

La fonction des connecteurs dans «Les Fruits d'Or» de Nathalie Sarraute

مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

Par: Hoda Omar Amine

Professeur adjoint

Faculté des langues et de traduction

Université Misr pour les Sciences et la Technologie

DOI: 10.21608/qarts.2022.100541.1252

مجلة كلية الآداب بقنا - جامعة جنوب الوادي - العدد ٥٤ (الجزء الأول) يناير ٢٠٢٢

ISSN: 1110-614X الترخيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة

ISSN: 1110-709X الترخيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية

موقع المجلة الإلكتروني: <https://qarts.journals.ekb.eg>

La fonction des connecteurs dans «Les Fruits d'Or» de Nathalie Sarraute

Prepared by

Par: Hoda Omar Amine

Professeur adjoint Faculté des langues et de traduction

Université Misr pour les Sciences et la Technologie

dr.hoda.amin@gmail.com

Résumé:

Cette étude nous a permis de souligner l'hétérogénéité compositionnelle des Fruits d'Or. La romancière nous a livré le pré-langage à travers l'implicite du discours. Le glissement du discours extérieur vers le discours intérieur s'effectue par des mots connecteurs. Une importance est également accordée au pronom personnel «je». De même, le discours intérieur contient de nombreuses marques d'oralité. La relation entre le narrateur et le narrataire est indispensable. Enfin, Nathalie Sarraute a renouvelé non seulement la forme du roman par l'utilisation de ces mots embrayeurs mais aussi, par l'interprétation du discours.

Mots-clés: Le nouveau roman, la narration, le connecteur, la communication, la sensation.

Introduction

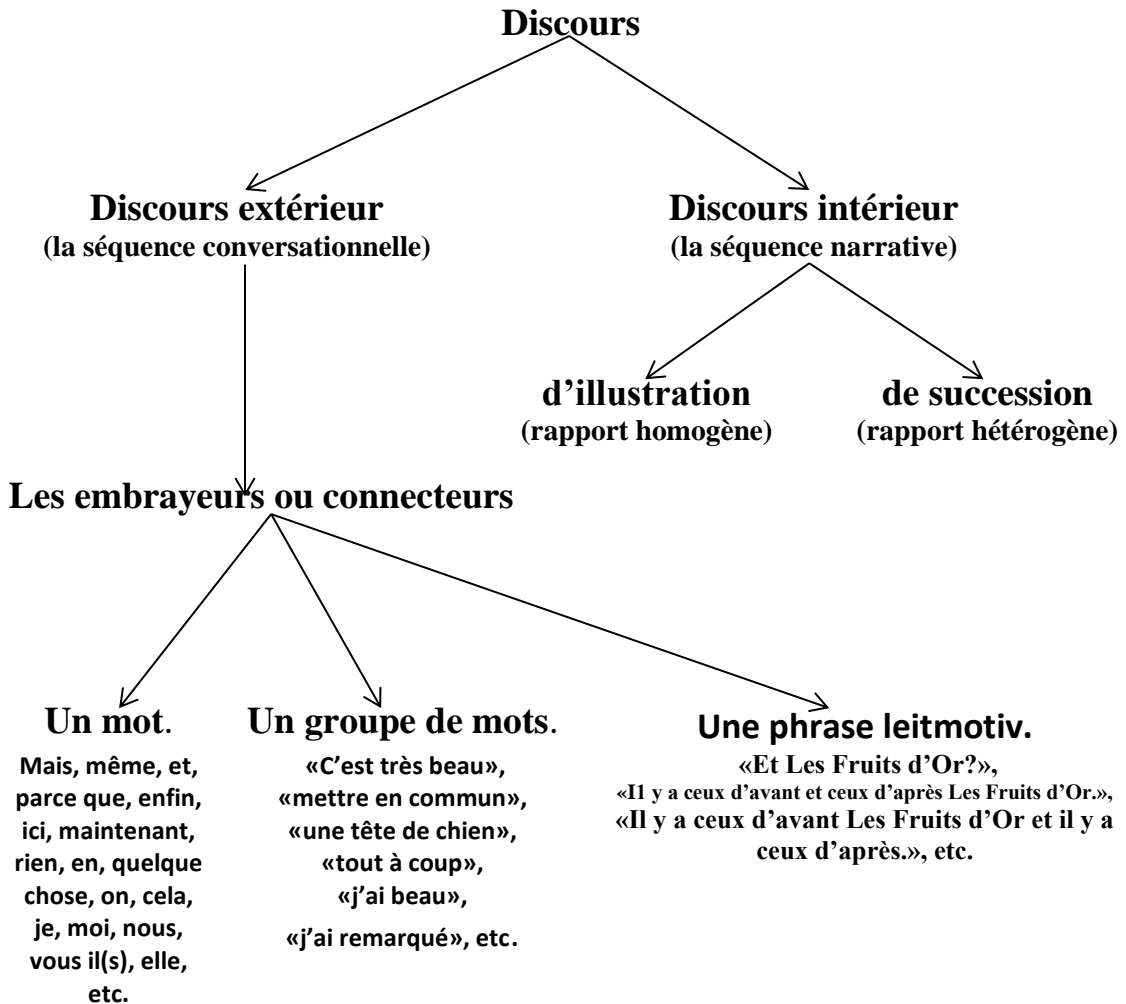
Dans cette étude, nous nous proposons d'analyser les différentes fonctions des mots embrayeurs¹ ou connecteurs² ainsi que le rapport que le discours intérieur entretient avec le discours extérieur dans *Les Fruits d'Or* de N. Sarraute (1973). Ces indications sont des éléments linguistiques qui se manifestent dans l'énoncé. Ces expressions sont constituées par un mot comme l'adjectif indéfini «même», les conjonctions de coordination «mais», l'adverbe «enfin», le pronom personnel «je», un groupe de mots comme «c'est très beau», ou une phrase leitmotiv³ comme «Et Les Fruits d'Or?», etc. (voir schéma représentatif de la page suivante).

¹-D'après D. MAINGUENEAU (2016, p. 98), «Les embrayeurs sont les éléments linguistiques qui renvoient à la situation d'énonciation (temps et espace) et aux personnes de l'interlocution».

² - Le terme connecteur désigne les unités qui jouent un rôle dans l'établissement des relations sémantiques entre les énoncés. Ces unités peuvent être des conjonctions de coordination (mais, donc, etc.), mais aussi des adverbes (encore, en effet, enfin, etc.) ou des conjonctions de subordination (puisque, parce que, etc.). Ce terme ne désigne pas une classe grammaticale, mais un type de fonctionnement. Un connecteur permet au locuteur d'établir une relation logique entre deux propositions. Selon M. RIEGEL et al. (2014, p. 1044), «les connecteurs sont des termes de liaison entre et de structuration; ils contribuent à la structuration du texte et du discours en marquant des relations entre les propositions ou entre les séquences qui composent le texte». Ils constituent l'organisation du texte.

