès des personnages dans le dessein de saisir les sentiments et les sensations éphémères. Ainsi débute l'exploration qui dure toute la carrière littéraire de Sarraute. Malgré le contenu original de cette première exploration, nous ne

¹⁵²Raillard, Georges. « Notes en marge d'un "livre difficile" : Portrait d'un inconnu. » *Littérature*, vol. 118, no. 2 (2000) : pp. 35–42. Web.

voyons guère de techniques qui s'éloignent d'un récit conventionnel. Cela est à cause du rôle traditionnel du narrateur de focaliser sur les détails extérieurs.

Nous avons remarqué certains motifs, qui se présentent sous l'apparence de sensations familières ou d'« images frappantes », répétés ensuite dans *Portrait*. Le récit dans ce dernier roman est dominé par la nouvelle conscience corporelle du héro-narrateur, et le lecteur est plongé conséquemment dans le monde des sensations de l'intéroception. *Le planétarium* fait preuve d'une réconciliation des techniques déployées et étudiées jusqu'à ce point. Sarraute change de perspective en choisissant un narrateur omniscient, qui se concentre toujours sur l'intériorité des personnages. Nous verrons que cela est possible avec l'aide d'autres formes de récits à la troisième personne, notamment avec le mode du monologue narrativisé. Le récit cède au point de vue du narrateur omniscient. Néanmoins, en portant les masques des six personnages différents, il est capable d'accéder à plus de profondeur par la mémoire qui s'attache aux tropismes. De cette façon, nous découvrons les origines de plusieurs sensations qui se répètent à travers les deux autres ouvrages. Nelly Fray commente les liens entre la mémoire et le corps en parlant d'une autre œuvre de Sarraute, *Ici* : « La mémoire est perçue ici dans sa relation avec le corps ; ce dernier, entamé par l'oubli du mot exact, rend compte de la crainte de la déchéance physique et de la mort »¹⁵³. En accord avec les différents thèmes explorés dans *Le planétarium*, nous notons moins la dégradation physique ou la mort, mais toujours la même connexion entre mémoire, corps et sensations. Les particularités dans la perception sensorielle correspondent aux événements au niveau psychique des personnages.

4.2 Les techniques de narration

Dans *Le planétarium*, la situation narrative devient plus nuancée quand il s'agit de la position et de la perspective du narrateur face aux personnages nombreux. Si nous considérons certains aspects des

¹⁵³Fray, Nelly. « Du corps transgressif au non-sens dans les œuvres de Virginia Woolf et Nathalie Sarraute. » *Nouvelle Fribourg*, no. 1 (2015). Web.

deux romans déjà étudiés, ce roman est une sorte de juste milieu entre les deux. Tout comme dans *Tropismes*, il y a la présence d'un narrateur omniscient à la troisième personne. Cependant, au lieu de remarquer les oscillations significatives entre la dissonance et la consonance, le point de vue du narrateur est diminué et la consonance se met plutôt en place. En même temps, malgré les perspectives fondamentalement différentes, une affinité se trouve entre le moi-narrateur enquêteur dans *Portrait* et le rôle discret du narrateur dans *Le planétarium* ; tous les deux agissent comme un appareil qui se place à l'intérieur des personnages. De cette façon, nous voyons le même genre des sensations qui s'infiltrer de plus en plus à l'intérieur. Par conséquent, la situation narrative dans ce roman présente des techniques intéressantes afin de réconcilier la présence d'un narrateur avec la priorité donnée toujours à l'expérience des personnages. Nous marquons un mélange complexe des trois techniques examinées par Cohn dans le récit à la troisième personne. Elle propose les classements suivants pour illustrer les formules différentes qui peuvent se produire dans la situation narrative :

milieu dominé par le narrateur

1. psycho-récit à dissonance marquée
2. monologue rapporté ironiquement
3. monologue narrativisé ironiquement

milieu dominé par le personnage

1. monologue narrativisé à tonalité non ironique
2. psycho-récit à consonance marquée
3. monologue rapporté non signalé comme tel.¹⁵⁴

Dans le cas du *Planétarium*, le milieu est surtout dominé par les personnages et les classements délimités restent valables. Grâce à la multitude de techniques employées, de nouvelles dimensions sont évoquées dans la représentation de la perception sensorielle. Pour la première fois dans notre étude, la

¹⁵⁴Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 163.

mémoire tient une présence prononcée et sert comme la source des dérivations de toute sensation perçue ou évoquée.

En outre, nous observons pour la première fois l'usage du mode du monologue narrativisé. En allant une étape de plus dans la consonance du psycho-récit, le narrateur usurpe les pensées des personnages et exploite leur manière de s'exprimer. Cohn observe que la plupart du roman consiste de monologues narrativisés. De cette façon, la perspective narrative alterne entre les six personnages principaux. Elle constate aussi que la tendance d'exploiter l'innovation du temps de narration au présent contribue à redéfinir ce mode, qui est souvent interpolé à la troisième personne au passé : « [...] les auteurs qui empruntent au Nouveau Roman son parti pris en faveur du présent, utilisé systématiquement, dans des romans à la troisième personne colorent aussi le monologue narrativisé d'un ton nouveau »¹⁵⁵. À cause de cette décision d'employer ce mode, nous ne trouvons pas d'exemples notables où le monologue rapporté est signalé par le narrateur. Cependant, il y a des cas où nous repérons ce qui semble être la voix d'un personnage, signalée par un changement de perspective à la deuxième ou à la première personne. Cette coexistence du monologue narrativisé et du monologue rapporté non signalé est possible grâce au présent de narration qui domine le roman : « C'est ainsi qu'on peut voir que les romanciers qui aiment à employer le présent de narration pour décrire des scènes rapides aiment aussi à passer au présent quand ils ont à rendre compte de monologues tout aussi rapides »¹⁵⁶. De cette manière, en s'appuyant essentiellement sur le monologue narrativisé, où le narrateur se cache en adoptant la perspective des personnages, Sarraute évite la présence forte d'un narrateur dans le monologue rapporté par l'effacement des repères introduisant les pensées verbalisées. Cohn note, en faisant référence à une citation de Sarraute elle-même, que le manque de contraste entre les deux modes est lié à une sorte de jeu entre les paroles et les pensées dans l'écriture sarrautienne : « L'effet de

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 161.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 161.

contraste entre la citation de paroles prononcées et le récit de pensées muettes contribue à créer ce qu'elle caractérise comme un « jeu serré, subtil, féroce, qui se joue entre la conversation et la sous-conversation »¹⁵⁷. Par la suite, le mode du monologue rapporté devient presque obsolète dans *Le planétarium*. L'ambiguïté entourant la position du narrateur qui se mêle aux voix des personnages dans ce récit ne laisse aucune place à un narrateur qui isole nettement sa propre narration et le monologue des personnages. Les marqueurs du narrateur omniscient dans *Tropismes* comme « pensait-il » sont alors introuvables dans ce roman ; les seuls exemples du monologue rapporté sont éphémères et ne sont pas signalés dans le texte.

En déployant une multitude de techniques narratologiques, Sarraute est capable de manipuler la position du narrateur, ce qui donne accès aux sentiments inconscients. Elle trouve un compromis entre la représentation authentique de l'intériorité des personnages et le besoin d'une figure omnisciente qui possède le privilège de percer les esprits. Nous étudierons ensuite la nature des modes présentés par Cohn dans ce « milieu dominé par le personnage ». À cause de leur nature entrelacée, nous examinerons comment ces modes entrent en jeu ensemble.

4.2.1 Le milieu dominé par le personnage

Le monologue narrativisé à tonalité non ironique est le premier mode dans l'ordre de fréquence. Comme Cohn l'a souligné, l'usage du monologue narrativisé est par nature expérimental dans *Le planétarium*, étant donné le ratio disproportionné entre ce mode et les autres modes déployés : « La différence n'est que dans le rapport quantitatif entre monologue narrativisé et contexte narratif, [...] c'est le récit qui paraît s'accrocher au monologue narrativisé, et non l'inverse »¹⁵⁸. Sans un récit raconté uniquement par le narrateur, la structure du roman est mise en place par la présence forte et changeante de tous les personnages. Par exemple, Cohn soulève un passage du *Planétarium* dans sa discussion du

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 162.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 140.

monologue narrativisé pour montrer la manière dont ce mode est souvent évoqué au milieu du psycho-récit. Dans ce passage, Gisèle réfléchit à des doutes face à son mariage, lesquels font surface après qu’avoit discuté avec sa mère :

“Elle court dans sa chambre et se laisse tomber à plat ventre sur son lit... *Se laisser couler, plus bas... volupté de la descente... arriver jusqu’au fond... Tout est faux...* Elle se redresse et s’assoit sur son lit : *c’est faux, Alain et elle. Du toc, du trompe-l’œil, des images pour représenter le bonheur, et derrière il y a quelque chose... ces rires des vieilles sorcières*”¹⁵⁹.

La consonance du psycho-récit se fait voir ici dans la description des actions de Gisèle, alors que le monologue narrativisé est consacré aux événements psychiques : un ensemble de pensées et d’images sensorielles. Sans la perspective distanciée du narrateur, le ton du narrateur évoque plus de sympathie envers Gisèle, car la voix du narrateur s’harmonise avec celle de Gisèle. Dans son analyse, Cohn remarque que les références à la troisième personne au milieu du monologue (« Alain et elle »), nous aident à distinguer entre le monologue narrativisé et le monologue rapporté. Par exemple, plus tôt dans le même chapitre, il y a un passage qui présente quelques paroles qui sautent entre la perspective à la deuxième et à la première personne. Ce changement de perspective se conforme à la situation qui se présente dans l’esprit de Gisèle, qui essaie elle-même d’imaginer une scène hors du corps :

[...] sa mère vient d’essayer de les ranimer tous les deux, revenez à vous, je vous en supplie, tapes sur les joues... La vie s’écoule tout autour tandis qu’ils dorment engourdis, s’accrochant mollement dans leurs rêves... à quoi ? je vous le demande un peu... qu’est-ce que c’est que cette excitation morbide, ce besoin tout à coup ? pourquoi ? (*PL* 64).

