

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

MÉMOIRE SOUMIS COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

« LE MONOLOGUE REMÉMORATIF AU SEIN DU NOUVEAU ROMAN
FRANÇAIS : DU DISCOURS À LA PERCEPTION »

PAR

GENEVIÈVE DÉSILETS

DÉCEMBRE 2004

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice, madame Lucie Guillemette, pour son professionnalisme, ses observations minutieuses et ses conseils judicieux qui ont permis d'apporter une profondeur et une richesse au contenu de ce mémoire.

Je remercie également les professeurs Manon Brunet, Marty Laforest et Luc Ostiguy pour les encouragements et la confiance qu'ils m'ont témoignés.

Je suis reconnaissante envers la Fondation de l'Université du Québec à Trois-Rivières pour avoir bénéficié d'une aide financière qui fut largement appréciée.

Enfin, je remercie ma famille pour leur soutien et leur amour ainsi que mes amis et collègues de travail qui m'ont appuyée tout au long de ma rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE 1 LE SUJET PARLANT : UNE SUBJECTIVITÉ MOBILE DANS LE LANGAGE	
1. Le sujet dans le langage : manifestations et lieux d’ancrage	9
1.1 Le dédoublement référentiel dans <i>La Route des Flandres</i>	14
1.1.1 La perception de soi : les enjeux référentiels du <i>je</i> et du <i>il</i>	15
1.1.2 Les effets de la distanciation	19
1.2 Le <i>je</i> anonyme et l’intersubjectivité dans <i>Portrait d’un inconnu</i>	24
 CHAPITRE 2 LE SUJET PERCEVANT : UNE CONSCIENCE IMAGEANTE	
2. L’expression visuelle de la perception	36
2.1 De l’objet perçu à l’image : sa métamorphose dans la conscience du sujet ...	43
2.2 L’image comme source de savoir	48
2.3 La mise en scène de l’imaginaire : l’image fabulatrice	55
2.4 Le récit circulaire : répétition et variation dans le monologue	60
 CHAPITRE 3 LES LIMITES DU LANGAGE VERBAL	
3. L’expérience non verbale du monde	69
3.1 Silences textuels et rupture dialogique dans <i>La Route des Flandres</i>	73
3.2 Le maniement des lieux communs et les jeux de langage dans <i>Portrait d’un inconnu</i>	84
3.3 Le style de l’écriture : jeux de langage et procédés performatifs	90
 CONCLUSION	98
 BIBLIOGRAPHIE	104

*Enregistrons les atomes tels qu'ils tombent, dans l'ordre selon lequel ils tombent ;
traçons, tout fragmentaire et incohérent qu'il paraisse, le dessin que chaque
spectacle, chaque incident imprime dans la conscience.*

Virginia Woolf

INTRODUCTION

La modernité romanesque confère de nouvelles significations aux textes littéraires de facture traditionnelle alors qu'un renouveau les imprègne tant sur le plan du contenu qu'à celui de la forme. Cette remise en cause des modèles littéraires atteint son apogée grâce au Nouveau Roman qui rompt avec certains présupposés romanesques et, plus radicalement, avec la notion de représentation. Le roman privilégie des formes expérimentales simultanées en tentant de mettre en scène un réalisme plus poussé qui rend compte de l'intériorité et des contenus de conscience. Il s'agit de reconstituer l'expérience vécue telle qu'elle se déploie dans son immédiateté, dans sa contingence : « la modernité entend narrer selon la logique de la vie¹ ». Cette affirmation rejoint en quelque sorte celle de Virginia Woolf, énoncée dans son essai *L'art du roman*, et qui suggère que

la vie est un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient. N'est-ce pas la tâche du romancier de nous rendre sensible ce fluide élément changeant, inconnu et sans limites précises, si aberrant et complexe qu'il se puisse montrer, en y mêlant aussi peu que possible l'étranger et l'extérieur ?²

Or, la volonté d'exprimer l'arbitraire, le contingent, le flux continu de la pensée se heurte à une difficulté majeure : la narration de ces phénomènes de l'esprit. La vie de la conscience échappe à l'emprise du langage ordinaire. Ainsi, les romanciers, pour parvenir à répondre au besoin de la narration, développent de nouvelles techniques littéraires et proposent une nouvelle vision du récit. « L'ère du soupçon », ainsi que l'énonce Nathalie Sarraute dans son ouvrage éponyme, fait

¹ Peter Bürger, « La narration à l'époque moderne », dans *La Prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 349.

² Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 15.

en sorte que les nouveaux romanciers critiquent fortement la notion même de récit :

Conscients de ne produire que des fictions, ils cherchent à contourner les obstacles de la linéarité discursive et narrative en inventant de nouvelles formes romanesques qui font place à la répétition, à la fragmentation, à la simultanéité, à l'analogie et récusent à la fois la chronologie, la logique causale, la claire distinction des temps et des lieux³.

Cette déconstruction de l'intrigue romanesque met en place une nouvelle architecture dont le morcellement possède néanmoins un sens. À cet égard, le monologue intérieur devient la figure emblématique de ce type de discours supporté par une subjectivité assaillie par un foisonnement de sensations, d'impressions et de perceptions qui fondent son objet. Plus particulièrement, le monologue remémoratif, illustrant la vie psychique et la durée intime par le biais des réminiscences et du souvenir, permet de mieux appréhender les métamorphoses du sujet dans ses manières de dire et de percevoir le monde et ce, en fonction de son expérience vécue.

La question du monologue intérieur a intéressé bon nombre de chercheurs et a fait l'objet de plusieurs études⁴. Ces études, conjuguées aux origines de la définition du monologue intérieur ou du courant de conscience élaborée, entre

³ Dominique Viart, « Nouveau Roman ou renouvellements du roman ? », dans *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 112.

⁴ Citons, entre autres, l'ouvrage exemplaire de Dorrit Cohn (*La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981) qui demeure le premier livre à entreprendre de répertorier et de décrire systématiquement le monologue intérieur ; l'essai de Frida Weissman (*Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978) ; celui de Belinda Cannone (*Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998) ; le chapitre résumant les trois techniques d'accès aux consciences dans l'ouvrage de René Rivara (*La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000) ; celui portant sur les nouvelles modalités du récit dans *La crise du roman* (1967) de Michel Raimond ; la place, toutefois restreinte, qu'occupe le monologue intérieur nommé discours immédiat par Gérard Genette dans *Figures III* (1972).

autres, par Virginia Woolf, William James et Édouard Dujardin, ont le mérite de décrire un procédé littéraire emblématique de la modernité, mais dans une perspective très large. En effet, peu d'auteurs se sont penchés sur l'analyse du monologue remémoratif, à l'exception de Dorrit Cohn qui en propose une définition dans un ouvrage paru au début des années 1980⁵. Par contre, cet essai de définition mérite d'être explicité davantage afin d'en faire ressortir toutes les subtilités. Dans un article intitulé « Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman »⁶, Jacques Dubois souligne le rôle de la mémoire dans le monologue en l'appliquant aux écrits de certains nouveaux romanciers. Cette mise en relief de la mémoire semble instructive, à première vue, nonobstant le fait que la notion de remémoration soit présentée de manière peu approfondie. Ainsi, il apparaît que cette variation du monologue intérieur qu'est le monologue remémoratif attire l'attention de certains théoriciens, notamment Cohn et Dubois, sans toutefois faire l'objet d'une étude poussée. Notre propos est donc d'analyser le monologue remémoratif pour mieux appréhender sa valeur et son statut dans l'œuvre romanesque. L'objet de la recherche se situe, de fait, dans le domaine de la critique littéraire tout en étant associé à une poétique susceptible de dévoiler les mécanismes intrinsèques d'un genre littéraire.

⁵ Selon Dorrit Cohn, le monologue remémoratif se situerait typologiquement « au point de croisement entre le monologue autobiographique et le récit remémoratif, associant le mode de présentation du premier à l'absence de rigueur chronologique du second : [il] emprunte au monologue autobiographique sa forme de monologue et au récit remémoratif le privilège donné aux jeux de mémoire. [...] en tant que forme rétrospective, employant fondamentalement les temps du passé, le monologue remémoratif est de toutes les variantes du monologue autonome celle qui est la plus proche de l'autobiographie, alors qu'en même temps elle crée l'illusion d'un 'déroulement ininterrompu' de la pensée », *op. cit.*, p. 210-211.

⁶ Cet article est paru dans la *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 17-29.

La mise en place d'une construction sensorielle du récit qui se fonde principalement sur le travail de la mémoire fait en sorte que le monologue permet d'engendrer une réflexion sur le langage. En effet, le véritable jeu de montage textuel du Nouveau Roman préconisant des épisodes qui instaurent le monologue réside dans l'exploration du langage. Or, l'observation d'une conscience ne peut se faire que par le biais des mots et « l'art du manieur de phrases qu'est l'écrivain est de savoir faire vibrer cet en-deçà des mots, de venir l'inscrire dans sa façon même d'organiser le sens⁷ ». Toutefois, comment exprimer des réalités qui sont de l'ordre de l'indicible ? De quelle manière peut-on traduire des émotions, des impressions, qui relèvent du domaine pré-verbal ?

Afin de mieux envisager ce questionnement qui pose le monologue remémoratif comme un principe narratif octroyant au langage une sensibilité propre ainsi que de dévoiler le rapport d'équivalence qui s'instaure entre discours et perception, nous nous référerons principalement aux deux méthodes d'analyse suivantes : la narratologie énonciative inspirée de la pragmatique et la phénoménologie. Celles-ci seront en continuel dialogue tout au long de notre réflexion. D'une part, le recours à la narratologie énonciative permet de mettre en place les éléments qui contribuent au surgissement du sujet dans le texte, à sa place et à son implication dans l'acte d'énonciation. La mise en lumière de la subjectivité permettra, par la suite, d'envisager le rapport intersubjectif qui relie soi à l'autre en dévoilant les circonstances qui déterminent la prise de parole et le

⁷ Claude Burgelin, « Comment la littérature réinvente la mémoire », dans *La Recherche*, n° 344, juillet-août 2001, p. 81.

passage du non-dit ou du silence vers l'usage de la parole. D'autre part, le recours à la théorie de la perception permettra de décrire et d'analyser les phénomènes perçus par le sujet. La perception devient le mode d'apparaître du monde vécu ou du monde tel que le sujet l'expérimente à travers ses actes de conscience. Les représentations mentales ne se déploient guère dans un temps objectif et mesurable, mais bien dans un temps lié à la vie de la conscience. C'est précisément par l'observation de cette dimension temporelle de la vie intérieure, de la durée au sens de Bergson, que peuvent se mesurer les perturbations qu'engendre le discours remémoratif. L'ancrage phénoménal est donc mis en scène par l'expérience sensorielle mémorisée et schématisée dans et par les structures de l'imagination. La mémoire donne une signification et devient ainsi ce qui attribue à la perception sa dimension subjective.

Le recours à de telles notions permettra de décrire et d'analyser le roman de Claude Simon, *La Route des Flandres*⁸ (1960), ainsi que celui de Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*⁹ (1948), lesquels apparaissent représentatifs de cette mise en scène de la mémoire et de ses avatars dans le genre romanesque d'expression française. En effet, dans le roman simonien, Georges, le narrateur, pendant une nuit d'après-guerre, se voit transporté dans ses souvenirs, racontant et revivant la mort de son capitaine, la débâcle de la guerre de 1940 et sa captivité dans un camp de prisonniers ; dans le roman sarrautien, un *je* anonyme, obsédé par un père et sa fille, tente de reconstituer les événements auxquels il a participé

⁸ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, Coll. « Double », 1998, 316 p.

⁹ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, 238 p.

de manière à sonder les comportements d'autrui et de conserver une impression durable des êtres gravitant autour de lui. Ces romans font appel à une quête cognitive qui implique un passé présentifié et à une intention mimétique associée à une description fidèle de l'empreinte laissée par le souvenir dans la mémoire du sujet.

Pour examiner de près le monologue remémoratif exposé dans *La Route des Flandres* et *Portrait d'un inconnu*, nous étudierons au sein de notre premier chapitre la subjectivité langagière, soit la manière dont le sujet parlant parvient à se faire voir dans le texte. En mettant en relief une subjectivité incertaine et indéfinie, les romans de Simon et de Sarraute ruinent le culte de la voix narrative unifiante en brouillant sa trace. Il n'est plus question, en effet, d'un point de vue simple, unique et défini. Cette ambivalence de la voix narrative s'exerce chez Simon par un glissement des déictiques pronominaux, d'ordre mémoriel, correspondant à la mémoire confuse et flottante du sujet qui se perd dans le cheminement du temps et du souvenir ; chez Sarraute, la présence d'un *je* anonyme ne peut s'observer que par le rapport étroit qu'il possède avec autrui. Que ce soit par le biais d'une subjectivité objectivée ou bien du dévoilement de la relation intersubjective qui relie soi à l'autre, les hypothèses retenues tout au long de ce chapitre serviront à montrer que l'instance narrative n'est nullement dépourvue de subjectivité et que, bien au contraire, ce n'est que par cette subjectivité que le narrateur parvient à rendre compte de ses perceptions liées au souvenir.

Dans un deuxième temps, cette illustration d'un sujet mobile dans le langage permettra de rendre compte de la dimension phénoménale qui le situe au centre des perceptions. Celles-ci renvoient principalement aux sensations visuelles perçues et à la représentation de l'image dans la mémoire. Ainsi, la tentative d'anamnèse qui réfère à un retour du souvenir ne peut s'exercer que par l'élaboration de l'image-souvenir et privilégie, de fait, une mise en images ou une reproduction visuelle du souvenir. En dévoilant les différents modes de perception du sujet, nous tenterons de repenser le rapport qui unit le sujet à l'objet, de retracer la forme et les effets de l'image-souvenir ainsi que de relever le rôle primordial de l'imaginaire dans la conscience du sujet. Tout cela servira à montrer la pertinence d'une poétique du regard qui attribue au langage visuel une intentionnalité marquée et des propriétés signifiantes.

Finalement, la prédominance de l'image dans les nouveaux romans accentue la méfiance envers le mot qui ne peut exprimer de manière exacte les pensées du narrateur. Celui-ci se met ainsi à douter de la véracité de ses propos, se perd dans les replis sinueux des réminiscences. Le langage s'ébranle également délaissant, de fait, sa puissance évocatrice. De là naissent l'incommunicabilité, la profusion de vides narratifs, de non-dits et la mise en place de silences textuels qui représentent autant de stratégies narratives illustrant le difficile acheminement vers la parole. La dialectique entre le dit et le non-dit permet de mettre en scène une nouvelle façon de percevoir le mot. Afin de réinventer le langage, les nouveaux romanciers tentent d'attribuer aux mots une sensation neuve et

mouvante. La réflexion qui occupera l'objet central du troisième chapitre est donc reliée directement à la question de la véritable nature du langage et de son rapport avec la phénoménologie.

Par ce mémoire, nous souhaitons prolonger les réflexions consacrées au monologue remémoratif présent dans le Nouveau Roman français dans une optique qui puisse englober l'approche phénoménologique encore peu explorée jusqu'à ce jour. Le fait d'aborder le monologue remémoratif, de l'interroger et de le porter aux frontières du littéraire pour le faire dialoguer avec d'autres savoirs permet de définir une poétique du monologue remémoratif, qui ne s'articulera plus uniquement autour de notions narratologiques, puis de dépasser, par conséquent, la conception restreinte fondée surtout sur la typologie du procédé pour, enfin, privilégier une posture plus philosophique.

CHAPITRE 1

LE SUJET PARLANT : UNE SUBJECTIVITÉ MOBILE DANS LE LANGAGE

1. Le sujet dans le langage : manifestations et lieux d'ancrage

L'étude du monologue remémoratif au sein du Nouveau Roman demeure intimement liée au champ de la pragmatique en prenant en charge le contexte de production qui tend ainsi à examiner méticuleusement l'origine du discours et les empreintes que laisse l'acte d'énonciation dans l'énoncé. De fait, dans le discours textuel, l'énonciation ou l'acte de parole est considérée comme une praxis, soit une activité qui livre certains indices dont s'empare l'énoncé afin de reconstruire et de mieux dégager l'intention du texte. Une telle approche permet donc l'observation du cadre énonciatif englobant l'intentionnalité du discours dans sa totalité. À cet égard, le traitement du monologue intérieur vise, en grande partie, à déterminer la voix narrative, à envisager le ou les points de vue privilégiés dans le texte littéraire et, donc, à saisir les divers enjeux référentiels du sujet ancré dans une expérience spatio-temporelle fictive dont l'entreprise mnémonique engendre la pluralité et la mouvance des supports discursif et perceptif.

De même, dans les romans *La Route des Flandres* de Claude Simon et *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, l'omniprésence d'une subjectivité se remémorant des événements, des paroles ou des pensées et entreprenant de décrire

la trace laissée par eux dans la mémoire devient l'objet de ces récits dont la linéarité discursive et narrative demeure profondément perturbée. C'est précisément l'étude de la subjectivité s'exerçant par le biais du monologue qui mérite d'être considérée, car elle occupe un statut plus ou moins équivoque. Or, le procédé du monologue remémoratif doit être interprété et explicité suivant le degré d'implication du texte narratif qui ne peut être mis en lumière que par le dévoilement de la structure profonde de l'œuvre et l'observation des marques de balbutiement et de dérèglement de la narration. Ces traits signifiants du texte narratif, rendus dynamiques grâce à l'apport de la pragmatique, permettront de rendre compte efficacement de l'irrégularité qui s'exerce dans le rapport reliant le niveau de l'énoncé, la surface narrative, à celui, sous-jacent, de l'énonciation. Le maniement ambivalent du discours dû, entre autres, au gommage référentiel, au brouillage spatio-temporel et à la confusion des perceptions reliées au souvenir, provoque dès lors l'ambiguïté de la voix narrative en rendant de plus en plus incertaine la cohésion et l'uniformité de l'instance énonciative.

L'analyse de la subjectivité se manifestant par l'intervention du sujet énonciateur au sein du discours permet de cerner davantage les lieux d'investissement ou de désinvestissement de celui-ci dans son énoncé. Plus encore, une telle investigation rendra possible l'illustration des métamorphoses du sujet, ses différents niveaux de perception¹ de même que ses diverses manières de

¹ Les niveaux de perception entendus ici réfèrent aux modes perceptifs réels ou imaginés auxquels demeure soumis le sujet percevant. Selon l'intuition profonde du sujet dont les données perceptives et changeantes tendent à multiplier son point de vue sur le monde, la représentation des perceptions renvoie soit à la remémoration d'un acte ayant réellement existé dans le temps ou

dire et de percevoir le monde selon l'expérience temporelle vécue. Ainsi, l'observation des formes pronominales devient tout à fait pertinente car, comme le mentionne Émile Benveniste, le rôle fondamental des pronoms consiste à être « le premier point d'appui pour cette mise à jour de la subjectivité dans le langage² ». En effet, les pronoms, que l'on peut regrouper sous le terme de déictiques pronominaux, réfèrent directement au sujet parlant et déterminent la deixis, soit l'univers du sujet qui établit un lien entre l'énoncé et l'énonciation. Essentiels au repérage du sujet dans le texte, les déictiques pronominaux permettent

d'inscrire les énoncés-occurrences dans l'espace et le temps par rapport au point de repère que constitue l'énonciateur. En aucun cas, par conséquent, il ne faut dissocier personnes et déictiques. Même si la personne y joue un rôle dominant, la triade je = tu – ici – maintenant est indissociable, clé de voûte de toute activité discursive³.

Les déictiques pronominaux jouent donc le rôle d'opérateurs d'individualisation en ce sens qu'ils organisent les liens spatiaux-temporels autour du sujet pris comme repère et observateur sensible du monde, de même qu'ils « assurent la présence de l'homme dans la langue, celle du sujet parlant qui devient le centre provisoire du monde⁴ ».

Dans la mesure où les indicateurs de subjectivité, les pronoms personnels, demeurent tributaires du bon fonctionnement du système communicationnel

soit à celle d'un événement qui ne se déploie que dans l'imaginaire du sujet. Du remémoré au figuré, l'expression perceptive se traduit par un véritable montage parallèle faisant en sorte que « le sujet ne s'appréhende qu'à travers les états changeants de son activité de conscience » (Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Septentrion, 2000, p. 15).

² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 262.

³ Dominique Maingueneau, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, coll. « Linguistique », 1991, p. 26.

envisagé du point de vue intratextuel ainsi que du phénomène de l'interdiscursivité, ils représentent les traces les plus manifestes de la présence du sujet, du dévoilement de la conscience de soi et du parcours identitaire de l'individu à travers les aléas des jeux de mémoire et des réminiscences, car « la réflexion sur le souvenir nous introduit ainsi au cœur de l'intimité humaine, par-delà, au cœur de l'existence [...]. La plus grande merveille est sans doute cette résurrection de soi à soi dont chacun fait l'expérience à chaque instant⁵ ». Ce retour sur soi par le biais du souvenir confirme l'identité personnelle, qui « ne peut précisément s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine⁶ », se dessine dans le discours narratif en empruntant la voix d'un *je* indéfini qui s'oppose à la logique cartésienne d'un Ego unifié maître de ses pensées et de ses perceptions. En outre, fort éloigné de la conception aristotélicienne prônant une mimesis de l'intrigue fondée sur la notion dynamique de *poiësis*⁷, le roman moderne rompt avec la notion de représentation et déconstruit cette convention littéraire en privilégiant le personnage au profit de la diégèse, soit l'intrigue romanesque. La relation unissant intrigue et personnage semble ainsi s'inverser : « au contraire du modèle aristotélicien, l'intrigue est mise au service du personnage. C'est alors que l'identité de ce dernier, échappant au

⁴ Jean-Claude Pariente, *Le langage et l'individuel*, Paris, Armand Colin, coll. « Philosophie pour l'âge de l'homme », 1973, p. 67.

⁵ André Bridoux, *Le souvenir*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 10.

⁶ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 138.

⁷ On se rappellera que la poétique aristotélicienne se fonde sur la tendance naturelle de l'homme à représenter et à faire voir des images pour l'acquisition de connaissances, et ce, en s'appuyant sur une *poiësis*, une parole poétique basée sur le *faire*, au sens de fabriquer, produire, créer. Toute *praxis* énonçante devient la *mimesis*, soit la représentation mimétique d'une action déterminée par l'intrigue car, selon Aristote, « l'imitation de l'action, c'est l'histoire. [...] L'histoire, c'est l'agencement des faits [...] Les histoires bien agencées ne doivent donc ni commencer ni finir au hasard », dans *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 18 et p. 21.

contrôle de l'intrigue et de son principe d'ordre, est mise véritablement à l'épreuve⁸ ».

