

Beni -Suef University
journal of the Faculty Of
Al-Asun



جامعة بني سويف
مجلة كلية الاسن

**Le discours de l'inconscient dans
Tropismes de Sarraute : une étude
stylistique sur des textes sélectionnés**

Amr Ali Gomaa Hussein

amr.ali@alsun.bsu.edu.eg

Département de langue française,
Faculté Al-Asun, Université de
Beni-Suef

Abstract

Tropisms of Sarraute is one of the emblematic works of Sarraute and the New Novel, as it reflects an important part of the autobiography of the author, who suffered from childhood because of the separation of his parents and the subsequent problems associated with his Jewish identity. The reading of Sarraute should not be limited to a single anti roman attempt, but it considers to be approached in another aspect, psychological, since, the author tirelessly invites us to see the tropismic movements, and the indefinable actions of man by discovering the hidden meaning of his movements which manifest themselves in fragments of words and isolated sentences.

Key-words: Nathalie Sarraute- Tropisms- New Roman- stylistic analysis

Résumé

Tropismes de Sarraute est l'une des œuvres emblématiques de Sarraute et du Nouveau Roman, étant donné qu'elle reflète une partie importante de l'autobiographie de l'auteure, qui souffrit dès son enfance à cause de la séparation de ses parents et les problèmes associés ultérieurement à son identité juive. La lecture de Sarraute ne devrait pas être limitée à une seule tentative antiroman, mais elle estime d'être abordée dans un autre aspect, psychologique, puisque, l'auteure nous invite sans relâche à voir les mouvements tropismiques, et les actions indéfinissables de l'homme en découvrant le sens caché de ses mouvements qui se manifestent par des bribes de mots et des phrases isolées.

Mots-clés : Nathalie Sarraute- Tropismes- Nouveau roman- analyse stylistique

Introduction

La littérature française du vingtième siècle appartient à un siècle agité, turbulent caractérisé par deux grandes guerres sanglantes. Deux grands conflits tracent le futur de tous les mouvements littéraires et artistiques de l'époque la plus horrible de l'histoire humaine. En effet, le XX^e siècle a émergé sur les échos du XIX^e siècle : « (...) *Jusqu'en 1914, les gens ont le sentiment de vivre à la "Belle Epoque"*. »¹ Dans ce climat de pessimisme se profile à l'horizon la poudre de la Grande Guerre (14-18), qui dessine les grandes lignes de la littérature française : « (...), *cette crise conduit à une révolte contre les formes traditionnelles et à la négation de l'ensemble des notions qui, jusqu'alors, en avaient assuré la stabilité.* »² Suite à cette Grande Guerre, le monde connaît l'émergence de certains courants littéraires dominants, aussi bien que : le mouvement Surréaliste d'Apollinaire et le Nouveau Roman. Ces mouvements littéraires sont le fruit de ce grand désarroi politique qui envahit le XX^e siècle.

D'autre part, les crises économiques mondiales influencent également la vie littéraire de cette époque. Prenons à titre d'exemple : la crise économique américaine de la bourse Wall Street qui touche et qui secoue l'économie du monde dans cette période. Ces grands bouleversements économiques et politiques incarnés également par l'entrée au pouvoir du parti nazi en Allemagne rendant des indications préliminaires et importantes pour le futur de ce siècle. Les tambours de guerre battent à nouveau, la Seconde Guerre mondiale (39-45) complète le drame de ce siècle, notamment avec les crises économiques écrasantes.

¹ Nicole Masson, *La Littérature française tout simplement*, Paris, Eyrolles, 2007, P.364.

² Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres*, Bruxelles, De Boeck, 1999, P.30.

A l'ombre de cette période Nathalie Sarraute commence à rédiger ses premières tentatives littéraires *Tropismes*, elle commence à rédiger ses textes en 1932. Ces courts textes reflètent parfaitement l'état de désarroi et de la dispersion dans tous les domaines.

Revenons un peu pour la biographie de Nathalie Sarraute, pour bien comprendre ses écritures. En 1900 et précisément le 18 juillet 1900 est née Nathalie Sarraute, sous le nom de Natacha Tcherniak, à Ivanovo: “ *Deux cents kilomètres de Moscou en Russie*”³ au sein d'une famille aisée. En 1902, les conflits familiaux ont éclaté, ce qui a conduit à la séparation de ses parents en 1903, pour commencer un autre chapitre difficile de la vie de la jeune fille. Dès cette date, la vie de la jeune Sarraute est partagée entre la France et la Russie. D'abord par sa mère Pauline Chatounowski qui la ramène à Paris après son divorce, puis à nouveau par son père remarié qui est obligé de quitter la Russie en 1907 du fait de ses idées. Cette enfance partagée entre une mère froide et une belle-mère inconsciente influence énormément la démarche littéraire de Sarraute.

Dès son enfance, Nathalie Sarraute était une lectrice passionnée, elle découvre tôt, la littérature de grands écrivains de son siècle, notamment, Proust, Virginia Woolf, James Joyce,... les écrivains qui abandonnent l'écriture traditionnelle incapable d'incarner les tensions de l'homme. Ces auteurs se passionnent pour les mécanismes de la pensée et par les sensations, qui incitent les gens à réagir.⁴

³ Keith Busby, M.J Freeman, (2008) *Les écrivains franco-Russes*, Amsterdam, Rodopi, 2008, P.11.

⁴ *Nathalie Sarraute* Reportage : Françoise Le Roux, juin 2008, (<http://www.laguinquette.com/lejournal/2008/06cult/index.php>), consulté le 30 mai 2020.

En 1925 Nathalie Sarraute épousa l'avocat français Raymond Sarraute. Elle devient une avocate dans le bureau de son mari. Mais en 1939 la Seconde Guerre a éclaté. Refusant de mettre l'étoile jaune, elle est forcée à se dissimuler de la police allemande, puisque l'existence d'une juive dans Paris occupé devait être douteuse. En 1942, lors de cette phase décisive, elle a écrit son deuxième œuvre *Portrait de l'inconnu*. En 1945, la Seconde Guerre a déposé ses fardeaux, dès cette date, Sarraute se consacre intégralement à l'écriture.

Lors de sa longue carrière littéraire très féconde, Sarraute a écrit plus de vingt livres différents : romans comme : *Le Planétarium*, et des pièces de théâtre, ainsi que : *Enfance*. Sa première tentative *Tropismes* semble un élan de l'aurore d'un jeune talent littéraire et d'une tendance littéraire celui du Nouveau Roman, qui arrivera à son apogée dans les années cinquante, avec certains écrivains comme Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon et en tête de cette constellation Nathalie Sarraute, qui met sa théorie du Nouveau Roman dans son livre *L'ère du Soupçon*. Ces auteurs dénoncent les dogmes traditionnels du roman traditionnel : (les personnages, la fiction, l'intrigue, le temps, ...) inaptes toujours à peindre la souffrance d'une époque tumultueuse, selon Michel Butor, les techniques classiques du roman ne peuvent pas adopter les nouvelles relations qui ont eu lieu dans cette époque.⁵ Les écrivains du Nouveau Roman ne cherchent pas à narrer une fiction. au même titre que les romanciers traditionnels, comme Balzac, mais ils visent à reproduire la réalité⁶, selon Alain Grillet. Dans cette nouvelle tendance littéraire, l'homme est au cœur de leurs préoccupations, et de leurs écritures.