Le manque de transition entre les deux modes est caractéristique de la fluidité que Sarraute priorise dans la narration. Ces morceaux du monologue rapporté appartiennent très clairement au fil de la pensée de Gisèle, même si le narrateur ne signale pas explicitement le changement de focalisation.

La nette prédominance du monologue narrativisé est également visible dans la structuration du roman, car une grande partie de chaque chapitre est dédiée à la perspective d’un personnage unique. Cela fournit des points de vue différents pour des événements partagés. Un épisode en particulier

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 161. Cohn souligne en italiques.

montre l'efficacité de cette structure. Alain vient de se disputer avec sa tante Berthe au sujet de l'appartement, qu'elle refuse d'abandonner malgré la persuasion de son neveu. L'échange finit avec les injures d'Alain, qui menace de prendre l'appartement de Berthe par force. Suivant cette dispute, Pierre, le père d'Alain, rend visite chez Berthe afin de régler la situation. Cette scène entre frère et sœur se répète deux fois en deux chapitres. Chacune est dédiée à une seule et unique perspective : celle de Berthe en premier, suivie par celle de Pierre. Quelques lignes répétées dans leur conversation sont le seul indice qu'il s'agit de la même scène. Par exemple, après que Berthe entend des mots rassurants de Pierre, nous sommes au courant de son soulagement et de la circonspection qui s'ensuit :

Voilà. C'est tout ce qu'il faut. Tout est bien. Tout est pour le mieux maintenant. Ne plus y penser, s'abandonner à cette sensation délicieuse de détente, d'apaisement... Mais il a l'air ennuyé, maussade. C'est une des chutes brusques comme il en a souvent : quelque chose tombe tout à coup en lui, son visage s'affaisse (*PL 207*).

De sa perspective, Berthe est incapable de savourer l'apaisement des mots de son frère, car elle prend personnellement l'expression malcontente de Pierre. C'est seulement dans le chapitre suivant que nous apprenons ce qui s'est vraiment passé :

Il sait ce que c'est maintenant, c'est sa vieille douleur, son vieux mal implacable qui revient plus fort, cette fois, comme toujours après une période de rémission. Vieil imbécile, vieux fou ! Il s'était cru délivré, il s'était senti si heureux, il s'était fait des reproches... quelle folie de se tourmenter... on se trompe si facilement sur ses enfants, on est si injuste, si exigeant... (*PL 219*).

Alors que Berthe est en train d'imaginer les raisons pour lesquelles Pierre serait mécontent à cause d'elle, Pierre habite un monde totalement à part. En proie à une douleur soudaine, il se rend compte tout d'un coup de la nature gâtée de son fils. La suite du chapitre revisite des moments dans l'enfance d'Alain ainsi que des moments partagés entre frère et sœur. En faisant ce changement de perspective, le narrateur est capable de faire sortir les qualia des personnages : la description du soulagement ressenti par Berthe et la douleur éprouvée par Pierre. Donc, à travers leur monologue narrativisé respectif, nous en apprenons plus à propos des deux personnes impliquées dans cet épisode.

La subjectivité des expériences est soulignée par la perception différente de chaque personne dans ces échanges. Si nous reprenons la métaphore du titre, il paraît que Sarraute suit les orbites variées des planètes autour d'un autre corps céleste qui représente les événements de l'intrigue. Dans *Le planétarium*, le rythme du récit est déterminé par les changements de perspective et les détails de l'intrigue sont révélés implicitement par le courant continu composé de leurs pensées, de leur comportement et des morceaux de dialogue. Cohn reconnaît le pouvoir du monologue narrativisé de traverser la frontière entre l'extériorité et l'intériorité : « Dans ce cas, comme le dit un critique, “la conscience hésite entre les mots et les images, entre le discours et les données des sens, gommant la ligne de démarcation entre monologue narrativisé et contexte narratif” »¹⁶⁰. En effaçant cette ligne de démarcation, il devient possible pour Sarraute d'abandonner le contexte narratif, effaçant ainsi également la présence d'un narrateur.

4.3 La représentation des sensations

Malgré la consonance forte témoignée dans le psycho-récit, Sarraute augmente parfois la distance entre le narrateur et le personnage afin de profiter du pouvoir omniscient de ce premier. L'omniscience prononcée du narrateur se manifeste largement dans les psycho-analogies ou dans les détails subconscients dans la mémoire d'un personnage. S'il est vrai que les mentions de la mémoire sont peu fréquentes et n'entrent jamais dans l'analyse du souvenir, nous pouvons tout de même constater que ce thème s'intensifie à travers le roman et donne une autre dimension à la notion de la sous-conversation que Sarraute développe dans son écriture.

4.3.1 Les psycho-analogies dans la dissonance du psycho-récit

Nous commençons avec des exemples des psycho-analogies qui sont bien visibles dans le récit. Comme Boué le suggère, les analogies et les comparaisons présentent un moyen de capter la nature

¹⁶⁰*Ibid.*, pp. 156-157.

instantanée des sensations : « Ce procédé comparatif qui cherche à rendre compte du présent de la sensation par une illusoire simultanéité de passage à l'écriture, situe la sensation dans un mouvement de tension "entre la vie et la mort" »¹⁶¹. Boué voit, donc, dans l'emploi des comparaisons et des métaphores un moyen de maintenir les moments de suspension. Le processus d'évocation donne naissance à une certaine ambiguïté : « Si bien que l'on ne sait plus si c'est la sensation qui infléchit le langage ou bien si c'est le langage lui-même qui façonne la sensation sur le mode de l'indétermination »¹⁶². De toute façon, il est clair que le lecteur est en train de recevoir plus d'information au sujet des personnages grâce au narrateur. Il ne s'agit pas d'une perception pure et directe des personnages, et cela est la raison pour laquelle il y a plus de détails complexes qui donnent forme aux images frappantes. Cependant, malgré l'intervention du narrateur, la dimension sensorielle dans les descriptions relatées par le narrateur est préservée. Cela crée un effet intéressant dans l'expérience de la lecture, car le lecteur reçoit une multitude de sens stimulés à la fois. Toutefois, les psycho-analogies sont une manière indirecte de relater de l'information sur la conscience. Le narrateur sert comme un pont entre les qualia des personnages et notre perception de leurs qualia.

Par exemple, dans une scène au début, tante Berthe réagit aux travailleurs qui s'occupent de la porte insuffisante qui lui déplaît : « On sonne... c'est à la porte de la cuisine... Le voyageur égaré dans le désert qui perçoit une lumière, un bruit de pas, éprouve cette joie mêlée d'appréhension qui monte en elle tandis qu'elle court, ouvre la porte... » (*PL* 12-13). L'image soudaine en forme de métaphore vient du narrateur. Il s'en sert pour mieux démontrer l'état psychologique de Berthe, qui sort d'un moment de dépression. Nous avons l'impression que le narrateur plane sur la scène et la surveille d'une perspective globale, ce qui fait preuve d'une distance plus grande par rapport à Berthe. Les éléments sensoriels qui sont retracés ne correspondent pas à ceux ressentis par Berthe, mais plutôt à ceux de la

¹⁶¹ Boué, Rachel. « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. » *Littérature*, vol. 89, no. 1 (1993) : pp. 58-67. Web.

¹⁶² *Ibid.*, p. 58.

figure du voyageur. Nous verrons un contraste plus tard dans la consonance du narrateur qui montre la perception directe par les sens des personnages. L'effet de cette image frappante est efficace pour augmenter le drame du moment, qui apparaît disproportionné pour un événement tellement banal (quelqu'un frappe à la porte). Cela établit le ton pour le reste du roman, qui est constitué de ces petits drames quotidiens. En quelque sorte, les images parallèles fait penser à la tendance de la dissonance du psycho-récit de résumer les pensées du personnage. Toutefois, le résumé ici prend la forme d'une analogie qui présente une autre façon de représenter les faits psychique ou un sentiment particulier, au lieu de faire l'analyse des pensées.

Dans ce même chapitre, il y a un autre exemple d'une psycho-analogie plus digressive pour exposer les pensées de tante Berthe au cours du drame autour de la porte. Nous remarquons une rupture où le narrateur interrompt le fil du discours pour prendre contrôle d'une métaphore, comparant les travailleurs irresponsables aux conquérants pendant un siège :

[...] ces brutes ignares qui ravagent, défigurent tout le pays, qui saccagent les œuvres d'art, abattent les tendres vieilles demeures et dressent à leur place ces blocs en ciment, ces cubes hideux, sans vie, où dans le désespoir glacé, sépulcral, qui filtre des éclairages indirects, des tubes de néon, flottent de sinistres objets de cabinets de dentiste, de sale d'opération... Elle se redresse, elle ramasse des forces, seule survivante d'un monde écroulé, seule au milieu d'étrangers, d'ennemis... (PL 16).