Par ailleurs, dans le Nouveau Roman, cette conception du personnage et de son trait individuel présuppose un caractère insaisissable et incertain qui se trouve remis en cause constamment. En effet, ce nouveau sujet emblématique de l'« ère du soupçon » moderne, aux prises avec les incertitudes et l'abolition des repères traditionnels, devient maintenant soumis à la multiplicité des états perceptifs se formant dans l'axe temporel de la conscience où fusionnent passé et présent. Les pronoms, à cet égard, représentent, pour reprendre les termes de Julia Kristeva, « une subjectivité kaléidoscopique [...] mobile dans le langage⁹ » due à la pluralité du sujet pouvant atteindre en même temps toutes les instances du discours. Le décentrement du sujet porteur d'une mémoire sans cesse interrogée participe alors du brouillage énonciatif, questionne le degré de subjectivité et met en valeur l'importance fondamentale accordée à la mise en scène de soi et de l'autre dans le monologue remémoratif en ce sens que « c'est le rapport à la relation interlocutive ainsi qu'à tout l'univers symbolique qu'elle engendre, qui fonde les effets de subjectivité¹⁰ ». Le dévoilement des traces de la subjectivité dans l'œuvre littéraire se modulant à des degrés divers consiste à repérer l'intention de communication à la base de tout échange verbal et le rôle des actants dans le processus langagier qui sous-tend la mise en discours. Or, il

⁸ Paul Ricoeur, *op.cit.*, p. 176.

⁹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, p. 317.

¹⁰ Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Analyse et raisons », 1982, p. 217.

apparaît que la régie de la prise de parole qui recouvre les traces de la subjectivité est articulée selon des voies semblables mais nuancées dans les romans de Simon et de Sarraute. Toutefois, nonobstant le fait que le sujet se pose différemment dans les deux textes, l'importance du phénomène de l'intersubjectivité, quant à lui, demeure identique, c'est-à-dire qu'il gouverne entièrement la manière dont le sujet se perçoit et appréhende l'interlocuteur dans le contexte communicationnel fondé sur un échange et une interaction situationnelle.

1.1 Le dédoublement référentiel dans *La Route des Flandres*

Dans *La Route des Flandres*, la scission de l'instance homodiégétique initiale entamant le long monologue de Georges pour mieux dévoiler la personne objective montre l'incapacité du sujet à se poser de manière homogène et totalisante. Aussi, bon nombre d'études ont tenté d'expliquer et de définir ce phénomène de l'incidente chez Simon, soit le changement pronominal et ses effets discursifs, qui, dans l'occurrence de la présente analyse, marque le passage de la première à la troisième personne¹¹. Malgré le fait que la plupart de ces recherches tentent de montrer les récurrences de l'incidente dans le roman simonien en

¹¹ Cette entreprise de compréhension et de restitution du sujet simonien et de son dédoublement fait l'objet de plusieurs articles et/ou de chapitres d'ouvrages portant sur l'œuvre de Claude Simon, notamment : Dominique Viart, « La modalité narrative et les figures du sujet », dans *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 81-110 ; Dominique Lanceraux, « Modalités de la narration dans "La Route des Flandres" », dans *Poétique*, n° 14, 1973, p. 235-249 ; Brian T. Fitch, « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 199-216.

soulignant le rapport existant entre le sujet et sa mémoire défaillante, peu d'entre elles aboutissent à un résultat qui vise le dévoilement des modalités de la subjectivité et la production de sens qui s'en dégage. L'observation du clivage du sujet par le biais de l'incidente permettra ici de révéler la part de subjectivité présente dans *La Route des Flandres*, notamment grâce au pronom *il*, qui fait toujours référence au narrateur, Georges, car la triade *je/il/Georges* forme une instance de focalisation filtrée par une même conscience perceptive. Néanmoins, selon l'alternance des narrateurs homodiégétique et hétérodiégétique, le degré de subjectivité se mesurera respectivement selon la juxtaposition du mode explicite (expression subjective qui s'avoue comme telle) et du mode implicite (expression subjective qui tente de se faire passer pour objective). L'apparition d'une nouvelle forme de subjectivité par l'emploi de la troisième personne sera donc mise en lumière et permettra de mieux envisager l'inscription du sujet dans le roman de Claude Simon.

1.1.1 La perception de soi : les enjeux référentiels du *je* et du *il*

À l'intérieur de la situation de communication, le *je* occupe une position de transcendance par rapport aux autres instances du discours. En effet, selon la polarité des personnes énoncée par Émile Benveniste, le *je* transcende le *tu* afin de mieux se poser comme sujet, ces deux pronoms deviennent de purs déictiques dans la mesure où ceux-ci fonctionnent comme locuteur et comme allocutaire. Toujours selon Benveniste, puisque les pronoms personnels constituent les points d'ancrage les plus manifestes de la présence du sujet dans le langage, la

subjectivité ne peut se mesurer que par la capacité du locuteur à se définir comme sujet et c'est donc

à partir de la première personne que le processus a dû commencer, là où était l'axe de la subjectivité. [...] Est ego qui dit ego. Nous trouvons là le fondement de la subjectivité, qui se détermine par le statut linguistique de la personne¹².

De même, afin de mieux envisager l'importance du *je* comme personne subjective, Benveniste l'oppose à la troisième personne *il* correspondant à la catégorie de la non-personne. Il en vient, ainsi, à distinguer deux modes énonciatifs : l'énonciation personnelle et l'énonciation historique illustrées respectivement par la première et la troisième personne. La dichotomie discours/récit représente donc le fondement de la subjectivité dans le langage, au sens de Benveniste, car tenir compte des effets produits par les changements de formes pronominales met en relief les divers lieux d'inscription de la subjectivité en permettant de construire une théorie de la personne.

Cependant, il reste que cette conception de la subjectivité langagière proposée par Benveniste peut être questionnée, voire réinterprétée pour rendre compte de manière plus juste de l'emploi des déictiques pronominaux dans le roman *La Route des Flandres*. En effet, si, comme l'affirme Benveniste, la subjectivité se définit « comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience¹³ », alors la troisième personne peut tout aussi bien revêtir une part de subjectivité dans la mesure où le pronom *il* devient une autre figure du sujet qui

¹² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, respectivement p. 248 et 260.

raconte et décrit les impressions perceptives que lui inspirent son expérience mémorielle et l'empreinte qu'elle laisse dans sa mémoire. Ainsi, celui qui dit *il* en parlant de soi dévoile un certain subjectivisme, plus implicite qu'explicite :

On peut fort bien parler de soi en s'absentant de la surface textuelle [...] et parler d'un autre en disant je. [...] La subjectivité peut emprunter les voies du *il* et l'objectivité celles du *je* [...] puisque l'on peut concurremment appeler subjective : (I) l'attitude qui consiste à parler ouvertement de soi; (II) celle qui consiste à parler d'autre chose, mais en termes médiatisés par une vision interprétative personnelle¹⁴.

La narration au mode impersonnel peut donc présenter des propos subjectifs portant la trace d'un jugement de valeur relevant, le plus souvent, d'une modalité axiologique¹⁵. Dans *La Route des Flandres*, la présentation impersonnelle et individuelle foisonne de mots porteurs de subjectivité, que l'on appelle subjectivèmes, qui sont constitués d'adjectifs, de verbes, etc., et qui relèvent de « toutes catégories pouvant inclure des commentaires, des remarques [...]. Ce sont des unités lexicales qui, en même temps qu'elles énoncent les propriétés d'un objet, indiquent les réactions de l'énonciateur face à cet objet¹⁶ ». Par le fait même, les termes modalisateurs, évaluatifs et affectifs abondent dans l'univers textuel simonien désireux de révéler l'appréhension du sujet par rapport au monde qui l'entoure :

Puis il cessa de se demander quoi que ce fût, cessant en même temps de voir quoiqu'il s'efforçât de garder les yeux ouverts [...] tandis que l'espèce de vase sombre dans laquelle il lui semblait se mouvoir s'épaississait encore, et il fit noir tout à fait, et tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent)

¹³ *Ibid.*, p.260.

¹⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 169 et p. 170.

¹⁵ Catherine Kerbrat-Orecchioni mentionne d'ailleurs que les axiologiques possèdent une force illocutoire indéniable et que, à plus d'un titre, ils correspondent à des « opérateurs de subjectivité particulièrement voyants et efficaces, qui permettent au locuteur de se situer clairement par rapport aux contenus assertés », *ibid.*, p. 93.

¹⁶ André D. Robert et Annick Bouillaguet, *L'analyse de contenu*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 66.

au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval¹⁷.

Cet extrait dénote efficacement l'appréhension perceptive du sujet suivant ce qu'il énonce. Les verbes évaluatifs et subjectifs compris dans les expressions « cessant en même temps de voir », « il lui semblait se mouvoir », « tout ce qu'il percevait maintenant » fonctionnent comme des indices de subjectivité. Ils signalent, par la même occasion, l'impression singulière et spécifique du sujet et son appréhension de la réalité qui lui apparaît de manière plus ou moins assurée ou plus ou moins contestable. Or, les nombreuses digressions marquées par les ajouts d'informations exprimés entre parenthèses renforcent la valeur subjective du discours impersonnel en révélant du même coup le degré d'assurance et d'authenticité de l'expérience vécue. De plus, le passage de la simple énumération des éléments objectifs d'un objet à son évaluation proprement axiologique engendre un « saut interprétatif¹⁸ » qui permet au narrateur d'effectuer une interprétation évaluative et d'apporter une nuance particulière à son propre énoncé. Une telle évaluation peut être de l'ordre de la présupposition :

[...] il pouvait sentir contre sa peau le froid de l'étoffe mouillée, et *sans doute* la route s'élevait-elle en lacets car à présent le crépitement monotone arrivait de partout [...] et, les yeux grands ouverts sur le noir, presque insensible maintenant [...] il *croyait entendre* tous les chevaux, les hommes, les wagons en train de piétiner ou de rouler en aveugles dans cette même nuit¹⁹

ou bien de l'ordre de l'interrogation de manière à questionner la véracité de l'énoncé en cause :

¹⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1998, p. 28.

¹⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 107.

mais *peut-être* cela aussi l'avait-il inventé, c'est-à-dire la couleur, ce rouge acide, *peut-être* simplement parce qu'elle était quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche, *peut-être* à cause de son nom, parce que "Corinne" faisait penser à "corail"? ...²⁰

La présence de modalisateurs d'approximation nuançant l'opinion du locuteur et dont la trace se révèle par les expressions d'incertitude *sans doute* et *peut-être*, lequel revient à trois reprises dans le précédent extrait, indique la position énonciative de l'instance narrative dans la mesure où celle-ci émet un jugement sur son propre énoncé quant à la vérité ou à la fausseté de ce qu'elle exprime. Par ces divers indices de subjectivité, la description impersonnelle de soi peut arborer un caractère subjectif qui repose toutefois sur des implicites et des présupposés énonciatifs de même qu'elle produit, par le fait même, une distanciation entre le sujet de l'énoncé et l'énoncé en soi.

1.1.2 Les effets de la distanciation

Le concept de distance énonciative se mesurant par le rapport qu'entretient le sujet d'énonciation avec le contenu de son énoncé demeure au confluent des ambiguïtés liées à la permutation des déictiques pronominaux, à la lisibilité et à la compréhension du discours narratif : « au-delà d'un certain seuil d'opacité, le texte risque en effet [...] de verser dans l'incommunicable²¹ ». La distance énonciative renseigne donc sur la part d'engagement ou de désengagement du locuteur vis-à-vis de son énoncé et précise s'il y a identification ou distanciation

¹⁹ Claude Simon, *op. cit.*, p. 31. C'est nous qui soulignons.

²⁰ *Ibid.*, p. 221. C'est nous qui soulignons.

²¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 173.

du sujet de l'énonciation à l'égard de celui-ci. Le sujet peut alors se distancier de son énoncé, de manière plus ou moins prononcée, afin de mieux l'appréhender. Cet effacement d'un *je* subjectif au profit d'un *il* objectif marque nettement la transparence énonciative qui se fonde sur une présence atténuée et plus subtile de présence dans le discours²². La superposition, voire la subordination de différents niveaux d'énonciation ayant des statuts variables concourent ainsi à mettre en relief la prédominance de la conscience de soi qui « n'est possible que par le détour de l'autre²³ ».

De même, les enjeux référentiels du *il* dans *La Route des Flandres* indiquent qu'il y a distanciation du sujet énonciateur par rapport à son énoncé pour mieux se visualiser et porter une appréciation quant à sa représentation. En effet, la scène du miroir dans laquelle Georges voit se refléter son image illustre nettement la réflexivité du *je* devenu *il*, un effet de distance marqué par le monologue rapporté :

puis il pensa : "Mais c'est moi", restant à regarder ce visage d'inconnu figé sur place, non par la surprise ou par l'intérêt mais simplement par la fatigue, appuyé pour ainsi dire contre sa propre image²⁴ ».

L'instance énonciative pose, par conséquent, un regard réflexif sur soi et sur son propre énoncé de manière à s'objectiver. Il apparaît alors que cette reconnaissance personnelle par la projection de l'image de soi accentue considérablement la prise de conscience du sujet. Cette illustration d'une conscience réfléchissante entièrement orientée vers soi peut être dès lors mise en parallèle avec le projet des

²² Pour une meilleure compréhension des concepts de *distance* et de *transparence*, voir à cet effet l'article de Jean Dubois, « Énoncé et énonciation », dans *Langages*, n° 13, mars 1969, p. 100-110.

²³ Francis Jacques, *op. cit.*, p. 233. Dans le cas présent, l'autre devient le *il* impersonnel permettant la distance du *je* par rapport à soi.

Romantiques allemands enclins à souligner ce rapport à soi rendu sensible par la réflexion. Par ailleurs, la pensée philosophique allemande ne peut se comprendre que par son engagement profond dans l'esthétique moderne qui fonde son caractère romantique. Effectivement, la modernité se présentant sous le signe du morcellement, la scission demeure donc son essence fondamentale ; le but vers lequel elle tend devient alors l'unification²⁵. Ce mouvement d'unité s'inscrit au centre de la pensée du philosophe allemand Friedrich Schlegel qui envisage l'autonomie du Moi en supprimant le dualisme sujet/objet : le sujet représente un moi isolé, s'auto-réfléchissant et devenant à soi-même son propre objet. Il est destiné à prendre conscience de sa présence au monde et, tout particulièrement, de son être propre. Ainsi se dessine la dialectique de la pensée réfléchissante, soit la réflexion, prise au sens schlegelien « d'une conscience de soi, d'un rapport à soi, d'une ré-flexion de soi²⁶ ». L'application de l'idée d'une conscience auto-réfléchissante empruntée à la pensée romantique moderne acquiert une signification profonde dans le roman de Simon alors que Georges se regarde dans une glace, affaibli par l'impitoyable guerre, scène dans laquelle la conscience de soi s'exalte et se lie à une conscience du monde propice à la réflexion, car « en devenant objet pour soi-même, le sujet prend aussi du recul par rapport à lui-même, il se regarde en même temps qu'il regarde le monde, et dépasse, dans cette

²⁴ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 105.

²⁵ La modernité s'explique, en effet, comme une perte de la réalité finie, par la fragmentation, par la destruction de la forme achevée, par la recherche d'une réalité infinie. Le mouvement qui l'anime consiste à mêler et à séparer. Toutes les relations sont dès lors détruites ou mises en question et soumises à la réflexion.

²⁶ Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, p. 101.

vision synoptique, la scission qu'avait créée la réflexion²⁷ ». Par le biais du rapport à soi qu'entraîne la scène du miroir, l'identité éclatée du sujet tend à se réunifier momentanément de façon à synthétiser les parties éparses qui le constituent.

Dans un autre ordre d'idées, il survient que ce phénomène de subjectivité objectivée du sujet se transpose également sur le plan du contenu de son message. Le détachement du sujet en ce qui concerne son propre discours intérieur force celui-ci à formuler une évaluation sur le caractère véridictoire de son énoncé :

à moins qu'il (Georges) ne fût pas en train de dialoguer sous la froide pluie saxonne avec un petit juif souffreteux [...] mais avec lui-même, c'est-à-dire son double [...] ou peut-être des années plus tard, toujours seul [...] toujours en tête-à-tête avec ce double, ou avec Blum, ou avec personne²⁸.

L'incertitude de l'énonciateur à se situer clairement dans l'espace-temps du récit et à saisir la place qu'il occupe dans le discours accentue son effacement, voire son désengagement à l'intérieur du contenu de son énoncé. La perte des repères spatio-temporels participe du brouillage des déictiques, car « le sujet ne maîtrise les indicateurs qu'à partir du moment où il devient capable de se situer dans le monde²⁹ ». Ainsi privé de toutes certitudes, le sujet simonien erre dans des lieux de contradictions et « son trajet est une rotation centrifuge³⁰ » contribuant à maintenir son décentrement et, de fait, sa pluralité. L'hétérogénéité du sujet rend

²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²⁸ Claude Simon, *op. cit.*, p. 176.

²⁹ Jean-Claude Pariente, *Le langage et l'individuel*, p. 101.

³⁰ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, p. 334.

ainsi les interlocuteurs de ce dernier également pluriels³¹ : la parole dispersée de Georges ne semble plus s'adresser à un interlocuteur unique mais, au contraire, rejoindre toutes les strates qu'occupent les allocutaires présents dans l'énonciation. De plus, le procédé onomastique consistant à mettre l'accent sur celui dont on parle, Georges, renvoyant, pour ainsi dire, à l'objet même de l'énoncé, accentue considérablement le caractère implicitement subjectif de l'énoncé. En effet, ayant la « position objective d'agent³² », le nom propre associé à la troisième personne, en même temps qu'il devient objet de perception : « Et cherchant (Georges) à imaginer cela [...] Georges pouvant voir remuer leurs lèvres mais pas entendre (trop loin, caché derrière sa haie, derrière le temps³³ », reste un « individualisateur permanent³⁴ », un « objet de référence identifiante³⁵ », lié à un phénomène d'ancrage, bref, devient un instrument de repérage efficace. L'attribution du nom propre et le renvoi automatique à celui-ci par la mise en relief de la parenthèse dévoile, une fois de plus, la part de subjectivité objectivante se dégageant de l'énoncé.

Enfin, dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, la présence d'éléments subjectifs supportés néanmoins par une voix objective dont la trace se révèle par l'utilisation massive du *il* crée instantanément une transparence, une

³¹ Pierre Van Den Heuvel spécifie, à juste titre, qu'une « observation minutieuse de la communication textuelle montre que le *je* parlant est lui-même multiple et que, par conséquent, les interlocuteurs le sont aussi », *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 248.

³² Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, p. 58.

³³ Claude Simon, *op. cit.*, p. 45 et p. 46-47.

³⁴ Jean-Claude Pariente, *op. cit.*, p. 68.

³⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 71.

distance énonciative, qui modifie l'interprétation de la lecture car, comme le dit si bien Barthes dans son *Roland Barthes* par Roland Barthes,

le *il*, [...] c'est le pronom de la distance. On peut le prendre de plusieurs façons, et là le lecteur est le maître. Soit comme une sorte d' emphase, comme si je me donnais tellement d'importance, que je dise *il* en parlant de moi [...] Soit aussi, [...] comme le *il* de la distance brechtienne, un *il* épique où je me mets moi-même en critique³⁶.

L'observation des déictiques pronominaux contribue alors à mettre en relief les divers effets représentatifs qui découlent du cadre énonciatif, le degré de subjectivité du locuteur ainsi que sa position dans le contenu de l'énoncé et ce, de manière à mieux rendre compte de l'hétérogénéité et de la mobilité du sujet parlant dans *La Route des Flandres*.

1.2 Le je anonyme et l'intersubjectivité dans *Portrait d'un inconnu*

L'ambition de Nathalie Sarraute de rechercher et de dévoiler sans cesse ce qui se dissimule sous les apparences et les banales conversations, soit « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime³⁷ » fait en sorte que l'illustration des mouvements profonds de la conscience prédomine et se traduise aux dépens de l'expression d'une individualité pensante fixe et unifiée. Aussi, pour que s'épanouissent librement les tropismes, ces rythmes furtifs et mystérieux à la base de toute perception, ceux-ci ont besoin d'anonymat. Le personnage sarrautien perd donc nécessairement sa caractérisation typique pour ne devenir qu'un support permettant le flux ininterrompu des tropismes, « un

³⁶ Roland Barthes, cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni dans *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, p. 73.

³⁷ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 97.

être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien³⁸ ». La méconnaissance des enveloppes individuelles tient principalement au fait que les êtres « ne se définissent non plus par des caractéristiques individuelles mais par des échanges mentaux qui sont l'émanation de leurs attirances et répugnances mutuelles³⁹ ».

Or, comment peut-on désigner voire identifier les locuteurs si ces derniers subissent une perte de référentialité ? À cet effet, les déictiques pronominaux jouent un rôle tout à fait privilégié pour l'identification et la référence des locuteurs au sein de l'énonciation. Dans *Portrait d'un inconnu*, la présence d'un *je* narrateur, si neutre et anonyme soit-elle, attribue au discours un point de repère, une origine, voire une signification reléguant au *je* une continuité qui le constitue en sujet. Toutefois, la subjectivité qui s'exprime ici est avant tout une subjectivité percevante avant d'être une subjectivité pensante, dans la mesure où

il s'agit de rendre perceptible les mouvements contradictoires de la masse chatoyante et paradoxale, spongieuse et déroutante, qu'on dit être soi, ce que vit l'individu avant de se constituer en personne, quand il a seulement le sentiment d'être existant, avec tout, en presque tout. Car il sent avant de se penser pensant⁴⁰.

Dans *Portrait d'un inconnu*, le fondement de la subjectivité s'exerce à travers un *je* dépourvu de tout patronyme. Au contraire du roman de Claude Simon dans lequel l'insistance du prénom du narrateur, Georges, est soulevée en permettant de rappeler la présence du locuteur dans l'énonciation, le roman sarrautien privilégie, quant à lui, l'assise pronominale pour désigner les personnages dans le discours romanesque. Le sujet énonciateur, en évoquant continuellement dans son

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ Françoise Baqué, *Le nouveau roman*, Paris, Bordas, coll. « Connaissance », 1972, p. 31.

monologue l'existence des personnes qui l'entourent, en particulier un homme et sa fille et leur douloureuse relation, met en relief certains pronoms qui occupent une place centrale dans le roman. En effet, la présentation de *elle* (la Fille) et de *lui* (le Vieux) s'accompagne de la présence persistante de ceux-ci tout au long du texte. Il apparaît ainsi un « phénomène de motivation spéciale : tel pronom en se spécialisant dans le texte tend à acquérir le pouvoir, qu'a le nom propre, d'évoquer un personnage en particulier⁴¹ ». La description du père, le Vieux comme l'appelle le narrateur, représente bien l'influence du pronom et de ses substituts dans la fonction désignative du discours :

Une forme vêtue d'un complet gris se soulevait, *un dos rond* se penchait au-dessus de la table. On entendait frapper du poing si fort que toutes les tasses sur la table tremblaient : "Assez ! Taisez-vous ! Je le sais !" – *il* criait cela en frappant brutalement sur la table⁴².