⁵ Michel Butor, (1964) *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, P.10.

⁶ Anne Barrère, Danilo Martuccelli, (2019) *Le roman comme laboratoire*, Presse Universitaires du Septentrion, 2019, Pp, 23, 24.

Les nouveaux romanciers mettent en valeur le monologue intérieur. Ils abolissent également les bordures entre les personnages dans leurs romans. Dans cette perspective, les écritures de Sarraute cherchent à plonger de plus en plus l'inconscient du personnage. Tandis que les écritures de Butor et Robbe-Grillet sont des écritures descriptives plus que psychologiques.

Elle a publié ses premières tentatives littéraires en 1939. Un recueil de textes courts *Tropismes*. Ce recueil fut une expérience enthousiaste sans précédente à l'histoire de la littérature française, grâce à sa forme spécifique, puisqu'ils ne sont ni de roman ni de nouvelles, mais ils sont des textes assez courts décrivent des mouvements intérieurs qui effleurent une conscience. À l'introduction de son roman *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute écrit : il s'agit de mouvements indéterminables, qui glissent vite aux limites de notre conscience. Nous avons souligné précédemment que, l'année 1932 représente le début de son parcours littéraire. La première publication de ces textes chez Denoël était en 1939 en dix-neuf textes uniquement. À l'époque, les grandes maisons d'éditions comme Gallimard ont refusé de publier *Tropismes* de Sarraute en raison de son style incompréhensible. Mais plus tard, précisément en 1957, l'édition Gallimard republiera *Tropismes* en vingt-quatre textes. C'est pourquoi, *Tropismes* est la clé de l'œuvre de Sarraute, puisqu'ils contiennent tous les germes de ses œuvres ultérieures, notamment dans *Planétarium* (1995). On observe ces mouvements tropismiques hors de l'inconscient de ses personnages, dans les maisons, les rues, les cafés, ... les mouvements intérieurs qui effleurent une conscience : « *Naïve, non interprétée, non mise en forme* »⁷. On les observe uniquement par les mots, qui vont et reviennent,

⁷ Roger Marie Albérès, Butor, Éditions universitaires, 1964, P.108.

qui montent et descendent comme une expression vive et directe de ces sentiments tropismiques. Ces textes sont traduits en arabe, espagnol, anglais, italien.

Dans *Tropismes*, l'espace est l'unique lien qui relie tous ces courts textes : des magasins, comme dans le premier texte, des salons, dans le deuxième texte, des rues dans le troisième, des cafés, ... mais comme l'homme, les lieux sont sans noms et sans identités précises. La notion spatiale est absolue, puisque le temps est également absolu, surtout avec l'emploi de l'imparfait dans tous les textes, soit au singulier ou au pluriel, à titre d'exemple : le premier texte : « *Ils semblaient sourdre de partout,...* »⁸

Dès la première lecture de ces textes spécifiques, nous sommes touchés par le style particulier de Sarraute, ce style qui nous paraît naturel et spontané, animé par une aptitude spécifique d'une auteure qui tient en main les outils langagiers de la langue française et l'expérience personnelle.

Il nous semble utile qu'une étude stylistique, qui étudie la correspondance entre la forme et le contenu dans un acte de langage dans les textes, nous permettra de mieux comprendre de plus en plus les intentions singulières de Sarraute qui cherche à plonger au fond de l'inconscient humain et à décrire les émotions personnelles les plus intimes, les plus chaotiques, les mouvements intérieurs les plus imperceptibles et les actions indéfinissables. Chacune des œuvres de Nathalie Sarraute a suscité de nombreuses interprétations et critiques unanimes de l'œuvre de l'auteure. Cependant il est difficile de trouver des analyses consacrées à l'analyse stylistique de l'œuvre sarrautienne, surtout sur *Tropismes*. Cette raison ne constitue pas le seul motif de notre travail, puisque comme nous l'avons signalé, nous sommes touchés par le style et l'originalité de l'œuvre de Sarraute : *Tropismes*. À cet

⁸ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.7.

égard, plusieurs travaux ont été consacrés aux œuvres de Sarraute. Nous citerons les plus importants : *Nathalie Sarraute*, (1994) de Bettina Knapp; *Nathalie Sarraute du Tropismes à la phrase*(2003), de Agnès Fontvieille, Philippe Wal.

Nous nous intéresserons dans cette étude à explorer la notion de l'inconscient dans *Tropismes* de Sarraute. Nous étudierons comment l'auteure parvient à démontrer les actions tropismiques humaines à travers ses courts textes. Dans ce but, nous adopterons la méthode de Léo Spitzer, *Stilstudien 2* 1961 qui a réussi à harmoniser les deux tendances principales de l'analyse stylistique affectives (expressives), qui étudie les faits expressifs ou émotifs de Charles Bailly⁹, et les procédés esthétiques de Karl Vossler, qui représente la deuxième direction de la stylistique littéraire ou esthétique selon lui la stylistique fait partie de l'esthétique. Il nous apparaît que la méthode de Léo Spitzer, correspond intégralement à la notion de l'analyse stylistique qui vise à mettre en évidence l'expression individuelle de Sarraute et sa réaction par rapport au contenu du message. Pour ce faire, nous avons choisi certains textes singuliers et signifiants à la fois, nous commencerons par un prompt résumé de texte cible, puis une étude de l'approche grammaticale et finalement nous étudierons en détail les procédés affectifs et stylistiques dans les textes sélectionnés.

⁹ Bailly Charles, *Traité de Stylistique française*, troisième édition, volume 1, Librairie, C. Klincksleck, 1951, P.16.

Texte 1

Le contenu de ce texte est une vitrine de tissu, les gens sont éblouis par ses expositions et ils expriment leur désir d'en obtenir une partie en retardant le moment de leur départ.