³ - Une phrase leitmotiv est une phrase qui revient à plusieurs reprises.

Schéma représentatif des mots embrayeurs intégrés dans le discours dans «Les Fruits d'Or».



Notre méthodologie s'inscrit dans le domaine de l'analyse de discours. Elle s'inspire des travaux de Jean-Michel Adam (2011, 2017, 2018). D'autres linguistes et critiques seront cités au fur et à mesure que nous progresserons dans notre étude. Selon Adam, Kerbrat-Orecchioni et Ducrot (2011, 1986, 1998), *«un discours ne se contente pas de décrire un réel qui lui préexiste mais construit la représentation du réel que le locuteur souhaite faire partager par son allocutaire. Il en résulte que pour la plupart des spécialistes du langage, énoncer un discours, c'est vouloir agir sur autrui. Le discours a ainsi un objectif performatif: c'est un acte volontariste d'influence»*.

Le pré-langage est une matière littéraire, c'est-à-dire un travail sur le langage: «Il se passe quelque chose à l'extérieur de la vie psychique qui ne peut être rendu que par de l'écriture du langage» (Sarraute, 1987, p. 58). L'écrivaine emploie le mot «tropisme» pour le «pré-langage» (Sarraute, 1972, p. 74). Selon la romancière, le tropisme: «est une impression, c'est du ressenti: d'une manière globale et confuse et dont l'attrait principal vient précisément que cela ne se laisse prendre dans aucun mot» (Sarraute, 1972, p. 44). Les sous-conversations intéressent en effet directement le fait littéraire: comment communiquer l'innommable sans jamais le réduire, l'exprimer, à l'aide de mots? Il convient d'étudier comment le tropisme en tant que «sensation à laquelle aucun mot ne convient», peut être communiqué au lecteur.

En effet, ce récit se présente comme une illustration évidente par l'alternance régulière qu'il offre de «conversations et de sous-conversations». Ce terme est employé par N. Sarraute pour désigner le dialogue qui s'établit dans la conscience des

personnages parallèlement à la conversation «extérieure» qui se poursuit oralement au niveau de l'apparence (Sarraute, 1987, p. 98). Ce roman ne comporte ni personnage, ni intrigue. D'après Bernard Pingaud (*Revue Preuves*, 1963, p. 28), le personnage dans cette œuvre est «en quelque sorte suscité de l'intérieur, il se fait en se disant. Avant d'être visage, habillement, attitude, il est discours». A travers l'intrigue, le problème de la création artistique est abordé. Ce récit n'est qu'un sujet de conversation parmi d'autres. Il a pour sujet les réactions provoquées chez ceux qui aiment ou rejettent *Les Fruits d'Or*.

Dans ce roman, nous assistons à des conversations entre plusieurs personnages. Selon la terminologie de Jean-Michel Adam (2011, p. 80), ces conversations sont «des séquences insérées». Dans cette histoire, le discours intérieur représente la séquence narrative; tandis que le discours extérieur illustre la séquence conversationnelle. Le schéma suivant montre que le narratif domine dans le roman:

Une séquence narrative → une séquence conversationnelle → une séquence narrative.

Le récit commence par un dialogue entre deux personnages. Ce dialogue est rapporté sans qu'un narrateur nous donne une seule information sur le contexte. Les informations traditionnelles attendues à l'incipit d'un roman, ne sont pas fournies dans la suite du texte. Rien n'est dit sur le lieu où se tient cet échange, ni sur l'époque. En effet, il s'agit d'un espace urbain et contemporain: l'exposition de Courbet. Quant aux personnages, il s'agit d'un homme et d'une femme qui ont une conversation avec un homme de leurs connaissances sur la peinture de Courbet. Tous se conforment dans leurs propos et dans leurs comportements à un jugement culturel partagé. Le discours intérieur commence par un

mot ou une phrase. Dès l'incipit du roman, nous sommes en présence de ce procédé: la répétition de l'adjectif indéfini «même»:

*«Tu sais que c'est exactement la **même** reproduction qu'ils ont tous chez eux, qu'ils portent tous sur eux en ce moment...*

*Épinglée au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au-dessus du bureau pour capter l'inspiration, glissée dans la rainure entre l'encadrement et la glace au-dessus de la cheminée, tout à coup... miracle ... la **même**...» (Sarraute, 1973, p. 6).*

En effet, le mot «même» au milieu de la phrase ne possède pas la même valeur qu'il occupe à la fin de la réplique. Dans la première phrase, ce terme se situe au milieu de la réplique et il marque l'identité absolue. A sa place à la fin de la deuxième phrase, il indique la surprise et le renforcement de l'objet «la reproduction». L'effet est important car la romancière utilise un procédé de suspension pour motiver l'imagination du lecteur. Il s'agit «de faire attendre jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période⁴ au lieu de la présenter tout de suite, un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression» (Durriez, 1984, p. 433).

⁴-Selon Olivier REBOUL (2013, p. 148), la période «est une phrase longue qui enchaîne logiquement les idées en les présentant dans un ample mouvement rythmique. Elle utilise les procédés de répétition de structures syntaxiques (subordonnées) et d'accumulation. Elle se construit autour de mots de liaison qui se répètent et qui articulent les divers éléments».

Le roman de N. Sarraute est jalonné de ces mots embrayeurs de l'univers sensible. La romancière reconnaît d'ailleurs cette interaction entre le mot et la sensation: «la sensation est comme entraînée par le langage, c'est une sorte de frottement de l'un contre l'autre, ils cheminent ensemble, dans une étreinte continue. Et souvent c'est le langage qui tout à coup produit une nouvelle sensation» (Sarraute, 1972, p. 60). Ces mots de passe permettent d'accéder au réservoir de sensations. Celles-ci jaillissent, instantanément après qu'ils ont été prononcés, comme dans l'extrait cité précédemment. Parfois déjà présentes, mais enfouies dans la mémoire affective, elles sont réveillées par le mot qui a le pouvoir de surgissement.

Dans ce récit, le glissement vers le discours intérieur, la séquence narrative, se repère d'abord par un changement d'alinéa⁵. Le texte est fragmenté en six paragraphes⁶ dont l'incipit répète chaque fois cette expression «c'est très beau». Cette composante du rythme permet de donner une vague sensation au

⁵ - Véronique DAHLET (2004, p. 61), définit l'alinéa comme «un signe séquentiel de ponctuation bornant des paquets de phrase». Marc ARABYAN (2012, p. 221), ajoute que «l'alinéa est le signe blanc qui balise le paragraphe, syntagme noir, unité textuelle immédiatement supérieure à la phrase». L'alinéa est donc le retrait de la première ligne d'un texte. Il indique le début d'un nouveau paragraphe.