Cette digression démontre une syntaxe qui paraît trop complexe pour être attribuée au monologue intérieur de tante Berthe. La suspension de ses pensées avec l'intervention du narrateur crée une dissonance. Le narrateur impose son propre discours quand il utilise un exemple qui se tient à l'écart des pensées des personnages et de la situation. Le même effet théâtral est créé par l'exagération du drame intérieur offerte par l'analogie, qui paraît encore une fois très loin de la situation en cours. Sarraute dépend de la voix distincte du narrateur pour faire de telles analogies élaborées qui juxtaposent les événements intérieurs et extérieurs. Les analogies ne suivent pas nécessairement un thème particulier, car le narrateur fait preuve d'un réservoir riche des scènes débordantes. Par exemple, une comparaison dramatique est faite pour montrer le niveau de l'anxiété d'Alain en appelant Germaine

Lemaire : « Il se sent comme un homme traqué sur un sol étranger, qui sonne à la porte de l'ambassade d'un pays civilisé, puissant, de son pays, pour demander asile... » (*PL* 73). Cette comparaison est évidemment un parallèle, mais qui opère dans une imagination qui rend la situation plus désespérée qu'elle ne le semble. Une autre scène frappante et métaphorique représente la nervosité d'Alain quand il est en train de faire une remarque polémique au sujet de Germaine Lemaire. Il ose partager l'opinion impopulaire qu'il y a quelque chose qui manque dans l'œuvre de l'auteure éminente : « Courage. L'énorme statue va tomber de son socle avec un grand bruit creux, rouler, voler en éclats... Il n'y aura plus de statue... Les portes de la prison s'ouvriront... Il faut oser... au nom de la dignité, au nom de la vérité » (*PL* 153). L'écroulement de la statue est une métaphore pour la tentative de rabattre l'image de Germaine Lemaire, suggérant qu'elle tient un statut élevé dans les yeux de tout le monde. De plus, une autre métaphore suit de la prison pour représenter l'emprisonnement ressenti par Alain, avant qu'il puisse exprimer ses véritables pensées. Il se sent soudainement libre après sa remarque audacieuse, ce qui est insinué par les portes ouvrant.

Les métaphores des animaux constituent un autre motif au milieu des psycho-analogies. À plusieurs reprises, le personnage de Gisèle est présenté utilisant les images de certains animaux. Par exemple, dans le troisième chapitre, la mère de Gisèle soulève ses doutes à propos d'Alain à sa fille. Le narrateur commence par l'évocation des scènes de l'enfance pour faire rappeler l'attachement mère-fille d'autrefois, mais il choisit d'inclure une image supplémentaire pour représenter leur relation : « [...] son trésor chéri, son petit enfant... toute palpitante, douce et tiède comme un jeune oiselet effrayé... la branche sur laquelle il se balançait n'est pas solide, il va tomber, il a peur, il faut lui apprendre, l'aider... » (*PL* 53). Cette image forcée du jeune oiselet effrayé dessinée par le narrateur nous révèle une perception très particulière de la part de la mère quant à sa fille qui, selon elle, a besoin de l'aide. Le discours du narrateur est évident avec l'introduction de la comparaison « comme », car il est peu probable que la mère est en train de reconstituer une telle vision frappante dans son esprit. Le

narrateur aide à établir un parallèle qui communique l'effet désiré. Une autre comparaison de Gisèle à un renardeau se présente plus tard au milieu d'un échange entre elle et Alain. C'est par les yeux d'Alain que l'analogie se déroule :

Elle fait penser à un renardeau, elle ressemble à un jeune loup, le bout de son petit nez court au vent, les ailes si fines, roses, légèrement duvetées — ce duvet doré sur sa peau — frémissent, la convoitise fait luire son œil... c'est cela qu'il aime en elle, cette intensité, cette pureté, quand elle lui échappe tout à coup, toutes ses forces ramassées dans son regard — un petit animal sauvage qui guette sa proie. Il a envie de la capturer, de la tenir toute chaude et soyeuse dans ses mains... il se penche vers elle... (PL 107).

La référence au renardeau et au loup contribue au parallèle établi entre le comportement des animaux et l'intensité dans le caractère de Gisèle. Son attention est dirigée vers l'appartement de tante Berthe, qui est convoité par Gisèle et Alain. De cette façon, nous avons l'impression que Gisèle est l'image d'un prédateur qui tourne autour de sa proie. Le narrateur désigne une vision très particulière, en mentionnant les traits physiques des deux animaux mentionnés. Il s'agit d'un choix fait pour augmenter l'effet frappant de la vision, qui fait preuve de la présence narrative étant donné la spécificité des détails. La dissonance est nécessaire pour faire ce genre de digression. Un détail qui n'est pas conforme au reste de la comparaison est la description des ailes, qui n'appartiennent pas à l'image des deux animaux. Cela rappelle l'analogie précédente à propos du jeune oiselet, qui indique qu'il y a un lien entre la représentation de Gisèle dans la perception des autres. Finalement, elle se transforme en victime aux yeux d'Alain, qui est attiré par une sorte de « convoitise ». Le paragraphe qui s'ensuit trace la perception du point de vue de Gisèle, qui, curieusement, est consciente de la métaphore faite à propos d'elle :

Elle sent qu'il la regarde, elle sait ce qu'il voit : elle le fait penser à un renardeau, à un petit animal des bois, sauvage, capricieux... Il regarde son nez charmant, un peu court, mais si fin, si droit, fraîchement poudré, duveté, doré... ses yeux deviennent plus sombres quand elle fixe quelque chose ainsi avec cette intensité... le bleu de vos yeux tourne au violet, vos yeux sont comme des violettes... (PL 108).

Il semble que le narrateur veut signaler que Gisèle est au courant de la façon dont Alain la perçoit dans son esprit. De plus, elle attire plus d'attention à ses traits physiques, insinuant qu'ils ont un certain

pouvoir sur Alain. La fin de la comparaison se trouve avec la description de ses yeux, qui évoque l'aspect humain en parlant des traits de Gisèle. Un dernier exemple d'une métaphore bestiale reflète la perception du père d'Alain du point de vue de Gisèle. La métaphore laisse entendre qu'elle triomphe dans sa requête pour Pierre de raisonner avec tante Berthe :

Elle sent qu'en lui tout bouge et se déplace, elle a frappé juste, il se raidit sous le coup, il y a dans ses mâchoires alourdies, dans son regard immobile, fixé droit devant lui une mâle et courageuse résignation, il fait penser à un taureau ensanglanté qui basse la tête et fait face au matador (*PL* 117).

La métaphore, ambiguë si elle vient du narrateur ou de l'esprit de Gisèle, sert comme un parallèle pour la représentation de la tension entre Pierre et Gisèle. Il est clair que toutes les métaphores de ce genre dépendent d'une compréhension commune de l'imagerie animale. Donc, il est évident que les métaphores deviennent plus étendues et générales dans les mains du narrateur.

Parfois, nous notons la présence du narrateur par son choix d'adopter un pronom impersonnel pour décrire un aspect subjectif d'un personnage. Ce choix ajoute un filtre objectif aux qualia autrement inaccessibles. Dans le onzième chapitre, le père d'Alain rend visite à Berthe afin de discuter la dispute qui a eu lieu entre Alain et sa tante. À la fin de la visite, elle se sent mieux après être arrivée à un compromis : « Elle savoure en l'écoutant une sensation délicieuse de bien-être, de sécurité. On dirait qu'elle est sur un terrain qu'une bataille avait dévasté et qui vient d'être nettoyé, déminé, nivelé... » (*PL* 214). L'intervention du narrateur est explicite ; la rupture est indiquée quand la voix du narrateur intervient tout d'un coup pour relater une scène qui est parallèle à l'état psychique de tante Berthe. La nature de la comparaison ajoute un élément du drame dans la résolution qui se passe en ce moment. Le « terrain » dans l'esprit de Berthe n'est plus un endroit de guerre, ce qui indique la perception antérieure de Berthe de la situation tumultueuse entre elle et Alain. Un autre exemple se présente dans une scène détaillant le point de vue de Gisèle :

Cette excitation délicieuse, cette confiance, cette allégresse qu'elle sent tandis qu'elle monte l'escalier, sort la clef de son sac, ouvre sa porte, elle l'a souvent remarqué, c'est un bon signe, un présage heureux : on dirait qu'un fluide sort de vous qui agit à distance sur les choses et sur

les gens un univers docile, peuplé de génies propices s'ordonne harmonieusement autour de vous (*PL* 10-11).

La rupture est signalée à l'aide de la ponctuation. Nous ne pouvons pas savoir si cette remarque vient de l'esprit de Gisèle ou si le narrateur se mêle à l'état d'esprit de Gisèle pour faire une analogie qui capte l'« excitation délicate » qu'elle ressent. Une sensation similaire d'allégresse se produit chez Berthe plus tard, mais elle évoque une comparaison différente :

Elle se sent soulevée, poussée par quelque chose de puissant et de doux — une sensation comme celle qu'on éprouve quand, couchée sur le sable de la plage, on se laisse pousser, rouler doucement par les vagues, le visage couvert d'écume, les cheveux pleins d'algues, de varech, humant avec délices l'odeur de l'océan... (*PL* 208).

Le pronom impersonnel élargit le champ pour inclure le lecteur, même s'il s'agit d'une scène très subjective. Si le narrateur est en train de dire que le soulagement est comme une vague qui submerge Berthe, il développe la métaphore plus profondément pour éveiller les sensations fines afin de produire un effet plus prononcé pour le lecteur. De cette façon, il nous rapproche des qualia des personnages. En outre, en employant un pronom impersonnel, le narrateur peut encourager le lecteur à s'engager en évoquant les éléments sensoriels. Dans le prochain exemple, la panique d'Alain après qu'il exprime une opinion audacieuse est représentée par une psycho-analogie : « L'alerte est donnée. Les miradors fouillent l'obscurité. Les chiens jappent. On entend des pas précipités, des coups de fusil claquent [...] » (*PL* 153). L'effet du pronom impersonnel inclut le lecteur dans l'expérience d'entendre des pas et des coups de fusil. Donc, nous pouvons imaginer plus facilement la panique du personnage.