I- Les caractéristiques grammaticales

Il nous paraît utile et important à la fois, que nous devons observer la structure et la composition singulière du texte, qui s'ouvre sur une phrase assez longue, qui dénote l'enthousiasme de Sarraute : « *Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur,...* »¹⁰ Cette phrase composée est la phrase dominante dans les textes de Sarraute. Elle ne cesse point d'écrire des phrases longues sans des liens logiques, c'est-à-dire les liens des causes et des conséquences. Ce procédé est l'un des moyens singuliers de Sarraute pour traduire son propre point de vue. Ce rythme d'accumulation dominant nous dévoile parfaitement les émotions chaotiques de cette période et les impressions d'accabler l'auteure. Dans ce propos, ce texte se compose de six phrases uniquement, deux phrases simples, et quatre phrases composées. Ces deux phrases simples constituent un lien qui relie cette chaîne des phrases composées. Ces petites phrases suivent un rythme binaire résumant entièrement la pensée de l'auteure en exprimant en rigueur les sentiments chaotiques et les tropismes intérieurs des personnages sarrautiens. Ce rythme suscite également une valeur émotionnelle par son

¹⁰ Bailly Charles, *Traité de Stylistique française*, troisième édition, volume 1, Librairie, C. Klincksieck, 1951, P.7.

instabilité, il traduit l'expression spontanée des émotions, les hésitations et les incertitudes : « (...), *une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux.* »¹¹

Le thème de l'inconscient est traduit dans le texte également par l'emploi méthodique et singulier de certains temps et certains modes, vu que l'imparfait est le seul temps de l'indicatif dans le texte, tels que : « *Semblaient, écoulaient, suintaient, étiraient, formaient, émanaient, regardaient, s'allumaient, s'éteignaient ...* »¹²

Ce temps descriptif, qui introduit des faits d'arrière-plan, montre d'une part la banalité des événements racontés, et d'autre part l'intention de Sarraute de décrire les émotions intérieures tropismiques de ces personnages. En outre, cet emploi méthodique de l'imparfait dans les textes de Sarraute évoque également une valeur modale, puisqu'il : « *Perd toute perspective temporelle pour ne plus signifier que la distance prise par l'énonciateur par rapport à son propos.* »¹³

Dans le texte l'auteure utilise, les modes impersonnels, intemporels pour illustrer un sentiment qui justement traverse les âges et les arts, par exemple : le participe (présent), qui favorise à l'auteure de signaler les mouvements inconscients de ces personnages. Ce mode rend les personnages comme des marionnettes ou des fantoches : « *(...) ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner.* »

Sarraute ne cesse de surprendre et de choquer à la fois son lecteur, cette fois-ci par l'emploi des personnages sans aucune véritable identité héroïque, en remplaçant intégralement les personnages dits traditionnels par les

¹¹ Ibid.P.7.

¹² Ibid.P.7.

¹³ Sandrine Blondet, *Grammaire complète*, éditions Jean-Paul Gisserot, 2004, P.131.

pronoms personnels (ils). Le (Ils) énonciateur est présenté dans le texte comme un être complexe : *Ils semblaient (...) ils s'étiraient (...), ils formaient (...), ils regardaient...* cet emploi systématique de la troisième personne dans les textes de Sarraute traduit : « *Le refus de l'individualité du personnage interdit de lui conférer un véritable ego, ...* »¹⁴ De même, l'emploi des verbes à la troisième personne sans référent, exactement comme *sembler, former, regarder, ...* sont devenus des verbes impersonnels. Grâce à cette tournure impersonnelle, Sarraute prend des libertés avec l'écriture, dans le but de créer des effets précis. Ces : *formes, regards* n'ont pas de sujet, car la troisième personne ne renvoie à rien ni personne.

Tout au long de ses textes, Sarraute essaie en permanence de neutraliser l'individu, cette procédure relève la volonté de Sarraute de présenter ses personnages sans des identités culturelles, physiques spécifiques.¹⁵

Par conséquent, cet emploi du (Ils) énonciateur crée la figure du redoublement. Cette technique du redoublement nous exprime une véritable crise d'identité vécue par l'homme moderne, ou bien l'homme de ce siècle turbulent, notamment avec l'absence de tout ce qu'il y a de nettement humain dans l'homme.¹⁶

Cette technique du redoublement, surtout dans le sens et dans l'emploi singulier des pronoms personnels, nous rend bien évidemment conscient de *La Modification* de Butor. Dès l'incipit de ce roman, l'auteur joue sur cette technique du redoublement par l'emploi de (vous), qui désigne le personnage

¹⁴ Agnès Fontvieille, Philippe Wal, Nathalie Sarraute *du Tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon4, 2003, P.177.

¹⁵ Cristina Zanoaga-Rastoll, Les langues des tropismes chez Nathalie Sarraute Nathalie Sarraute : entre le français et le russe, p.2 <https://doi.org/10.4000/carnets.1062>), 2016, P. 2, consulté le 22 avril 2021.

¹⁶ Hadji Jolia, La *Quête épistémologique du Nouveau Roman*, Publibook, 2009, P.31.

principal du récit Léon Delmont, et qui peut référer également au lecteur: «
Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, ...»¹⁷

Le lecteur des textes sarrautiens en général, et de ce texte en particulier ignore intégralement la vérité de ce pronom (Ils), est-ce que, ce (Ils) désigne plutôt, les personnages de ce texte, c'est-à-dire : les parents, les enfants, ou bien l'homme. « *Sarraute se plaît à créer une ambiance où règne l'anonymat : l'individu perdu dans la masse, le couple tachant de fonctionner dans une société collective. Ce pronom "ils", se rapporte à des sujets non nommés, souligne d'une part le manque d'identité des êtres désincarnés occupant ses séquences, et crée, d'autre part, une ambiance tendue et déconcertante.* »¹⁸

Cet emploi équivoque des pronoms personnels est l'une des caractéristiques du Nouveau Roman, qui invite sans relâche le lecteur à une réflexion profonde sur son propre destin. Chez les Nouveaux romanciers : l'homme, les endroits, les choses sont constamment en double réalité, servant tous à : « *Traduire la même ambiguïté générale et fondamentale de la réalité.* »¹⁹ Ce procédé dénote aussi le concept sarrautien, qui se concentre sur le destin collectif de l'homme de cette période et de ses malheurs : « *N'est plus celle des destins individuels, mais des civilisations de masse. Le personnage traditionnel nous désormais faux à écrire* ». ²⁰

Dans la même perspective, Sarraute écrit fort bien dans son livre *L'ère du soupçon*, que les personnages traditionnels : (...) *Ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle,...*»²¹ Cette tendance sarrautienne

¹⁷ Michel Butor, *La Modification*, Paris, Gallimard, 1956, P.7.

¹⁸ Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Rodopi, 1994, P. 38.

¹⁹ Hadji Jolia, *La Quête épistémologique du Nouveau Roman*, op.cit. P.35.

²⁰ Annie Arnaudies, *Le Nouveau Roman, Les Matériaux*, Paris, Hatier, 1974, P.17.

²¹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956, P.73.

est devenue plus tard un des principes du Nouveau Roman: «*C'est donc que le personnage n'est plus l'instrument actif d'un destin, d'une histoire, ...*»²²

II- Les procédés affectifs et esthétiques du texte

En fait, Sarraute semble chercher à sensibiliser le lecteur en lui donnant à contempler une image chaotique de cette époque. Pour ce faire, elle recourt au registre fantastique (imaginaire et irréel). L'auteure a réussi également à captiver l'attention de son lecteur par certains procédés affectifs et esthétiques très notables, telle que l'abondance des figures de style. Ces techniques permettent à Sarraute de ne pas perdre son lecteur dans le dédale d'un texte inhabituel, choquant, sans intrigue, personnages et cadre spatio-temporel précis.