⁶ - Paul ROBERT (2001), définit paragraphe par «Division, section généralement courte d'un écrit en prose, offrant une certaine unité de pensée ou de composition» et donne en exemple «Les alinéas d'un paragraphe», ce qui suggère qu'un paragraphe peut se diviser en alinéas. Le paragraphe est donc une portion de texte, de volume varié, signalée en son début par un retrait de la ligne par rapport à la justification du texte manuscrit ou imprimé. Ce début en retrait de la première ligne d'un paragraphe est appelé alinéa.

lecteur. Elle dévoile les motifs qui ont conduit l'un des personnages à prononcer ces mots. Ceux-ci se connotent de tout le non-dit de la conversation. Peu à peu, paragraphe après paragraphe, le mot s'est accolé avec l'univers intérieur du personnage. Cette répétition systématique de ce groupe embrayeur permet de réactiver la sensation. Le mot entre en résonance avec l'univers sensoriel du personnage. Ainsi, le mot est approprié par le personnage et il devient un mot «porteur de sensation» (Sarraute, 1987, p. 76). Il perd sa signification courante dans la langue grâce au rythme régulier qui est répété au début et à la fin du paragraphe:

«[...] il entend des toussotements gênés... «C'est très beau.»»

«C'est très beau.» Au moment voulu, sans une seconde de retard, sans un raté [...].

«C'est très beau...» comme le pavé de l'ours [...] j'ai ce qu'il faut, tenez, mon brave, prenez: «C'est très beau.»

[...] je m'incline: «C'est très beau.». [...]

«C'est très beau.». Dans le silence les mots explosent» (Sarraute, 1973, pp. 113-114).

Un intérêt particulier est donc accordé à la matérialité du mot. N. Sarraute confère au signifiant du mot une valeur tout aussi importante qu'à son signifié: «Que mes mots soient vivants, qu'ils aient os, chair et peau!» (Sarraute, 1973, p. 76). Ainsi, les expressions «*langage privilégié*», «*parfaits signes rythmiques*» provoquent une réaction parce qu'elles sont des «*mots bondissants*», mots «*impalpables et transparents*» (Sarraute, 1973, p. 65). Non seulement, le mot est écouté, mais aussi le ton

sur lequel il est prononcé. Le message n'est pas clairement exprimé mais, il est caché à travers la résonance des syllabes:

«[...] appuyant avec outrance, roulant les *r* très fort pour marquer la conviction, tous les mots gonflés de faux enthousiasmes: «C'est trrès beau.»» (Sarraute, 1973, pp. 113-114).

Ce procédé de mimologie, l'art de l'imitation par le geste et par la voix, montre cette attention particulière que le récepteur accorde au texte. L'insistance sur telle ou telle consonne lui attribue une fonction qui le détourne du seul contenu que le personnage voulait communiquer: «*J'écris un article, justement... Ad-mi-rable*». Le discours intérieur est embrayé parce que:

«*Dans le mot quelque chose résonne qui ne va pas à cet homme au visage doux et las [...] quelque chose d'emphatique, de lourdement satisfait [...] Ad-mi-rable... le mot en eux s'est répercuté [...] Admirable...*» (Sarraute, 1973, p. 25).

Dans son roman, N. Sarraute emploie couramment la conjonction de coordination «mais» qui a une fonction «phatique»⁷. Ce connecteur syntaxique permet au locuteur⁸ d'établir une relation logique entre deux propositions. Il renvoie le personnage à son discours intérieur. Ce type de «mais» se

⁷ - Jean-Michel ADAM, (2011, p. 95), analyse le fonctionnement du connecteur «mais» et définit cinq fonctionnements: 1) renforcement-renchérissement, généralement construit avec «non seulement», 2) réfutatif, 3) phatique ou de démarcation de segments textuels, 4) concessif, 5) argumentatif.

⁸ - Le locuteur est la personne qui parle, qui produit des énoncés. Il désigne celui qui prend la parole au sein d'un discours oral ou écrit. Il est opposé au destinataire, qui reçoit la parole.

trouve généralement en tête de réplique et il enchaîne soit sur une réplique, soit sur du non verbal. De même, ce connecteur peut se situer au milieu de la phrase. Il peut également terminer une réplique sans une suite explicite comme nous pouvons l'observer dans les passages suivants:

«**Mais** ils se contenteront des seuls poteaux, pancartes, bornes, flèches, n'importe quoi sera bon pourvu qu'ils puissent se guider, eux qui ne voient rien» (Sarraute, 1973, pp. 60-61).

«Non, pas cela, ça ne va pas... Là, peut-être... **Mais** là aussi...» (Sarraute, 1973, p. 111).

Nous remarquons que le début du discours intérieur s'effectue par le connecteur «mais». Il indique un revirement dans la pensée du personnage et il démarque graphiquement un nouveau segment. Ce connecteur souligne également le basculement d'une séquence conversationnelle vers une séquence narrative. Il permet surtout le déplacement de point de vue du personnage. Puis, vient la séquence narrative qui commence par «mais»:

«*«Oh que c'est donc bon. Oh que c'est beau, Les Fruits d'Or. Oui, vous avez raison. Comme c'est admirable. Comme c'est profond.»* **Mais** c'est passé, effacé –un bref sursaut, aussitôt réprimé» (Sarraute, 1973, p. 63).

Dans l'extrait suivant, nous avons rencontré deux occurrences du connecteur «mais» à la fin de la phrase. Ces deux occurrences se situent dans le même énoncé:

«*Ce n'est peut-être pas aussi important qu'on le dit, **mais... mais...*** » (Sarraute, 1973, p. 103).

Dans l'exemple ci-dessus, les deux connecteurs terminent la réplique d'un locuteur. Ces deux occurrences sont des cas où le «*mais*» est suivi d'une pause: les trois points de suspension. Ceux-ci indiquent le fait que le locuteur aurait continué sa parole si son interlocuteur ne l'avait pas interrompu, ou bien qu'il s'agit d'une simple hésitation du locuteur.

Dans l'exemple suivant, nous remarquons que le connecteur «*mais*» indique la succession de deux phrases:

«Mais perdent-ils donc la tête? elle a envie de se dresser, de les arrêter... comment osent-ils?» (Sarraute, 1973, p. 35).

La première phrase commence par «*Mais [...] la tête?*» Elle représente un discours extérieur suivi d'un discours intérieur: «*elle a envie [...] osent-ils?*» La séquence conversationnelle: «*Mais perdent-ils donc la tête?*», exprime la révolte intérieure d'un personnage qui se dissocie des autres. Le narrateur souligne une prise de position de la part du personnage. Le décalage est exprimé grâce au connecteur «*mais*». Le personnage s'éloigne de la communauté. Au pronom pluriel «*ils*», la romancière succède le singulier «*elle*». En effet, le lecteur s'attend plutôt à l'utilisation du pronom personnel «*ils*» à la place du «*elle*». Cet emploi révèle une forte impression avec l'introduction du personnage féminin. Les pronoms personnels «*ils*» et «*elle*» séparent l'énonciateur de la diégèse⁹.