La plupart des psycho-analogies que nous avons examinées font preuve de leur fonction stylistique en soulignant les hauts et les bas extrêmes qui marquent la conscience des personnages. Les personnages ne sont pas capables de se rendre compte des détails si fins et élaborés ; or, il faut un narrateur pour les expliciter aux lecteurs afin d'évoquer leur expérience en d'autres termes. De cette façon, nous remarquons l'utilité de la dissonance du psycho-récit, qui n'est pas exploitée pour faire des digressions gnomiques ou des analyses simplistes des personnages. Au contraire, la dissonance sert à

fournir davantage de parallèles pour mieux comprendre les qualia des personnages, utilisant une abondance d'images mentales et d'impressions sensorielles. Ce qui est plus intéressant, c'est que les éléments sensoriels constituent une dimension importante dans les analogies, pour véhiculer des scènes frappantes et instantanées.

4.3.2 L'extéroception dans la consonance du psycho-récit

Quand le narrateur se rapproche du personnage, nous notons une influence sur la nature des sensations qui sont décelées. Au lieu d'avoir des digressions élaborées par un narrateur distancié du personnage, nous remarquerons que la consonance du psycho-récit fournit plus de détails sensoriels dans la perception directe des personnages. Le narrateur utilise abondamment les verbes simples comme « sentir » et « percevoir » pour signaler cette perception. Le discours du narrateur, aligné sur le point de vue des personnages, présente principalement les descripteurs sensoriels démunis des détails superflus d'un narrateur dans la dissonance du psycho-récit. Comme nous l'avons déjà mentionné, un aspect important de la représentation de la perception sensorielle dans *Le planétarium* est la dimension de la mémoire, qui fait surface surtout par la consonance. En suivant la perception des personnages, le narrateur peut tracer les associations préexistantes liées à un moment antérieur.

Nous avons déjà considéré la scène dans le premier chapitre du livre où tante Berthe s'occupe d'une nouvelle porte pour son appartement. À l'arrivée de la porte, Berthe la trouve insuffisante et devient frénétique. Pendant un échange avec les travailleurs qui ne peuvent pas l'aider, elle devient de plus en plus tendue : « Elle a envie de pleurer de rage, d'impuissance [...] Elle perçoit dans sa propre voix une amertume enfantine où perce pourtant un point d'hésitation, presque d'espoir... » (PL 14). Le narrateur note qu'il y a une qualité d'amertume perçue dans la voix de Berthe. L'adjectif qui le suit indique que cette qualité provient des scènes de l'enfance. Dans le prochain exemple, au point de vue de Germaine Lemaire, la présence du narrateur est plus prononcée avec une courte digression qui donne un aperçu de la scène d'enfance :

Elle a cette sensation étrange qui la prend par moments, qu'elle éprouvait déjà quand elle était enfant, l'impression de perdre le sens habituel des dimensions, des proportions et de devenir immense — un géant chaussé de bottes de sept lieues qui lui permettent d'enjamber le fleuve, les ponts, les maisons... elle peut soulever cette infime existence... (PL 165).

Commençant par la consonance dans la description des sensations, les éléments de mémoire sont soulevés par la dissonance du psycho-récit qui augmente la distance afin d'accéder à une mémoire ultérieure. De plus, la digression évoque une métaphore subsidiaire dont l'origine vient apparemment de son imagination enfantine. Il devient évident que la plupart des personnages sont hantés par les sensations d'autrefois, car le narrateur le montre à maintes reprises. Son pouvoir omniscient lui permet d'explorer les points de vue différents, comme celui d'Alain : « Il se sent balayé, emporté, entraîné très loin, toujours plus loin, dérivant vers des régions étranges, terrifiantes, entrevues autrefois, il y a déjà longtemps, quand il était encore très jeune, presque un enfant... » (PL 188). La récurrence des sensations de l'enfance est fréquente et par conséquent, les sensations ne sont pas arbitraires et elles révèlent les qualia subjectifs de différents personnages.

Autrement dit, les descriptions de la perception constituent souvent un tremplin pour les autres comparaisons subsidiaires qui suivent. Par exemple, pendant une fête, le narrateur se rapproche de la perception d'Alain : « ... 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... » (PL 27). La perception d'Alain du sifflement est le pont qui permet au narrateur de faire une comparaison subsidiaire qui révèle plus à propos de son état psychique et de l'atmosphère générale. La mention du serpent suggère implicitement qu'Alain se sent dans une situation précaire comme victime. La récurrence de cette métaphore nous intéresse dans le même épisode :

Il sent qu'il n'est plus maître de sa propre voix. Chez lui aussi une énorme poche enflée se vide avec un sifflement, il est lui-même surpris par son propre ton, plein de violence retenue, de haine, par son ricanement [...] (PL 35).

Cette fois-ci, la situation est à l'envers, Alain devient à son tour le serpent, sur le point de prononcer ses propres discours venimeux. Il est clair que le narrateur garde la même analogie pour préserver les qualia particuliers à Alain. Il y a un autre exemple où sa propre voix évoque une digression qui se fonde sur l'ouïe, pour représenter la réaction intérieure d'Alain, qui se sent sur les nerfs : « [...] au son de sa propre voix, tels des soldats endormis qui, au son du clairon, se dressent, s'arment, courent, se rassemblent, toutes les forces éparses en lui, engourdies, affluent... il se sent sûr de lui tout à coup, plein de confiance, d'assurance, libre dans ses mouvements, détendu... » (PL 82). Le narrateur établit un parallèle entre le son de la voix et celui du clairon afin de dramatiser l'effet bouleversant de ses propres mots. La consonance est démontrée par la perception d'Alain de sa propre voix, et se présente comme un point de départ efficace pour faire la métaphore militaire. De plus en plus, avec la distance raccourcie entre le narrateur et le personnage, le narrateur peut accéder à une réalité plus subjective, manipulée par la perception unique des personnages. Dans le prochain exemple, le narrateur saute l'étape de la perception directe et simple, ne révélant aucun élément objectif. Il raconte plutôt ce qu'Alain voit d'un angle tordu : « il regarde autour de lui... qui rend mieux compte de cette lave en fusion... un fleuve incandescent... » (PL 84). La perception d'Alain dans cette scène s'aligne avec sa propre impression visuelle qui se manifeste dans son esprit. Parfois, le narrateur reconnaît qu'il n'est pas capable de préciser la sensation, c'est la raison pour laquelle il dépend des comparaisons aux autres phénomènes plutôt abstraits : « Il a une sensation étrange, comme s'il décollait de terre, comme s'il perdait sa pesanteur » (PL 111). Il est intéressant de noter que la sensation n'est ni uniquement perçue à l'intérieur ni perçue par les sens. Cela est une évocation claire des qualia. Il s'agit d'un cas très particulier et subjectif de la perception d'une sensation, susceptible d'être communiqué seulement à l'aide d'une comparaison. Le moyen d'accéder aux qualia est souvent fourni par un changement de distance par rapport au personnage, ce qui permet au narrateur d'introduire une sensation. Parfois, les sensations sont très abstraites, mais elles sont remarquées par le personnage ou au moins reconnues par

le narrateur. Il s'agit des tropismes minuscules, captés par le discours du narrateur qui suit les mouvements de près, témoignant de la consonance. Par exemple, dans la prochaine scène, la perception fine d'Alain des traits physiques de son père lui révèle une certaine réaction qui est sinon négligeable :

Et aussitôt, ce qu'il avait prévu, ce petit sourire en coin, cette lueur féroce dans les yeux étroits, entre les lourdes paupières, ce mouvement qu'il percevait chez son père, un déplacement rapide et silencieux, comme si quelque chose se défaisait, puis se recomposait autrement, prenait une autre forme (*PL* 124).

Il est clair que ce « déplacement » plus ou moins invisible est discernable uniquement par la perspective subjective d'Alain. Cette observation est suivie d'une digression qui développe une analogie élaborée dans le prochain paragraphe : « Il est un insecte épinglé sur la plaque de liège, il est un cadavre étalé sur la table de dissection et son père, rajustant ses lunettes, se penche... » (*PL* 124). L'« autre forme » dont le narrateur parle se manifeste dans cette analogie faite pour préciser l'angoisse ressentie par Alain lors de cette rencontre entre Germaine Lemaire et son père. Il y a plusieurs exemples où les sensations ambiguës donnent lieu à une suite de digressions. Dans le prochain cas, Germaine Lemaire est au milieu de ses pensées quand ses amis le dérangent chez elle : « Mais ce n'est pas cela seulement... autre chose, qu'elle ne percevait pas très nettement, se dégage de cette désinvolture boudeuse... quelque chose d'indéfinissable... une qualité... » (*PL* 160). Contrairement au dernier exemple, cette introduction ne précède pas une digression qui explore en comparaisons l'état psychique, mais introduit plutôt un monologue narrativisé du point de vue de Germaine Lemaire. Donc, nous remarquons que de tels exemples démontrent la fonction de la consonance comme un mode de transition pour développer les analogies détaillées, caractérisées par la dissonance, ou pour explorer un autre mode comme le monologue narrativisé. Cela est clair dans le prochain exemple, où un groupe est en train de participer au bavardage à propos de la dispute entre Alain et Berthe. Après que Fernande révèle le fait qu'Alain a menacé sa tante, le narrateur interprète la perception apparemment collective du groupe : « Ils poussent de petits cris horrifiés, joyeux, ils ont envie de se serrer les uns contre les autres en fermant les yeux comme s'ils descendaient sur un toboggan... oh, ça donne le vertige... oh là, ça me fait peur,

hou, quelle horreur... Mais c'est immonde... Mais qui croirait ? » (*PL* 195). Le narrateur récapitule la réaction commune dans une comparaison encore plus extrême qui provoque quelques bouts du monologue rapporté et relie ainsi la situation et l'analogie. Pour la description de la collectivité, il semble que le narrateur dépend des comparaisons à un imaginaire apparemment partagé. L'exemple suivant illustre les autres comparaisons digressives :

Ils éprouvent une sensation étrange comme s'ils mâchaient de ces graines qu'absorbent les Indiens, du peyotl, ou fumaient du haschisch... l'image qu'ils voient apparaître ressemble un peu à celles que renvoient les miroirs déformants des foires... Une image insolite, grotesque, un peu inquiétante (*PL* 195).