Le pronom *il* qui renvoie au *Vieux* fait figure de « pseudo-nom⁴³ », car il permet d'éviter la confusion qui peut être ressentie grâce aux termes indéterminés et rendus suffisamment implicites des expressions *une forme* et *un dos rond*. Par ailleurs, une désignation explicite peut prendre également l'aspect de l'étiquette, du cliché, que traduit manifestement le lieu commun :

On la prendrait, avec ce cartable qui se balance au bout de son bras, pour une étudiante un peu mûre, une institutrice. C'est l'image que renvoient d'elle les glaces des boutiques, des bistrots, devant lesquelles nous passons⁴⁴.

Ainsi, la définition des personnages tendra de plus en plus à adopter le modèle de la doxa, à accorder une importance grandissante aux expressions fabriquées,

⁴⁰ Jean Roudaut, « Garder le change », dans *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 87.

⁴¹ A.S. Newman, *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976, p. 53.

⁴² Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 91. C'est nous qui soulignons.

⁴³ A.S. Newman, *op. cit.*, p. 53.

préconçues, ce qui amène le narrateur à percevoir la fille comme étant *l'Hypersensible-nourrie-de clichés*.

Force est de constater que l'emploi des pronoms vient consolider la fonction référentielle des locuteurs dans *Portrait d'un inconnu* même si on ne peut les envisager comme des entités concrètes. Plus encore, le pronom *je*, devenant implicitement le centre de l'ensemble du discours puisqu'il constitue l'instance focalisatrice dominante en fonction de laquelle se livre le monologue, acquiert aussi une spécialisation dans la mesure où il régit le lien fondamental qui s'instaure entre le moi et l'autre, lequel devient objet de perception pour le premier. Ainsi, étant donné qu'à l'origine du tropisme, il se produit un impact qui engendre effectivement une force d'attraction affective qui détermine la rencontre entre deux corps et déploie une énergie anonyme à la base même de l'œuvre sarrautienne, le contact du moi et de l'autre demeure omniprésent. Le sujet reste irrémédiablement lié à son objet, il n'y a plus vraiment d'êtres distincts en ce sens que « les limites étanches de la personne sont momentanément abolies dans un emmêlement de soi-même et de l'autre, dans une communication intersubjective qui rend impossible le je pense individuel du cogito⁴⁵ ». Le sujet sarrautien se trouve donc partagé sans cesse entre sa propre subjectivité, la réalité vivante et mouvante des tropismes, et le social, règne du lieu commun. Du particulier au général, de l'authenticité à l'inauthenticité, l'instance narrative de *Portrait d'un inconnu* ne peut se forger une identité personnelle qu'à travers les échanges

⁴⁴ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 210.

⁴⁵ Mark Lee, « *Tropismes* : le réel comme rythme de l'histoire », dans *Études littéraires*, vol. 29, n° 1, été 1996, p. 12.

perpétuels qu'elle entretient avec les autres : ce n'est que par le regard des autres qu'elle parvient à appliquer une image de soi projetée par autrui, à se constituer comme sujet : « L'impression que les gens ont de moi déteint sur moi tout de suite, je deviens tout de suite et malgré moi exactement comme ils me voient⁴⁶ ». Toutefois, il existe bel et bien une contradiction entre la représentation de l'être-pour-soi et celle de l'être-pour-autrui, soit un écart considérable entre le niveau des tropismes et celui du lieu commun rendant chaque personnage semblable à une « poupée grossièrement fabriquée [...], camelote de bazar à l'usage du vulgaire⁴⁷ », image totalement opposée à celle qu'inspire la vraie réalité de l'être, « indéfinissable, sans contours, chaud et mou, malléable⁴⁸ ». Le phénomène d'identification s'associe, par conséquent, à une appropriation des valeurs, des convenances, voire de la norme sociale. De là toute la tension qui réside dans l'œuvre sarrautienne à rendre visible ce lien inextricable entre tropisme et lieu commun, soit

ce jeu constant entre eux [les tropismes] et ces apparences, ces lieux communs sur lesquels ils débouchent au-dehors : nos conversations, le caractère que nous paraissions avoir, ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres, les sentiments convenus que nous croyons éprouver et ceux que nous décelons chez autrui⁴⁹.

Aliéné par le désir intrinsèque d'appartenance et la pulsion d'entrer en relation avec l'autre pour combler la solitude latente de l'être, le sujet chez Sarraute tente par tous les moyens de s'infiltrer, de se frayer un passage vers les autres pour sonder et démystifier ce qu'ils donnent à voir derrière leur opacité, leur image, « toujours à double face, à triple, à multiple face, fuyants, pleins de replis

⁴⁶ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 53.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, p. 9-10.

secrets⁵⁰. » Mais aucun n'est dupe de l'agitation interne et désordonnée des êtres en proie à l'angoisse de la quête d'authenticité, c'est-à-dire du vrai rapport avec soi et avec les autres, qui se révèle partout mais qui demeure invisible, car tous relèvent d'un même fond commun⁵¹.

Le narrateur homodiégétique, protagoniste du récit, en occupant le point central à partir duquel se livrent les perceptions le plus souvent liées au souvenir et en demeurant tout entier engagé dans un processus relationnel avec l'autre, évolue dans un univers où le paraître devient omniprésent. Le simulacre favorise en cela la construction d'une identité qui repose sur des éléments empruntés et sur une « conscience imageante⁵² » qui tente de s'inventer une forme pouvant correspondre à celle véhiculée par la norme sociale. La construction d'une image de soi qui puisse être valorisée par le regard d'autrui devient ainsi inévitable. Cette exigence du paraître, de l'attitude à adopter face aux autres, rejoint le concept de face élaboré par Erving Goffman et qui témoigne de l'obligation de l'individu à postuler une ligne de conduite lorsqu'il entre en contact avec autrui, « c'est-à-dire un canevas d'actes verbaux et non verbaux qui lui sert à exprimer son point de vue sur la situation, et, par là, l'appréciation qu'il porte sur les participants, et en particulier sur lui-même⁵³ ». Cette ligne de conduite permet

⁵⁰ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 170.

⁵¹ Ce fond commun annoncé déjà par Dostoïevski fait dire à Sarraute que « chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres velléités », dans *L'ère du soupçon*, p. 40.

⁵² Pascale Foutrier, « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 82.

⁵³ Erving Goffman, « Perdre la face ou faire bonne figure ? Analyse des éléments rituels inhérents aux interactions sociales », dans *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, p. 9.

l'investissement du locuteur dans sa relation avec l'autre tout en prenant en considération l'impression que celui-ci désire dégager quant à sa manière d'être perçue aux yeux des autres. Le terme de face peut donc se définir comme étant « la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinéée selon certains attributs sociaux approuvés⁵⁴ ». Le rapport à l'autre est alors ressenti comme un engagement faisant en sorte que l'attachement à une certaine face demeure souvent conjugué au risque de se trahir soi-même ou bien à la crainte d'être démasqué par les autres.

Dans *Portrait d'un inconnu*, la stratégie du masque revenant comme un leitmotiv vise essentiellement à dissimuler la nature subjective du tropisme au profit d'une image acceptable pour la norme et ce, « en sauvegardant les apparences⁵⁵ ». C'est ce masque que l'énonciateur imagine percevoir chez le Vieux à chaque fois que celui-ci entre en contact avec sa Fille :

Le masque – c'est le mot que j'emploie toujours [...] pour désigner ce visage qu'il prend dès qu'elle entre [...], il prend cette expression particulière, artificielle, figée, que prend souvent la figure des gens quand ils se regardent dans une glace⁵⁶.

De fait, diverses formes de figuration, c'est-à-dire les différentes actions qu'une personne entreprend pour ne pas faire perdre la face à quiconque y compris à soi-même afin de camoufler le flux mouvementé des tropismes, sont observées par le

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

narrateur tout au long du texte et montrent le caractère purement théâtral d'une telle mise en scène :

Quelques-uns de ces malheureux [...] prennent à leur tour un visage serré, fermé, toutes les issues bouchées, comme pour empêcher que ces effluves mystérieux ne se dégagent [...] D'autres, tirés malgré eux, s'agitent comme des pantins, se contorsionnent nerveusement, font des grimaces. D'autres encore, pour amadouer le masque, pour rendre la vie à ses traits pétrifiés, jouent les bouffons⁵⁷.

L'association des individus à des personnages de théâtre renforce considérablement l'effet de jeu qui fonde le dualisme subjectivité/social. Le narrateur se remémorant la vue du Vieux en compagnie d'une vieille amie illustre nettement la dimension spectaculaire du paraître :

Ils avançaient lentement le long du quai. Extrêmement scéniques, comme toujours. Si scéniques, si grimés, qu'ils semblaient invraisemblables, impossibles. Des personnages faisant leur entrée en scène. Je me tenais penché sur la balustrade de la passerelle. Mon cœur battait très fort. C'était la même émotion qu'autrefois dès que je les voyais⁵⁸.

La vision scénique fondée sur l'image stéréotypée et attribuée aux sujets sarrautiens fait référence a fortiori au statut figuratif du roman traditionnel dans lequel les personnages représentent des entités parfaites, moulées selon un modèle conforme à la tradition littéraire, tel que l'illustre admirablement le roman *Guerre et Paix* de Tolstoï. D'ailleurs, les comportements du Vieux et de sa Fille demeurent bien souvent calqués sur ceux des personnages de Tolstoï, le vieux prince Bolkonski et sa fille. Cette reproduction typée des personnages devient une tentative pour l'auteur de traiter ironiquement le niveau figuratif. De fait, le Vieux renvoie fréquemment aux yeux des autres une apparence caricaturale :

⁵⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

pour ceux qui déjeunent aux tables voisines, un seul coup d'œil suffit pour le cataloguer, tant il est, de la tête aux pieds, dans toute son allure, ses gestes – un type, un personnage, mais d'où, déjà, de quel roman ?⁵⁹

L'assimilation des traits distinctifs des personnages empruntés au modèle romanesque traditionnel permet de mieux faire ressortir le contraste frappant entre tradition et modernité, laquelle se distingue par les nombreuses dislocations et bouleversements que n'ont cessé de subir les personnages à travers le roman contemporain. Dès lors que l'aspect parfaitement lisse et rigide des protagonistes se détruit, le dévoilement des tropismes risque fort bien de faire apparaître l'univers chaotique et souterrain du domaine de la pré-conscience tel que l'expérimente Nathalie Sarraute dans sa quête d'écriture vouée à l'éclatement des formes conventionnelles :

Il leur semble que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes parts [...] ici où ils descendent maintenant [...] toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précisent comme des objets de cauchemar, elles se boursouflent, prennent des proportions étranges⁶⁰.

Par ailleurs, il semble que ces attitudes qui consistent à jouer un rôle, à recourir à une figure interprétative, perturbent profondément les protagonistes du récit faisant en sorte que le narrateur, réduit à n'être qu'une image fabriquée pour autrui, soit « un joueur dans une sorte de jeu rituel⁶¹ », observe, à juste titre, que

c'est cette extrême sensibilité à l'impression que les autres ont de lui, cette aptitude à reproduire comme une glace l'image que les gens renvoient de lui, qui lui donne toujours la sensation pénible, un peu inquiétante, de jouer avec tous la comédie, de n'être jamais lui-même⁶².

⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 185-186.

⁶¹ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 31.

⁶² Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 111-112.

La subjectivité, dans *Portrait d'un inconnu*, se fonde donc toujours en fonction de l'image valorisée par le lieu commun qui demeure guidé par la décence, la normalité. La perception du *je* reste tributaire du regard d'autrui, et tout ce qui émane du moi et de l'autre demeure sous le signe du paraître. Entre le dissimulé et le montré, il y a ce décalage par lequel la confrontation entre l'aspect extérieur et l'intimité des sensations et des sentiments est mise en scène. La narration se résume à dévoiler la relation intersubjective telle qu'elle est rendue sensible par les protagonistes désignés par des pronoms ou par des substituts, des étiquettes. Ainsi, le lieu d'ancrage du sujet parlant se dévoile selon une dialectique réunissant à la fois la tentative d'une identification par aliénation et le désir de fuir la représentation mimétique : « Ni intériorité opaque et inaccessible, ni extériorité transparente et immédiatement lisible, le personnage est posé par le roman sarrautien comme le produit de l'intersubjectivité verbale telle qu'elle est toujours déjà socialement ritualisée⁶³ ».

Les formes de l'énonciation, telles qu'elles viennent d'être explicitées grâce à l'étude des romans de Simon et de Sarraute, questionnent vivement la cohésion du sujet. Or, la mise en scène d'une énonciation déconcertante renvoyant à une visée transgressive du discours romanesque fournit néanmoins une place privilégiée à la subjectivité langagière rendue manifeste par l'emploi des déictiques pronominaux. Cette subjectivité fait écho à une conception élargie de la pragmatique inscrite dans l'évolution d'une pensée contemporaine ainsi que dans

⁶³ Laurent Adert, *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, p. 179.

une tradition philosophique qui mise sur l'importance du sujet engagé tout entier dans l'appréhension et la compréhension du monde qui l'entoure. Ainsi, il serait faux d'affirmer que, dans le Nouveau Roman, le sujet se trouve destitué. Au contraire, il évolue autrement et devient le support de perceptions qui le constituent. La démarche phénoménologique alors proposée fait apparaître un sujet percevant autour duquel se construit le texte car, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty, « l'homme est au monde, c'est dans le monde qu'il se connaît ». Le monde phénoménologique consiste à rendre compte du croisement entre soi, l'autre et le monde. C'est le passage entre ces divers éléments qui représente le fondement de l'essence perceptive, de son sens

qui transparaît à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne⁶⁴.

Le nouveau sujet ainsi mis en scène demeure soumis à l'état de regard, de conscience percevante, nonobstant le fait qu'il ait perdu son caractère uniforme et cohérent. Il constitue en cela un nouveau « réalisme mental⁶⁵ » qui réfère à la mimesis du processus solitaire, intérieur, enclin à décrire minutieusement le senti, l'éprouvé, voire l'innommé. Pour Nathalie Sarraute, le langage qui tend à définir ce non-dit ne peut se passer de perceptions, en ce sens que

cet innommé, cet innommable, il a fallu, pour qu'il parvienne au lecteur, le faire passer à travers ce qui serait immédiatement perceptible. Des images très simples, destinées à faire surgir aussitôt des sensations familières, ont pris ainsi une place de plus en plus importante dans mes livres, elles se sont développées en scènes imaginaires de plus en

⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. XV de l'avant-propos.

⁶⁵ Claude Simon préconise l'expression « réalisme mental » pour traduire l'action du sujet percevant : « [...] les perceptions accumulées par tous les sens font présupposer une conscience, et des affects qui modifient les données perceptives », repris par Francine Dugast-Portes, dans *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. », 2001, p. 126.

plus longues qui devaient attirer à elles, amplifier et amener à la lumière, sans pourtant le dénaturer, ce qui sans elles serait resté un magma obscur et confus⁶⁶.

C'est précisément les modalités perceptives du sujet qui doivent être mises en lumière. De fait, au-delà de la définition rendant compte de sa valeur subjective qui le situe au centre des perceptions, sur quoi porte ce présent chapitre, l'illustration d'un sujet labile que traduit l'intime dépendance unissant la contingence du vécu et du perçu permettra d'exploiter, au cours du second chapitre du mémoire, la dimension phénoménale des nouveaux romans en abordant plus spécifiquement l'épistémologie, et ce, en rattachant le sujet romanesque et ses données perceptives à une connaissance du monde basée sur l'apprentissage et le savoir⁶⁷. L'entreprise visant à dévoiler les différents modes de perception du sujet consistera à repenser le rapport sujet/objet, à retracer la forme et les effets de l'image-souvenir ainsi qu'à souligner le rôle fondamental de l'imaginaire, de la scène imaginée, dans la conscience du sujet pour la restitution du souvenir.

⁶⁶ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Tome 2, Paris, coll. « 10/18 », 1972, p. 36.

⁶⁷ Cette idée de la littérature rejoint celle de Pierre Ouellet lorsqu'il énonce que la littérature « est idées métissées d'affects, connaissances croisées avec des sensations, de l'épistémè mariée à de l'esthésie », dans *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, p. 8.

CHAPITRE 2

LE SUJET PERCEVANT : UNE CONSCIENCE IMAGEANTE

2. L'expression visuelle de la perception

L'analyse de la subjectivité dans les romans *La Route des Flandres* et *Portrait d'un inconnu* a permis de dévoiler la fluctuation de l'identité du sujet parlant qui ne reste point ancrée solidement et pour de bon. Au contraire, on peut dès lors admettre qu'elle échappe au principe de permanence dans le temps en se métamorphosant au gré des réminiscences et de la perception qu'elle a de soi et de l'autre. La mouvance de l'instance narrative s'effectue alors à travers les images et les empreintes mnésiques qui sous-tendent le discours narratif, car « tout énoncé identitaire s'inscrit dans le récit verbal ou visuel qu'on fait de son expérience perceptive, de nature polysensorielle, et de son expérience mnésique, consciente ou inconsciente¹ ». Le sujet ainsi mis en scène devient le pur produit de l'intersubjectivité qui le confronte à l'autre, l'objet perçu, dans un espace-temps réel ou imaginaire selon le mouvement de ses perceptions et de ses remémorations. Une telle dynamique textuelle emprunte la forme de parcours ou de trajectoires qui explorent les virtuosités du figurable, les limites du narrable ainsi que les frontières entre le réel et le fictif, entre le vécu et sa représentation.

¹ Pierre Ouellet dir., *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, p. 1 de la préface.

De même, compte tenu du fait que la réalité du passé mise en relief dans les romans se réduit aux traces que laissent les événements², le recours à une expression non verbale du langage privilégiant le regard permettra de rendre compte du discours introspectif et remémoratif. En effet, ce type de langage hautement préconisé par les nouveaux romanciers confronte le discours verbal non pas en s'y opposant mais en adoptant une position favorisant le rapport d'altérité. La parole (le même) demeurant en constant dialogue avec le langage visuel (l'autre), chacun possède néanmoins ses propres attributs et enjeux significatifs. Comme l'exprime Catherine Saouter, « les expressions visuelles sont ancrées fondamentalement dans une phénoménologie de la perception qui ne concerne pas le discours verbal. Le discours verbal est toujours second par rapport au langage visuel³ ». De fait, la prédominance, voire l'omniprésence du visible dans les nouveaux romans, engendre le dévoilement d'une forme d'écriture propice à mettre en relief la *vision* créatrice d'une telle mise en scène. C'est dans l'exaltation de la fonction visualisante de l'écriture, dans sa manière de faire voir, que réside le projet romanesque des nouveaux romanciers. En effet, pour Claude Simon, c'est précisément l'émergence de sensations, d'impressions et d'émotions puisées à l'état de gestation qu'il convient d'illustrer au grand jour :

Tout art doit s'adresser d'abord aux sens, si son intention profonde est d'atteindre la source même de nos émotions ... Et à ceux qui, dans la plénitude d'une sagesse qui cherche un profit immédiat, demandent à être édifiés, consolés, amusés; demandent à être promptement améliorés, ou encouragés, ou effrayés, ou brusqués, ou charmés, il [l'artiste] doit, s'il a la conscience claire, répondre ceci : « Le but que je m'efforce d'atteindre est,

² Ces traces reflètent en cela la part de caprice du processus mnémonique due, entre autres, aux déformations, aux défaillances de la mémoire et à l'imagination faisant altérer la vision du souvenir.

³ Catherine Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1998, p. 13.

avec le seul pouvoir des mots écrits, de vous faire entendre, de vous faire sentir, et avant tout de vous faire *voir*. Cela et rien d'autre, et voilà tout ! »⁴

À cet égard, l'incipit de *La Route des Flandres* est tout à fait révélateur et plonge aussitôt le lecteur dans la conscience visualisante du narrateur en offrant des énoncés visuels aux pouvoirs infiniment évocateurs, porteurs de signification⁵, dont la marque se révèle par la formulation privilégiée et éloquente du verbe *voir* :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir⁶.

En outre, c'est par le biais de la perception visuelle que prennent forme les réminiscences, la vue exerçant d'emblée le rappel du souvenir et la sensation du *déjà vu* :

la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette⁷.

Tout au long du roman, Georges, le narrateur, tendra ainsi à soutenir le regard qu'il porte sur les choses et les êtres de manière à conserver le plus possible l'impression que lui laissent les objets l'entourant pour éviter ainsi qu'ils basculent dans les limbes de l'oubli et pour parer éventuellement à sa mémoire défaillante : « le *fixant* à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase

⁴ Claude Simon, cité par Jean-Luc Seylaz, « Du *Vent* à *La Route des Flandres* : la conquête d'une forme romanesque », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 227.

⁵ Dans la mesure où les représentations visuelles d'un énoncé correspondent à un système de communication renvoyant à un agencement particulier de signes, elles demeurent « des pratiques signifiantes, c'est-à-dire constituant des langages » (Fernande St-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses universitaires du Québec, 1987, p. XII).

⁶ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 9.

⁷ *Ibid.*

marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué⁸ ». Aussi, dans la plus forte obscurité, tandis qu'il chemine militairement dans la nuit en compagnie de ses compatriotes, Georges continuera de percevoir son environnement en gardant « les yeux grands ouverts sur le noir⁹ ». Malgré la difficulté perceptive à laquelle demeure rattaché le sujet, il n'en reste pas moins que le regard se trouve constamment sollicité, car c'est en grande partie par ce médium que le narrateur appréhende l'univers qui lui apparaît confus et imprécis. De fait, le pouvoir du langage visuel ne réside-t-il pas justement dans son aptitude à rendre visible l'insaisissable, l'innommé, l'absent ? Tout peut alors être perçu par le regard, toute chose invisible prenant instantanément une forme visible et concrète :

La nauséuse puanteur de la guerre suspendue dans l'éclatant après-midi de printemps, flottant ou plutôt stagnant visqueuse et transparente mais aurait-on dit visible comme une eau croupie dans laquelle auraient baigné les maisons de brique rouge les vergers les haies¹⁰.

L'expression visuelle du langage permet donc de visualiser ce qui, d'ordinaire, ne peut être *vu*, mais *pensé* ou *imaginé*. Dès lors, l'invisible devient visible et l'innommé délaisse son caractère anonyme. La mise à vue de concepts abstraits faisant référence à une dimension sensorielle, telle que l'odorat illustré dans le précédent extrait, permet de transcender le symbolique pour accéder à une extériorisation parfaite de l'objet.

⁸ *Ibid.*, p. 25. C'est nous qui soulignons.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

Par ailleurs, on retrouve également dans l'œuvre sarrautienne ce souci de faire voir les sensations et les impressions. En effet, la quête du narrateur dans *Portrait d'un inconnu* vise essentiellement à découvrir par le regard la vraie réalité qui ne se laisse pas capter aisément :

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 [...] Il y a un truc à attraper pour le saisir quand on n'a pas la chance de le voir spontanément, d'une manière habituelle. Une sorte de tour d'adresse à exécuter, assez semblable à ces exercices auxquels invitent certains dessins-devinettes [...] le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle : on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant¹¹.