⁹- Pour Gérard GENETTE (1972-1983), la diégèse signifie «l'ensemble des événements relatés par le discours narratif qu'il définit en tant que «récit comme histoire». Par la suite, «la diégèse représente toutes les parties

Lorsque les paroles du discours extérieur découlent de la sensation, nous parlons d'«homogénéité»¹⁰. Quant au dialogue issu du discours intérieur, qui montre une déviation de la sensation de départ, il est qualifié d'«hétérogène»¹¹. Dans le passage précédent, le connecteur phatique «mais» souligne une prise de position et une démarcation par rapport à la communauté. Tandis qu'au niveau du sens, cette réaction se confond avec les multiples questions: «Mais perdent-ils donc la tête? [...] comment osent-ils?» Nous notons que l'auteur n'emploie aucune majuscule après «mais». Le discours extérieur garde la trace de la révolte du personnage. Nous sommes donc en présence d'un discours intérieur de succession homogène.

Par contre, dans l'extrait suivant «*Dans le mot quelque chose résonne qui ne va pas à cet homme*» (Sarraute, 1973, p. 25), cette phrase montre le changement qui peut s'effectuer par rapport à la sensation de départ. La plongée dans les gouffres de la conscience est provoquée par une sensation désagréable. Le discours extérieur contrarie cette réaction de départ. Il pose comme une affirmation ce qui a été refusé à l'incipit du passage: «*«Ça a l'air admirable, c'est vrai, je vais le lire»* » (Sarraute,

temporelle et spatiale concernant le récit». Michel JARRETY (2001, p. 128), appelle diégèse «l'ensemble des données narratives présentées dans un récit. Elle est l'histoire que propose le récit. La diégèse doit donc être considérée indépendamment du texte narratif proprement dit». La diégèse est donc le fait de raconter les choses. Elle est l'univers fictif construit dans le récit. Elle s'oppose au principe de *mimesis* qui consiste à montrer les choses.

¹⁰- Homogénéité veut dire cohérence.

¹¹ - Hétérogène qui est composé d'éléments de nature différente. En linguistique, on dit d'un nom qu'il est hétérogène quand il change de genre en changeant de nombre.

1973, p. 27). Nous assistons ici, à une hétérogénéité, parce qu'un écart s'est creusé entre la motivation de départ et le résultat final. Le personnage se rallie à l'opinion commune. Ce décalage est révélé par la contradiction de la sensation de départ et l'insuffisance de la parole orale. Ce discours intérieur, qui évoque la joie et l'émerveillement, met le personnage hors de lui comme le prouve l'extrait suivant:

«je pétille et brille comme du Champagne, du vif-argent... [...] «Que c'est vrai, ce que vous dites, comme vous le montrez bien. Une œuvre vraiment poétique. Ah vous avez raison, nous sommes comblés»» (Sarraute, 1973, pp. 65-66).

Dans le passage suivant, le connecteur phatique «mais» n'est pas placé au début du paragraphe. En effet, la présence de «mais» au milieu de la phrase, permet la succession de deux types de séquences différentes. Le «mais» réalise le changement vers une séquence descriptive à laquelle suit une séquence narrative:

*«Face contre terre au même moment, extases, chœurs, bêlements... [...] **mais** il aurait fallu être satisfait comme le médecin [...]»* (Sarraute, 1973, p. 5).

Dans l'exemple suivant, nous constatons le même phénomène d'enchaînement du discours intérieur vers le discours extérieur:

«On se reconnaît du premier coup. On est n'est-ce pas entre gens du même monde. Mêmes clubs fermés, mêmes cercles. Mêmes faiseurs et mêmes fournisseurs. Même fleur à la boutonnière [...] Mais là, ce petit détail, ce signe d'élégance à peine perceptible... la petite note

hardie et discrète... [...] Tout à fait exquise, vous m'en direz des nouvelles: une tête de chien» (Sarraute, 1973, pp. 8-9).

Nous remarquons que tous les syntagmes du passage précédent sont au pluriel: «mêmes clubs», «mêmes cercles» etc. Le pronom indéfini «on» confirme cette communauté indistincte. Dans un second temps, s'isole par un pronom personnel «je» une voix qui cherche à se distinguer. Il signifie que le narrateur se cache derrière ses personnages. Au rythme très régulier et déterminé des phrases s'opposent les balbutiements d'une voix qui s'impose peu à peu: «On se reconnaît...», «On est n'est-ce pas...», «Mêmes clubs fermés...», «Mêmes faiseurs...». Ensuite, les points de suspension sont abandonnés jusqu'à livrer une phrase définitive. Le connecteur «mais» a permis l'émergence de cette voix anonyme: «vous m'en direz des nouvelles: une tête de chien».

Le glissement du discours extérieur vers le discours intérieur s'effectue par un mot embrayeur ou une sensation vague qui est de toute façon «repérable»¹² sur le plan de la segmentation textuelle. Au niveau de la disposition matérielle, le passage du discours extérieur au discours intérieur est marqué par un retour systématique à un nouvel alinéa. Le lecteur s'habitue à ce changement régulier du discours extérieur vers le discours intérieur. En effet, le passage à un nouvel alinéa est souvent redoublé par l'emploi du connecteur phatique «mais» et de la démarcation des segments textuels. Dans la plupart des discours

¹²- Il s'agit d'un des six plans d'organisation textuelle que distingue Jean-Michel ADAM (2011, p. 63).

intérieurs de succession, la conjonction de coordination «mais» relance un nouveau paragraphe.

Anne Herschberg-Pierrot, (1993, p. 250), souligne que, dans *Les Fruits d'Or*, les fins de paragraphes sont souvent des «lieux de mise en valeur sémantique et lexicale». Elles sont constituées le plus souvent par une phrase qui cite les propos du personnage. Le paragraphe reste en suspens. Il ne connaît sa chute que dans la rupture brutale effectuée par le changement à un nouvel alinéa. Les paragraphes s'emboîtent les uns dans les autres. C'est une phrase du discours intérieur qui provoque le déséquilibre. Le lecteur est conduit vers une autre conversation muette:

*«- Oui je la connais, cette envie, ce besoin de mettre en commun. [...]. **Mais** le petit Dulud, tu veux rire... On se reconnaît du premier coup. On est, n'est-ce pas, entre gens du même monde [...] Tout à fait exquise, vous m'en direz des nouvelles: une tête de chien. - La tête de chien»* (Sarraute, 1973, pp. 8-9).