Les références bien connues aux drogues et aux miroirs déformants représentent la confusion ressentie par le groupe en se rendant compte de la vérité derrière l'image autrefois sans faute des Guimier. Le narrateur aborde aussi les scènes moins extrêmes venant de tous les jours. Toujours dans le même chapitre, un autre membre du groupe exprime sa consternation face aux commérages. Ne croyant pas aux événements délimités par Fernande, son opinion a l'effet suivant sur le reste du groupe : « La voix forte, assurée, résonne à leurs oreilles comme un de ces haut-parleurs qui avertissent les voyageurs dans les gares. Ils sursautent. Ils se dressent » (*PL* 197). Cette comparaison entre sa voix et celle d'un annonceur souligne l'effet rassurant de ses paroles. Tout d'un coup, l'image impeccable des Guimier est rétablie à la fin du chapitre. À travers ce chapitre, il est intéressant de noter que les comparaisons faites par le narrateur dépendent des scènes sociales. Puisqu'il s'agit d'un groupe, la subjectivité se perd. De cette façon, la dimension sensorielle est diminuée bien qu'elle soit toujours présente : le vertige dans le toboggan, la vue déformée par les miroirs, le son des voix fortes des haut-parleurs. Malgré la dissonance du psycho-récit témoignée par les analogies subsidiaires, les sensations sont toujours au cœur de leur fondement.

4.3.3 L'intéroception

Il y a une autre catégorie de sensations introduites dans la consonance du psycho-récit, qui correspond à ce que nous avons déjà vu dans *Portrait*. Avec la proximité du narrateur aux personnages, il existe toujours une abondance de sensations associées avec l'intéroception. Au lieu de se manifester dans la totalité du récit, comme c'était le cas dans le chapitre précédent, l'intéroception se présente lors des moments très particuliers qui rappellent les cas soulevés dans *Portrait*. Par exemple, dans le prochain exemple, les aspects semblent identiques à des situations vécues par le héros-narrateur du chapitre précédent. Alain vient de dire quelque chose de hardi et se trouve accablé par des sensations :

C'est cela, il le sent maintenant, qui le paralyse, l'empêche de se lancer, cette masse lourde près de lui, une énorme poche enflée, tendue à craquer, qui pèse sur lui, qui appuie... [...] on s'avilit à leur contact, ils vous donnent l'impression de manger du foin... ça va déferler sur lui, l'étouffer, lui emplir la bouche, le nez, d'un liquide âcre, brûlant, nauséabond... (PL 22).

Nous remarquons le retour de la masse de *Tropismes* et de *Portrait*, ainsi que de la qualité âcre du liquide qui emplit le corps. Il s'agit du même effet que la métaphore, utilisée dans *Portrait*, de la pieuvre qui attrape sa proie. Cela renforce le sentiment de compromis chez Alain. Nous notons qu'il y a une oppression de toutes les sensations. La douleur générale est un autre thème manipulé dans le roman pour représenter un certain état d'esprit, n'étant pas nécessairement une sensation réellement vécue. Au milieu de la dépression nerveuse de Gisèle, elle ressent une douleur qui n'est pas spécifiée :

Et elle a senti très fort pour la première fois, elle a su qu'ils étaient à eux deux... la douleur revient tout à coup, plus lancinante qu'auparavant... qu'ils formaient à eux deux quelque chose d'indestructible, d'inattaquable... Pas un défaut dans la dure et lisse paroi (PL 58).

Ce moment marque une prise de conscience chez Gisèle, qui se rend compte de la force de sa relation avec Alain. Le sentiment manifeste en tant qu'une douleur perçue à l'intérieur, ce qui laisse entendre qu'il existe des troubles qui résident dedans à un niveau qui n'est pas évident à la surface : « Derrière, eux deux seuls le savaient, tout était fluide, immense, sans contours » (PL 58). La description de la douleur devient plus détaillée dans la suite du chapitre, qui prolonge l'intériorité de Gisèle après une

conversation avec sa mère qui la fait douter de sa relation avec Alain. Le narrateur continue à développer la sensation de douleur auparavant vague :

C'est de là qu'elle vient, cette sensation de faiblesse dans les jambes, cette peur qu'elle éprouve de nouveau maintenant — le corps ne se trompe jamais : avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au-dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses — cette sensation de mollesse dans tout son corps, ce frisson le long de son dos... [...] À ce moment-là déjà elle avait senti tout à coup comme une faiblesse, une crampe au cœur, une angoisse... quelque chose qui ressemble à ce que devaient éprouver les personnages d'une pièce de théâtre qu'elle a vue autrefois (*PL* 63).

Cet extrait témoigne de plusieurs points importants, présentant explicitement le rôle essentiel du corps comme une façon d'enregistrer les événements de la conscience. Le narrateur reconnaît le lien corps-esprit qui existe. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre traitant *Tropismes*, c'est par la perception (qu'il soit de l'intéroception ou de l'extéropection) que les personnages peuvent se rendre compte de leur état psychique. Dans cette même veine, Fray commente l'importance du corps dans l'écriture sarrautienne, qui « participe à la création de l'œuvre artistique qu'il exprime singulièrement. Il mime le rythme tâtonnant des investigations mentales pour capter les tropismes »¹⁶³. Il constitue le seul moyen de capter et d'avoir une manifestation tangible de tels moments éphémères. Il y a un développement intéressant vers la fin de cet extrait, car le narrateur trace la semblance de la sensation dans le passé de Gisèle, où elle se souvient vaguement d'une pièce de théâtre.

Un autre exemple de l'intéroception fait appel à la façon dont le narrateur a dépeint une foule devant les vitrines dans le premier tropisme. Dans ce tropisme-là, le narrateur utilise les mots suivants pour dénommer la foule : « [...] ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements » (*TR* 7). Dans une scène avec Alain dans *Le planétarium*, nous notons une ressemblance indéniable à ce tropisme dans la manière dont le narrateur décrit une sensation intérieure : « Assis là immobile, il sent comme cela se forme en lui : quelque chose

¹⁶³Fray, Nelly. « Du corps transgressif au non-sens dans les œuvres de Virginia Woolf et Nathalie Sarraute. » *Nouvelle Fribourg*, no. 1 (2015). Web.

de compact, de dur, un noyau... » (PL 73). Il est intéressant de tracer le développement de cette idée des noyaux compacts, utilisée initialement pour faire une observation à l'extérieur qui est devenue un phénomène emprunté pour la description d'une sensation à l'intérieur. Le lien inextricable entre ce qui est perçu à l'extérieur et à l'intérieur est démontré dans cette progression. Cet exemple donne également une connotation particulièrement négative à la foule, car il s'agit ensuite d'une manifestation de l'angoisse d'Alain.

Un autre tropisme visiblement emprunté des exemples développés avant ce roman concerne le motif du printemps dans l'œuvre de Sarraute. Il revient dans *Le planétarium*, toujours attaché à un personnage particulier. Suivant la conversation entre Gisèle et sa mère, un souvenir d'enfance est réveillé qui commence bien et qui est coloré par les descripteurs du printemps :

Elle avance en sautillant dans l'allée du petit Luxembourg, tenant sa mère par la main. Les grandes fleurs roses des marronniers se tiennent toutes droites dans le feuillage tendre, l'herbe humide étincelle au soleil, l'air tremble légèrement, mais c'est le bonheur, c'est le printemps qui tremble au-dessus des pelouses, entre les arbres... (PL 55-56).

Il est clair que le narrateur attire l'attention sur le lien entre le printemps et le bonheur dans ce souvenir. Les détails sensoriels ajoutés par les fleurs, les pelouses, les arbres, etc. contribuent à créer cette association. Cependant, cette image de bonheur est bientôt rompue :

Et tout à coup un cri, un cri inhumain, strident... Sa mère a crié, sa mère la tire en arrière brutalement en détournant la tête, en se bouchant le nez...

La lumière s'est obscurcie, le soleil brille d'un éclat sombre, tout vacille de terreur, et un véhicule étrange, une haute et mince charrette de cauchemar, remplie d'une poudre livide, répandant une atroce odeur, cahote lentement vers elles dans l'allée... (PL 56).

Tous les détails délimités rappellent plusieurs sens à la fois : l'ouïe par le cri, la vue par l'éclat sombre, l'odorat par la poudre atroce. Nous observons qu'il s'agit d'une scène vécue dans l'enfance de Gisèle, qui laisse une empreinte dans son esprit. Le souvenir de cette scène laisse entendre la peur et la faiblesse ressenties par Gisèle dans le présent de narration : « Elle sait ce que c'est, c'est la vieille sensation d'autrefois, sa peur à elle, toujours la même, cette terreur jamais effacée [...] » (PL 55). Il est évident

que les émotions de Gisèle sont liées aux troubles sensoriels définis auparavant. Dans le cas suivant, c'est la perception du point de vue d'Alain appliquée à Gisèle : « Elle l'entoure de ses bras, elle appuie la tête contre sa poitrine, elle se serre contre lui, son rire est comme le ruissellement de gouttes de rosée, comme une pluie tiède, parfumée, de printemps... » (PL 93). Jusqu'à ce point, le thème du printemps est une idée complexe, teintée d'une association péjorative. Cela est suggéré par la réaction de l'enfant au milieu d'une situation confondue, avec laquelle il fait mélanger tous les éléments du printemps chétif. Dans *Portrait*, le héros-narrateur fait un lien similaire, retraçant les odeurs printanières avec les moments défavorables de son enfance. Si nous nous souvenons des effets synesthésiques manifestes au milieu de la perception de l'enfant, il est peu surprenant que nous découvriions ce même effet dans l'exemple précédent. Le rire de Gisèle, un phénomène détecté par l'ouïe, est interprété avec le sens du toucher par le « ruissellement » de gouttes et la pluie « tiède ». De plus, l'élément de l'odorat se combine avec la comparaison faite par le descripteur de la pluie « parfumée ». Il est probable, donc, que derrière la description positive du printemps, il existe une sous-conversation chargée de souvenirs perturbants. Les effets synesthésiques révèlent que l'association est négative au fond. La soumission d'Alain à Gisèle est évidemment une expérience bouleversante, même si les qualités utilisées pour préciser la scène entre les deux se conforment à une image plutôt plaisante. Cela fait penser à un autre exemple de la synesthésie, avec Alain comme le sujet dans la perception de son père : « Le mot Alain sur ses lèvres est tout humide, comme imbibé de la tendre odeur du lait, de l'âcre odeur des couches mouillées... salives... barbouillant... » (PL 116). L'effet synesthésique produit par le fait que dire le mot « Alain » stimule l'odeur du lait. L'association entre les deux idées n'est pas expliquée, mais cette scène rappelle le thème de l'enfance et du soin des bébés. La perception actuelle du père d'Alain est contaminée par des détails sensoriels d'un autre temps. Le narrateur souligne la relation complexe entre père et fils depuis la petite enfance. Conformément au mode de la consonance du psycho-récit, cette association est soulevée avec l'aide du narrateur, mais la connotation et la signification sont implicites.