Pour mieux saisir ces actes diffus, fragiles et flous auxquels fait référence le lieu des tropismes, la conscience centrale qui observe doit à la fois se glisser dans la conscience de l'autre ou de l'objet qui anime le tropisme et, en même temps, s'en distancier, correspondant en cela au « paradoxe du texte sarrautien : adhérer pour vivre avec, prendre ses distances pour mieux voir¹² » :

Je ne dois pas pour cela, comme on pourrait le croire, chercher à me rapprocher des choses, essayer de les amadouer pour les rendre anodines, familières – cela ne me réussit jamais – mais au contraire m'en écarter le plus possible, les tenir à distance, les prendre un peu de loin, de haut et les traiter en étranger¹³.

C'est donc la découverte de la réalité intérieure, « dans la pénombre de ce qu'on nomme poétiquement 'le paysage intérieur'¹⁴ », qu'il convient de mettre en lumière par-delà la surface lisse des apparences, du lieu commun :

Je n'en sais rien, mais il me semble la voir – comme dans ce jeu où l'on cherche, les yeux bandés, un objet caché – le palper un peu au hasard pour trouver quelque chose, un point sensible¹⁵.

¹¹ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 27.

¹² Frida S. Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, p. 72.

¹³ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ *Ibid.*, p. 109-110.

Une fois de plus, le caractère fortement visuel de l'écriture tend à dévoiler l'indicible et à rendre manifeste tout ce qui se réfère au mode du *perçu* ou du *senti*.

La Route des Flandres de Claude Simon et *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, en illustrant un sujet percevant plongé dans ses réminiscences, soit un regard subjectif aux prises avec diverses perceptions reliées au souvenir, révèlent, du même coup, une expérience sensible du monde se manifestant dans un discours qui tente de l'exprimer. Cette découverte ontologique de l'*être-dans-le-monde* attribue au récit mémoriel une dimension cognitive fondée sur l'acquisition d'un savoir et la connaissance d'une réalité propres au sujet percevant. L'écriture devient alors cette tentative de restituer par le caractère scriptural ce qui demeure de l'ordre du non-dit ou de l'ineffable.

Or, quelle forme le langage visuel emprunte-t-il pour s'incarner dans le contexte énonciatif et pour rendre compte des perceptions liées au souvenir ? En cela, « la spatio-temporalité condensée en figures, soit gestaltiques, au niveau profond, soit iconiques, au niveau de leur manifestation, constitue le point de jonction du perceptif et de l'énonciatif¹⁶ ». Ainsi, tel que l'énonce Pierre Ouellet, une poétique du regard attentive à représenter les diverses manières de voir les objets concourt à mettre en place une imagerie figurative spécifique au sujet

¹⁶ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, p. 62.

percevant¹⁷. Cette imagerie du sujet se construit en fonction des appréhensions figurées ou mnémoniques auxquelles celui-ci demeure relié. Si l'on partage la pensée de Peirce affirmant qu'un signe n'est signe que parce qu'un interprète décide de l'envisager comme tel, on se rend compte rapidement que le signe iconique ou l'image mentale n'est jamais que purement subjective dans les nouveaux romans puisque la façon d'appréhender un objet risque fort bien de n'être point identique d'un sujet à l'autre. Dès lors, la tentative d'anamnèse favorisant le retour du souvenir se rattache à l'imaginaire du sujet, mémoire et imagination se mélangeant mutuellement tout en se dissociant paradoxalement¹⁸. À cet effet, le langage visuel permet d'explorer l'inscription du sujet énonciateur par rapport à l'objet perçu en abolissant la dichotomie sujet/objet au profit d'une relation d'altérité qui devient le fondement d'une poétique de la perception et de sa représentation romanesque. Partant de cette idée proposant la complémentarité du sujet et de l'objet, il sera permis de considérer l'image comme une source de savoir dans l'intuition profonde du sujet et dans sa temporalité et, finalement, de décrire son effet représentatif dans l'imaginaire du sujet percevant.

¹⁷ L'imagerie est l'espace mental où s'expriment les figures provenant du monde perçu. Ainsi, l'image dans le texte n'est jamais qu'une image mentale, une représentation que le sujet se fait de l'objet. Comme le mentionne Ouellet, « l'étude de ce qui se donne à voir au regard des personnages [...] permet ainsi de traiter la manière dont on *s'aperçoit* de quelque chose et *se le figure*, en se représentant son propre état de sujet percevant en même temps que l'objet perçu comme corrélat de cet état », *ibid.*, p. 64.

¹⁸ L'imagination et la mémoire, malgré le fait qu'elles possèdent quelques particularités semblables, restent pourtant bien différentes dans leur nature : l'une se rapporte au domaine de la fiction, de l'irréel et du possible ; l'autre correspond à une réalité antérieure, est la marque par excellence de ce qui est *souvenu*, soit du souvenu en tant que tel.

2.1 De l'objet perçu à l'image : sa métamorphose dans la conscience du sujet

Il existe assurément un trait irréductible unissant les romans de Simon et de Sarraute, une même représentation centrale qui anime le monologue remémoratif en lui attribuant une signifiante et une raison d'être. En cela, la métaphore de l'empreinte, du grec *tupos*, favorise l'apparition des réminiscences en possédant le souci mimétique de reproduire le sceau du souvenir et de décrire un processus mnémonique et intérieur. Or, ce dernier, dépourvu de tout ordre logique ou chronologique¹⁹, s'exerce en fonction de la contingence des événements. Toutefois, les nombreux fragments de souvenirs, d'actes passés, d'images fugaces forment néanmoins une certaine contiguïté dans la conscience. Ainsi, envisager le jaillissement de la mémoire associative comme principe narratif et la découverte du passé comme source de connaissance du monde permet de rendre compte de l'imagerie figurative constituant un lien ontologique avec le monde sensible. La représentation du passé paraît dès lors se présenter sous la forme d'une image faisant ainsi de la mémoire « une province de l'imagination²⁰ ». À cet égard, la thèse du philosophe Paul Ricoeur, influencée par les théories bergsonienne et sartrienne de la mémoire et de l'imagination, apparaît pertinente dans la mesure où elle semble suggérer « que le retour du souvenir ne

¹⁹ Dans le Nouveau Roman, il ne s'agit plus de rendre compte du temps objectif et mesurable mais, au contraire, de décrire le temps subjectif, soit la durée intime. En cela, il se distingue du roman traditionnel. À cet effet, Jean Pouillon fait la distinction entre ces deux sortes de romans, soit les romans de la destinée et les romans de la durée, c'est-à-dire « ceux qui se proposent simplement de décrire l'évolution d'un personnage, sans peut-être vouloir insister sur sa contingence, mais en tout cas sans y voir à tout prix la marque d'une fatalité, et ceux qui, au contraire, tentent de dévoiler ce qui commanderait nécessairement cette évolution », dans *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll.

« Tel », 1993, p. 156.

²⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 5.

puisse se faire que sur le mode du devenir-image²¹ ». En l'occurrence, la force illocutoire de l'image qui s'accomplit par la vue permet de concevoir et de rendre compte de la figurativité, de l'expérience de la spatialité comme représentation de la réalité intime du sujet garante de la subjectivité dans le texte. Ce n'est, en effet, qu'à partir d'images variées liées au souvenir que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* construit un espace correspondant à sa manière personnelle de percevoir le monde, et ce, selon un ordre de réalité authentique :

Un étranger qui marche dans une ville inconnue. Et, comme on fait souvent dans les villes inconnues, appliquer sur les choses et maintenir en avant des images puisées dans des réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou même de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir écrit au verso : Paris. Bords de la Seine. Un square. Il n'y a rien de mieux pour ramener en avant l'autre aspect. Les maisons, les rues, les squares perdent leur air inerte, étrange, vaguement menaçant. Comme des photographies qu'on a glissées sous le verre du stéréoscope, elles paraissent s'animer, elles prennent du relief et une tonalité plus chaude²².

L'image englobe donc, dans son pouvoir spatialisant, une variété d'espaces perceptifs par lesquels le sujet coordonne ses relations avec le réel. À cet effet, la référence aux tableaux, aux allusions littéraires ou aux photographies représentent autant de présentifications à partir desquelles le sujet peut dépeindre et, surtout, reconnaître la réalité de manière subjective²³.

Force est de constater que, dans les romans de Simon et de Sarraute, l'objet perçu envahit totalement la conscience du sujet en constituant pour ce

²¹ *Ibid.*, p. 7.

²² Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 28.

²³ Les présentifications renvoyant, entre autres, à des photographies, à des tableaux ou à des portraits tentent de dépeindre un objet donné de manière indirecte. Le concept de présentification a déjà été abordé chez des philosophes tels que Husserl dans sa phénoménologie intuitive de la conscience intime du temps ainsi que, précédemment, Aristote, lequel avait amorcé cette phénoménologie en soulevant l'idée qu'un tableau ou une peinture pouvait être interprété comme une image présente ou comme image désignant quelque chose d'absent ou d'irréel.

dernier une sorte de repère. L'image qui en résulte tend à abolir la distance entre le sujet et l'objet pour les fusionner. À cet effet, la scène du portrait de l'inconnu²⁴ dans le roman éponyme de Sarraute illustre fort bien l'impact provoqué par la rencontre du sujet et de l'objet, soit du même et de l'autre, car « seule l'irruption d'autrui permet d'accéder à l'altérité absolue et irréductible de l'autre²⁵ » :

Comme les autres fois, mais avec plus de force encore, de détermination et d'autorité, son regard s'empara de moi. C'était à moi – il était impossible d'en douter – à moi seul que son appel s'adressait [...], je sentais comme il lançait vers moi, avec un douloureux effort, de la nuit où il se débattait, son appel ardent et obstiné²⁶.

Dans ce jeu de perceptions et de mouvement du regard, l'impression perceptive du narrateur tend à aller au-delà des limites de sa propre frontière pour atteindre la dimension intuitive de l'autre, l'Inconnu du tableau. L'état perceptif de l'instance narrative provoque alors un débordement de la vision relevant d'un état hétéroceptif faisant en sorte que sa conscience se combine à la conscience imaginaire du portrait. La pensée du même se tourne donc inéluctablement vers l'autre, demeure soumise entièrement à lui, cherchant à s'infiltrer en lui de manière à former une interaction totale. Cette pensée du même, en s'introduisant dans l'espace métaphysique de l'autre, rompt celui-ci et le conduit vers de

²⁴ Il demeure utile de résumer et de préciser ce qui précède la scène du portrait pour bien comprendre l'impact qu'elle possède dans le déroulement du récit. Le narrateur névrosé, persuadé qu'il n'y a que lui qui peut capter chez autrui les mouvements anonymes qui les animent, part en voyage, selon la recommandation de son médecin analyste, afin de se délivrer de son mal. Arrivé dans une ville que l'on pense être Amsterdam selon les indications narratives qui le suggèrent, le narrateur décide de visiter un musée connu afin de revoir le portrait de l'Inconnu, peint par un peintre anonyme, pour vérifier l'effet qu'il exerce à nouveau chez lui. Ce rendez-vous entre le sujet et le portrait est fondamental dans le roman de Sarraute, car il montre efficacement le transport animé du tropisme voyageant de l'un à l'autre et la transformation qu'il opère chez le sujet, convaincu désormais qu'il n'est plus seul à faire face à l'inauthenticité du réel, reprenant ainsi son rôle de chasseur de tropisme « à la recherche de 'sensations', de 'visions d'art' » (*Portrait d'un inconnu*, p. 94).

²⁵ Jacques Derrida, cité par Francis Guibal, dans *Altérités*, Paris, Osiris, 1986, p. 8.

²⁶ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 86-87.

nouveaux possibles auxquels le sujet peut se reconnaître et s'identifier. La rencontre avec l'objet engendre justement un sentiment de joie intense chez le sujet, car la révélation demeure liée à un processus mnémonique. En effet, l'expérience vécue reste unie à une résurgence du passé, à la récupération d'un état antérieur :

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 en moi, pénétrait en lui, résonnait en lui²⁷.

Ce dialogue muet s'effectuant entre le narrateur et l'Inconnu du tableau peut être perçu comme un lieu de rencontres sensorielles de telle sorte que « le langage lui-même s'autorégénère en ses sources sonores et en ses points d'ancrage corporel²⁸ ». Le code formel devient un objet à réinventer par sa simple matérialité sonore. En effet, le son d'autrefois que le portrait fait naître chez le narrateur se matérialise dans le texte, la note hésitante devenant « 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 soulevait²⁹ ». Par ces deux formes de création, visuelle et sonore, Sarraute tente de créer l'instantanéité de l'impression. Par un effet de double focalisation, l'auteur combine le visuel et l'auditif de manière à rendre possible le « lieu de circulation du sens entre le corps et le code³⁰ ». De plus, la vue du portrait opère sur le narrateur une plénitude due à la reconnaissance d'une authenticité et d'une intégrité vécues auparavant :

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁸ Rachel Boué, « L'écriture à haute voix », dans *Poétique*, n° 102, avril 1995, p. 142.

²⁹ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 87.

³⁰ Rachel Boué, *op.cit.*, p. 146.

Je retrouvais mes nourritures à moi [...]. Je reconnaissais leur saveur d'autrefois [...]. Les temples où j'avais déposé tant de secrètes offrandes, autrefois, au temps de ma force intacte, de ma pureté [...]. Ils surgissaient devant moi partout, plus intenses, plus rayonnants qu'ils ne l'avaient jamais été, mes joyaux, mes délices d'autrefois³¹.

L'image de l'Inconnu, de l'Homme au pourpoint ainsi que le nomme le narrateur, sert donc d'écran entre ce dernier et son angoisse : « L'Inconnu me servait d'écran, me protégeait. [...] L'Inconnu prenait sa part dans mon tourment. Je n'étais plus seul³². » L'écran permet alors d'approcher la réalité du tropisme en préservant la part d'ombre que celui-ci nécessite et que l'imitation brute rend impossible, il permet en cela de

rendre compte de la représentation dans sa dimension technique et visuelle, avec tout ce que cela implique de contradictions, voire de rupture avec une certaine idéologie de la représentation mimétique³³.

Le rapport d'altérité, en reproduisant le va-et-vient entre deux univers alimentés par l'espace du regard, tente ainsi de recréer la matière énergétique reliée à l'expérience sensorielle, émotive, c'est-à-dire pré-verbale afin de faire accéder les diverses instances perceptives à un niveau de représentation qui puisse en faire participer la conscience. Par ailleurs, le dévoilement du souvenir-image demeurant supporté par les modalisations spatiales représente une source de savoir, car la connaissance des phénomènes observés ne peut s'effectuer que par l'intuition profonde et interne du sujet qui appréhende la réalité. L'imagerie figurative rendant compte de l'expérience non verbale du monde accorde ainsi la primauté à

³¹ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 88-90.

³² *Ibid.*, p. 100-101.

³³ Stéphane Lojkine cité par Arnaud Rykner, « Écrans et écrins sarrautiens : l'Inconnu du portrait », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 43.

l'intuition perceptive, laquelle constitue une présence immédiate de la conscience du sujet à l'objet perçu. En s'efforçant d'exprimer ces intuitions vives qui demeurent un instrument de la connaissance, les nouveaux romans tendent à se rapprocher de la philosophie bergsonienne de l'intuition, qui se rattache à une certaine dimension prélangagière du monde et suggère une nouvelle façon de percevoir le réel.

2.2 L'image comme source de savoir

La mise en images du souvenir fait participer activement les composantes internes et intuitives du sujet percevant. Elle correspondrait en cela à la dimension cognitive de la mémoire et à une donnée immédiate de la connaissance, soit ce que le philosophe Henri Bergson nomme l'intuition de la durée : « Nous appelons intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour *coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable*³⁴ ». Pour Bergson, l'objet en soi n'existe pas. Ce que nous percevons réside dans son apparence, dans son phénomène. L'image représente, par conséquent, la réalité et elle devient ce en quoi se manifeste la reconnaissance des objets. Ainsi, la détermination de l'intuition perceptive se voulant pure et instantanée reste supportée par le caractère proprement subjectif de la reconnaissance des images et suppose, de fait, l'intervention de la mémoire. La démarche philosophique de

³⁴ Bergson, cité par Jean-Louis Vieillard-Baron dans *Bergson et le bergsonisme*, Paris, Armand Colin, coll. « Synthèse », 1999, p. 56.

Bergson apparaît en cela pertinente puisqu'elle se fonde dans la conception de l'écoulement du temps et du rôle de la mémoire comme acte de conservation de la fluidité temporelle « où la réalité apparaît comme continue et indivisible³⁵ ». Le philosophe oppose, par conséquent, la discontinuité de l'espace à la continuité de la durée vécue par le courant de conscience :

le moi intérieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et se décide, est une force dont les états et modifications se pénètrent intimement, et subissent une altération profonde dès qu'on les sépare les uns des autres pour les dérouler dans l'espace³⁶.

Dans *La Route des Flandres*, l'illustration de la durée intime du sujet aux prises avec la récurrence des souvenirs questionne l'état même du monde en soulignant son caractère fragmenté :

Le temps pour ainsi dire immobile, lui aussi, comme une espèce de boue, de vase, stagnante [...] de sorte qu'ils paraissaient maintenant se mouvoir non dans le temps mais dans une sorte de formol grisâtre, sans dimensions, de néant, d'incertaine durée sporadiquement trouée par la répétition nostalgique³⁷.

La matière du monde se résume à cette discontinuité dont les caractéristiques restent indistinctes :

La surface du temps c'est-à-dire cette espèce de formol, de grisaille sans dimensions dans laquelle ils dormaient, se réveillaient, se traînaient, s'endormaient et se réveillaient de nouveau sans que, d'un jour à l'autre, quelque modification que ce soit se produisît leur donnant à penser qu'ils étaient le lendemain, et non pas la veille, ou encore le même jour³⁸.

Ainsi, la réalité apparaît au sujet par l'intuition qu'il possède des objets et par la représentation que ces derniers suscitent. De fait, l'objet représenté apparaît bien souvent comme immobile, son image figeant l'action en pleine évolution. En effet, dans le roman de Simon, la description d'un cheval dans sa course est

³⁵ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 141.

³⁶ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 83.

³⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 114.

³⁸ *Ibid.*, p. 129.

éloquente à cet égard : « l'image de son arrière-train en position de ruade restant un moment sur la rétine, immobilisée, et disparaissant enfin³⁹ ». L'image sert ainsi à alimenter le flux énergétique de la vie intérieure, à capter l'empreinte du souvenir et à unir les données internes de la conscience à l'univers symbolique auquel elles réfèrent :

il lui semblait toujours la voir, là où elle s'était tenue l'instant d'avant, ou plutôt la sentir, la percevoir comme une sorte d'empreinte persistante, irréelle, laissée moins sur sa rétine [...] que, pour ainsi dire, en lui-même [...] non pas une femme mais l'idée même, le symbole de toute femme⁴⁰.

Le besoin de l'image pour traduire l'intuition perceptive se pose afin d'éviter « toute fixation rigide et indiquer la direction dans laquelle il faut aller. L'image est alors une orientation, imparfaite, mais active vers l'intuition⁴¹ ». L'intuition comme source de savoir demeure un élément primordial dans la philosophie bergsonienne à laquelle peut se rattacher Merleau-Ponty qui s'accorde sur le fait de « revenir à cette idée de la proximité par distance, de l'intuition comme auscultation ou palpation en épaisseur, d'une vue qui est une vue sur soi, torsion de soi sur soi⁴² ». L'image qui, dans le monologue, permet à l'instance narrative de se concentrer sur une vision intérieure tentant de ressaisir le passé, dans une sorte d'enroulement ou de repliement de soi, devient un accès privilégié pour la

³⁹ *Ibid.*, p. 165. Il est clair que Claude Simon affectionne particulièrement le mode du participe présent, temps indéterminé par excellence. Aussi, « puisqu'il est dans la nature du participe présent de souligner la durée, il peut même évoquer quelque chose d'immobile, dont l'état reste constant » (Brian T. Fitch, « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 200).

⁴⁰ Claude Simon, *op.cit.*, p. 39.

⁴¹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 62.

⁴² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964, p. 170.

connaissance du réel et pour dévoiler le fonctionnement de la mémoire et du souvenir.

D'autre part, afin de mieux comprendre le rôle de la mémoire chez le philosophe Bergson, il demeure utile de mettre en relief certains aspects de sa phénoménologie de la perception. Avançant l'hypothèse de la complémentarité du corps et de l'esprit, le philosophe rejette donc le dualisme traditionnel qui oppose ces deux éléments. Il repense et relativise celui-ci en termes de durée constituant « la vie profonde et continue de la conscience, irréductible à toute détermination extérieure et anonyme, produisant ses effets, peut-être ses propres actes⁴³ ». La vie psychique repose alors sur le va-et-vient incessant entre le corps, pensé en termes de mouvements, et l'esprit qui en est le transmetteur. Pour s'actualiser, le souvenir doit par conséquent s'insérer dans une attitude corporelle. Son rappel à la conscience se développant en souvenir-images et se déployant dans un schème moteur, le souvenir devient ainsi une réalité agissante, une image. Il se crée donc un mouvement d'action produisant une simultanéité qu'illustre bien le roman simonien :

et moi réussissant cette fois à me lever accrochant la table dans mon mouvement entendant un des verres coniques se renverser rouler sur la table décrivant sans doute un cercle autour de son pied jusqu'à ce qu'il rencontre le bord de la table bascule et tombe l'entendant se briser en même temps qu'arrivé derrière la femme et regardant par-dessus son épaule je vis disparaître la voiture grise curieusement carrossée comme une espèce de cercueil toute en pans coupés et quatre dos et quatre casques ronds⁴⁴.

La perception demeure reliée à une représentation suggérée par le corps en vue de l'action. Ici, plusieurs sens participent de ce mouvement. C'est par le corps que

⁴³ Dossier spécial Bergson, dans *Magazine littéraire*, n° 386, avril 2000, p. 31.

s'exerce l'actualité du souvenir le faisant circuler ainsi à la conscience. Le narrateur de *La Route des Flandres* tente ainsi de créer une certaine harmonie entre ses mouvements et les pensées qui les animent : « j'essayai de mettre de l'ordre dans ma tête pensant que si j'arrivais à fixer classer mes perceptions j'arriverais aussi à ordonner et diriger mes mouvements⁴⁵ ». Partant de la perception pure et impersonnelle, la représentation nécessite le support de la mémoire pour qu'elle puisse adopter un caractère conscient et personnel. En ce sens, l'action de percevoir « finit par n'être qu'une occasion de se souvenir⁴⁶ ». L'image contribue ainsi à rendre intense la vision des réminiscences : « Les souvenirs que nous avons gardés des gens que nous avons connus n'ont pas plus d'intensité, plus de 'vie', que ces petites images précises et colorées qu'ont gravées dans notre esprit la botte, par exemple [...] ou ses mains osseuses et dures⁴⁷ ». La fusion, ou ce que Bergson nomme la *coalescence*, entre ce qui provient de la mémoire et de la perception, permet de reconnaître et de penser la durée comme qualité sensible recouvrant une intuition immédiate.