Parlons de prime abord de son style ému, marqué par l'excès des propositions indépendantes brèves : « *(...), ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles,...* »²³ Ce style affectif permet sans doute de dévoiler les émotions les plus intimes et les plus chaotiques de ses personnages. De même, Sarraute recourt à l'emploi des modalisations affectives péjoratives : « *Des bancs, des trottoirs sales, les façades mortes, sombre, remous, légers engorgements, distraits.* » Ces vocabulaires laissent une impression défavorable, qui nous permet de comprendre les sentiments des personnages sarrautiens.

D'autre part, nous avons remarqué l'excès des figures de style, qui sème partout dans une fiction très courte et très singulière. Dès les premières lignes de son texte, Sarraute insiste sur l'ornement de ses lignes par une chaîne très

²² Hadji Jolia, *La Quête épistémologique du Nouveau Roman*, op.cit. P.3.

²³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P. 7.

longue de figures de style. Le texte commence par l'utilisation de la réification, cette figure de style qui déshumanise les caractères sarrautiens, en les transfigurant en objet, sans identité, ou une existence spécifique : (...) *ils s'écoulaient doucement comme ils suintaient des murs, ...* »²⁴ L'emploi des verbes comme *sourdre, écouler, suinter* établit une métaphore, une sorte d'analogie entre l'eau qui coule de partout et de l'homme égaré dans un monde précaire et ambigu. Dans un autre exemple : Sarraute insiste sur la description inhumaine de ses personnages dans une courte phrase signifiante. Cette phrase commence par une réification et terminée par le contraire la personnification, ce procédé qui consiste à attribuer des qualités humaines à des choses ou des animaux : « *Ils s'étiraient en longues grappes sombres, ...* »²⁵

L'emploi des propositions composées dans ce texte crée une figure de style très prépondérante dans *Tropismes*, c'est la figure d'asyndète (parataxe), qui juxtapose simplement des sentences ou des termes sans aucune conjonction. Ce procédé traduit la spontanéité et la rapidité du style sarrautien, qui reflète parfaitement les mouvements très rapides de la conscience humaine : « (...) *ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, ...* »²⁶ Dans cet exemple, la romancière cherche à rendre palpable la banalité d'une vie et l'ennui qui s'emparent de ses personnages désillusionnés. Dans le même propos, Sarraute recourt à l'épithète, cette figure de style à proximité de l'asyndète. Elle consiste à associer de termes prompts placés syntaxiquement sur le même plan, cherchant en priorité à

²⁴ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956, P.7.

²⁵ Ibid. P.7.

²⁶ Ibid. P.7.

créer un effet rythmique et marquant les mouvements intérieurs de ses personnages : « (...) ils suintaient des murs, des arbres grillages, »²⁷

Également, cet emploi des phrases composées crée un procédé artistique très signifiant, c'est le rythme accumulatif, qui domine le texte. Ce rythme traduit la difficulté de la vie : « (...) imitant habilement des montagnes de neige, ... »²⁸ Un autre rythme timidement présenté dans le texte, c'est le rythme binaire, qui évoque une valeur affective.

La romancière utilise également des figures descriptives, telles que les comparaisons, qui évoquent des effets insolites dans le texte : « (...) ils formaient des noyaux plus compacts, (...), comme de légers engorgements ». Cette comparaison entre un groupe de personnes devant les vitrines des lignes, et l'accumulation des matières solides, qui bouche un tuyau. A première vue, cette image comparée semble d'une absurdité confuse.

Mais au-delà de son incongruité, si nous revenons au paragraphe précédent, où l'eau qui coule de partout : « (...), ils s'écoulaient doucement comme ils suintaient des murs,.... »²⁹ nous remarquons que, l'emploi de la figure de métaphore et de réification, qui établissent l'analogie entre l'eau qui coule et ses personnages, nous permet de comprendre cette image signifiante.

Une autre image d'une métaphore filée très signifiante, c'est l'image établie entre les tas des lignes blanches, les montagnes de neige, et la marionnette : « Ils regardent attentivement les piles de lignes (...) des

²⁷ Ibid. P.7.

²⁷ Ibid. P.8

²⁸ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Les éditions de Minuit,1956, P.8

²⁹ Ibid. P.8.

montagnes de neige, ... »³⁰ Dans cet extrait, l'auteur cherche évidemment à surprendre pour essayer de capter une étrange beauté.

La romancière recourt également aux figures d'opposition, pour peindre cette image inhabituelle de ses personnages. À cette fin, elle utilise plusieurs formes des figures d'opposition. Commençons par la figure de l'antithèse, qui décrit les yeux et les dents de sa poupée : « *S'allumaient, s'éteignaient, ...* »³¹ Cette figure de l'opposition renforce évidemment le sens contradictoire et l'image brumeuse de ses gens et insiste sur l'ennui. Il est évident aussi que la suppression du sujet et l'emploi de l'adverbe toujours consolident l'idée de l'opposition.

Sarraute ne se contente pas de la figure de l'antithèse pour dépeindre les actions intérieures tropismiques de ses personnages et de leur univers précaire, elle utilise le chiasme grammatical comme une figure d'opposition très signifiante : « *S'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient.* »³² Cette figure permet à Sarraute de mettre les éléments en parallèle, et ainsi produire des effets d'oppositions. Il est à noter dans cette phrase que les figures d'amplification ont également joué un rôle important en mettant l'accent sur l'image contradictoire de ce monde confus, par l'emploi de l'antépiphore (antépériphore), en reprenant des mots identiques dans la phrase : « (...) *s'allumaient, s'éteignaient, , ...* »³³

Cette image contradictoire est évidemment renforcée par l'emploi méthodique des procédés qui jouent sur les sonorités. Parlons ici de l'harmonie imitative, ou l'emploi de manière marquée de l'allitération par les

³⁰ Ibid. P.7.

³¹ Ibid. P.7.

³² Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956, P.8.

³³ Ibid. P.8.

sons (L) et (S) dans les mots *s'allumaient, s'éteignaient*, et l'assonance par les sons (U) et (aient) *s'allumaient, s'éteignaient* pour produire une image sonore et signifiante pour exprimer leur souffrance et leur solitude, en renforçant l'image de la contradiction de ce monde.

L'auteure conclut son premier texte par la représentation de la soumission de ses personnages par l'emploi de l'un des procédés descriptifs : la synecdoque. Cette figure qui prend une partie pour le tout : « (...) *donnaient la main, ...* »³⁴ La main (partie du corps) est employée pour résumer les enfants. Cette figure suppose aussi une valeur affective, puisque la restriction tend à provoquer l'émotion de la soumission et de l'errance. Le mot la main peut aussi provoquer la figure de la syllepse (trope), puisque, nous avons remarqué, que ce mot (la main) a double sens. Premièrement un sens primitif d'organe, nous l'avons expliqué précédemment, et un autre sens étendu (caché) le sens de l'obéissance.