L'expression «mettre en commun» indique l'attitude d'un personnage. Elle est illustrée dans le discours intérieur. Et la distorsion est embrayée par «mais». La fin du paragraphe est au discours direct, c'est le sommet de la période avant la reprise du même terme «Tout à fait exquise [...] une tête de chien». Puis, nous constatons la reprise du même terme: «la tête de chien». Ce phénomène correspond à la logique de répétition. Il assure la continuité du texte. Le nouveau paragraphe est lié au précédent par la même expression. Cette rupture brutale d'un paragraphe évoque le rapport du discours intérieur avec le discours extérieur. La romancière définit le discours intérieur comme un «arrêt sur l'image». Elle utilise des «lentilles grossissantes» et un présent

«démessurément agrandi» (Sarraute, 1987, p. 9). Ce changement du discours intérieur au discours extérieur montre à quel point les deux niveaux de discours sont interdépendants. Jean-Michel Adam (2011, p. 84), l'appelle «la structuration séquentielle».

Dans *Les Fruits d'Or*, les deux séquences narrative et conversationnelle sont liées l'une à l'autre. Nous constatons que la rupture brutale créée par le manque de formule aide le lecteur à les démarquer. En fait, l'alinéa ne représente pas un changement d'énoncé. Et l'alternance des deux types de discours ne découpe pas le texte en passage dialogal puis narratif. Mais les deux séquences se relaient à l'intérieur d'un même paragraphe. Leur liaison nous amène à conclure plutôt par une «dominante séquentielle»¹³. Le discours extérieur, c'est-à-dire la séquence conversationnelle, est dominé par le discours intérieur:

«Ici, chacun garde ses distances. On est entre gens de bonne compagnie [...] Avec quelle pudeur, quelle fière modestie on sollicite votre attention... Mais êtes-vous même sollicité?» (Sarraute, 1973, p. 31).

Dans l'extrait ci-dessus, nous constatons que le «mais» introduit une objection sous une forme interrogative. Le dialogue, confronté au discours intérieur qui le suit ou le précède, prend une importance considérable. Ces deux distinctions entre le discours intérieur d'illustration et celui de succession se rapprochent de l'exigence que la grammaire de texte a souligné «la progression et la répétition» (Adam, 2011, p. 41).

¹³- Anne HERSCHBERG-PIERROT (1993, p. 250), distingue six types de paragraphes: thématiques, prédicatifs, génériques, semi-narratifs, semi-argumentatifs et énonciatifs.

En effet, les discours intérieurs sont appelés des séquences narratives. Ces dernières sont qualifiées de discours intérieur d'illustration et elles n'assurent pas la progression du texte. Le discours extérieur qui succède au discours intérieur n'est pas modifié. Ces discours intérieurs sont ainsi la mise en image animée d'une attitude ou d'un objet, à l'origine de la sensation. Lorsque celle-ci est embrayée par un mot-leitmotiv nettement repérable comme dans le passage, «[...] *la même reproduction* [...]» (Sarraute, 1973, p. 6), le discours intérieur d'illustration est la représentation visuelle de cette phrase. Celle-ci est descriptive au départ et elle donne à voir la reproduction. Ensuite, nous assistons progressivement à la mise en mouvement du passage, à une accélération avec l'expression «tout à coup». La scène n'est pas seulement descriptive mais, elle est aussi chargée de vie grâce à un discours direct intégré comme dans le passage suivant:

*«Epinglée au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au-dessus du bureau pour capter l'inspiration, glissée dans la rainure entre l'encadrement et la glace au-dessus de la cheminée, tout à coup... miracle... la même... [...] **Mais** tenez, à vous, vous en êtes digne... à vous je pense sans crainte»* (Sarraute, 1973, p. 6).

De même, le connecteur «mais» indique une addition et une précision qui sont indispensables par la répétition du pronom personnel «vous». Ce dernier est employé à trois reprises comme le montre le passage ci-dessus. Dans l'extrait suivant, le connecteur «mais» est parfois utilisé dans deux emplois différents:

*«**Mais** pour une fois, elle est solidement installée. A une bonne place sûre d'où il sera difficile de la déloger. **Mais***

comment se retenir de la pousser, de la bousculer un peu [...] ?...» (Sarraute, 1973, p. 41).

Le premier usage de «mais» est adversatif. Il marque une opposition: «Mais pour une fois [...]». Nous sommes en focalisation interne du personnage féminin. La seconde utilisation est phatique: «Mais comment se retenir [...]». Le connecteur «mais» permet d'introduire un changement d'énonciateur. Dans *Les Fruits d'Or*, l'embrayeuse est aussi la conjonction de subordination «parce que»:

*«Il était ulcéré **parce que** je ne me suis pas extasiée comme ils font tous, **parce que** je ne me suis pas prosternée...»*
(Sarraute, 1973, p. 5).

Dans l'exemple ci-dessus, le discours extérieur offre l'image de cette communauté qui se prosterne. Cette dernière éprouve de l'adoration et du respect devant la reproduction de Courbet. Dans les exemples précédents, les expressions «tout à coup» et «parce que» montrent bien que ces passages d'illustration n'ont aucune fin démonstrative. Ils projettent des images sans la nécessité de chercher un lien entre les différents syntagmes. L'effet du texte repose sur cette économie narrative. L'auteur procède souvent par ce rythme à suspens: une phrase descriptive puis, une accélération par une conjonction de coordination «et»:

*«[...] la même. **Et** leur air... cet air qu'ils ont [...]»* (Sarraute, 1973, p. 6).

La romancière termine souvent par une prise directe de la parole grâce à un discours direct intégré:

«il aurait fallu se réjouir quand il a sorti cela de la poche intérieure de son veston [...] Vous avez vu ça...ce Courbet... Admirable. Regardez...» (Sarraute, 1973, p. 6).

La transition vers le discours direct se réalise parfois sans la coordination qui modifie le rythme de départ. De toute façon, tout le passage suivant se dirige vers son apogée qui est généralement la dernière phrase. N. Sarraute utilise l'anaphore¹⁴ où le terme anaphorique «ils» qui précède sa source «pauvres gens»:

«- ils sont toujours si vigilants - les regards échangés, les sourires de mépris... Très amusant... Pauvres gens... Débiles aux cerveaux peu solides, mal construits [...]» (Sarraute, 1973, p. 77).

Dans l'extrait suivant, l'adverbe «enfin» marque l'achèvement temporel de l'accélération:

*«**Enfin** - ce geste... la main s'enfonçant dans l'ouverture du veston... sortant ce trésor... talisman... signe secret...»* (Sarraute, 1973, p. 11).

La romancière nous révèle parfois un souvenir du passé qui est donné au présent:

«Il avait l'air de quelqu'un qui s'est livré...»; «Tout doux, délicat, un peu craintif. Sentant peut-être

¹⁴ - L'anaphore: est une relation sémantique entre deux expressions linguistiques dont l'une dite terme anaphorique. Elle ne peut être associée à un référent que par l'intermédiaire de l'autre.