Or, dans son souci de constituer une phénoménologie de la mémoire qui puisse rendre compte du souvenir-image et de la connaissance intuitive des choses, Bergson n'envisage guère le piège de l'imaginaire et ses conséquences. À cet effet, Jean-Paul Sartre renouvelle la conception bergsonienne de l'image en accordant une place privilégiée à l'imagination, en élargissant le concept

⁴⁴ Claude Simon, *op.cit.*, p. 196.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁶ Bergson, cité par Jean-Louis Vieillard-Baron, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 70.

d'illusion d'immanence présent dans la philosophie de Bergson et ce, en considérant non plus l'image comme la chose mais plutôt comme une conscience possédant un caractère intentionnel manifeste. En effet, pour Sartre, l'image ne peut entrer dans le courant de conscience que si elle est synthèse et non élément : « Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images *dans* la conscience. Mais l'image *est* un certain type de conscience. L'image est un acte et non une chose. L'image est conscience *de* quelque chose⁴⁸ ». Le fait d'imaginer est donc lié de près à l'intentionnalité renvoyant à « la relation d'un acte de conscience à son objet/contenu⁴⁹ ». L'acte d'imagination réfère à un phénomène mental et peut donc être lié à l'action perceptive dans la mesure où « les phénomènes mentaux représentent des contenus sensoriels, soit entendre un son, voir un objet coloré, sentir la chaleur ou le froid, de même que les états semblables de l'imagination⁵⁰ ».

La conscience dite imageante dévoile un acte synthétique qui unit à des éléments représentatifs un savoir concret et préconise également l'intuition comme source de connaissance du réel, car « il n'est d'autre connaissance qu'intuitive⁵¹ ». Ce type de conscience peut dès lors être dit représentatif

en ce sens qu'elle va chercher son objet sur le terrain de la perception et qu'elle vise les éléments sensibles qui le constituent. En même temps, elle s'oriente par rapport à lui comme la conscience perceptive par rapport à l'objet perçu. [...] Dans la perception,

⁴⁸ Jean-Paul Sartre, *L'imagination*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994, p. 162.

⁴⁹ Peter Simons, « L'intentionnalité : la décennie décisive », dans Daniel Laurier, dir., *Essais sur le langage et l'intentionnalité*, Montréal et Paris, Bellarmin et Vrin, 1992, p. 19.

⁵⁰ Brentano, cité par Peter Simons, *ibid.*, p. 17.

⁵¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1943, p. 220.

l'élément proprement représentatif correspond à une passivité de la conscience. Dans l'image, cet élément, en ce qu'il a de premier et d'incommunicable, est le produit d'une activité consciente, est traversé de part en part d'un courant de volonté créatrice⁵².

Le fait de considérer l'image comme synthèse fait en sorte que la perception figurative des objets forme un certain schéma dans la conscience. En effet, comprendre, se rappeler, inventer, c'est toujours créer un schéma en y incorporant des images. Cet aspect schématique de la pensée qui pose l'objet comme forme ou figure s'appréhende par les sens et reste une configuration propre à l'expérience cognitive du réel. En ce sens, elle demeure une sorte de projection de la conscience dans le monde de la perception et devient, par le fait même, une procédure de l'imagination. Ce concept de schématisation se trouve employé par Pierre Ouellet afin de décrire le figural dans une perspective plus sémiotique. Considérant également le schématisme comme relevant de l'imagination, Ouellet relie cette notion au phénomène de l'intuition, car la schématisation « relève d'une esthétique, non d'une logique, et s'ancre dans l'intuition, où elle s'exprime sous les formes sensibles de l'espace et du temps, caractéristiques, notamment, des actes de perception⁵³ ». C'est donc par l'imagination que l'on accède à une forme imagée des concepts et que l'on peut rendre compte des expériences relatives aux représentations sensibles⁵⁴. Ainsi, la thèse sartrienne de la conscience imageante, incluant le pouvoir schématisant de l'imagination puisé dans les manifestations figuratives et intuitives telles qu'exprimées par Ouellet, permet donc de mieux

⁵² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1980, p. 35-36.

⁵³ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, p. 85.

⁵⁴ Ouellet rejoint Sartre lorsqu'il affirme que l'imagination possède la capacité, « grâce aux formes a priori de l'intuition que sont l'espace et le temps, de 'schématiser' nos catégories cognitives comme 'principes d'expérience' et de conférer à nos représentations l' 'image vécue' et le 'contenu figural' qui leur appartiennent », *ibid.*, p. 104.

appréhender le phénomène de l'imagination dans les nouveaux romans. La conscience demeure alors perçue comme quelque chose de muable se renouvelant sans cesse tandis que son objet demeure immuable et n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a. Bien qu'elle s'inspire de certains éléments de la philosophie bergsonienne tels que l'expérience de la durée intime, de l'intuition interne et du rôle de la mémoire, l'expression de l'imaginaire dans les romans *La Route des Flandres* et *Portrait d'un inconnu* se rapporte davantage à la conception sartrienne. L'image ainsi perçue est reliée à une conscience qui hésite entre le statut réel ou irréel de son expérience. Il reste à distinguer cependant de quelle manière l'image acquiert un pouvoir hallucinatoire et l'effet représentatif qu'il exerce du point de vue intratextuel.

2.3 La mise en scène de l'imaginaire : l'image fabulatrice

Puisque, dans les romans de Simon et de Sarraute, l'image prédomine et se trouve à engendrer, en quelque sorte, l'écriture, elle demeure, par le fait même, à l'origine d'un mode d'écriture en particulier. D'un point de vue sémiotique, l'image est un signe qui représente quelque chose et qui favorise une production de sens et, donc, une position interprétative de la part de l'interprétant⁵⁵. Fondamentalement, une image, qu'elle soit concrète, matérielle, fabriquée ou simplement mentale, reste quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre.

⁵⁵ La théorie des signes de Peirce montre effectivement qu'un signe entretient une interaction entre trois pôles : la face perceptible du signe (*representamen* ou signifiant), ce qu'il représente (objet ou référent) et ce qu'il signifie (interprétant ou signifié).

Le critère analogique pose d'emblée l'image dans la catégorie des représentations.

En effet,

si elle ressemble, c'est qu'elle n'est pas la chose même; sa fonction est donc d'évoquer, de signifier autre chose qu'elle-même en utilisant le processus de la ressemblance. Si l'image est perçue comme *représentation*, cela veut dire que l'image est perçue comme signe⁵⁶.

Ce principe de ressemblance risque toutefois de créer des variations chez le sujet percevant. De fait, l'image comme signe analogique peut, si elle pousse la ressemblance à son paroxysme, provoquer la confusion entre celle-ci et le représenté. Au contraire, elle peut engendrer une illisibilité et une confusion si la ressemblance est atténuée. Dès lors, il se peut que le travail interprétatif du sujet confronté à l'image attribue à cette dernière une fonction fabulatrice soumise à un procès véridictoire. En effet, l'omniprésence de l'image provoque nécessairement la fabrication d'un imaginaire à l'œuvre dans les nouveaux romans faisant en sorte que l'on assiste au « jeu des fausses accréditations auquel se livre la fiction⁵⁷ ». Le chassé-croisé entre l'imagination et le souvenir altère subrepticement la perception du sujet au point où le réel et sa représentation sont mis en question. La mise en récit de l'image et sa transformation narrative font ressortir la puissance de fabulation issue de la représentation. Cette fonction fabulatrice est manifeste dans les nouveaux romans dans la mesure où elle tend à devenir l'objet de la fiction présentant un sujet se trouvant à mi-chemin entre le réel et son possible et où la mémoire tend progressivement à s'inventer par le récit.

⁵⁶ Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1993, p. 30-31.

⁵⁷ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, p. 132.

Dans *La Route des Flandres*, l'image oscille constamment entre le mnésique et l'imaginaire, les souvenirs réels et les souvenirs fabriqués. On assiste ainsi, tout au long du roman, à une « contamination progressive du réel par l'imaginaire⁵⁸ » de telle sorte que le statut référentiel échappe à toute fixité et rigidité. Au contraire, celui-ci demeure mouvant et balance entre la reconnaissance d'un réel antérieur et la suspension de ce réel : « Et cherchant (Georges) à imaginer cela : des scènes, de fugitifs tableaux printaniers ou estivaux, comme surpris, toujours de loin, à travers le trou d'une haie ou entre deux buissons⁵⁹ ». D'emblée, la réalité est mise en question et suspectée, la critique référentielle s'accompagnant, bien souvent, d'une théâtralisation de l'objet perçu. C'est ainsi que le narrateur de *La Route des Flandres* revoit mentalement la scène illustrant la mort de son capitaine :

Puis (toujours gisant à demi asphyxié dans ces ténèbres suffocantes) il lui sembla qu'il le voyait réellement [...], s'avancant au milieu des champs comme quelque mascarade sacrilège [...] la mort, donc, s'avancant à travers champs en lourde robe d'apparat et dentelles, chaussée de godillots d'assassin, et lui (l'autre Reixach, l'ancêtre) se tenant là, à la manière de ces apparitions de théâtre, de ces personnages surgis d'une trappe au coup de baguette d'un illusionniste, derrière l'écran d'un pétard fumigène, comme si l'explosion d'une bombe, d'un obus perdu, l'avait déterré, exhumé du mystérieux passé dans un mortel et puant nuage non de poudre mais d'encens qui, en se dissipant, l'aurait peu à peu révélé⁶⁰.

Le caractère insolite de la représentation, produit par une « tendance à la dynamisation de l'immobile⁶¹ », crée instantanément une sorte de déréalisation de la conscience telle que la définit Sartre dans *L'imaginaire* :

⁵⁸ Jean-Luc Seylaz, « Du vent à *La Route des Flandres* : la conquête d'une forme romanesque », p. 237.

⁵⁹ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 45.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

⁶¹ Jean Rousset, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, p. 161.

la thèse de la conscience imageante est radicalement différente de la thèse d'une conscience réalisante. C'est dire que le type d'existence de l'objet imagé, en tant qu'il est *imagé*, diffère en nature du type d'existence de l'objet saisi comme réel⁶².

Or, la fonction irréalisante de la conscience qu'est l'imagination permet néanmoins de suppléer aux espaces blancs du réel et crée la séduction hallucinatoire de l'imaginaire : « L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession⁶³ ». Le recours à l'imagination annule ainsi l'absence de l'objet à la conscience, car l'absence de l'objet imaginé est recouverte par sa quasi-présence qui résulte de l'opération incantatoire⁶⁴. L'expérience perceptive tend alors à rendre compte de la forme, *Gestalt*, du visible et concourt à ne connaître les choses perçues que par les données intuitives de la conscience. La description simonienne use du figural afin de rendre visible tout ce que la *Gestalt* comporte d'implicite. À cet égard, Jean-François Lyotard nomme *invu visible* ce qui permet de « constituer le visible en tant que *perdu*, de toucher l'objet à distance sans l'avoir, de soutenir l'absence, de poser ou supposer l'autre face du donné⁶⁵ ». De fait, l'imagination devient un mode de perception altérée par laquelle les personnages perçoivent

par procuration (c'est-à-dire au moyen de leur imagination, c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, de façon [...] à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible [...] l'innommable réalité) dans cet univers futile, mystérieux et violent dans lequel, à défaut de leur corps, se mouvait leur esprit : quelque chose peut-être sans plus de réalité qu'un songe, que les paroles sorties de leurs lèvres⁶⁶.

⁶² Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 346.

⁶³ *Ibid.*, p. 239.

⁶⁴ Ce *donné-présent* d'une chose absente n'est pas sans rappeler la thèse platonicienne exploitant la représentation présente d'une chose absente.

⁶⁵ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 284.

⁶⁶ Claude Simon, *op.cit.*, p. 173.

Si l'imagination possède une fonction empirique qui conditionne la connaissance du sujet par rapport au réel, il reste que cette fonction ne peut se manifester que dans un acte imageant. Du point de vue de l'énonciation, l'intention qui régit les descriptions simonienne et sarrautienne, en mettant en relief *la semblance du voir* et le rôle qu'entretient l'énonciateur par rapport aux objets évoqués, informe à la fois sur la maîtrise et la difficulté de toute tentative d'approcher la réalité du monde, constituant en cela le paradoxe de ces nouveaux romans : la saisie et la fuite du réel que l'on tente sans cesse de retrouver par le souvenir. L'imaginaire permet dès lors l'ouverture au ressassement laissant entrevoir l'entreprise ludique des retours et des redoublements que supposent cet examen de conscience et ces interrogations répétées. En effet, il n'y a « pas d'imagination sans interprétation, sans mise en scène d'un espace de jeu, sans position d'un écart. L'image est révélation d'autre chose qu'elle. Elle signifie, elle anticipe⁶⁷ ». L'imagination envisage ainsi le jeu des possibles, rend la frontière infiniment floue entre la réalité et la fiction et demeure une manière de se construire et d'échapper à soi. Cette construction/déconstruction attribuée à l'œuvre moderne une unité cyclique privilégiant la répétition et la variation des points de vue.

⁶⁷ Hélène Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Hachette, coll. « Livre de poche biblio essais », 1990, p. 9.

2.4 Le récit circulaire : répétition et variation dans le monologue

Le caractère cyclique des nouveaux romans induit par l'acte d'imagination se trouve dévoilé par la mise en relief d'une scène première qui alimente le rappel incessant du souvenir en faisant l'objet d'une quête à jamais inassouvie. Chez Simon, cette scène réfère à la mort du capitaine de Reixach; tandis que chez Sarraute, elle renvoie à l'altercation entre un père et sa fille. Dans les deux cas, le principe de répétition demeure au confluent de la démarche rétrospective et interprétative du narrateur qui tente de capter la trace du souvenir et d'échapper aux récurrences de l'oubli. L'illustration de cette répétition qui, dans le texte, est sans cesse renouvelée prend tout son sens grâce à l'évocation des tropismes sarrautiens. En effet, dans *Portrait d'un inconnu*, les scènes anaphoriques imaginaires deviennent le mode du récit :

Il me semble que maintenant je les vois : tous ces remous en eux, ces flageolements, ces tremblements, ces grouillements en eux de petits désirs honteux, rampants, ce que nous appelions autrefois leurs « petits démons » [...] Je les vois – le vieux aussi, malgré ses airs désabusés, ses airs de « celui qui a tout compris, tout pardonné », qu'il prend toujours, le vieux aussi, il est exactement comme elle, ils se ressemblent – je vois la scène entre eux, comme ils s'affrontent, comme ils luttent front contre front, engoncés dans leur carapace, leurs lourdes armures⁶⁸.

La reprise de la scène initiale qui se retrouve déplacée en faisant apparaître toutes ses variations permet le renversement de la mise en question du récit qui progresse grâce à la reprise même : « la répétition-variation correspond alors à une sorte de progression du narrateur, à un effort pour appréhender la réalité, et se

⁶⁸ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 48.

trouve donc toujours justifiée par la logique du récit⁶⁹ ». Cette logique du récit s'articule autour du point sensible que représente le tropisme rendant ainsi le rythme de la recherche et de l'éternel retour, car « la 'pulsation' au cœur du tropisme révèle le retour de quelque chose de dramatiquement sensible après un intervalle de temps⁷⁰ ». Le retour du tropisme est si intense que l'impact qu'il produit diffère et supprime sa dimension cognitive initiale. Le sujet demeure donc incapable de saisir au niveau cognitif cet éternel recommencement, cette expérience de déjà vu, restant à jamais différé de l'impression première :

Et cela commence presque tout de suite entre eux ... Leurs déroulements de serpents ... Mais je sens que je n'y suis plus très bien, ils ont pris le dessus, ils me sèment en chemin, je lâche prise ... Elle doit demander quelque chose, il refuse, elle insiste. Cela porte presque sûrement sur des questions d'argent ... [...] Il doit y avoir des bruits de coups, des cris ... Et puis le silence. Encore quelques claquements de portes. Une odeur de valériane dans le petit couloir ... C'est accompli ...⁷¹

Le caractère hypothétique gouvernant la scène imaginée renforce l'idée que le sujet échappe à toute tentative de restituer pleinement la réalité. L'impact du tropisme représente alors

la *rencontre manquée* du réel à laquelle Sarraute est toujours convoquée, mais à laquelle elle n'arrive pas à assister pleinement. Cette suite discontinue de rencontres compose un rythme, mais c'est un rythme bien étrange où le retour du repère, le réel, risque de dévaster le sujet qui cherche à en témoigner⁷².

Ce rythme de la recherche fait apparaître un système acentré qui préconise la multiplicité et l'hétérogénéité des langages et des régimes sémiotiques. En cela, le tropisme sarrautien constitue un mouvement *rhizomatique* tel que le conçoit Gilles Deleuze, soit une architecture présentant diverses lignes de fuite et de

⁶⁹ Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1995, p. 173.

⁷⁰ Mark Lee, « *Tropismes* : le réel comme rythme de l'histoire », p. 13.

⁷¹ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 36.

déterritorialisation ne cessant de « connecter des chaînons sémiotiques⁷³ » et ne pouvant « analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres⁷⁴ ». Le rhizome favorise ainsi la variation et la circulation d'états, octroyant au signifié une dimension multiple. Dans *Portrait d'un inconnu*, la remémoration de la scène imaginée représentant la dispute entre la fille et son père soulève la multiplicité de la signifiante et des modes d'encodage qui met en jeu des régimes de signes variés : « m'y revoilà revenu une fois de plus, chacun de leurs gestes, de leurs mots est comme un nœud où s'embrouillent inextricablement mille fils entremêlés⁷⁵ ». Le tropisme renvoyant à la répétition d'une rencontre manquée peut également agir comme un stéréotype. En effet, loin d'être la répétition fidèle de l'identique, le stéréotype reste toujours imparfait et décalé, il manque sans cesse la saisie de son objet telle une copie parodique. La remémoration d'une scène s'identifie ainsi à une relecture de la trace oubliée, le souvenir aboutissant à une transcription de la scène première qui n'est jamais plus la même. On assiste donc à la modification du même dans une nouvelle saisie qui le fait renaître, car la reprise d'un événement mémorisé est distinct de l'événement originel et occupe une position variable dans le mécanisme de la mémoire qui agit comme un palimpseste. Ainsi,

si la répétition est une forme de l'éternel retour celui-ci ne saurait consister en l'univoque et paisible reprise de l'identique. Ce qui revient dans la répétition, c'est précisément son défaut. L'origine y est exhibée comme un manque. Nous retrouvons ici l'analyse deleuzienne, selon laquelle l'essence de la répétition est d'être toujours « manquée », dans la mesure où elle n'accomplit jamais la reprise de l'identique et du semblable, mais

⁷² Mark Lee, *op.cit.*, p. 14.

⁷³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome, introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 20.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 201.

en *simule* le retour. Ainsi permet-elle à l'art de s'écarter de l'imitation pour devenir simulacre et représentation⁷⁶.

L'éternel retour se nourrit du différent afin de l'incorporer dans la pensée du même ou du semblable, car « l'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le disparaître, le hasard, le multiple et le devenir⁷⁷ ». La répétition dans l'éternel retour ne se résout donc pas à la dissémination complète de l'identique mais l'exprime autrement, soit dans sa variation. D'après Deleuze :

Ce n'est pas le même qui revient, ce n'est pas le semblable qui revient, mais le Même est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Différent, le semblable est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Dissimilaire. La répétition dans l'éternel retour est le même, mais en tant qu'il se dit uniquement de la différence et du différent⁷⁸.

Ce simulacre mental favorisant l'imaginaire et le pur ressassement affecte considérablement le caractère véridictoire du discours en inscrivant le doute et le possible dans les énoncés occurrents : « Mais ce n'est chez moi sûrement que cette impossibilité, toujours, de me rendre à l'évidence, de croire que *c'est vraiment arrivé*⁷⁹ ». Chez Claude Simon, ce doute envahit la conscience du sujet à tel point que le roman semble s'autogénérer de manière à mettre en évidence sa réflexivité, ce qui fait dire à Blum s'adressant à Georges : « Tu es là à ressasser, à supposer, à broder, à inventer des histoires, des contes de fées [...] Mais en réalité que sais-tu ? [...] Du théâtre de la tragédie du roman inventé, disait-il, tu t'y complais tu en rajoutes⁸⁰ ».

⁷⁶ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, p. 51.

⁷⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 383.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 384.

⁷⁹ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 235.

⁸⁰ Claude Simon, *La Route des Flandres*, respectivement p. 174-177-271.

Le principe de répétition s'attaque également aux modalités même de la clôture du texte qui ne se termine jamais complètement. Ce faisant, il remet en cause les dispositifs narratifs traditionnels afin d'accéder à une nouvelle perspective temporelle qui ne soit plus gouvernée par une linéarité dite rectiligne car,

selon la narration classique, une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu – péripétie et reconnaissance – conduit à la fin et si la fin conclut le milieu. Alors la configuration l'emporte sur l'épisode, la concordance sur la discordance. Il est donc légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'oeuvre⁸¹.

De fait, le roman *La Route des Flandres* se termine sous le signe de l'incertitude et confronte le statut vraisemblable du contenu des énoncés. Usant d'une longue litanie visant à maintenir en avant l'impossibilité d'accéder à une logique événementielle, le narrateur échoue dans sa tentative à élucider les mobiles qui entourent la mort du capitaine de Reixach. L'incapacité du narrateur à ressaisir le passé se conjugue dès lors à la dissolution du réel :

Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé, peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux [...] la guerre pour ainsi dire étale pour ainsi dire paisible autour de nous [...], le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps⁸².

Il résulte dès lors de ce foisonnement d'images stratifiées, remémorées et imaginées, une tendance à instaurer dans le texte une « représentation

⁸¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991, p. 35-36. Cette critique de Ricoeur renvoie directement à la notion d'*œuvre ouverte* dont parle Umberto Eco dans son ouvrage éponyme et qui envisage le texte, non pas comme un espace clôt et définitif, mais comme un espace reproduisant à l'infini son propre fonctionnement.

⁸² Claude Simon, *op. cit.*, p. 296.

dilacérée⁸³ » faisant en sorte que le courant d'images demeure sans cesse épars. En effet, la modalité de la narration aboutissant à un pur ressassement et reposant sur la discontinuité narrative modifie considérablement le caractère représentatif des nouveaux romans. Privilégiant la juxtaposition d'images qui forme un mouvement kaléidoscopique, il ne reste que la trace de leur sillage dans la conscience du sujet. D'ailleurs, les mots pour exprimer ce passage fuyant des images se font davantage incertains à mesure que s'élabore le texte. Le doute envahit la pensée du narrateur qui se perd ainsi dans les méandres sinueux des réminiscences. Le langage vacille et les mots écrits atteignent le lieu où « chaque chose se retire en son image⁸⁴ ». Une telle ambivalence de la représentation engage tout entier les nouveaux romans dans un véritable conflit entre représentation et textualité, entre langage visuel et langage ordinaire. On assiste, de fait, à la remise en cause du verbal, du conceptuel et du dénotatif au profit d'un langage traduisant davantage le visuel, l'affectif et le connotatif. À cet égard, on peut affirmer que, dans les nouveaux romans, « la vision pense la langue⁸⁵ » : elle la sollicite et la transforme par son pouvoir évocateur, car « l'image symbolique est plus forte que le concept, plus expressive, plus vive par ses effets⁸⁶ ».