Plusieurs autres motifs réguliers retournent, comme la boule et la masse « lourde » qui se présentent également dans ce roman. Comparable aux analogies faites par le héros-narrateur de *Portrait*, la boule est un objet utilisé pour décrire les sensations de l'intéroception. Par exemple, dans la prochaine scène, c'est Gisèle qui éprouve la sensation d'avoir la gorge serrée : « La vérité longtemps comprimée, l'horrible réalité qu'elle écrasait se délivre, se gonfle, elle sent une boule dans la gorge... » (PL 117). Cela est une sensation assez reconnue comme une métaphore, mais qui est figurée dans les termes familiers et physiques de Sarraute. La « grosse masse lourde » est un autre élément répété, toujours réservé pour les situations suffocantes. Par exemple, dans la scène suivante, Alain sent la grosse masse lourde comme une force qui pèse sur lui, mais qui est précédée par une longue digression qui révèle d'autres détails intéressants :

Il se sent balayé, emporté, entraîné très loin, toujours plus loin, dérivant vers des régions étranges, terrifiantes, entrevues autrefois, il y a déjà longtemps, quand il était encore très jeune, presque un enfant...

Des prisonniers évadés, des résistants, des juifs cachés sous de faux noms se prélassaient au soleil, bavardaient sur les places des villages, assis au bord des fontaines, trinquaient, comme si de rien n'était, dans les bistros, proies sournoises, inquiétantes, forçant sournoisement les autres, les purs, qui n'ont rien fait... (PL 188).

Toute cette description contribue à la force de la grosse masse lourde qui est développée prochainement. Le narrateur remémore tout d'abord les souvenirs d'enfance dans la conscience d'Alain, liés à la peur. Ce qui suit est encore plus complexe et intéressant. Sachant que la vie personnelle de Sarraute pendant la Deuxième Guerre Mondiale ressemble à la description des « juifs cachés sous de faux noms », nous pourrions constater que cela est une insertion personnelle de la part de Sarraute, une tendance rare dans son œuvre. Cela renforce le fait que la mémoire devient de plus en plus importante même si sa présence est subtile dans ce roman. Dans le prochain exemple, au lieu d'être uniquement une force extérieure, la masse change de forme quand elle se combine avec les personnages. En compagnie de Germaine Lemaire, Alain entend l'arrivée de Gisèle par le son de l'ascenseur :

Il la sentira collée, soudée à lui comme un frère siamois, il va doubler de volume, former avec elle et étaler devant eux une masse lourde, énorme dont il ne pourra pas diriger les mouvements, dans laquelle ils pourront à leur aise planter leurs regards, leurs dards... (PL 174).

Grâce au réconfort offert par l'arrivée de sa femme, la masse est intériorisée jusqu'au point où on peut supposer qu'Alain et Gisèle se combinent pour devenir une force menaçante du point de vue d'autrui.

Une autre sensation qui revient à maintes reprises à travers les derniers ouvrages est le vertige, parfois signifié comme une nausée. Cette sensation se reproduit encore dans *Le planétarium* auprès d'une multitude de personnages. La récurrence du vertige pour représenter les troubles mentaux des personnages différents est frappante, considérant qu'il s'agit des qualia très subjectifs. Donc, la répétition laisse entendre que malgré les situations différentes à l'extérieur, les sensations se ressemblent à l'intérieur. Prenons un premier exemple du point de vue de Berthe qui se sent bouleversée par le désordre de la situation concernant la porte :

Elle ne peut pas supporter le désordre, la saleté, ça la fatigue, ça lui donne le tournis... la sciure, là, au moins il faut qu'elle ramasse cela, qu'elle balaie... Mais tout à coup le sol devient ferme, immobile, le vertige a disparu, elle reprend pied... là... sur la plinthe, cette tache, la trace de leurs mains... (PL 18).

Nous constatons qu'il existe une connexion entre le manque de contrôle perçu par Berthe et les sensations du vertige, qui disparaît petit à petit quand elle commence à réparer le désordre. Son monologue intérieur fait preuve de ce processus de stabilisation. Le prochain cas du vertige représente le malaise de Gisèle en compagnie de son mari : « Elle s'était blottie contre lui, ils étaient seuls tous les deux très haut, elle avait un peu le vertige, elle avait un peu peur, l'air était difficile à respirer, âpre, raréfié. Un vent glacé soufflait sur ces sommets dénudés » (PL 66). La narration diffère de l'exemple précédent, car elle produit plutôt une métaphore qui est plus proche à l'image associée avec le vertige que la sensation isolée. Dans cette scène, Gisèle est en train de percevoir Alain sur les hauteurs après qu'il partage un commentaire condescendant. Le narrateur développe l'image de Gisèle sur un sommet pour démontrer ses inconforts, évoquant une interprétation plus littérale du vertige : « [...] elle aurait bien aimé descendre chez les autres en bas dans la vallée, dans ce monde minuscule, [...] » (PL 66).

Cette psycho-analogie témoigne de la position distanciée du narrateur par rapport au personnage, car il n'y a pas un rythme particulier. Au lieu de suivre le rythme du langage mental chez Gisèle, nous entendons la voix du narrateur qui illustre la métaphore. Un dernier exemple se manifeste du point de vue d'Alain dans un passage qui montre très explicitement l'emploi du monologue narrativisé : « Il flotte, délivré de la gravitation. Seul. Libre. Vertige léger. Nausée... Mais non, il n'a pas peur ; il est fort... » (PL 111). La description du vertige dans ce contexte est moins élaborée, voire à peine mentionnée. Le rythme agité de la narration témoigne de la confusion ressentie par Alain, qui passe vite par ses sensations. Donc, bien que le vertige soit une sensation partagée par ces trois personnages, les modes narratifs le représentent différemment. Quand le narrateur est plus présent auprès des personnages, le vertige a tendance à devenir une idée métaphorique et figurative. Avec le monologue narrativisé, le narrateur n'est plus visible et le lecteur reçoit les mentions éphémères de la sensation spécifique, ce qui paraît plus authentique.

Nous terminons cette dernière section sur l'intéroception en abordant un thème qui revient dans tous les derniers ouvrages, mais qui s'intensifie davantage dans *Le planétarium*. Les douleurs physiques retournent, plus évidentes que jamais. Contrairement au héros-narrateur du *Portrait*, qui est capable de préciser les douleurs corporelles du fait qu'il possède un corps, le narrateur du *Planétarium* explore ce genre de sensations d'une manière plus violente. De cette manière, il dépend plutôt des analogies qui évoquent les traumatismes physiques en fonction des parallèles pour les traumatismes psychiques. Nous nous référons au chapitre qui raconte la conversation entre Berthe et Pierre, du point de vue de ce dernier. À travers tout cet échange, Pierre éprouve une douleur qui est indiscernable au début : « Il sent une douleur, un élancement quelque chose en lui tire, appuie... » (PL 218), mais dont il se rend compte petit à petit : « Il sait ce que c'est maintenant, c'est sa vieille douleur, son vieux mal implacable qui revient plus fort, [...] » (PL 218). Cette douleur monte jusqu'au moment où le narrateur met le doigt sur une analogie représentative, pour l'illustrer :

... la douleur qu'il ressent est celle qu'on éprouve quand on vous cautérise une plaie, quand on vous coupe un membre gangrené, il le faut, jusqu'au bout, il faut couper carrément, il faut arracher de soi cette tumeur, cette chair malade qui est en train de le contaminer, il ne faut pas se laisser pourrir tout entier... (PL 221).

Le pronom impersonnel introduit l'image subsidiaire qui est comparée à la douleur ressentie par Pierre.

Les références à la plaie et à la gangrène font apparaître les types de traumatismes infligés par la guerre.

Dans ce cas, bien que la comparaison soit relative aux sensations de l'intéroception, elle s'éloigne des douleurs typiques de la conscience corporelle que nous avons vues dans *Portrait*, qui porte sur les maux plutôt quotidiens. Avec de telles évocations relatives à la guerre, un élément de drame est ajouté pour pousser la situation à l'extrême. Le prochain exemple relate toujours une douleur du point de vue de Pierre, qui poursuit dans cette même veine de la guerre :

Et c'est aussi la même sensation, après tant d'années, après de si grandes transformations — elle revient comme ces douleurs dans les membres amputés, dans les os depuis longtemps ressoudés, dès que le temps devient plus froid — une curieuse sensation d'asphyxie... (PL 223).