*vaguement une hostilité, une menace [...] Je le **dépose** devant vous, là, à vos pieds...» (Sarraute, 1973, p. 10).*

De même, nous constatons que l'écrivaine emploie des mots embrayeurs tels que «ici» et «maintenant». L'adverbe «ici» permet de situer le narrataire dans un espace proche du narrateur. Tandis que l'adverbe «maintenant» indique une inscription dans le temps comme dans l'exemple suivant:

*«Que quelqu'un **maintenant** se lève, aille prendre sur un des rayons de la bibliothèque ce livre, Les fruits d'or, et qu'on l'ouvre, **ici**, devant tous, au grand jour, à une page [...]» (Sarraute, 1973, p. 60).*

L'écrivaine a parfois recours à l'adverbe «rien». Ce mot embrayeur représente le vide et le néant comme le prouve l'exemple ci-dessous:

*«Non **rien**, ce n'était **rien**, ne cherchez pas [...] il n'y a **rien**, **rien** là qui puisse les intéresser [...]» (Sarraute, 1973, p. 54).*

Dans cette œuvre, nous trouvons également des termes imprécis et neutres comme la locution indéfinie «quelque chose» et le pronom démonstratif «cela»:

*«[...] **quelque chose** d'aussi puissant que ce qui pousse les révolutionnaires à se sacrifier [...]» (Sarraute, 1973, p. 137).*

*«C'était donc **cela**... Mais **cela**, ils l'avaient entrevu, saisi, eux aussi» (Sarraute, 1973, p. 62).*

Dans son roman, N. Sarraute utilise d'une manière intensive les points de suspension. Ceux-ci ont plusieurs emplois. Dans les séquences conversationnelles, ils agissent comme des marqueurs d'oralité. Le narrateur cite le discours d'un personnage en lui laissant une autonomie. Les points de suspension relancent sans cesse la phrase. Les périodes s'enchaînent les unes aux autres et contribuent à l'accélération du rythme. Ils laissent la phrase reprendre son souffle avant qu'elle ne soit relancée. Ainsi, les extraits suivants sont de simples illustrations et ils succèdent à des points de suspension:

«Moi, tenez, moi qui ne lis plus guère de roman... le long index frotte la fine paupière fripée... je n'ai pas le temps... les journées sont très courtes... les soirs libres, il faut se tenir au courant... tout va si vite en ce moment...» (Sarraute, 1973, p. 34).

Dans le discours intérieur, les points de suspension confèrent la même illusion mimétique que dans le discours extérieur. Ils permettent de repérer la voix du personnage lorsqu'elle se détache de celle du narrateur. Les points de suspension ont également une importance dans la stratégie narrative mise en place. Ils invitent le lecteur à compléter ce qui reste inachevé:

«Elle sent passer chez les pauvres captifs ligotés un tressaillement à peine perceptible de reconnaissance, de joie, et comme un craintif espoir...» (Sarraute, 1973, p. 68).

Quant à la phrase suivante, «*«Ha, ha, encore... Vous discutez toujours des Fruits d'Or?»*» (Sarraute, 1973, p. 77), nous remarquons que sa structure est en forme de boucle: c'est la

reprise de la même phrase au début et à la fin d'un paragraphe. Elle montre que ces discours intérieurs d'illustration ont un but celui de grossir à la manière d'une loupe l'objet à l'origine de la distorsion. Ces discours intérieurs sont agrandies par un présent qui permet à différentes phases de se succéder jusqu'à atteindre une apogée située juste avant la retombée dans le dialogue. La sensation est simplement mise en image pour le lecteur. Ce dernier découvre le dialogue. Il l'enrichit et il lui accorde une apparence plus nette qui fait surgir de nouveaux actants: le livre des *Fruits d'Or*. Ce procédé d'hypotypose permet au lecteur de ressentir la sensation d'une manière vive et rapide. Bernard Dupriez (1993, p. 240), définit l'hypotypose en ces termes: «elle peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante».

Les discours intérieurs de succession semblent plus autonomes que les discours intérieurs d'illustration. Par conséquent, les discours intérieurs constituent une entité dramatique avec ses différentes phases. N. Sarraute utilise le temps du présent dans les deux types de discours intérieurs celui d'illustration et de succession. L'économie narrative des discours intérieurs d'illustration produit un grand effet pour le lecteur. En même temps, la romancière montre les débats intérieurs d'une conscience dans les discours intérieurs de succession. Les phrases suivantes représentent les multiples comportements d'une conscience qui se débat dans des contradictions. Le personnage se sent tiraillé devant l'accueil qu'il doit faire à ses invités:

«ils **sont** charmants... si simples[...]» (Sarraute, 1973, p. 21).

«Ce **sont** des étrangers, des ennemis» (Sarraute, 1973, p. 23).

«Sa main **obéit**... elle **plonge** dans la poche intérieure de son veston et en **sort**... comme il **est** naturel, comme il **se doit** quand on **reçoit** chez soi des amis charmants qui **s'intéressent** à ces choses-là...» (Sarraute, 1973, p. 23).

Ce narrateur protéiforme donne le jour à un «je» tout aussi problématique. Il convient de distinguer les différents modes d'apparition du pronom de la première personne. Tout d'abord le plus communément admis c'est le «je» du locuteur. Ce dernier prend place face à un allocataire¹⁵ lors d'un dialogue. Ce «je» est immédiatement repéré par le lecteur: la présence de guillemets distingue le discours extérieur du discours intérieur. Le seul problème qui se pose à la lecture est l'apparition du «je» non référenciés dont chaque chapitre révèle une nouvelle origine. Pour le lecteur, il est impossible de suivre, tout le long du roman, le même locuteur seulement parce qu'il dit «je»:

« «Les Fruits d'Or... **Je** me réjouis de le lire... **Je** n'en ai lu que des fragments... Mais il faut absolument... **Je** suis sûr que **je** l'aimerai » » (Sarraute, 1973, p. 55).

Dans son essai, *L'ère du soupçon*, N. Sarraute (1987, p. 120) trouve que les œuvres littéraires sont envahies par «un je anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même». Quant à l'emploi du «je»

¹⁵- L'allocataire est celui à qui le locuteur s'adresse. Il est le destinataire de l'énoncé.

dans le discours intérieur, c'est le narrateur qui dit «je». La référence n'est pas la même que dans le discours extérieur. Ce n'est pas le personnage qui dit «je». Il s'agit d'un emploi typiquement narratorial:

«- Ah là je proteste. Chaque page compte. Chaque ligne compte. Chaque phrase fait vivre, elle fait exister une sensation, un sentiment, même une idée, oui, une idée» (Sarraute, 1973, p. 129).

En ce qui concerne le «je» qui se fond dans le pronom communautaire «vous», il pose de nombreux problèmes quant à sa place par rapport à la diégèse. Faut-il situer ce «je» à l'intérieur ou à l'extérieur de la diégèse? Un indice permet de repérer un discours qui est toujours adressé à un destinataire explicite que le «je» interpelle directement:

«Réveillez-vous [...]», «Ayez donc un peu de courage [...]» (Sarraute, 1973, p. 66).