En consacrant l'hégémonie du langage non verbal, les nouveaux romanciers assignent au regard et à l'image une parole qui manifeste le *senti* et

⁸³ Dominique Lanceraux, « Modalités de la narration dans 'La Route des Flandres' », dans *Poétique*, n° 14, 1973, p. 248.

⁸⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 22.

⁸⁵ Charles Grivel, « Visions inaccessibles. Image et représentation, au cinéma principalement », dans *Études littéraires*, volume 28, n° 3, hiver 1996, p. 99.

l'*éprouvé* dans le silence des mots, car « l'éprouver est hétérogène au dire, même s'il lui arrive parfois d'investir le discours. Parce qu'il est un pur vécu, il est en effet radicalement altéré par cette mise en scène primordiale qu'est la syntaxe du discours, fût-il intérieur⁸⁷ ». Ainsi, on échappe au logocentrisme conceptuel du verbe afin d'accéder à une dimension davante intuitive, perceptuelle, se traduisant par l'illustration d'une conscience imageante mettant en profit les données intuitives et complexes de l'imaginaire. Une telle conscience se fonde sur « des intensités énergétiques, des conflits, des équilibres perceptuels, des processus continus de transformation, étrangers à la structure du langage verbal⁸⁸ ». L'interrogation qui occupera l'objet central du troisième chapitre sera donc liée directement à la question de la véritable nature du langage et de son rapport avec la phénoménologie. À cet effet, la théorie de Fernande St-Martin sur le non-verbal, inspirée par certains philosophes du langage ainsi que par Bergson, servira d'outil méthodologique et de point d'ancrage à ma réflexion. Celle-ci permettra dès lors de constater l'incommunicabilité et la mise en scène des silences textuels

⁸⁶ Alain Gauthier, *Du visible au visuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996, p. 74.

⁸⁷ Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 4.

⁸⁸ Fernande St-Martin, *La littérature et le non-verbal*, Montréal, Typo, 1994, p. 12.

dans *La Route des Flandres* de même que les jeux de langage et le maniement des lieux communs dans *Portrait d'un inconnu*.

CHAPITRE 3

LES LIMITES DU LANGAGE VERBAL

La prédominance de l'image dans les nouveaux romans renforce considérablement le caractère visuel de l'écriture et remet en cause la représentation en accordant la prévalence à la dimension non verbale qui soutient le texte littéraire. De même, il apparaît que ce trait indicible du discours acquiert une signification au même titre sinon plus que le discours verbal. Ce nouvel ordre de signification atteint, de fait, la construction du texte en instaurant une sémiotique axée davantage sur l'implicite. La sémiologie inhérente aux représentations visuelles, en permettant de rendre compte de l'expérience intime du sujet aux prises avec le ressassement, contribue à rendre mouvant le cadre référentiel qui ne reste, de fait, jamais complètement fixe et défini. Alors qu'on crée l'hégémonie du langage visuel, on tente de dénoncer le pouvoir illusoire des mots qui sont limités à exprimer la complexité de la vie intérieure¹. La connaissance de soi reste liée à un sentiment de l'ineffable et demeure le topos privilégié dans la modernité romanesque. Cette défiance à l'égard du langage se ressent plus particulièrement dans les textes des nouveaux romanciers. Leur contenu, en abordant la dimension prélangagière par l'intermédiaire d'un langage

¹ La représentation de la pensée fait référence à un savoir psychologique qui se trouve indépendant des procédés employés pour la représentation de la parole. Tel que l'exprime Jean Molino, « un double mouvement parcourt donc l'histoire de la représentation de la pensée : la découverte progressive de sa complexité et les tentatives d'exprimer par le langage ce qui semble par nature s'y dérober » (*Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, p. 233).

primitif et des tropismes sarrautians, valorise une expérience du monde qui reste difficilement verbalisée. Cette nouvelle appréhension du réel qu'illustre bien le monologue remémoratif engendre un questionnement visant à mieux considérer le rapport qui unit le langage ordinaire et le langage visuel dans les nouveaux romans.

3. L'expérience non verbale du monde

De prime abord, les mots restent tributaires d'une certaine perception de la réalité et, fondamentalement, toute théorie du langage est fondée sur la connaissance des relations de l'être avec son environnement. De même, cette perception du réel se trouve accomplie, en premier lieu, par les divers sens, soit la vue, l'odorat, le goûter, l'ouïe et le toucher, tous considérés selon leur aptitude à se mouvoir dans l'espace. Ainsi, de la réalité, le sujet isole, volontairement ou non, par la pensée ou la sensation, ce qu'il veut bien percevoir. Cette première abstraction personnelle et épistémologique de la réalité précède la parole et forme une image du monde propre à celui qui l'a forgée. Or, cette image représente-t-elle, d'une manière parfaite, la réalité ? Ces interrogations sur le langage et sur la relation qu'entretiennent la pensée et le langage ainsi que le mot et sa signification ont particulièrement intéressé Fernande Saint-Martin qui leur a consacré un essai intitulé *La littérature et le non-verbal*. Dans la mesure où elle s'inspire, entre autres, de la philosophie bergsonienne et des travaux de certains philosophes du langage tels que Wittgenstein et Parain, l'auteure renouvelle la conception

classique du langage d'inspiration aristotélicienne et élémentaliste². On assiste alors à la déconstruction des oppositions classiques de la pensée occidentale, principalement la domination du verbal sur le visuel, à la remise en question de la possibilité qu'a le langage de traduire les sensations faisant état ainsi de ses faiblesses et de ses limites. À une pensée logocentrique faisant référence à l'être et à l'identité s'oppose une pensée du devenir et de la différence. Si elle remet en cause le dualisme du langage, Saint-Martin propose cependant une conception énergétique du langage : il s'agit de retrouver cet espace imaginaire, ce domaine perceptif, regroupant ce qui ne peut être *dit* ou *entendu* mais *senti* et *éprouvé*. Illustrer les mécanismes et le déploiement de l'expérience non verbale dans les textes littéraires permet, à cet effet, de mieux rendre compte du monologue remémoratif en mettant l'accent sur la dimension subjective et cognitive du sujet percevant.

L'expérience non verbale demeure fondamentalement personnelle puisqu'elle diffère d'un individu à l'autre. En ce sens, elle montre la difficulté du langage à exprimer convenablement la sensation de l'état perceptif. Le langage sensoriel, en particulier le langage visuel et la pensée spatiale qu'il véhicule, reste aux antipodes des concepts qui structurent l'organisation grammaticale et sémantique du langage verbal. Or, le langage sert à prévenir en quelque sorte notre perception de la réalité. Celle-ci ne peut alors s'opérer qu'à travers un

² Une certaine linguistique structuraliste tente de montrer la possibilité de tout dire, et ce, malgré le caractère arbitraire du langage. À cet effet, Émile Benveniste affirme : « Nous pouvons tout dire, nous pouvons le dire comme nous le voulons » (*Problèmes de linguistique générale I*, Paris,

ensemble de traces et de systèmes conceptuels et affectifs qui conditionnent et déterminent notre expérience et notre perception du réel. Toutefois, les mots ne peuvent rendre compte de manière parfaite de la réalité, le langage ordinaire n'étant pas fait pour dire la vérité qui demeure, de fait, inaccessible et intraduisible. À l'instar de Wittengstein qui affirme que « tout ce qui peut être montré ne peut être dit », Fernande Saint-Martin renchérit en disant que « seuls les mots peuvent être dits. Non pas les événements ni les émotions, car ils existent au niveau silencieux. Et les mots pour parler d'eux sont d'une nature différente d'eux³ ». L'ambiguïté provient donc, en grande partie, du fait que les mots représentant des abstractions fixes et immuables, tentent de décrire une réalité qui, en fait, possède des caractéristiques opposées. De là l'intérêt pour les écrivains modernes,

de décrire une expérience de moins en moins verbale du réel, beaucoup plus proche de nos premiers niveaux d'abstraction, soit au niveau sensoriel ou au niveau de *l'objet*. [...] l'écrivain moderne sentit l'importance de l'analyse et de l'expression des sensations les plus directes et les plus éloignées du monde verbal ordinaire, pour la simple raison que c'est à ce niveau plus silencieux que la vie se déroule de la façon la plus complète et la plus riche⁴.

Le roman moderne s'attache à traduire cette réalité de l'esprit qui se nourrit d'impressions et de sensations et auxquelles l'esprit ne peut se soustraire. L'analyse du langage faite par Bergson qui montre ses lacunes à exprimer l'intuition de la durée, aspect le plus essentiel de la réalité, inspire progressivement les auteurs modernes qui tentent de traduire ces intuitions par le biais d'une écriture expérimentale, d'une prose désireuse de conduire le langage

Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 63). En contrepartie, une sémiotique plus récente défend l'idée inverse que tout ce qui est ressenti demeure de l'ordre de l'indicible.

³ Fernande Saint-Martin, *op.cit.*, p. 53.

⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

vers ses formes essentielles et primitives. Alors qu'elle prône la perpétuelle variation et la sensation personnelle de l'écoulement des choses, la philosophie bergsonienne réfute ainsi les grands systèmes totalisants. Selon Bergson, le langage ne peut traduire efficacement les intuitions et les impressions vives et, de fait, renonce à ces systèmes langagiers qui s'épuisent à rendre compte du réel dans sa totalité : « les mots, disait Bergson, comme les objets grossiers suffisant à la démarche pratique qu'ils indiquent, ne constituent que les grosses mailles d'un filet qui laisse échapper le plus important du réel⁵ ». S'appuyant sur une conception pragmatique des idées générales et du langage, Bergson remet en cause les croyances des théoriciens nominalistes ayant pour présupposés que la perception passe par la reconnaissance d'objets individuels. Or, pour Bergson, ce n'est que la représentation de l'objet qui se pose au sujet et non l'objet en soi. Tout ce qui existe en-dehors du domaine verbal, soit les sensations et les émotions provenant de l'impulsion de l'intuition éphémère et décisive, se trouve ainsi étouffé par le langage :

Nous tendons instinctivement à solidifier nos impressions, pour les exprimer par le langage. De là vient que nous confondons le sentiment même, qui est dans un perpétuel devenir, avec son objet extérieur permanent, et surtout avec le mot qui exprime cet objet. [...] Cette influence du langage sur la sensation est plus profonde qu'on ne le croit généralement. Non seulement le langage nous fait croire à l'invariabilité de nos sensations, mais il nous trompera aussi sur le caractère de la sensation éprouvée⁶.

Merleau-Ponty, contemporain de Bergson, soulève également l'insuffisance du langage qu'il considère comme « une puissance d'erreur, puisqu'il coupe le tissu continu qui nous joint vitalement aux choses et au passé, et s'installe entre lui et

⁵ Henri Bergson, cité par Fernande Saint-Martin, *ibid.*, p. 50-51.

⁶ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 97-98.

nous comme un écran⁷ ». Il existe donc une marge entre la perception du mouvement qui s'exécute entre la dimension interne du sujet, l'extériorité ainsi que l'espace qui l'entoure, et la formulation qui lui est rattachée. La divergence entre les sentiments et leur expression par les mots demeurant suffisamment élevée, force est d'admettre alors que c'est principalement par l'expérience des sensations, aussi confuse soit-elle, et non par sa verbalisation que le sujet accède à une meilleure connaissance du réel.

L'insuffisance du langage à rendre compte de l'état perceptif du sujet, de ses impressions liées au souvenir, se trouve illustrée, dans les romans *La Route des Flandres* et *Portrait d'un inconnu*, par des marques textuelles et des fonctions narratives visant à montrer d'abord la présence du sujet, sa position interlocutive de même qu'à souligner son rapport au langage. L'analyse des silences textuels et de l'incommunicabilité dans le roman de Simon ainsi que le jeu des images verbales et le maniement des lieux communs dans celui de Sarraute permettront de faire ressortir la dynamique s'instaurant entre le dit et le non-dit. Cette confrontation entre une parole et sa dissimulation reste un critère fondamental pour mieux comprendre les diverses stratégies discursives énumérées précédemment.

⁷ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, p. 166.

3.1 Silences textuels et rupture dialogique dans *La Route des Flandres*

Le roman *La Route des Flandres* intente un véritable procès au langage en ce sens où l'on assiste au refus du fait que celui-ci forme un système clos et n'est dépositaire que de son propre savoir. L'impuissance du langage à représenter fait en sorte que le discours vacille, dévoilant des « paroles privées de sens⁸ ». La signifiante doit se chercher plutôt dans le domaine du non-verbal et de la dissimulation. L'acte d'écriture s'exerce alors en fonction de la dialectique qui unit le dissimulé et le montré, exhibant « une parole errante, toujours hors d'elle-même⁹ ». Le rapport présence/absence stimule la production de sens dans la mesure où il correspond au point central de l'écriture et devient, en quelque sorte, son catalyseur :

Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre¹⁰.

De fait, la tentative d'approcher le réel se construit en fonction de l'aléatoire, du disséminé, plus proches de l'état fluctuant de la mémoire du sujet : « non rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela : ces quelques images muettes, à peine animées, vues de loin¹¹. »

⁸ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 113.

⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 56.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

¹¹ Claude Simon, *op.cit.*, p. 47.

La traduction des émotions et des impressions s'illustre également par ce caractère indicible rendu vivant par les images auxquelles elles se réfèrent :

à moins que, justement, l'amour – ou plutôt la passion – ce soit cela : cette chose muette, ces élans, ces répulsions, ces haines, tout informulé – et même informé – et donc cette simple suite de gestes, de paroles, de scènes insignifiantes¹².

Dans *La Route des Flandres*, le personnage de Georges se sert du langage pour mieux s'en détourner. Cette ambivalence entre le dit et le non-dit accentue considérablement le décentrement du sujet dont la présence subjective se dévoile pourtant et ce, en simulant l'absence et le manque par l'emploi des silences textuels.

Les silences représentent des marques textuelles d'une perte du dicible et donnent l'impression du simulacre d'un acte de non-parole. Le silence demeure donc, dans sa signification fondamentale, « un acte énonciatif *in absentia*, inscrit dans le discours par une causalité contextuelle¹³ ». Les silences doivent s'envisager, de fait, selon le critère de l'intentionnalité¹⁴ exprimant ainsi d'innombrables fonctions discursives qui tentent de mieux rendre compte de l'aspect communicationnel dans le texte littéraire. Ils deviennent donc une source

¹² *Ibid.*, p. 48-49.

¹³ Pierre Van Den Heuvel, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, p. 67. En contrepartie des actes qui se réfèrent au dire et à l'écrire et qui se concrétisent respectivement par la parole et le mot, l'acte de la non-parole contourne l'énoncé linguistique en produisant plutôt un vide textuel, un blanc narratif. Ce manque tend à s'exhiber dans la composition du texte et signifie autant que la parole actualisée.

¹⁴ Pierre Van Den Heuvel distingue, à cet effet, deux catégories de silences textuels : le silence volontaire, soit le vide sciemment introduit comme stratégie discursive, et le silence involontaire exprimant le manque qui, dans le texte, réfère à l'indicible et à l'innommable. Cela renvoie donc à ce que le sujet *ne veut pas dire* ou à ce qu'il *ne peut pas dire*. Dans le cadre de notre étude, c'est davantage le silence involontaire qui demeure privilégié.

d'expression en soi évaluée par rapport à la communication. Tel que l'indique

Francis Jacques :

Tantôt le silence [...] se substitue à la parole. [...] Tantôt il renforce la parole en la scandant, en la rythmant, en la ponctuant. Et du même coup il ajoute quelque emphase à la force illocutoire du propos. Tantôt encore [...] le silence désavoue et récusé un énoncé ou une séquence discursive inacceptable. Il prend alors une valeur méta-communicationnelle insigne, qui est toujours par l'autre finement ressentie¹⁵.

Pour conférer une valeur discursive à cet acte de non-parole, il est nécessaire de l'interroger et de découvrir en quoi la dissimulation devient une certaine façon de parler, car

l'absence de parole a bien d'autres *moyens* : c'est elle qui donne à la parole son exacte situation, en lui déléguant un domaine, en lui désignant un domaine. Par une parole, le silence devient le centre principal de l'expression, son point d'extrême visibilité. La parole finit par ne plus rien nous dire : c'est le silence qu'on interroge, puisque c'est lui qui parle¹⁶.

La création des silences textuels permet de produire les conditions d'apparition d'une parole et de déceler ses limites. L'actualisation du silence dans le roman simonien acquiert une certaine signifiante par son emploi métadiscursif ou proprement réflexif, c'est-à-dire par la visibilité dont il se retrouve investi dans le texte, sa représentation sémantique et actantielle explicites. Dans *La Route des Flandres*, le mot *silence* revient à plusieurs reprises et devient ainsi matérialisé dans le texte. L'absence liée à l'invisible se métamorphose alors en visible, faisant ressortir « la carapace de silence¹⁷ » dont se trouve englobé le discours romanesque. Ce silence de l'indicible est principalement transposé au niveau du récit où il peut faire l'objet d'une description : « échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles, c'est-à-dire une espèce de silence qu'ils étaient les

¹⁵ Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, p. 227-228.

¹⁶ Pierre Macherey, « Dire et ne pas dire », dans *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p. 106.

¹⁷ Claude Simon, *op. cit.*, p. 220.

seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours¹⁸ ». C'est précisément le contexte encadrant les fragments de discours inachevés et les absences de paroles qui nourrit en quelque sorte les silences et leur confère leur signification. En créant les silences textuels, le sujet a le pouvoir de se positionner par rapport au langage et à la relation interlocutive qui l'accompagne. Il a la possibilité d'adhérer à l'échange communicationnel ou bien de refuser le contact, ce qui correspond ainsi à une « seconde expérience de l'esprit¹⁹ ». Les silences narratifs montrent efficacement de quelle manière le refus de la communication pose les limites de la dialogique. L'autre est présent dans le discours mais de façon ambiguë : il est à la fois présence et absence. Le manque de symétrie entre les interlocuteurs provoqué par la dispersion du silence engendre la désorganisation du rapport d'interlocution qui n'obéit plus à une logique pré-établie. Dès lors, on peut affirmer qu'il y a rupture du rapport dialogique là où le silence prédomine. En ce sens, les silences textuels peuvent jouer le rôle d'un véritable actant, agent qui stimule le partage entre le dicible et l'indicible. Les quelques scènes anaphoriques reproduisant le dialogue entre Georges et son père témoignent bien du retranchement qu'effectue le sujet par rapport à la situation énonciative : « Et tous les deux face à face, ne trouvant rien à se dire, tous deux murés dans cette pathétique incompréhension, cette impossibilité de communiquer qui s'était établie entre eux²⁰. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ Francis Jacques, *op.cit.*, p. 228.

²⁰ Claude Simon, *op.cit.*, p. 211.

Or, ce nouveau langage qu'est le silence, qui fonde la communication sur une situation interlocutive accompagnée d'un vide insupportable, suscite nécessairement un « effet d'implosion²¹ ». Ce phénomène oblige en quelque sorte l'instance énonciative à chercher des mots pour combler le manque discursif. Cela peut introduire un mouvement progressif dirigé vers la recreation du mot afin de favoriser la nomination et une meilleure compréhension :

[...] ces choses (montagnes, bateaux, avions) auxquelles l'homme qui perçoit par leur intermédiaire les manifestations des forces naturelles contre lesquelles il lutte, attribue des réactions (colères, méchanceté, trahison) humaines : êtres (les chevaux, les déesses sur celluloid, les autos) d'une nature hybride, ambiguë, pas tout à fait humains, pas tout à fait objets²².

Par ailleurs, cette stratégie risque de dévoiler l'imperfection des idées générales à traduire efficacement ce que le sujet tente d'exprimer. De là, l'abondance des termes entre parenthèses pour renforcer la signification. On assiste alors au paradoxe de l'écriture simonienne : créer un nombre restreint de vocables afin de produire un phénomène de synthèse et une « répartition unificatrice du langage²³ » malgré sa mise en déroute.

Néanmoins, il reste que le recours aux mots, nonobstant le fait qu'ils peuvent exercer une fonction désignative, demeure une tentative hasardeuse. En effet, « disant des choses sans plus de réalité qu'une suite de sons, continuant pourtant à dialoguer²⁴ », les personnages simoniens usent bien souvent du langage

²¹ L'expression est de Pierre Van Den Heuvel, *op. cit.*, p. 84.

²² Claude Simon, *op. cit.*, p. 132.

²³ Stuart Sykes, « *La Route des Flandres* : un texte assassin », dans *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1979, p. 76.

²⁴ Claude Simon, *op. cit.*, p. 263.

pour contourner l'absence et le vide par des mots n'ayant aucune prise sur la réalité :

Alors il (le père) peut sans doute recommencer à y croire, à les aligner, les ordonner élégamment les uns après les autres, insignifiants, sonores et creux, dans d'élégantes phrases insignifiantes, sonores, bienséantes et infiniment rassurantes, aussi lisses, aussi jolies, aussi glacées et aussi peu solides que la surface miroitante de l'eau²⁵.

Le langage visible tel qu'il apparaît par le biais des dialogues renforce le caractère inapproprié des mots pour témoigner de la réalité, contribuant ainsi à mettre en relief les dimensions illusoire et utopique du langage :

La voix de son père, empreinte de cette tristesse, de cet intraitable et vacillant acharnement à se convaincre elle-même sinon de l'utilité ou de la véracité de ce qu'elle disait, du moins de l'utilité de croire à l'utilité de la dire, s'obstinant pour lui tout seul²⁶.

Le langage devient ainsi un leurre, un simulacre occultant une réalité qui appartient à l'ineffable, mais dont le narrateur n'est pas dupe :

qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps des mots des sons aussi fou que lui avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouches des paroles que prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes vivre une vie de sons sans plus de réalité sans plus de consistance²⁷.

Dépassant l'ordre du langage visible, le silence permet de remplacer ce que la langue ne permet pas d'exprimer, de contourner la voix « porteuse de mots inutiles et vides²⁸ » et les « mots inventés dans l'espoir de rendre comestible l'innommable réalité²⁹ ». Cette fonction discursive devient une figure spéculative communiquant ce qui reste incommunicable et ce, par le recours à ce que Gérard

²⁵ *Ibid.*, p. 219.

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 259.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 173.

Genette nomme la « vertu heuristique de la case vide³⁰ ». Or, ce manque discursif peut camoufler un contenu significatif sous-jacent qui, inexprimable, demeure d'ordre psychologique.

Le phénomène d'implosion qu'occasionnent les silences textuels fait en sorte que l'insuffisance du langage ou l'obsession de l'indicible dans le monologue remémoratif se traduise par un discours qui, doutant constamment du signe, tente d'outrepasser les limites de l'expression. À mi-chemin entre le silence et la parole se situe, de fait, un nouvel ordre langagier qui correspond à un autre code, à une écriture du désastre qui déstabilise la narration et la diégèse en oscillant entre les pôles du dit et du non-dit. Ce type d'écriture, qui peut être qualifié de catastrophique et qui se trouve illustré, entre autres, par le désordre, le cri et les mots transformés en « bégaiements inarticulés de petits enfants³¹ », en se rapprochant de la parole naissante, se veut avant tout un nouveau langage. Le sujet procède alors à une régression visant à retrouver l'état primitif du langage, la parole originelle. On assiste, de fait, à l'avènement de la dimension prélangagière, à la parole irrationnelle encore déconstruite, celle qui précède la syntaxe logique :

les voix se mêlant en une sorte de chœur incohérent, désordonné, de babelesque criaillerie [...], une parodie de ce langage qui, avec l'inflexible perfidie des choses créées et asservies par l'homme, se retournent contre lui et se vengent avec d'autant plus de trahison et d'efficacité qu'elles semblent apparemment remplir docilement leur fonction³².