La sensation de l'intéroception d'un membre fantôme devient le parallèle pour un trauma oublié d'autrefois. Avec une autre récurrence de ce thème, il est possible que le motif de la guerre soit attribué intentionnellement au personnage unique de Pierre. Auprès des autres personnages, le ton des douleurs physiques change. La douleur d'Alain est plus proche à l'anatomie corporelle :

Quelque chose qui fait très mal, une image se grave en lui avec force, celle d'une vieille femme aux mèches blanches... l'image ressort avec une grande netteté : la douleur qui coule en lui emplit, fait ressortir ses contours comme ce liquide coloré qui emplit les tubes dessinant les veines et les artères sur certaines planches anatomiques... (PL 110).

Il s'agit d'une autre utilisation des comparaisons pour évoquer l'imaginaire de la douleur, plutôt que les sensations proches à la conscience corporelle. Un autre exemple avec Gisèle dépend aussi des comparaisons ; une parole offensante de la part d'Alain suscite l'image suivante : « Il lui fait très mal... Elle ne peut pas supporter cette douleur... C'est comme un scalpel qui coupe sa chair, [...] » (PL 103).

Dans ce cas, la douleur devient plus graphique, conforme à la nature générale des sensations de l'intéroception trouvées dans le roman. Donc, avec la présence du narrateur, la description des

sensations relatives à la conscience corporelle devient souvent analogique. Contrairement à un narrateur à la première personne, le narrateur omniscient chez Sarraute déplace les sensations pour les généraliser.

4.4 Conclusion

Notre étude du *Planétarium* nous montre le développement de plusieurs thèmes et motifs trouvés dans les deux ouvrages précédents, mais qui sont adaptés pour les nouvelles techniques narratives. Malgré son recours à un narrateur omniscient, Sarraute est capable de préserver le niveau d'introspection chez ses personnages. Cependant, le psycho-récit ici se distingue de l'auto-récit du héros-narrateur dans *Portrait* avec son exploration de plusieurs personnages à la fois. En l'absence d'un personnage qui relate à la première personne les faits de la conscience, la représentation psychique dans ce roman dépend largement des analogies et des métaphores. De cette façon, la nature éphémère des sensations est typiquement captée par des comparaisons et des métaphores qui établissent les parallèles instantanés pour le lecteur. Il est intéressant de noter une sorte de compromis qui est créé afin de relater les événements psychiques à la troisième personne. En sacrifiant la consonance du personnage qui paraît plus authentique, la dissonance du narrateur est aussi capable d'éclaircir plus de détails obscurs qui forment la dimension mémorielle des personnages. Nous apprenons plus sur les origines de certaines associations entre les sensations. De cette façon, le narrateur nous donne à maintes reprises un aperçu des qualia qui hantent les personnages. L'usage du monologue narrativisé aide à souligner la fluctuation des tons dans la narration, suivant des rythmes différents du narrateur. Cependant, comme ce monologue est toujours narrativisé, le narrateur préserve l'aspect inconscient — la sous-conversation¹⁶⁴ — des personnages.

¹⁶⁴ Sarraute, Nathalie. « Conversation et sous-conversation » *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996. La sous-conversation chez Sarraute désigne les tropismes qui effleurent l'esprit, il s'agit de ce qui est non-verbalisé au milieu des dialogues.

CONCLUSION

Partout, de nos jours, l'esprit humain commence ridiculement à perdre de vue que la véritable garantie de l'individu consiste, non dans son effort personnel isolé, mais dans la solidarité.

Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*¹⁶⁵

La croissance de l'homme ne s'effectue pas de bas en haut, mais de l'intérieur vers l'extérieur.

Kafka, *Conversations avec Kafka*¹⁶⁶

Si tout l'art consiste à se heurter aux épreuves concernant la subjectivité de la condition humaine, Sarraute y met l'accent avec insistance. Elle nous montre par son œuvre que toute tentative de comprendre ce qu'un autre être ressent est soumise à une traduction afin de l'exprimer. Dans notre thèse, nous avons observé les fruits tangibles de cette tentative dans l'œuvre de Sarraute : le processus littéraire qui cherche à communiquer ces vérités. En reconnaissant que la conscience est étroitement liée aux sensations corporelles, Sarraute parvient à traduire les qualia de ses personnages en mots. En tenant compte des limites corporelles de la perception, l'auteure développe son écriture sensorielle éclatante d'analogies et d'images, une technique littéraire qui devient sa méthode principale de rendre compréhensible l'expérience de l'autrui.

Il est clair que l'essence des tropismes reste au cœur de toutes les œuvres examinées et que le langage est l'élément qui se modifie le plus pour véhiculer des qualia. La terminologie de Cohn nous a aidée dans l'identification des paramètres changeants dans les techniques de narration chez Sarraute. Dans le premier chapitre, nous avons détaillé les bases théoriques de notre étude. En reconnaissant les liens indéniables entre les modernistes et Sarraute, nous remarquons qu'ils convergent sur un point : leur intérêt pour la conscience. Ainsi, dans *La transparence intérieure*, Cohn montre la variété de techniques déployées par les écrivains des XIX^e et du XX^e siècles pour entrer dans la vie mentale de leurs personnages complexes. La différence entre Sarraute et son précurseur, Woolf, est facilement

¹⁶⁵ Dostoïevski, Fiodor. *Les Frères Karamazov*. Traduit par Henri Mongault. Paris : Gallimard, 1957, p. 413.

¹⁶⁶ Janouch, Gustav. *Conversations avec Kafka*. Traduit par Bernard Lortholary. Paris : Maurice Nadeau, 1988.

observée par une classification nuancée des modes narratifs. L'innovation de Sarraute réside dans son choix particulier de certains modes. Les « sous-conversations » à peine conscientes de Sarraute ne coïncident pas avec les techniques qui transcrivent les événements de la conscience. Par exemple, le monologue rapporté est rejeté à cause de la nature consciente des pensées dans l'esprit des personnages. Malgré la présence de Woolf dans ce premier chapitre, notre but n'était pas de comparer les deux auteurs, mais plutôt d'étudier leurs différences comme un point de départ afin de mieux apprécier l'œuvre de Sarraute. L'attention de Cohn accordée à la nature différente des psycho-analogies chez Woolf et Sarraute nous a intéressée pour étudier plus précisément les « images frappantes »¹⁶⁷ sarrautiennes. Nous attirons l'attention sur l'essentiel des images qui se construisent par les aspects rudimentaires de la conscience. La perspicacité de Sarraute pour les sensations qui laissent des impressions sur l'esprit est parmi les caractéristiques les plus saisissantes et importantes dans son œuvre. Afin de traiter cet aspect, nous avons élaboré quelques définitions psychologiques dans la perception sensorielle qui nous ont servi comme repères d'identification. Avec ces références, nous voyons que les tropismes datant du XX^e siècle restent toujours pertinents de nos jours dans le cadre psychologique. Notons également que les qualia se présentent comme équivalent des tropismes. Le pont entre ces deux concepts nous a permis d'examiner différentes dimensions de l'écriture de Sarraute.

Dans *Tropismes*, son premier ouvrage expérimental, nous discernons les résultats variés de cette combinaison paradoxale des qualia avec les contraintes langagières. En ce qui concerne les qualia, la distinction faite entre l'extrospection et l'introspection nous a aidée à les réunir encore, car les deux domaines ont une influence l'un sur l'autre. Notre analyse a porté sur les écarts dans la narration, dont l'effet est caractérisé par le positionnement du narrateur par rapport aux personnages. Plus le narrateur se rapproche de la perspective du personnage, plus la ligne devient floue entre l'extériorité et

¹⁶⁷ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981, p. 62.

l'intériorité. Nous avons étudié surtout le psycho-récit, qui donne au narrateur la possibilité de chercher les tropismes divers et de s'y concentrer. Sa présence prononcée à travers le recueil a fait preuve de la portée vaste du narrateur, mais il existe déjà la volonté d'affûter les fondements des tropismes. Nous avons insisté sur l'importance paradigmatique de ce début littéraire dans les prochains chapitres. Nos choix parmi les vingt-trois tropismes ont reflété ce qui est resté dans l'imagerie de Sarraute. Les motifs sont en forme de sensations marquées, déployés plusieurs fois pour caractériser les sentiments de plusieurs personnages et cela en utilisant des perspectives différentes. Dans *Tropismes*, les phénomènes comme les noyaux, le vertige, les masses molles, les parfums âcres et printaniers, les membres engourdis, entre autres, apparaissent pour se répéter plus tard. Par conséquent, notre étude des deux autres romans comprend des analyses qui renvoient à ce recueil.

Dans le troisième chapitre portant sur *Portrait d'un inconnu*, nous avons vu que Sarraute teste les limites d'un récit à la première personne. Son premier roman est ambitieux étant donné sa prémisse minimale qui donne lieu à tout un monde de possibilités. Le héros-narrateur nous fait entrer dans son propre esprit, révélant une imagination avide qui est projetée sur l'autrui. De cette façon, ce roman ne laisse aucune trace d'une perspective objective. Parallèlement, la manière dont la narration à la première personne influe sur la perception sensorielle. Le concept de l'intéroception a été introduit afin de catégoriser la récurrence frappante des sensations manifestes à l'intérieur du corps physique, c'est-à-dire les sensations qui sont détectées dans le domaine de la conscience corporelle. La manière détaillée dont le narrateur élabore les sensations est le résultat direct de la narration au présent. Cet aspect de la narration permet de réunir le moi narrateur et le moi de l'action à travers le récit. Nous avons proposé que les techniques de Sarraute diffèrent des techniques délimitées par Cohn dans son ouvrage. Au lieu d'être un outil littéraire pour faire appel au passé — une technique de rétrospection — l'auto-récit de Sarraute n'explore pas les événements dans l'histoire du protagoniste. Cela dit, il est vrai que plusieurs éléments provenant d'autrefois ressortent au cours de notre observation du héros-narrateur avec son

point de vue du monde. Il se rend compte du monde par les effets physiques qu'il éprouve, et ses interactions avec autrui sont caractérisées par des détails sensoriels. L'expérience du narrateur est une série continue de crises physiques qui représentent sa confusion interne et la volatilité de sa personnalité. Nous voyons vers la fin du roman que le narrateur essaie de se désensibiliser en diminuant l'attention qu'il porte à ses propres sensations. Parallèlement, le récit change de contenu pour présenter une image vraisemblable de la réalité au lecteur en ayant recours aux conventions de la narration traditionnelle. Dans son premier roman, Sarraute réussit à exacerber l'introspection du personnage afin d'enquêter sur les tropismes. Par conséquent, nous constatons que l'intériorité profonde s'impose au détriment d'une intrigue facile à suivre. Cette stratégie émerge dans le prochain roman, tout en gardant les vestiges des tropismes paradigmatiques.