Ce texte se termine d'une façon subite, créant la figure singulière de l'ellipse ; « (...) *patiemment, auprès d'eux, attendaient.* »³⁵ Cette ellipse provoque une accélération soudaine de l'énoncé, qui devient plus compacte, et qui nous surprend par son aspect insolite. L'emploi de l'imparfait renforce la figure de l'ellipse dans cet exemple, puisqu'il : « *évite au récit une fin nette et brutale, ...* »

³⁴ Ibid. P.8.

³⁵ Ibid. P.8.

Texte 2

Ce texte exprime les appréhensions humaines de son entourage, il clarifie aussi l'idée d'embuscade qui a dominé l'homme et de son désir de venger. L'auteure essaie en permanence également de dénoter la vérité honteuse et les comportements dégoûtants de l'homme.

I- Les caractéristiques grammaticales

Grammaticalement, ce texte est beaucoup plus dense et riche que le texte précédent (texte1). Cette richesse grammaticale peut être justifiée par la fécondité des événements racontés et des actions tropismiques qui dominent le texte, en ce qui concerne la structure de la phrase, ce texte connaît une diversité des types de phrase, qui influence fortement son style littéraire.

Ce texte s'ouvre avec (*une phrase complexe*) une proposition subordonnée conjonctive, d'un complément circonstanciel du lieu : « *Ils s'arrachaient à leurs armoires à glace où ils étaient en train de scruter leurs visages.* »³⁶ Cette petite phrase complexe crée un rythme binaire, suscitant une valeur affective par son instabilité. Elle reflète également la spontanéité des émotions de ses personnages. Par l'emploi de ce rythme, Sarraute met en évidence l'irrationalité de la conduite de ces personnages et de leurs conflits internes.

Mais la phrase dominante dans le texte est toujours ; la phrase composée avec ses caractéristiques stylistiques singulières : « *Elle parlait à la cuisinière pendant des heures, ...* »³⁷ Ce qui est génial dans ce texte au niveau des types de phrase, c'est l'emploi de la phrase période. Il s'agit d'une phrase

³⁶ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.9.

³⁷ Ibid. P.9.

composée, caractérisée par son équilibre de contenu et de construction, habituellement employée dans le discours argumentatif. Pourtant, la romancière l'emploie dans un long monologue intérieur : « (...) *comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, ...* »³⁸

Cet emploi méthodique du monologue intérieur dans les textes sert à : « *Evoquer la vie psychique d'un personnage ainsi qu'une réalité à la fois subjective et objective.* »³⁹ L'emploi de la phrase courte est très récurrent dans les textes de Sarraute. Par exemple : dans ce texte, l'auteure utilise méthodiquement des extraits de phrases plutôt courtes, très significatives à la fois, caractérisées par la multiplication des signes d'orthographe, telle que la virgule. Prenons cet exemple pour éclaircir ce point : « *Oui, oui, oui,* »⁴⁰ Dans cette phrase, Sarraute n'utilise pas les phrases au sens classique, mais elle répand les mots partout, décrivant l'état de dispersion de l'individu de cette époque. Ces conversations banales, ses activités quotidiennes habituelles, qui sont un bavardage selon Sartre. Ces bavardages dissimulent des souffrances réelles de l'homme. Tandis que les piliers du nouveau roman recourent à l'emploi des phrases assez longues, comme Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, vu que, Butor utilise la phrase subjective dans ses œuvres, ainsi que *La Modification*. Dans ce roman, Butor décrit en quatre pages l'état de Léon Delmont, lors de son trajet à Rome pour rejoindre sa maîtresse Cécile.⁴¹ Pour Robbe-Grillet, qui utilise la phrase objective dans ses romans, comme son

³⁸ Ibid. P.10.

³⁹ Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Rodopi, 1994, Pp.36-37.

⁴⁰ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.12.

⁴¹ Michel Butor, *La Modification*, op.cit. P.197.

roman *Les Gommès*, dans lequel, l'auteur décrit dans un long passage une pièce de bois noirci.⁴²

II- Les procédés affectifs et esthétiques du texte

Une lecture attentive de ce texte permet pourtant d'identifier certains éléments de style récurrents. Au fil du texte, les figures de style tiennent une place considérable afin de rendre compte de l'isolement et des fléaux humains. Les indices, qui nomment les contenus psychiques refoulés, ainsi que la honte, l'angoisse, la tristesse, ... Toutes ces indications sont évidentes dans le texte. Commençons par les modalisations péjoratives qui dénotent les thèmes de l'isolement, de l'avarice et de la peur : *cachez, antre, solitaire, hargneux, épuisé, critiquant, dégoûtant, avare, mal, humble, crasseuse, l'urticaire, souffrir, bave poisseuse, traître, risque, ...*

Les figures de l'amplification sont très récurrentes dans ce texte. L'auteure utilise ces figures qui renforcent les thèmes de l'isolement et du déchirement social dans le texte. Le premier exemple dans ce contexte, lors de leur routine matinale, les membres de cette famille : « (...), *solitaire, hargneux, épuisé* ».⁴³ Cette figure de gradation donne un effet de mise au point grossissant du thème de l'isolement et de la solitude. L'emploi de la figure de la réification dans la phrase *chacun caché dans son antre*. Cette figure déshumanise les personnes de cette famille en les transfigurant en objet.

La répétition prend également des formes variées dans le texte, par exemple : la figure de l'anadiplose narrative, (c'est une combinaison de l'anaphore et de l'épiphore, dont le mot est répété en début et en fin de

⁴² Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, les Éditions de Minuit, 1953, P.37.

⁴³ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.9.

phrase). Dans cet exemple : « *Ils sont avares, avares tous,...* »⁴⁴ L'anadiplose met en scène le thème de l'avarice de l'homme, dans un monde matérialiste. L'emploi de *c'est* dans cet exemple qui est imprécis, nous montre également comme si l'auteure était obligée de montrer du doigt ce sentiment qu'il ne parvient pas à décrire.

Dans cette phrase, l'auteure utilise aussi la figure de l'épanalepse, par la répétition de la phrase *ils ont de l'argent*, cette répétition renforce le thème de l'avarice dans le texte. Notamment avec l'emploi de l'adverbe *tous*, la suppression du sujet dans *avares tous* et l'utilisation de l'antithèse dans la phrase entre les mots *avares* et *ils ont de l'argent*. Dans cette citation, l'interjection *Ah !* est aussi un cri, elle traduit la colère et l'incompréhension du conduit humain. Finalement, il nous semble également, que l'emploi de la parenthèse dans cette citation met en évidence un jugement de valeur : « (...) *non ils ne l'emporteront pas avec eux.* » soulignant le thème de l'avarice de l'homme et de son ignorance de la vérité de sa vie et la valeur de l'argent qu'ils laisseront après leur mort. Il est à noter aussi que la complexité de dialogue dans l'extrait précédent, toujours en forme de « bribes » très courtes reflète pleinement la complexité de la vie psychologique des personnages, toujours : « *Sous forme de langage à peine articulé,...* »⁴⁵

Dans un autre exemple : l'utilisation de l'épanalepse souligne le thème de l'enfermement de l'homme et son inaptitude à rompre ce siège de l'isolement : « *Il n'y avait rien à faire. Rien à faire.* » L'emploi de la phrase nominale très courte, et la suppression du sujet dans la dernière phrase pique l'attention du lecteur sur le thème de l'isolement de l'homme de cette période entre les deux

⁴⁴ Ibid. P.10.