Proclamant son incapacité de verbalisation ou l'inutilité de celle-ci par une parole désarticulée, le sujet transgresse le fonctionnement habituel du langage contre

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 446.

lequel il se révolte par le cri, « si bien qu'il lui était peut-être impossible de s'exprimer autrement qu'en criant comme le fait un homme en mouvement³³ ». Ainsi, le cri devient la parole originelle la plus expressive dénuée encore de tout pouvoir dénotatif en représentant, par le fait même, « l'anti-signifié par excellence³⁴ ». Le mouvement de régression qui trouve sa source dans le refus du code langagier et de sa finitude peut également entraîner une désintégration du mot liée à un souci de puiser dans l'anti-langage le mouvement de désordre que celui-ci tente de créer. Le monologue de Georges se terminant sur l'appréhension du doute et sur l'interrogation de la véracité de ses souvenirs, la déconstruction du signifiant engendre alors une illisibilité et une incomplétude qui vise à traduire inmanquablement la dérive du sujet lassé par son récit inadéquat, rempli d'espaces blancs et d'incertitudes : « alors que j'avais l'habitude je veux dire j'habitais l'attitude je veux dire j'habitais³⁵ ».

Afin de remédier à l'indigence du langage, le sujet simonien se retrouve donc confronté à un double mouvement tantôt progressif tantôt régressif. Le va-et-vient s'effectuant entre ces deux niveaux de discours permet alors de mieux saisir le dialogue qui s'instaure entre la part de dicible et d'indicible présente dans *La Route des Flandres*. L'impuissance du langage à représenter conduit, malgré l'acharnement du sujet à combler le vide, au silence textuel, car « fuyant toujours plus en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut

³¹ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 165.

³² *Ibid.*, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 102.

³⁴ Pierre Van Den Heuvel, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, p. 59.

conduire qu'à un silence de l'écriture³⁶ ». Le passage d'un code à un autre ramène donc inéluctablement le sujet au lieu de l'ineffable. Julia Kristeva a bien remarqué qu'un discours suspect à l'égard du langage et de ses normes se heurte à son ordre logique en manifestant une forte tendance à construire un autre code langagier : « Les espaces blancs, laissés souvent non remplis, témoignent de ce vertige de l'innommable et de la tentation du silence inhérente à toute sortie d'un type de discours vers un autre³⁷. »

Que ce soit par l'absence du mot ou sa recherche, le silence de l'écriture reconnaît la présence du sujet au sein du texte. En effet, ce n'est que par ces marques textuelles instaurant un nouvel ordre que le sujet tente de se positionner dans l'énonciation et de mieux déterminer son rapport au langage et au monde. La mise en scène des silences, faisant en sorte que la structure du texte possède une « résistance à l'achèvement³⁸ », s'emploie à dénoncer l'illusion de sens liée à une harmonie parfaite entre le sujet et le langage. À la décentration du langage verbal dont le statut de paradigme se retrouve déplacé se conjugue le décentrement du sujet. Or, c'est la tension langage/silence qui permet de situer le sujet dans son rapport à la pensée et au monde, car le silence, antérieur à la parole, engendre la pensée, l'introspection, voire le mouvement de la subjectivité³⁹. Tel que nous

³⁵ Claude Simon, *op.cit.*, p. 293.

³⁶ Roland Barthes, « L'écriture et le silence », dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1953, p. 65.

³⁷ Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, p. 103.

³⁸ Jacqueline Michel, *Une mise en récit du silence. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986, p. 105. Cette résistance à l'achèvement risque de faire apparaître ainsi un récit déstructuré, désarticulé voire amputé.

³⁹ Le silence devient garant de la subjectivité en quelque sorte puisque « sans le silence, il n'y aurait pas de mouvement possible de la subjectivité, et l'identité, on le sait, est un mouvement. Pas

l'avons suggéré, les silences textuels procurent l'espace différentiel du sens sans lequel ils ne peuvent se produire et représentent, de fait, des « signes d'un code à déchiffrer⁴⁰ ». Faire parler le non-dit ou l'implicite du texte, c'est tenter de combler les manques que celui-ci affiche. Dans la mesure où les silences sont marqués au plan illocutoire par les traits de l'inachevé, ils agissent à la fois comme un lieu d'inscription du sujet dans le langage ainsi que comme l'indice d'appel à la participation d'un certain destinataire. En ce sens, ils doivent être traités comme des opérations se référant à l'énonciation. Autrement dit, tout en constituant un acte de non-parole, c'est le fonctionnement de « cette *parole absente* qui, tout en n'étant pas prononcée, nous renseigne sur la valeur de celles qui sont visibles⁴¹ ». Ainsi, c'est précisément dans le jeu réunissant le dit et le non-dit que l'on peut parvenir à prendre en charge les règles d'usage et à saisir les mécanismes qui coordonnent l'élaboration de la signification dans *La Route des Flandres*. De fait, en mettant en relief l'histoire des aléas d'un personnage cherchant à démêler la réalité de la fiction, les souvenirs réels et imaginaires, le roman simonien tente avant tout d'illustrer les difficultés d'un personnage à transformer en mots ce qui existe dans sa mémoire perturbée soumise aux fluctuations de la conscience. Que les silences textuels cherchent à exprimer un certain « vertige de l'innommable⁴² » ou à écarter du discours la part de dicible

de mouvement, pas de sujet, pas de sens possibles ». (Eni Pulcinelli Orlandi, « Hétérogénéités et silences », dans *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, p. 214).

⁴⁰ Jacqueline Michel, *op. cit.*, p. 3.

⁴¹ Pierre Van den Heuvel, *Parole Mot Silence*, p. 73.

⁴² Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 103.

qu'il contient, ils demeurent néanmoins des signes qui méritent d'être décodés autant que tout autre activité langagière.

3.2 Le maniement des lieux communs et les jeux de langage dans *Portrait d'un inconnu*

L'œuvre de Nathalie Sarraute tente d'illustrer ce qui existe hors des mots, ce lieu de l'innommable caractérisé par les tropismes, ces

régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit, sur lesquelles le langage n'a pas encore exercé son action asséchante et pétrifiante, vers ce qui n'est encore que mouvance, virtualités, sensations vagues et globales, vers ce non-nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux⁴³.

Le rapport entre le non-nommé et le langage devient ainsi mis en relief. Or, cette union demeure néanmoins menacée, car l'équilibre entre les deux reste difficile. L'écriture vient en quelque sorte contrecarrer le pouvoir de la parole : elle l'amoindrit et la déséquilibre :

l'écriture réagit *contre* la parole chaque fois que celle-ci paraît bien en place, solidement campée dans une bouche adulte sûre de son autorité. Elle se dresse alors contre les phrases toutes faites, mécaniquement inscrites par avance dans la tête de qui les prononce, contre ce prêt-à-porter de propos en trompe-l'œil dont chacun se déguise⁴⁴.

Si une part des mots provient des sensations et des impressions de ceux qui parlent et de ceux qui reçoivent ces paroles, une autre part naît dans le langage lui-même. Celui-ci, établi pour le bon fonctionnement de la communication, constitue, en fait, le seul moyen de s'exprimer mais demeure, en même temps, un obstacle redoutable dans la mesure où il tend à camoufler ce qui est vague et mouvant afin d'imposer l'ordre de la convention commode et réconfortante. Le

⁴³ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », p. 32.

⁴⁴ Jean-Michel Maulpoix, « Elle a l'ouïe si fine ... », dans *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 11.

narrateur de *Portrait d'un inconnu*, avide de sonder les lieux communs chez autrui, couverture rassurante de la communication, afin d'y déceler une quelconque authenticité dégagée d'étiquettes figées, se heurte toutefois aux mots fabriqués, préétablis, se trouvant à l'opposé de la fluidité de l'expérience vécue : « ces mots ici résonnent drôlement, des mots de là-bas, de gens qui vivent quelque part très loin, comme sur une autre planète, dans un univers à d'autres dimensions⁴⁵ ». La transition du non-nommé vers le langage maintient dès lors une certaine sécurité pour les protagonistes, elle leur assure la protection des conventions, des notions toutes faites nonobstant le fait que ce langage convenu cimente aussitôt de ses définitions lourdes ces mots innombrables, innommables, subtiles et complexes : « Fi-an-cer ... Elle prononce le mot gauchement, d'un air infantile, un peu niais ... Toujours ces mots de là-haut, ces lourds engins difficiles à manier, à l'usage des gens de là-haut, les seuls qu'ils trouvent à leur portée⁴⁶. » Le langage courant véhicule des mots exprimant des états abstraits, des catégories qui tendent à mortifier la sensation, des étiquettes qui assignent des caractères et qui constituent de solides remparts protecteurs. Or, si cette commodité sécurisante protège les protagonistes en leur permettant de trouver « du secours, des références⁴⁷ », il n'en demeure pas moins que ce langage accentue considérablement l'inauthenticité des êtres, car

là où ce langage étend son pouvoir, se dressent les notions apprises, les dénominations, les définitions, les catégories de la psychologie, de la sociologie, de la morale. Il assèche, durcit, sépare ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi il ne cesse de gagner⁴⁸.

⁴⁵ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 186.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁴⁸ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », p. 37. Jean Pierrot a justement souligné que des étiquettes de cette sorte risquent fort bien d'engendrer « une sorte de racisme larvé : celui par

De fait, ceux qui usent adroitement du langage comme d'un bouclier sont mieux à même d'attaquer autrui et de leur coller des étiquettes : le Vieux lui-même devient aux yeux des autres le vieil égoïste et sa fille, l'*Hypersensible-nourrie-de-clichés*. Par contre, lorsqu'on se sert du langage pour retrouver le ressenti, le non-nommé, l'enlissement et la désintégration de celui-ci peuvent mener à l'obscurité, au silence. Dans *Portrait d'un inconnu*, le narrateur se présente d'abord comme craintif, plutôt obsessionnel, voire louche, chasseur de tropismes, désireux d'atteindre l'être distinct et authentique du père et de la fille. En décrivant rétrospectivement sa façon d'aborder les autres dans un discours indirect, il tente de relier ses difficultés et ses mésaventures passées à un présent dans lequel le lecteur est désormais convié : « 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 ...⁴⁹ » L'instance narrative essaie d'attirer ses interlocuteurs vers ce quelque chose d'indéfinissable, de vague, d'innommé. Or, à trop vouloir s'aventurer sur ce terrain dangereux, la voix se fait de plus en plus incertaine et de moins en moins assurée :

Ma voix déjà commençait à sonner faux, elle hésite à la recherche d'un timbre, elle voudrait trouver, ayant dans son désarroi égaré le sien, un timbre plausible, un bon timbre respectable, assuré – j'ai essayé, d'une voix trop neutre, atone et qui devait me trahir, d'insister [...] C'était dangereux, trop fort, et ils avaient horreur de cela mais je ne pouvais plus me retenir ... « quelque chose qui colle à vous, s'infilte, vous tire à soi, s'insinue, peut-être qui quémante par en-dessous, exige ... » Je me perdais. Mais ils faisaient semblant de ne pas voir. Ils étaient décidés à ce qu'on restât normal, décent⁵⁰.

lequel on s'efforce d'enfermer des individus en leur collant une étiquette, infamante ou non, dans un ghetto psychologique dont désormais ils ne pourront plus sortir » (*Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, p. 81).

⁴⁹ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 15.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

Les mots du narrateur ne correspondent pas aux mots des autres qui lui apparaissent menaçants, effrayants. Devant eux, il se sent timide, très peu sûr de lui. Il tente de manier ce langage avec d'infinis précautions afin de contourner l'impulsion autoritaire et classificatrice qu'il dégage : « Il y a des mots [...] que je ne prononce jamais devant elle, je m'en garde bien. Je les contourne toujours de très loin, je prends des précautions pour les éviter [...] Ces mots me font très peur⁵¹. » Le surgissement de l'écriture sarrautienne dévoile le conflit entre l'attrance et la répulsion que produit l'apparition des mots. En effet, le langage exprimant les lieux communs devient une construction monumentale qui effraie le narrateur. Le mot ressemble à un monument aux proportions écrasantes, un lieu de mémoire livrant une avalanche de déterminations. Dans le roman, ces mots-monuments arborent une majuscule, majestueuse et menaçante, qui leur confère un pouvoir énorme : « Moi-même, c'est à peine si j'ose, ici où je suis maintenant avec eux, le prononcer tout bas ... La Désinvolture ... c'est ainsi, je pense, qu'il doit s'appeler ... La Désinvolture ... ce crime qu'ils n'ont jamais osé nommer⁵². » Le mot acquiert dès lors une dimension spatiale et une profondeur qui lui redonnent sa gravité indéfectible. Il demeure sans appel : une fois nommé, tout a déjà été dit. Certes, le mot figé et construit renvoie à l'universel, à un langage accessible à tous, où le lieu commun prédomine. En ce sens, « le mot est le lieu où viennent s'affronter l'universel et le particulier, où l'universel vient engloutir le particulier⁵³ ». Dès lors, tout ce qui demeure de l'ordre du ressenti, de l'impression et de l'émotion intime du sujet se retrouve mutilé, dénaturé,

⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵² *Ibid.*, p. 190.

recouvert par une couverture de clichés qui en camoufle sa nature. En transposant le mot sur le plan du *logos*, celui-ci perd instantanément ce qui constitue son essence propre. Il devient grotesque, dérisoire et stéréotypé : « Ces mots maintenant ont un goût insipide, un peu fade, légèrement écoeurant ... Du réchauffé⁵⁴ ». Le langage construit échoue donc à traduire efficacement et immédiatement l'intensité de la sensation et à préserver la singularité de l'individuel du moment qu'il pénètre dans le domaine collectif : « Il serre les poings, il crie, mais les paroles qui montent et éclatent au-dehors semblent avoir aussi peu de rapport avec les sentiments confus qui bouillonnent au fond de lui⁵⁵. »

Bien entendu, le langage, ainsi que le lieu commun, appartient à tous. Or, dès l'instant où il devient accessible à tout un chacun, il n'est plus à personne, il prend le chemin des expressions fabriquées afin de se fondre docilement dans le contexte communicationnel. Le mot emprisonnerait la sensation en la pétrifiant, en lui faisant perdre sa fluidité temporelle. Bergson précise le phénomène ainsi :

[...] le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et, inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité⁵⁶.

À l'instant où la sensation évolue hors de la durée où chaque état de conscience se combine les uns aux autres, s'interpénètre, pour devenir un objet intemporel

⁵³ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 2002, p. 30.

⁵⁴ Nathalie Sarraute, *op.cit.*, p. 210.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 193.

immobilisé par le mot, celle-ci perd son mouvement et sa couleur. La sensation affiche désormais, en réalité, « une juxtaposition d'états inertes, traduisibles en mots, et qui constituent chacun l'élément commun, le résidu par conséquent impersonnel, des impressions ressenties dans un cas donné par la société entière⁵⁷. »

Or, le défi pour l'écrivain sera d'illustrer un nouveau langage qui naît de la sensation, d'exprimer la sensation par la chose et non de montrer la chose elle-même, de dénuder les mots de leur signification courante pour les rendre porteurs de cette sensation authentique qui s'oppose au déjà-dit. En cela, la position de Sarraute réside à l'intérieur d'une pensée de l'écriture associée à un lieu mixte où l'effort créatif se conjugue à un mouvement spontané. Il s'agit bien, par l'écriture, de transmettre ce *caché aux yeux des autres* et de se départir de « toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent⁵⁸ » et ce, en ayant recours à un langage en fonction duquel les sensations puissent s'épanouir. Le langage ne peut être essentiel que s'il exprime une sensation neuve, ce que l'écriture sarrautienne tente de percer et de mettre en lumière. Tel que Sarraute l'explique :

Pour que le langage se moule sur la sensation, s'adapte à elle, lui donne vie, encore faut-il que cette sensation soit une sensation vivante et non une sensation morte. C'est-à-dire : il faut que ce soit une sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate, et non déjà cent fois exprimée. Les sensations déjà connues, rabattues, qui ont déjà fait l'objet de maintes expressions littéraires s'expriment dans les formes conventionnelles : le langage qu'elles utilisent est déjà fixé. Il a perdu la fluidité, la souplesse, la force d'expression, le pouvoir de suggestion, la singularité, la fraîcheur ... [...] C'est cette découverte de sensations

⁵⁶ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 98.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁸ Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », dans *L'ère du soupçon*, p. 138.

inconnues, [...] cette vision neuve du monde ou d'une parcelle du monde, qui préserve le langage de l'académisme, de la sclérose dont il est constamment menacé⁵⁹.

C'est donc dans l'apparition d'un élément vivant risquant de produire une confrontation avec l'aspect figé que la poétique sarrautienne voit le jour :

Entre ce non-nommé et le langage qui n'est qu'un système de convention, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la communication, il faudra qu'une fusion se fasse pour que, patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte⁶⁰.

L'écriture s'efforce alors de rendre compte du rythme de la recherche de cet équilibre précaire par des moyens stylistiques visant à rendre mouvante la sensation, à la rendre vivante dans le texte pour découvrir ce qu'elle tente d'exprimer.

3.3 Le style de l'écriture : jeux de langage et procédés performatifs

En tentant de retrouver par l'écriture la dimension sensible des mots, Sarraute remet en cause la pertinence de tout système linguistique s'acharnant à représenter le réel par un code sémiotique et définitionnel. Il s'agit plutôt d'atteindre la réalité en creusant sous le signe, en dévoilant les marques et les effets que celui-ci essaie d'exprimer. Le style sarrautien s'attache ainsi à mettre en relief le caractère factuel de la parole qui devient, de fait, prédominant puisque c'est par sa contribution que les mouvements intérieurs peuvent livrer leur souffle imprévisible. Ce style particulier de l'écriture met en place des procédés textuels

⁵⁹ Simone Benmussa, « Le langage dans l'art du roman », dans *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, Renaissance du livre, coll. « Signatures », 1999, p. 200-201.

⁶⁰ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », p. 32-33.

qui s'apparentent à la pragmatique dans la mesure où celle-ci définit tout acte de langage comme étant un acte illocutoire qui met en jeu plus qu'un simple contenu sémantique. Par une série d'éléments qui lui sont extérieurs, le style peut à la fois être contredit ou transformé. La parole devient un événement puisqu'elle renforce considérablement, par des notations sensorielles, les effets psychiques et affectifs se dégageant de l'énoncé. La compétence du langage fait place à sa performance qui fait signifier son pouvoir agissant, désireux de manifester les différents états qu'éprouve l'instance énonciative. L'importance ne réside plus seulement dans l'énoncé que dans l'occurrence qui le fait naître, c'est-à-dire « dans la respiration qui précède l'énonciation, dans le silence qui la suit, dans l'émotion qui la porte, qui l'accompagne. Dans l'impalpable de l'instant⁶¹ ».

De même, afin de dépeindre l'affectivité du locuteur ou de l'allocutaire dans la situation de parole, le texte sarrautien tente de libérer des images lexicales contribuant à accentuer la force de la sensation et à créer un nouveau langage qui soit davantage expressif :

Et cela avait tressailli en lui très fort, cela avait *bondi, jailli* au-dehors (les faisant *penser* à la princesse qui laissait, quand elle *parlait*, tomber de sa bouche des crapauds), cela avait *jailli* et se roulait devant eux, un crapaud qui se vautrait sur la nappe parmi les tasses de chocolat⁶².

L'association entre l'expression explicite, le verbe exprimant une action, et l'image qui en ressort montre efficacement à quel point le dire peut s'exprimer à travers des images qui produisent ainsi la puissance perlocutoire de l'énoncé

⁶¹ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, p. 58.

⁶² Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 98. C'est nous qui soulignons.

occurent⁶³. Le rôle des images sert à désigner en quelque sorte l'acte de parole dans la mesure où les verbes d'action (bondi, jailli) se superposent au verbe déclaratif (parler) de manière à lui attribuer une valeur sensorielle. En outre, le passage entre le mot et l'image renforce l'état perceptif des allocutaires présents dans le discours grâce au verbe *penser* dont la narration se trouve investie. En comparant le flot des mots à des crapauds se libérant de la bouche de l'énonciateur et ce, au moyen de la perception et de l'intertextualité, l'acte de parole devient apte à exprimer la sensation, procédé qui permet de projeter la simultanéité du vécu sur la linéarité du discours.

Le recours aux images lexicales, comparatives ou métaphoriques, permet donc de mieux envisager le discours sous-conversationnel qui gouverne le roman *Portrait d'un inconnu*. Le passage dans lequel le narrateur se remémore un souper se déroulant chez le père et sa fille et réunissant quelques convives dévoile la dynamique qui s'instaure entre conversation et sous-conversation. Cet extrait emblématique, mettant en relief des tropes lexicaux, renforce considérablement le caractère dramatique de l'écriture de Sarraute et montre efficacement le rapport étroit unissant les dimensions vivante et inerte qui renvoient respectivement à la sous-conversation et à la conversation. Parmi les invités présents lors de la soirée, le narrateur a tout le loisir d'observer la tension palpable régnant entre le père et la fille, leur silence oppressant, et de s'imprégner des diverses impressions que le

⁶³ La force perlocutoire d'un énoncé renvoie au résultat de l'acte de langage. Voir, à cet effet, Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, p. 144-150 particulièrement.

contexte situationnel dégage : « Je retrouvai tout de suite mon rôle, ma qualité de corps conducteur à travers lequel passaient tous les courants dont l'atmosphère était chargée⁶⁴ ». Une fois cette transparence accomplie, l'instance narrative peut ressentir davantage les mouvements imprévisibles et discrets qui animent autrui :

La conversation maintenant rendait pour moi un autre son, elle perdait son apparence de conversation banale et anodine. Je sentais que certains mots qu'on prononçait ouvraient de vastes entonnoirs, d'immenses précipices, visibles aux seuls initiés qui se penchaient, se retenaient – et je me penchais avec eux, me retenais, tremblant comme eux et attiré – au-dessus du vide⁶⁵.

Plus particulièrement, la scène tente de reproduire la dualité acteur/spectateur mise en place dans le texte ce qui favorise l'effet théâtral du style sarrautien et accorde l'importance à la performance de l'acteur usant du langage comme d'une arme redoutable :

Mais nous faisons plutôt penser, tandis que nous étions là, tout ramassés sur nous-mêmes, à écouter, aux spectateurs qui observent, les yeux levés et la tête rentrée dans les épaules, les performances du gymnaste marchant sur la corde tendue, ou de l'acrobate s'appêtant à faire le saut périlleux, ou qui regardent, la respiration suspendue, un somnambule avançant d'un pas assuré, tout au bord du toit, le long de la corniche⁶⁶.