Le planétarium nous a intéressée pour sa réconciliation des enjeux littéraires chez Sarraute. Afin d'explorer plusieurs personnages en même temps, Sarraute adopte une perspective à la troisième personne, perspective qui n'est pas particulièrement conforme à sa vision littéraire. A l'aide du psychorécit et du monologue narrativisé, le narrateur est capable de communiquer les détails dans l'esprit du personnage qui éclairent ses pensées tout en faisant avancer le récit. Grâce à la simplicité de l'intrigue, elle est facilement compréhensible, contrairement aux aventures psychiques sinueuses qui se trouvent dans *Portrait*. En dédramatisant l'intrigue avec des événements peu spectaculaires, Sarraute donne toujours la priorité aux drames intérieurs. Avec la présence d'un narrateur qui partage son discours sur les personnages, nous trouvons que la conscience corporelle s'affaiblit. Les analogies employées évoquent des images plus subsidiaires et digressives que celles qui se composent de sensations. Cependant, les détails sensoriels y restent toujours ; ils forment la base des images frappantes en les colorant. Par ailleurs, le narrateur évoque la mémoire auprès des personnages. Les qualia deviennent plus inconscients que dans *Portrait* et ils dépendent du narrateur pour les soulever et pour les élaborer. Pour la première fois dans les ouvrages que nous avons examinés, nous pouvons identifier un point

d'origine pour certains motifs parmi les qualia. Cet ajout donne une nouvelle importance aux tropismes, car ils révèlent qu'il y a un conditionnement psychologique derrière la perception sensorielle. Même si Sarraute explore un concept universel, les éléments constitutifs comme les sensations sont toujours les marqueurs de la subjectivité. Elles sont utilisées pour décrire comment les personnages perçoivent les réalités différentes, en faisant appel à leur passé et à leurs propres associations. En déclenchant les tropismes, Sarraute montre que ses personnages sont loin d'être des pages blanches tout en refusant d'élaborer leurs histoires.

Au cours de notre analyse des trois ouvrages, nous avons vu qu'il est impossible d'examiner la perception sensorielle sans remarquer la narration qui en est le moyen d'intégration. La terminologie narratologique de Cohn est indispensable pour cerner les nuances qui existent dans la façon dont les tropismes sont représentés en fonction du rôle du narrateur. Les emprunts psychologiques aident à montrer la pertinence et la valeur des projets littéraires de Sarraute qui franchissent la frontière entre les domaines de la littérature et de la psychologie. En se concentrant sur l'originalité des tropismes, Sarraute se sert de différentes techniques qui se retrouvent d'une œuvre à une autre. Chaque technique est adaptée pour mieux capter ce qu'elle cherche depuis le début de sa carrière : représenter la psychologie pour ce qu'elle est dans l'essence même. Son innovation se trouve dans ce simple but. Sarraute nous donne l'occasion d'entendre et de *sentir*, en quelque sorte, les sous-conversations des personnages, de profonds courants non-dits qui sont plus importants que ce qui est dit réellement. Nous pourrions dire que Sarraute essaie d'objectiver ce qui est impossible à éprouver et à connaître réellement : l'intériorité d'autrui. De cette façon, elle produit des œuvres complexes et lumineuses, capables de nous lancer dans un exercice obligatoire de l'empathie.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

Sarraute, Nathalie. *Le planétarium*. 1959. Paris : Gallimard, 1997.

Sarraute, Nathalie. *Portrait d'un inconnu*. 1956. Paris : Gallimard, 1977.

Sarraute, Nathalie. *Tropismes*. 1957. Paris : Union Générale d'Éditions, 1971.

Ouvrages consultés :

Ávila, Ignacio. « Is Bodily Awareness a Form of Perception? » *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 16, no. 3 (2016) : pp. 337–354. Web.

Benmussa, Simone. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai, Belgique : La Renaissance Du Livre, 2002.

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

Blackburn, Simon. « Qualia », *The Oxford Dictionary of Philosophy*. 3^e éd., Oxford University Press, 2016. Web.

Boué, Rachel. « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. » *Littérature*, vol. 89, no. 1 (1993) : pp. 58-67. Web.

Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Traduit par Alain Bony. Paris : Seuil, 1981.

Colman, Andrew M. « Synaesthesia. » *A Dictionary of Psychology*, Oxford University Press, 2015.

Costantini, Marcello. « Body Perception, Awareness, and Illusions. » *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, vol. 5, no. 5 (2014) : pp. 551–560. Web.

Cormier, Christine. « Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. » *Études Françaises*, vol. 36, no. 1 (2000) : pp. 109-125. Web.

- Dennett, Daniel C. « Quining Qualia. » *Consciousness in Contemporary Science*, 1992, pp. 42–77, doi:10.1093/acprof:oso/9780198522379.003.0003.
- Dennett, Daniel C. *Sweet Dreams: Philosophical Obstacles to a Science of Consciousness*. MIT Press, 2006.
- Dokic, Jérôme. « Qui a peur des qualia corporels ? » *Philosophiques*, vol. 27, no. 1 (2000) : pp. 77-98. Web.
- Dugast-Portes, Francine. *Le Nouveau Roman : une censure dans l'histoire du récit*. Paris : Nathan/HER, 2001.
- Fortin, Mylène. « Représentation de tropismes et recréation du signe linguistique dans *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute. » *Postures*, Dossier « Espaces inédits : les nouveaux avatars du livre », no. 8 (2006) : pp. 129-142. Web.
- Fray, Nelly. « Du corps transgressif au non-sens dans les œuvres de Virginia Woolf et Nathalie Sarraute. » *Nouvelle Fribourg*, no. 1 (2015). Web.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Girardey-Milz, Béatrice. « Langage de l'intime et voix de l'intérieur. » Thèse, Université de Montpellier III, 2010.
- Herman, David. « Re-Minding Modernism. » *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English (Frontiers of Narrative)*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2011, pp. 243-272.
- Hupé, Jean-Michel. « Synesthésie, expression subjective d'un palimpseste neuronal ? » *Médecine/Sciences*, vol. 28, no. 8-9 (2012) : pp. 765–771. Web.
- Husserl, Edmund. *Méditations cartésiennes*. Traduit par Gabrielle Pfeiffer et Emmanuel Levinas. Paris : Vrin, 1969.
- James, William. *The Principles of Psychology*. New York : Holt, 1890.

- Kalabova, Helena. « La vie intérieure dans les œuvres de Nathalie Sarraute et Virginia Woolf. »
Thèse, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2002.
- Minogue, Valerie. « The Imagery of Childhood in Nathalie's Sarraute's *Portrait d'un inconnu*. »
French Studies, vol. 27, no. 2 (1973): pp. 177–186. Web.
- Minor, Anne. « “Tropismes,” “Portrait d'un inconnu,” “Martereau”. » *The French Review*, vol. 33, no. 2 (1959) : pp. 107–115. Web.
- O'Malley, Glenn. « Literary Synesthesia. » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, no. 4 (1957) : pp. 391-411. Web.
- Ong, Walter J., *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*.
New Haven, CT: Yale University Press, 1967.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. University of Nebraska Press, 2008.
- Palmer, Alan. *Social Minds in the Novel*. Ohio State University Press, 2010.
- Raillard, Georges. « Notes en marge d'un “livre difficile” : Portrait d'un inconnu. » *Littérature*, vol. 118, no. 2 (2000) : pp. 35–42. Web.
- Rey, Alain. “Tropisme.” *Le Robert*, Dictionnaires Le Robert, 2018.
- Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil, 1991.
- Tutuc, Livia Roxana. *Language and tropisms: the verbal representation of subjectivity in the work of Nathalie Sarraute*. Dissertation, Princeton University, 2005. OCLC, 2005.
- Sarraute, Nathalie. *Ici*. 1995. Paris : Gallimard, 1997.
- Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1996.
- Sarraute, Nathalie. *Lettres d'Amérique*. Édition établie et annotée par Carrie Landfried et Olivier Wagner. Paris : Gallimard, 2017.

- Sarraute, Nathalie. *Martereau*. 1953. Paris : Gallimard, 1972.
- Toth, Naomi. « Écrire contre l'évidence. Lire Nathalie Sarraute sur et avec Virginia Woolf. » *Études britanniques contemporaines*, no. 48 (2015). Web.
- Toth, Naomi. *L'Écriture vive*. Paris : Classiques Garnier, 2016.
- Tye, Michael, « Qualia. » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford University, 2018. Web.
- Ward, Jamie. « Synesthesia. » *Annual Review of Psychology*, vol. 64, no. 1, Mar. 2013, doi:10.1146/annurev-psych-113011-143840.
- Wolfe, Jeremy, et al. *Sensation & Perception*. 4^e éd., Sinauer Associates, Inc., 2015.
- Woolf, Virginia. « Le roman contemporain. » *Le Commun des lecteurs*. Titre original : « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925. Traduit par Céline Candiard. Paris : L'Arche, 2004.
- Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. 1925. Hogarth Press, 1925.