⁴⁵ Roger Marie, Albères, op.cit., p.112.

guerres. Il est à noter que l'emploi des phrases sans verbe dans les textes de Sarraute renforce bien évidemment la sensation de l'isolement et de la solitude, puisqu'une phrase nominale (sans verbe) sert à fixer le regard du lecteur sur le thème central du texte. Comme dans l'extrait précédent où l'homme inapte à agir dans un monde précaire : « *Il n'y avait rien à faire. Rien à faire.* » Dans ce contexte, il nous semble également que l'emploi d'un mode où son aspect ne définit ni la temporalité et ni le personnage, celui de l'infinitif : « *Qui désigne des actions simultanées à l'action principale* »⁴⁶ c'est-à-dire, l'idée de l'humiliation, dans la double négation : « *Rien à faire. Rien à faire.* » Avec l'impossibilité de fuir son destin accablé renforce le thème de l'isolement dans le texte. L'anaphore joue aussi un rôle important à rythmer le texte, surtout avec l'emploi de la conjonction *comme*, qui oriente le lecteur vers la souffrance de l'homme: « (...) *comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, ...* »⁴⁷

Dans le même propos, l'emploi de l'antithèse entre les deux mots *vertige et s'arrêter* et entre *plaisir et souffrir*, l'emploi de l'épiphore, ou bien la répétition du verbe *s'arrêter* qui se situe à la fin de la phrase, l'utilisation de l'épanalepse dans la phrase *toujours sur place, toujours sur place*, la répétition de l'adjectif *piétinante, piétinant* dans la phrase créée la figure singulière de polyptote, (*qui consiste à utiliser plusieurs variantes flexionnelles du même mot.*) Toutes ces procédés d'amplification et d'opposition renforcent la notion de déséquilibre de l'homme et de sa méfiance envers son entourage. Également, il nous semble que l'emploi méthodique de la conjonction *comme* dans la citation précédente, crée une

⁴⁶ Martin Riegel, Jean Christophe Pellat, René Riou, *Grammaire méthodique de français*, op.cit. P.

⁴⁷ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.10.

chaîne suppurante de la comparaison, qui illustre cette question psychologique (tropismique), l'instabilité et le déséquilibre résultant du déclin des traditions de la vie sociale en France pendant cette période.

Cette image établie dans cette citation entre le déséquilibre de l'homme et de l'état du *vertige, de l'urticaire, insomnie* ... Cette fréquence de la comparaison dans cette citation, par laquelle l'auteure cherche inlassablement à étonner le lecteur, dans le dessein de cerner une beauté étrange.

Les figures d'analogie sont très récurrentes dans le texte, prenons cet exemple singulier de la comparaison, où l'auteure présente une image marquante du désir d'embuscade et de vengeance. Cette image établie entre l'homme qui a la tendance sinistre de détruire les autres en image de vieux chiffons sales : « (...) *il les secouerait comme de vieux chiffons sales, les tordrait, les déchirerait, ...* »⁴⁸

L'emploi de la gradation dans cette citation *secouer, tordre, déchirer, détruire* produit aussi un effet de focalisation et de grossissement, qui renforce le thème de la vengeance dans le texte. Il est à noter également que, l'emploi des verbes qui indiquent l'incertitude dans les textes de Sarraute met l'accent sur la volonté de l'auteure d'empêcher son lecteur de porter des jugements de valeurs, ainsi les vocabulaires qui soulignent l'incertitude comme *Il lui semblait* et l'adverbe [...] *probablement*... dans ses textes.

La phrase composée dans le texte aide l'auteure à décrire les mouvements et les conflits intérieurs de ses personnages. Prenons à titre d'exemple : cette phrase singulière, qui met l'accent sur le point des tropismes de ces

⁴⁸ Ibid. P. 12.

personnages : « (...) *s'agitant autour de la table, s'agitant toujours,...* »⁴⁹ Cet exemple nous décrit les impressions de cette mère solitaire passe *des heures* et des heures de son temps à la cuisine, parlant à la cuisinière, pas à ses enfants qui vivaient *chacun dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé*.

Cet emploi de la phrase composée crée en effet la figure de l'asyndète, qui témoigne de la rapidité et la nervosité dans les rapports entre cette mère et de ses enfants, surtout avec l'emploi du participe présent *s'agitant, préparant*, qui indique la simultanéité des actions dans la phrase à l'action principale *elle parlait*. Il est à noter aussi que l'emploi de l'asyndète ou la parataxe dans cette phrase rend tangible l'inanité d'une vie et l'ennui qui s'emparent de son héros désillusionné. La nervosité de la condition humaine dans ce texte est traduite également par l'emploi de l'hyperbate ou de (l'épiphrase). Ces figures de style qui consistent à séparer deux mots normalement assemblés par l'intercalation d'un ou plusieurs autres mots, comme cet exemple : « *Préparant des potions pour eux ou des plats,...* »⁵⁰ Dans cet extrait, l'emploi de l'hyperbate est très frappant. Dans la première proposition la mère prépare le repas pour sa famille. Le mot *plat* est une hyperbate, puisque la phrase censée écrite de cette façon *préparant des potions ou des plats pour eux*. Dans la deuxième proposition le mot *amis* est également une hyperbate, puisqu'il est séparé *les gens* et la phrase censée écrite *critiquant les gens, les amis qui venaient à la maison*. L'emploi de l'hyperbate dans les deux exemples précédents sert à mettre en relief les deux mots rejetés *plats et amis*.

⁴⁹ Ibid. P.9.

⁵⁰ Ibid. P.9.

Chez Sarraute, les mots ont des significations cachées, c'est-à-dire qu'un seul signifiant correspond une multitude de possibilités de sens.⁵¹ L'extrait qui suit, met l'accent sur ce point important : *Partout, sous des formes innombrables, "traîtres" (c'est traître le soleil d'aujourd'hui, ...)*⁵² L'emploi de la personnification, la répétition du mot *traître*, créant la figure de l'épanalepse et la postposition du sujet dans la citation précédente renforce le thème de la multitude de possibilités de signifiés dans le texte.

⁵¹ Fortin Mylène, *Représentation de tropismes et recreation du signe linguistique dans portrait d'un inconnu, de Nathalie Sarraute, P.135)*

⁵² Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.11.