L'invité intrépide qui décide de prendre la parole et de défier l'autorité du père en défendant sa fille est perçu instantanément comme un gymnaste, un acrobate ou un somnambule déterminé à utiliser les mots afin de produire un certain effet et une réaction sur son interlocuteur. Ce locuteur qui, aux yeux du narrateur, représente « le jeune fou, l'inconscient, l'innocent⁶⁷ », en ce sens qu'il brave habilement l'ordre du langage courant en l'employant « avec une aisance

⁶⁴ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 145.

parfaite⁶⁸ » et un contrôle impeccable, tente de rendre visible chez le Vieux ce qui se cache sous son aspect lisse et conforme. Si le langage peut être menaçant et imposant, le jeune invité s'en sert néanmoins comme un moyen de défense et de protection. La parole devient, une fois de plus, un acte : le dire s'exprime dans l'énoncé en faisant surgir les images qui rendent l'action vivante :

Les portes de la geôle étaient forcées; la lumière entrait à flots ... il n'était pas un jeune acrobate faisant le saut périlleux, mais saint Georges, étincelant d'audace et de pureté, avançant vers elle, l'épée à la main, pour la délivrer ... mais elle se tenait blottie contre le mur, dans le coin le plus obscur, détournant la tête ... elle ne voulait pas, elle savait qu'il ne fallait pas regarder, se dresser et aller vers lui, vers l'air pur, la lumière, vers les gestes intrépides, les gestes désinvoltes et insoucians ...⁶⁹

Dans cette perspective qui illustre manifestement la performance du langage, il devient évident que le fait de *dire*, c'est aussi *faire*⁷⁰. Cette affirmation peut s'énoncer dans la mesure où l'on envisage les actes de langage tels des énoncés dont le rôle vise à reconnaître la valeur des actes de parole, la position et la distinction des points de vue de l'énonciateur et de l'interlocuteur par rapport à l'énoncé et ce, à travers l'équilibre proprement linguistique du dit et du non-dit au sein des stratégies interactives.

L'écriture de Sarraute tente ainsi de dévoiler, selon un style soucieux d'exprimer les inflexions, les intonations, les sensations que fait naître la parole, la dynamique instable alliant conversation et sous-conversation. Or, dans son

⁶⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 146-147.

⁷⁰ Selon François Récanati, « dans la conception d'Austin, le langage, loin de n'être qu'un moyen de représenter la réalité ou la pensée, est un dispositif ou une institution permettant d'accomplir des actes qui n'existent que dans et par cette institution – comme l'acte de 'marquer un but' n'existe que dans et par l'institution du football. Ces actes qu'on accomplit dans la parole sont, comme ceux qu'on accomplit dans les jeux, gouvernés par des règles » (cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998, p. 56.

avidité à surmonter les difficultés et les dangers qui l'assaillent et dans ses efforts pour capter la réalité qui existe au-delà des nominations et des catégories figées, le narrateur se retrouve dans une impasse. En effet, ses actions visant à valider la légitimité de ses doutes et la pertinence de ses réflexions demeurent généralement soumises à l'échec. L'abandon d'autrui devant ses motivations augmente son désarroi :

Un seul mot d'eux, pourtant, un de ces mots-réflexes qui jaillit d'eux tout droit et s'abat juste au bon endroit comme un coup de poing de boxeur, un seul mot d'eux comme ils en ont parfois, m'aurait calmé pour un moment [...] Mais mes travaux subtils pour obtenir cela d'eux échouent toujours. Ils ne s'y laissent pas prendre⁷¹.

Ses moments d'euphorie et de triomphe liés à la pensée de la *vision* n'aboutissent ainsi qu'à « prendre pour des trouvailles de vieilles choses oubliées ... À ressasser sans fin ...⁷² ». Même la prestation éblouissante de l'invité téméraire ne parvient pas complètement à faire voir chez le Vieux la dimension cachée de ses mouvements intérieurs :

L'explosion, l'irruption que nous avions attendue, ramassés sur nous-mêmes, l'effrayant déferlement de scories, de cendres brûlantes, de lave bouillante, ne s'était pas produit. Il n'y avait rien eu – à peine quelques craquelures légères, un mince filet fugace de fumée décelant pour un œil averti l'activité du volcan. Je m'étais démené inutilement, une fois de plus⁷³.

Malgré le fait que l'homme du portrait, l'Homme au pourpoint, redonne momentanément quelques forces au narrateur, les catégories et les noms (fiancé, avare, gendre, égoïste, Monsieur Dumontet) finissent par dominer les voix et les remous intérieurs. À la fin du roman, le *je* anonyme n'a guère le choix que de se laisser guider par les voix qui maintiennent les certitudes du langage établi, voix

⁷¹ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 16.

⁷² *Ibid.*, p. 47.

pour qui le Vieux restera inexorablement « un égoïste et un grippe-sou⁷⁴ » et sa fille, une irresponsable, « une maniaque⁷⁵ ». Ce premier roman de Sarraute mine l'optimisme d'accéder à la réalité des tropismes, ce en quoi se différencient légèrement les romans suivants de l'auteure, en réduisant au silence la voix du narrateur, son monde mis à mort : « Je mêlerai pieusement ma voix aux leurs ... Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort⁷⁶ ». Tout au long du roman *Portrait d'un inconnu*, on assiste à la présence de « l'effort créateur aux prises avec les forces autoritaires du langage⁷⁷ ». Dans la volonté de dégager le vrai, le ressenti, de l'enveloppe dure des apparences et des mots factices qui l'entourent, le langage établi demeure dominant malgré tout. Ce n'est que dans les romans ultérieurs que l'auteur parviendra à reprendre possession du domaine où ce ne sont plus les mots caricaturés et le langage convenu mais bien l'effort créateur qui les surpassera.

Force est de constater que l'utilisation du langage, dans *La Route des Flandres* et *Portrait d'un inconnu*, se trouve modifiée et remise en cause. Le rapport entre le dit et le non-dit se heurte toutefois au repli du mot laissant souvent place au silence, à la parole amputée. Le langage ordinaire échoue à exprimer totalement le contenu de l'expérience vécue. Or, la métamorphose du discours

⁷³ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 238.

⁷⁷ Valérie Minogue, « De *Portrait d'un inconnu* à *Tu ne t'aimes pas* : un trajet à travers les mots », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 61.

langagier renvoie néanmoins à un certain paradoxe dans la mesure où, en dévoilant une langue littéraire ébranlée et dépassée, l'écriture du Nouveau Roman tente de s'ajuster à la langue essentielle et grammairienne pour mieux en subvertir le code. Ce travail sur le style que produisent les nouveaux romans favorise grandement le plaisir du texte, au sens où l'entend Roland Barthes dans son essai éponyme, en ce sens qu'il ouvre de nouveaux horizons de lecture⁷⁸. C'est ce qui fait que la modernité romanesque peut être qualifiée de genre expérimental.

⁷⁸ Le plaisir du texte est l'accès à un autre langage qui bouleverse l'ordre établi. Le texte de plaisir est celui qui « détruit jusqu'au bout, *jusqu'à la contradiction*, sa propre catégorie discursive », qui peut « s'attaquer aux structures canoniques de la langue elle-même : le lexique [...], la syntaxe [...]. Il s'agit, par transmutation [...], de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, p. 44).

CONCLUSION

Tel que nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce mémoire, notre ambition était de prolonger les réflexions sur le monologue remémoratif et ce, en faisant intervenir deux approches liées au discours et à la perception. L'objectif consistait à analyser la voix narrative confrontée à la dynamique s'installant entre le langage et la perception au sein du discours intérieur. En effet, ainsi qu'en témoigne notre analyse, le lien conflictuel entre la dimension perceptive et l'aspect langagier fait en sorte que le sujet, dans le monologue remémoratif, reste marqué par l'oscillation constante entre les pôles de l'indicible, de l'innommable, et du dicible, soit entre l'impression et l'expression. Ainsi, il nous a été permis de mieux appréhender la place et le rôle de l'instance narrative dans le cadre énonciatif et de mesurer les divers modes de perception du sujet selon l'expérience vécue.

Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, le monologue remémoratif, dans *La Route des Flandres* et *Portrait d'un inconnu*, est mis en oeuvre par une subjectivité manifeste nonobstant le fait que celle-ci soit parfois nuancée. Le dédoublement référentiel de la voix narrative chez Claude Simon et la présence d'un narrateur anonyme chez Sarraute questionnent la cohésion du sujet et remettent en cause son unité. Toutefois, malgré l'ambivalence de l'énonciation visant à transgresser le discours, il reste que les nouveaux romans étudiés rendent compte d'une subjectivité langagière grâce à l'emploi des déictiques pronominaux

ainsi qu'à l'importance accordée à la relation intersubjective. Cette subjectivité renvoie à une conception élargie de la pragmatique et à une tradition philosophique qui privilégie la mise en scène d'un sujet percevant engagé entièrement dans l'appréhension et la compréhension du monde. Le sujet devient le support des perceptions, une conscience percevante et ce, malgré la faillite de son caractère uniforme. La prédominance du langage non verbal, en particulier le langage visuel, permet ainsi d'atteindre les régions obscures de la conscience et de rendre sensible ce qui demeure de l'ordre du *ressenti*, de l'*éprouvé*, de l'*innommé*.

Suivant cet ordre d'idées, le second chapitre du mémoire a permis de montrer que c'est la restitution du souvenir par le biais d'images mentales et l'élaboration des tropismes sarrautiens, provoqués par une pulsion, une image ou une émotion, qui rendent compte du mouvement de la sensation à la source de la perception. Cette façon de communiquer l'ineffable demeure régie par une intentionnalité favorisant le processus mnémonique et la mise en place de l'imaginaire pour la restitution du souvenir. Tel que l'exprime Merleau-Ponty,

la vie de la conscience est sous-tendue par un arc intentionnel qui projette autour de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale. C'est cet arc intentionnel qui fait l'unité des sens¹.

Le jeu de la perception vient contrecarrer toute tentative logique et figée de la représentation. Provenant de ce que la narration possède de discontinu et de mouvant, le caractère perceptif adopte différentes postures changeantes et peut s'exprimer par le biais d'images mentales renvoyant à la fonction principale du langage mémoriel. La recherche de l'expérience sensible du monde et le besoin de

recourir à l'usage discursif de celle-ci font en sorte que la spatio-temporalité, exprimée par les données imaginatives du sujet percevant, se condense en figures. Cela confère aux contenus sémantiques du texte leur statut d'icônes capables de restituer l'appréhension sensible du vécu sur le plan des représentations mentales. Le rôle de l'image consiste justement à abolir la distance entre le sujet et l'objet pour les fusionner. Le sujet devient un pur regard qui capte et assimile différentes perceptions et impressions. La transposition de l'expression *dire, c'est faire* s'incarne dans l'expression *voir, c'est faire* dévoilant, par conséquent, le caractère pragmatique de la perception visuelle qui se raccorde au souvenir.

Finalement, nous avons constaté, dans le dernier chapitre, que cette manifestation d'images stratifiées, remémorées et imaginées engendrait un véritable conflit entre représentation et textualité, entre langage visuel et langage ordinaire. À la lumière de ces considérations, il nous a été permis d'accentuer la rétrocession du *dire* sur le *voir*, la remise en cause du verbal au profit du non-verbal et de l'affectif. Au logocentrisme conceptuel du verbe se substitue une dimension davantage intuitive illustrée par la mise en relief d'une conscience imageante qui tente de rendre compte des données intuitives et complexes de l'imaginaire. Le langage ordinaire échappe à exprimer totalement l'expérience vécue. Dans *La Route des Flandres*, la défiance envers le langage conduit à l'incommunicabilité et aux silences textuels. Or, le silence n'est pas une fin en soi puisqu'il recherche sans cesse une parole naissante. C'est précisément entre la

¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 158.

dissimulation et l'exhibition d'une parole que résident l'utilisation du langage et la relation entre pensée et langage. Dans *Portrait d'un inconnu*, les jeux de langage par l'intermédiaire des tropismes et le maniement des lieux communs représentent autant d'efforts pour défier l'autorité implacable du langage en y instaurant une nouvelle forme qui puisse rendre compte de la sensation.

Nous étions donc confrontés, au départ, à une pensée s'articulant autour de l'indicible. Cela reste une expérience constamment vécue par l'instance narrative mais fortement difficile à exprimer car cet état, dans lequel l'éprouvé ne peut être saisi totalement par les mots, s'éloigne nécessairement de la logique. Pour reprendre les termes de Michel Foucault,

une forme de réflexion s'instaure, fort éloignée du cartésianisme et de l'analyse kantienne, où il est question pour la première fois de l'être de l'homme dans cette dimension selon laquelle la pensée s'adresse à l'impensé et s'articule sur lui².

L'expression de l'ineffable passe donc par l'entremise d'une parole qui se trouve en constante interaction avec le silence. Le caractère de l'indicible ne peut être appréhendé que par ce va-et-vient incessant entre le dit et le non-dit et ce, en accordant la prévalence à la perception, soit au *montré*, au *ressenti*. À cet égard, l'inscription du sujet dans le discours et le statut de celui-ci dans le contexte discursif ont permis de situer le sujet dans son rapport au langage, d'affirmer, par extension, les limites de l'expression verbale auxquelles renvoie l'expérience du non-dit, de l'indicible, ainsi que de souligner le primat de la perception de façon à mettre en évidence l'espace-temps mental. Le recours à une expression non verbale du langage privilégiant le regard a donc permis de mieux appréhender le

discours introspectif et remémoratif. À cet effet, les théories psychologiques de Fernande Saint-Martin sur le non-verbal ainsi que la philosophie de Bergson ont pu confirmé l'hypothèse initiale qui consistait à repenser la relation pensée-langage en affirmant leur complétude : la pensée ne peut se soustraire à la commodité du langage, non pas à n'importe quel langage, mais bien à un langage sensoriel, plus intuitif et figuratif, se situant plus près des états de conscience et des impressions qui relèvent de la perception du réel. L'expérience non verbale du monde représente une façon d'aborder la réalité et demeure, fondamentalement, une expérience différente de celle du langage, car

si les mots ne sont pas identiques aux choses que nous percevons ou que nous expérimentons, si les théories sont de tout autre nature que les faits qu'elles expliquent, il deviendra impossible désormais d'oublier le caractère arbitraire de tout système de mots visant à formuler quoi que ce soit à propos de la réalité³.

Le Nouveau Roman pouvant être défini volontiers comme une période de l'empêchement du récit ou d'enlissement du récit, pour paraphraser Jean Ricardou, il s'élève contre la narration. Le fil narratif brisé, fragmenté, en quelque sorte empêché, le libre pouvoir donné aux mots réside essentiellement dans les jeux de dissémination, d'analogie, de relance et de rupture soutenant paradoxalement la continuité du texte. Or, ce que les nouveaux romans étudiés valorisent d'un même élan réside dans la mise en scène d'un sujet en tant qu'il est porteur de mémoire. Les représentations de soi, de l'autre et du monde sont tour à tour interrogées et remises en cause. Les savoirs restent incertains et le doute envahit la trame des pensées, des impressions et des sensations. Ce doute radical, existentiel et

² Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1999, p. 336.

³ Fernande Saint-Martin, *La littérature et le non-verbal*, p. 54-55.

sensible, couvre non seulement le champ du discours mais tous les champs de l'activité humaine et renvoie, nécessairement, à la condition postmoderne. Derrière l'esthétique de la rupture et de la table rase, de l'experimentalisme déconstructionniste, de l'autoréférentialité et du solipsisme de l'œuvre, l'écriture contemporaine tente de faire un retour au récit qui puisse participer à la fois de la réécriture et des jeux de mémoire. Il serait donc pertinent de comparer le Nouveau Roman au roman contemporain ou postmoderne, d'élargir le corpus, pour mieux comprendre de quelle manière est traitée l'évocation du passé dans le récit de mémoire et pour toucher plus profondément au phénomène humain et à son expérience.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES À L'ÉTUDE :

SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, (1948), 1956, 238 p.

SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, Coll. « Double », (1960), 1998, 316 p.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES :

[COLLECTIF], *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 1*, Paris, coll. « 10/18 », 1972, 444 p.

_____, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2*, Paris, coll. « 10/18 », 1972, 440 p.

ADERT, Laurent, *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, 301 p.

ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996, 118 p.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Mille et une nuits, 1997, 95 p.

ASSO, Françoise, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1995, 272 p.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, 183 p.

BAQUÉ, Françoise, *Le nouveau roman*, Paris, Bordas, coll. « Connaissance », 1972, 146 p.

BARDECHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, 237 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1953, 125 p.

_____, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1973, 89 p.

BENMUSSA, Simone, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Paris, Renaissance du livre, coll. « Signatures », 1999, 239 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, 357 p.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1959, 280 p.

_____, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses universitaires de France, 1961 (2001), 180 p.

_____, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 291 p.

_____, *Mémoire et vie*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 152 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, 379 p.

_____, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 308 p.

_____, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.

BRIDOUX, André, *Le souvenir*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, 88 p.

BÜRGER, Peter, *La prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1995, 419 p.

CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, 172 p.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 311 p.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 409 p.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Rhizome, introduction*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, 74 p.

DUCROT, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, 817 p.

DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac. », 2001, 244 p.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1965, 315 p.

FITCH, Brian T., *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2003, 290 p.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, 400 p.

GAUTHIER, Alain, *Du visible au visuel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1996, 197 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

_____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

GOFFMAN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, 230 p.

GUIBAL, Francis, *Altérités*, Paris, Osiris, 1986, 95 p.

HÉNAULT, Anne, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, 223 p.

JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Analyse et raisons », 1982, 423 p.

JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1993, 128 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002, 267 p.

_____, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1998, 404 p.

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, 209 p.

_____, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1974, 633 p.

LANE-MERCIER, Gillian, *La parole romanesque*, Paris, Klincksieck, 1989, 366 p.

LAURIER, Daniel, sous la direction de, *Essais sur le langage et l'intentionnalité*, Montréal et Paris, Bellarmin et Vrin, 1992, 366 p.

LE BLANC, Julie, *Énonciation et inscription du sujet. Textes et avant-textes de Gilbert La Rocque*, Toronto, Éditions du Gref, 2000, 302 p.

LUDWIG, Pascal, *Le langage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 1997, 256 p.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, 428 p.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, 332 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, coll. « Linguistique », 1991, 127 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, 531 p.

_____, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964, 360 p.

MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence. Le Clézio, Bosco, Gracq*, Paris, José Corti, 1986, 184 p.

MOLINO, Jean, *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac/Actes sud, 2003, 381 p.

NEWMAN, A.S., *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976, 200 p.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Québec, Septentrion, 2000, 408 p.

_____, sous la direction de, *Identités narratives. Mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002, 323 p.

PARIENTE, Jean-Claude, *Le langage et l'individuel*, Paris, Armand Colin, coll. « Philosophie pour l'âge de l'homme », 1973, 304 p.

PARRET, Herman, sous la direction de, *Le sens et ses hétérogénéités*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, 293 p.

PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, 476 p.

POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, 325 p.

RAIMOND, Michel, *La crise du roman*, Paris, José Corti, 1967, 539 p.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003, 690 p.

_____, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996, 425 p.

_____, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991, 300 p.

RIVARA, René, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, 333 p.

ROBERT, André D. et Annick Bouillaguet, *L'analyse de contenu*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, 128 p.

ROUSSET, Jean, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, José Corti, 1990, 229 p.

RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 2002, 234 p.

SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses universitaires du Québec, 1987, 307 p.

_____, *La littérature et le non-verbal*, Montréal, Typo, 1994, 186 p.

SAOUTER, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1998, 159 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, 151 p.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1943, 722 p.

_____, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1980, 378 p.

_____, *L'imagination*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1994, 162 p.

SYKES, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1979, 194 p.

SZONDI, Peter, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1975, 344 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997, 228 p.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004, 367 p.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, 319 p.

VÉDRINE, Hélène, *Les grandes conceptions de l'imaginaire de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Hachette, coll. « Livre de poche biblio essais », 1990, 159 p.

VIART, Dominique, *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, 168 p.

_____, *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, série « Écrivains », 1997, 302 p.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *Bergson et le bergsonisme*, Paris, Armand Colin, coll. « Synthèse », 1999, 95 p.

WEISSMAN, Frida, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978, 137 p.

WOOLF, Virginia, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963, 204 p.

ARTICLES :

[COLLABORATION] Dossier spécial Bergson, dans *Magazine littéraire*, n° 386, avril 2000, 104 p.

BOMPIANI, Ginevra, « La parole en enfance », dans *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 46-52.

BOUÉ, Rachel, « L'écriture à haute voix », dans *Poétique*, n° 102, 1995, p. 141-152.

BURGELIN, Claude, « Comment la littérature réinvente la mémoire », dans *La Recherche*, n° 344, juillet-août 2001, p. 78-81.

CORMIER, Christine, « *Topos*, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », dans *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 109-126.

DUBOIS, Jacques, « Avatars du monologue intérieur dans le Nouveau Roman », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 17-29.

DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », dans *Langages*, n° 13, mars 1969, p. 100-110.

FINAS, Lucette, « Le cœur transpercé des statues de cire », dans *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 15-24.

FITCH, Brian T., « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 199-216.

FOUTRIER, Pascale, « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 77-88.

GRIVEL, Charles, « Visions inaccessibles. Image et représentation, au cinéma principalement », dans *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver 1996, p. 93-100.

LANCERAUX, Dominique, « Modalités de la narration dans *La Route des Flandres* », dans *Poétique*, n° 14, 1973, p. 235-249.

LEE, Mark, « Tropismes : le réel comme rythme de l'histoire », dans *Études littéraires*, vol. 29, n° 1, été 1996, p. 11-20.

MATTHEWS, J.H., « Un Nouveau Roman ? », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 7-15.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Elle a l'ouïe si fine ... », dans *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 11-14.

MINOGUE, Valérie, « De *Portrait d'un inconnu* à *Tu ne t'aimes pas* : un trajet à travers les mots », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 51-61.

PIERROT, Jean, « La scène du portrait dans *Portrait d'un inconnu* », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 23-37.

ROUDAUT, Jean, « Garder le change », dans *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 87-97.

RYKNER, Arnaud, « Écrans et écrins sarrautiers : l'Inconnu du portrait », dans *Roman 20/50*, n° 25, juin 1998, p. 39-49.

SALLENAVE, Danièle, « À propos du monologue intérieur », dans *Littérature*, n° 5, 1987, p. 69-87.

SARRAUTE, Nathalie, « Ce que je cherche à faire », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui 2*, Paris, coll. « 10/18 », 1972, p. 25-40.

SEYLAZ, Jean-Luc, « Du *Vent* à *La Route des Flandres* : la conquête d'une forme romanesque », dans *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, 1964, p. 225-240.

SUTER, Patrick, « Rythme et corporéité chez Claude Simon », dans *Poétique*, n° 97, février 1994, p. 19-40.

VIART, Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans *Études sur le récit contemporain*, Paris, Les lettres modernes, 1998, p. 3-27.