«Qui oserait broncher? Les révoltés, les fortes têtes, vous tous, là -bas, qui vouliez faire table rase [...]» (Sarraute, 1973, p. 33).

L'identification du narrataire¹⁶, visé par ces différentes interpellations, permet de dessiner une limite entre la diégèse et l'extradiégèse. Le narrataire participe à la fiction de la narration. La relation narrateur/narrataire donne lieu à des énoncés qui guident la lecture ou commentent plus ou moins la diégèse. En effet, dans ce roman, nous distinguons deux sortes de narrateurs:

¹⁶- Le narrataire: c'est le «destinataire du récit» (Genette, 1972, p. 227).

a) un narrateur intradiégétique¹⁷ de premier niveau, comme celui du monologue final, s'adresse à un narrataire. Celui-ci est lui-même intradiégétique, dont la figure qui se donne à lire pourrait bien être celle de l'auteur des *Fruits d'Or*:

«*Nous sommes si proches maintenant, vous êtes tellement une partie de moi [...]*» (Sarraute, 1973, p. 157).

b) un narrateur collectif intradiégétique de second niveau rapporte des événements. Il apparaît comme un délégué du narrateur extradiégétique¹⁸. Nous remarquons que la romancière utilise le passé, c'est-à-dire l'imparfait pour raconter les faits. Alors que le destinataire est relaté au plus-que-parfait. L'exemple ci-dessous confirme cette hypothèse:

«*Qui oserait broncher? Les révoltés, les fortes têtes, vous tous, là-bas, qui vouliez faire table rase, qui dansiez sur les belles terres plantureuses que vous aviez dévastées vos danses sauvages, poussiez vos cris [...]*» (Sarraute, 1973, p. 33).

Ces deux narrateurs intradiégétiques de premier et de second niveau participent à la diégèse. Ils sont homodiégétiques¹⁹, alors que le narrateur est hétérodiégétique²⁰, même s'il se permet quelques pénétrations dans la diégèse. Ce narrateur fait constamment basculer les certitudes et il maintient

¹⁷- Intradiégétique c'est la position du narrateur quand il appartient au récit.

¹⁸- Extradiégétique c'est la position du narrateur quand il n'est pas un personnage de l'histoire racontée.

¹⁹- Homodiégétique se dit d'un récit où le narrateur est présent dans l'histoire. Le récit est donc raconté par un personnage.

²⁰- Hétérodiégétique se dit d'un récit où le narrateur est absent de l'histoire. Il est anonyme.

le texte. Après l'arrêt du dialogue, le psycho-récit débute. Le narrateur utilise l'adverbe «en» qui indique un retour sur soi: «*En elle réunis... délices... communion, fusion des âmes...*». Le narrateur intervient et s'introduit dans la diégèse: «*Je sens que moi aussi ça me gagne... titillation exquise... ça vient, ça me possède...*» (Sarraute, 1973, p. 9).

Si le narrataire est souvent désigné par le pronom de la seconde personne du pluriel «vous», il est implicitement convoqué dans l'emploi de «nous». Le passage de «nous» à «vous» est fréquent et l'auteur le décompose alors en «je / toi / eux»:

«Il arrive parfois qu'un jeune écervelé [...] aveuglé d'orgueil, vienne dans un transport soudain devant nous se pavaner... «Voyez, je n'en parle qu'à vous» (Sarraute, 1973, p. 146).

Pourtant, lorsque «vous» n'est pas désigné explicitement et impliqué directement, quelle limite faut-il tracer entre intradiégétique et extradiégétique? Le lecteur a souvent l'impression d'être convoqué. Ce procédé de la participation du lecteur au travail de l'écrivain appartient à la «mise en abyme»²¹:

« Il y a ceux d'avant et ceux d'après Les Fruits d'Or. Et nous serons ceux d'après » (Sarraute, 1973, p. 5).

« Il y a ceux d'avant Les Fruits d'Or et il y a ceux d'après. Et nous sommes ceux d'après. Marqués pour toujours. La génération des Fruits d'Or: nous resterons cela » (Sarraute, 1973, p. 89).

²¹- Mise en abyme: ce procédé permet l'autoréflexion et les vertiges des jeux de miroir. *Les Fruits d'Or* est cité comme un exemple de mise en abyme par Jean RICARDOU (1967, p. 182).

En effet, dans cette œuvre, le pronom personnel «je» est une construction de la fiction. La plupart des monologues rapportés²² où le «je» est utilisé, sont des séquences narratives et des récits d'événements passés. Ces monologues sont suivis d'un présent puis d'une projection dans le futur. Prenons pour exemple le monologue final: «Et nous serons ceux d'après».

Dans l'extrait suivant, le temps de l'énonciation coïncide avec le temps de l'écriture. Le «Je» s'énonce en même temps qu'il s'écrit. Nous assistons à un léger désordre syntaxique et à la répétition de l'expression «j'ai beau» à valeur intensive. Elle prend la forme d'anaphores successives:

«J'ai beau de temps en temps... il le faut... sait-on jamais... et s'il se trouvait tout d'un coup quelqu'un qui réponde [...] Mais j'ai beau essayer, profitant d'un moment d'accalmie, de silence, avec fermeté pour les forcer à écouter, mais avec douceur pour ne pas les faire fuir, j'ai beau, de temps en temps lancer: «Et Les Fruits d'Or?»» (Sarraute, 1973, p. 151).

A propos du «moi», D. Maingueneau (2000, pp. 82-83), établit une distinction entre «locuteur-L» et «locuteur-λ» ou entre «énonciateur» et «locuteur». D'après lui, le premier étant impliqué dans son dire, alors que le second correspond à «une sorte de rupture entre le sujet d'énonciation comme tel (locuteur L) et son énoncé, puisqu'on se réfère à «je», comme on le ferait à une non-personne». Ainsi, la sensation est mise à distance par ce «je»». L'expression «j'ai remarqué» est répétée deux fois dans le même paragraphe. Cette expression est le témoin d'une analyse ou

²²- Le monologue rapporté est toujours inclus dans la narration.

encore d'une même objectivation comme le montre les deux exemples suivants:

«J'ai remarqué qu'à des moments comme celui-ci, quand ils se sentent ainsi portés par l'Histoire [...] j'ai remarqué que c'est à ces moments-là surtout qu'ils sont particulièrement sûrs d'eux et contents...» (Sarraute, 1973, p. 152).

«Une candeur confiante se répand pourtant en moi... chaque parcelle de moi en est imprégnée...» (Sarraute, 1973, p. 153).