Texte 3

Résumé du texte

Ce texte montre les impressions intérieures d'un groupe d'amis. Ces amis quittent leur village pour s'installer dans une ville, où ils sentaient pour la première fois l'odeur de la liberté. Dans cette ville, ils essaient en permanence d'oublier leurs anciens.⁵³

I- Les caractéristiques grammaticales

Dans ce texte, Sarraute poursuit sa tentative de mettre en scène les mouvements naturels et spontanés, les émotions les plus intimes de ses personnages et de prolonger de plus en plus aux mouvements rapides de la conscience. Pour ce faire, c'est uniquement la phrase composée qui peut traduire ses mouvements intérieurs *Tropismes* en des mots. À cet égard, il nous paraît vain d'essayer de créer un rapport causal entre les divers événements du texte, car la narration de *Tropismes* illustre des gestions psychiques plus précisément que des personnages.

Toutes les phrases de ce texte sont des phrases composées, sauf une seule phrase simple, une phrase très signifiante, qui traduit l'isolement des personnages sarrautiens. Elle nous décrit l'entrée du « locateur », qui fut professeur et de ses deux petits dans leur maison, d'une action rapide, traduite par une phrase courte : « *La porte de leur appartement s'entrouvrait un instant pour les laisser passer.* »

Revenons à la phrase composée, cette phrase dominante, qui permet à Sarraute de dénoter les mouvements intérieurs de ses personnages (*les*

⁵³ Ibid. P.13.

Tropismes) : « *Ils étaient venus se loger dans des petites rues tranquilles, ...* »⁵⁴ Cette utilisation de la proposition composée permet à Sarraute de dénoter la liberté et l'isolement de ces personnes dans leur nouveau quartier: « (...) *aucune activité en commun avec d'autres, ...* » Cette construction spécifique de cette phrase, nous montre l'effet d'oralité et d'expressivité dans le texte sarrautien. En outre, l'emploi des propositions nominales dans cette phrase *aucun sentiment, aucun souvenir* contribue à renforcer l'idée de la liberté trouvée, en donnant une impression d'accélération, qui correspond à la langue orale. Pour les noms des personnages, Sarraute n'utilise que des pronoms personnels de la troisième personne du pluriel (Ils) et le pronom indéfini (On). Cet emploi des pronoms personnels est justifié par l'intention de l'auteure d'obliger son lecteur à se concentrer uniquement sur les mouvements intérieurs (*Tropismes*), sans se préoccuper du nom de la personne, ou de sa vie.

Cette volonté de casser le prototype du roman traditionnel, et en tête de ses principes, le personnage romanesque. Les nouveaux romanciers cherchent inlassablement à mettre fin au thème du personnage. Ce thème selon eux est étroitement lié au XIXe siècle, et notamment à la classe bourgeoisie et à la stabilité de cette époque. Les nouveaux romanciers croient également à la fusion de l'individu dans son milieu dans un siècle turbulent.

Les verbes employés dans ce texte sont des verbes simples, toujours à l'imparfait, le temps qui permet à Sarraute de peindre les mouvements indéfinissables de ses personnages : « *On leur offrait cela ici, cela, et la liberté de faire ce qu'ils voulaient,...* »⁵⁵ il est à noter que les répétitions et

⁵⁴ Ibid. P. 13.

⁵⁵ Ibid. P.13.

l'emploi des phrases nominales permettent à Sarraute de traduire en force les mouvements indéfinissables de ses personnages, toujours imprécis (on), puisqu'elle cherche inlassablement à recréer uniquement les mouvements indéfinissables.

II- Les procédés affectifs et esthétiques du texte

Dans ce texte, l'auteure adopte plusieurs types de style, tels que le style ému et le style périodique. Pour le style périodique, ou le style oratoire, ce style tourne autour d'une phrase longue, marquée par la répétition d'un mot de liaison, comme cette phrase, dans laquelle Sarraute, nous raconte les impressions de ces personnages, qui ne cherchent jamais à revivre leurs souvenirs de la compagne : « (...), *quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, ...* »⁵⁶Ce style évoque le caractère oral, qui domine les textes de Sarraute.

Dans sa quête perpétuelle d'exprimer l'inexprimable, de dire l'inqualifiable. L'auteur s'efforce sans relâche de décrire les tropismes de ses personnages. Les vocabulaires affectifs ont joué un rôle dominant dans ce contexte. Ses vocabulaires évoquent le sentiment de la jouissance, traduisant le bonheur de ses personnages de quitter leur ancienne compagne : *confort, liberté, contents, se plaire, se sentir presque chez eux, ...* Cette joie d'abandonner leur ancienne vie, ne dissimule pas la modestie de leur nouveau quartier décrit par certains vocabulaires péjoratifs : *modestes, petites rues, déserte, nue, grise et tiède, ...*

Dans ce texte, les figures d'analogie tiennent une place importante à nous décrire les mouvements intérieurs (Tropismes) de ses personnages. Parlons

⁵⁶ Ibid.P.14.

de premier abord de la comparaison qui nous donne une image singulière de leur existence, dans le nouveau quartier : (...) *une existence semblable à une salle d'attente dans une gare de banlieue déserte,...*⁵⁷ Ce rapprochement entre l'existence et la salle d'attente, *misère et nue*, nous montre l'existence précaire et menaçante de l'individu au XX^e siècle. L'emploi de la personnification dans la proposition : « *Une salle nue* » renforce bien évidemment la misère de l'existence.

De même, l'emploi des figures d'opposition dans cette phrase : *Dépouillé et protégée (...) une salle nue, grise et tiède* la première figure de style, que nous pouvons la remarquer dans cette phrase est : l'antithèse entre les adjectifs *nue, tiède*, puisque l'adjectif *nu* signifie sans ameublement et vide, par conséquent, elle est froide, par contre, l'adjectif *tiède*, fournit l'impression de la chaleur. En outre, les deux adjectifs : *dépouillé et nue* signifient sans ornement créent une figure de sens singulier, celle de la redondance, qui consiste à répéter la signification avec plusieurs mots différents. Toutes ces figures soulignent le sentiment d'aliénation et d'isolement dans le texte.

Une autre image d'analogie établie entre les yeux du professeur et de ses enfants et les grands œufs d'ivoire : « *Ils avaient tous les trois de longues têtes (...) comme de grands œufs d'ivoire.* »⁵⁸ Cette figure d'analogie cherche à évoquer une valeur esthétique.

Le recours perpétuel à la phrase composée crée une figure de style très prépondérante dans tous les textes ; c'est la parataxe (ou la juxtaposition de phrases efface les rapports logiques dans l'énoncé). Cette figure fait référence au caractère oral pour les textes de Sarraute. Elle souligne également le

⁵⁷ Ibid.P.14.

⁵⁸ Ibid. P.14.

caractère instantané, l'immédiateté, qui fait partie des caractéristiques de ces textes : « *Et ils étaient contents, ils se plaisaient ici, ...* »⁵⁹ Ici, l'auteure montre la joie de ses personnages de leur liberté. Elle montre combien ils s'engagent dans cette aventure sans réfléchir.

Les figures d'insistance sont très notables également dans le texte. En tête de ces figures, vient l'anaphore. Cette figure importante met en valeur la spontanéité, en rythmant les textes sarrautiens : « *(...) ils étaient en bons termes avec Mme la concierge,(...).* »⁶⁰ Dans cette citation, le (Ils) énonciateur se présente comme un être complexe vivant des existences rêvées.