Ce «je» apparaît comme une construction de la fiction. Il est assimilé à une forme de troisième personne. Jenny Simonin (*Les plan d'énonciation*, 1984, p. 31), propose d'utiliser le terme de «discours direct libre, lorsque la première personne n'est pas assimilable à l'énonciateur du texte, mais par une rupture d'homogénéité non explicite à une forme de troisième personne»:

«... il accepte l'honneur, il s'incline, donnez-moi ça, je vais vous débarrasser, il fait si chaud, non, un peu froid? mais vous allez voir, tenez, ici, près du feu, mettez vous là, non, là, vous serez mieux... fauteuil, coussin, porto, whisky... Ils sont un peu figés, ils sont comme resserrés...» (Sarraute, 1973, p. 22).

En effet, le roman des *Fruits d'Or* n'est pas organisé selon une progression temporelle. L'incipit du roman ne donne pas au lecteur une date qui lui permet d'évaluer le déroulement temporel de l'intrigue. Chaque chapitre voit une nouvelle situation prendre place. Les diverses scènes sont juxtaposées sans qu'il soit possible pour le lecteur de comprendre quelle logique les unit. Le

lecteur est incapable de lier les différentes séquences selon un principe clair de cohésion.

Pour conclure, cette étude nous a permis de souligner l'hétérogénéité compositionnelle des *Fruits d'Or*. Une séquence hétérogène de type narratif ou descriptif est insérée dans une séquence dialogale. La romancière nous a livré le pré-langage, c'est-à-dire, cette sensation non nommée à travers l'implicite du discours. Le glissement du discours extérieur vers le discours intérieur s'effectue par des mots embrayeurs. De même, nous avons observé que le discours intérieur contient de nombreuses marques d'oralité. Ces dernières distinguent le discours du personnage de celui du narrateur. L'auteur a accordé également une importance au pronom personnel «je». Ce dernier est anonyme et il représente souvent le «je» de l'auteur. La relation entre le narrateur et le narrataire est indispensable. C'est au lecteur que cette conversation s'adresse. Ainsi, le narrataire est impliqué dans la diégèse. Enfin, N. Sarraute a renouvelé non seulement la forme du roman par l'utilisation de ces mots embrayeurs mais aussi, par l'interprétation du discours.

BIBLIOGRAPHIE**I – Corpus :**

- SARRAUTE Nathalie, *Les Fruits d'Or*, Gallimard, Folio, 1973.

II - Ouvrages et articles sur le nouveau roman

- COHN Dorrit, *La transparence intérieure, modes de la représentation psychique dans le roman*, Seuil, Paris, 1981.

- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Gallimard, Poche, Essai, Paris, 1995.

- MOESCHLER J., «Connecteurs, encodage conceptuel et encodage procédural», *Cahiers de linguistique française*, vol. 24, pp. 265-292, 2002.

- PIERON Henri, *Vocabulaire de la psychologie*, PUF, Paris, 1992.

- PINGAUD Bernard, «*Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*», *Revue Preuves*, n° 154, décembre 1963.

- *Revue des Sciences Humaines*, numéro spécial consacré à Nathalie Sarraute, n° 217, premier trimestre 1990.

- *Revue L'Arc.*, numéro spécial consacré à Nathalie Sarraute, n° 95, 1984.

- *Revue Langages*, «*Les plans d'énonciation*», article de Jenny Simonin: «*Les plans d'organisation dans Berlin Alexanderplatz*», de A. Doblin, n° 73, mars, 1984.

- RICARDOU Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, seuil, Paris, 1995.

- -----, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967.

- RYKHNER Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Seuil, Paris, 1991.
- SARRAUTE Nathalie, «*Ce que je cherche à faire*», *Nouveau roman: hier, aujourd'hui, Pratiques II*, U. G. E., Paris, 1972.
- ----, *L'ère du soupçon*, Essai, Folio, Paris, 1987.
- ----, *Qui êtes-vous?* La Manufacture, Paris, 1987.

III - Ouvrages sur l'analyse du discours

- ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle: introduction à l'analyse textuelle des discours*, Colin, Paris, 2011.
- ----, *Les textes: types et prototypes*, Colin, Paris, 2017.
- ----, *Le paragraphe: entre phrases et texte*, Colin, Paris, 2018.
- DAHLET Véronique, *Ponctuation et énonciation*, Ophrys, 2004.
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris, 1998.
- ----, *Les mots du discours*, 1980
- GENETTE Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.
- ----, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- HERSCHBERG Pierrot Anne, *Stylistique de la prose*, Belin, Paris, 1993.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Colin, Paris, 1986.
- LEIRIS Michel, *Langage Tangage ou ce que les mots me disent*, Gallimard, Paris, 1985.

- MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 2000.
- ----, *Les termes clés de l'analyse du discours*, seuil, Paris, 2016.
- ----, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990.
- RASTIER François, *Arts et sciences du texte*, PUF, Paris, 2001.
- REBOUL Olivier, *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, PUF, Paris, 2013.
- RIEGEL Martin et al., *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 2014.
- ROSSARI Corinne, *Connecteurs et relations de discours: des liens entre cognition et signification*, P. U. de Nancy, 2000.
- REBOUL Anne et MOESCHLER Jacques, *Pragmatique du discours*, Colin, Paris, 1998.
- ARABYAN Marc, *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte. Recherches sur l'énonciation écrite*, Limoges, 2012.

VI- Dictionnaires

- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil. Paris, 2002.
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995.
- DURRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, U. G. E., Paris, 1984.

- JARRETY Michel, *Lexique des termes littéraires*, Gallimard, Paris, 2001.
- ROBERT Paul, *Le grand Robert de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2001.

خاصية ادوات الربط في رواية «الفاكهة الذهبية»

للكاتبة ناتالي ساروت

إعداد

د. هدي عمر أمين أبوالنصر

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية - كلية اللغات والترجمة

جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا

الملخص باللغة العربية:

أتاح لنا هذا البحث تأكيد عدم تجانس النسيج البنيوي لرواية «الفاكهة الذهبية». وقدمت لنا الروائية ما يسمي باللغة التمهيدية ذلك الشعور الغير معرف من خلال الخطاب الضمني. يتم التحول من الحوار الخارجي إلى الحوار الداخلي من خلال أدوات الربط. كما أولت الكاتبة أهمية للضمير الشخصي «أنا»، ذلك الضمير يعبر أحياناً عن المؤلف بدلاً من الشخصية. وبالمثل، يتضمن الخطاب الداخلي العديد من علامات الشفهية. أما العلاقة بين الراوي والقارئ فهي علاقة حتمية لأن الخطاب موجه للقراء الذين يشاركون في الرواية. أخيراً، لم تقم ناتالي ساروت بتحديث شكل الرواية من خلال استخدامها أدوات لغوية مختلفة فحسب، بل قامت أيضاً بتجديد أسلوب الخطاب.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجديدة، السرد، أدوات الربط، الاتصال، الاحساس.