Les figures de sonorité nous laissent entendre les émotions de la solitude des personnages. Prenons à titre d'exemple : la répétition des sons (S), (R) *l'allitération*. Cette allitération en (S) peut indiquer la souffrance, tandis que l'allitération en (R) évoque la dureté : « *On leur offrait cela ici, cela, ...* »⁶¹

⁵⁹ Ibid. P.14.

⁶⁰ Ibid. P.15.

⁶¹ Ibid. P.15.

Texte 4

Résumé du texte

Ce texte révèle la relation entre un entraîneur de ballet et des filles qui pratiquent l'art du ballet, ou bien c'est une histoire d'un scandale.⁶²

I- Les caractéristiques grammaticales

Les phrases de ce texte sont variées. L'auteure recourt à cette variété des types de phrase, dans le but de traduire en mots ces mouvements intérieurs complexes. Elle utilise les phrases complexes, les phrases composées et les phrases simples, qui sont rares dans ce texte. Le texte s'ouvre sur une phrase complexe (introduite par une proposition subordonnée, jouant le rôle d'un complément déterminatif. Cette phrase condense l'idée centrale des *Tropismes* de Sarraute. Elle met en évidence la difficulté de traduire les impressions humaines, surtout avec le rythme binaire, ce rythme, qui indique une valeur affective par son instabilité. Ce rythme traduit également les expressions spontanées des émotions chaotiques de ces personnages : « *Elles baragouinaient des choses à demi exprimées, ...* » Pour la phrase composée, qui évoque l'effet d'oralité et d'expressivité dans le texte : « (...) *elles le savaient, elles jouaient un jeu, ...* »⁶³ Cette phrase évoque le rythme accumulatif, qui traduit l'impression du foisonnement des sentiments contradictoires de ces personnages, qui connaissent la vérité honteuse de leur entraîneur.

Dans le même contexte, Sarraute utilise des modalités d'énonciation variées pour évoquer les sentiments chaotiques de ses personnages. Le point

⁶² Ibid. P. 18.

⁶³ Ibid. P. 17.

d'interrogation est très révélateur à ce propos : puisque ce n'est pas un dialogue avec une personne : mais elle s'interroge elle-même... et notamment sans réponse. La répétition du point d'interrogation pourquoi trois fois, ce n'est donc pas non plus la description sophistiquée d'un sentiment original, comme nous pourrait trouver chez les grands réalistes, ou romantiques du siècle précédent :

« *Et pourquoi ? Et pourquoi ? Pourquoi ?* » et plus loin dans le texte, l'auteure répète les mêmes questions : « *Et pourquoi ? Et pourquoi ? Et pourquoi ?* »⁶⁴ Les modalités exclamatives jouent aussi un rôle important dans le dessein de présenter les émotions contradictoires de ses personnages : « *Quel épuisement, mon Dieu!* »

A l'instar des types variés de phrase, les temps sont également variés. Pour la première fois, la romancière utilise le présent de narration dans le texte, caractérisé par le recours de l'imparfait. Cette utilisation du présent de narration chez Sarraute n'est pas d'ailleurs le support d'un effet de style ; il n'est que le moyen, grammaticalement justifié, de parvenir à cette rapidité du texte de Sarraute. Ce caractère alerte de la narration repose d'ailleurs sur d'autres éléments : l'absence de liaison entre des phrases assez courtes. Prenons cet exemple, qui met l'accent sur ce point, dans lequel Sarraute met en scène la vérité honteuse de cet entraîneur, qui cherche à être aimé par les filles en dépit de ses comportements avilissants : « *Cela va l'intéresser, d'habitude il aime cela,...* »⁶⁵ Cet emploi du présent de narration dans cet extrait n'amène pas de dramatisation de l'action, mais il met en valeur la lâcheté de l'entraîneur du ballet. Nous remarquons aussi l'utilisation du

⁶⁴ Ibid. P. 17.

⁶⁵ Ibid. P. 18.

connecteur de cause *car*, qui indique la complicité des lecteurs, qui connaissent déjà l'interprétation ou la considèrent comme évidente : « *Et l'air naïf maintenant pour oser dire des vérités qui pourraient sembler dures, ...* »⁶⁶

II- Les procédés affectifs et esthétiques dans le texte

Dans ce texte, Sarraute excelle à dénoter les actions contradictoires d'un coach de ballet. Ces mouvements contradictoires permettront de toucher le lecteur, mais sans être absorbé par la comparaison des contenus sortants ou fixés avec sa propre intériorité. Pour ce faire, l'auteure s'appuie sur des figures de style qui tiennent une place privilégiée pour révéler les émotions chaotiques de ses personnages.

Le style affectif (ému) est l'un des moyens de Sarraute de décrire les tropismes de ses personnages, par certaines formes comme l'emploi des modalités interrogatives et exclamatives : « *Et pourquoi ? Et pourquoi ?* »

L'emploi des propositions indépendantes brèves : « (...) *elles le savaient, elles jouaient un jeu,...* »⁶⁷ Et l'emploi des phrases nominales : « (...) *un peu d'intelligence, mais comme sans y toucher, ...* »⁶⁸ Les vocabulaires affectifs et les mondialisations péjoratives jouent un rôle important dans le même sens : *baragouiner, perdu, égoïste, misanthrope, baguette, diriger, obéir, un peu d'intelligence, déplaire, scandale, fou, déplaire,...*

Ce texte est caractérisé par l'emploi des modalités interrogatives, exclamatives et les interjections. Ces modalités évoquent, en effet des figures de style très importantes et très significatives, comme dans cet exemple : « *Il les pressait : Et pourquoi ? Et pourquoi ?* » Ces questions rhétoriques

⁶⁶ Ibid. P. 18.

⁶⁷ Ibid. P. 17.

⁶⁸ Ibid. P. 18.

(oratoires), qui visent en premier lieu à animer le discours. Elles traduisent également les conflits intérieurs de cet entraîneur. Son esprit est écartelé entre son amour d'être toujours aimé par les filles et son amour de son métier. Il est perturbé au fond de la folie résultat de cette tension insupportable et le déchirement épouvantable. Cette répétition de la même question crée en effet des formes d'insistance très variées, ainsi que l'anaphore : « (...) *Pourquoi suis-je donc un égoïste ? Pourquoi un misanthrope ? Pourquoi cela,* » et l'antipiphore (la répétition de la même phrase) : « *Et pourquoi ? Et pourquoi ?* »

Ces figures rythment les phrases, soulignent le mot *Pourquoi*, en le situant à l'attaque de l'énoncé, elles orientent également le lecteur vers le thème dominant de ce texte, celui du conflit intérieur et l'aptitude de cette personne de se réconcilier avec soi. Les modalités exclamatives dans le texte sont aussi des cris intérieurs. Elles traduisent les conflits intérieurs et les conduites incompréhensibles de ces personnages : « *Quel épuisement, mon dieu ! Quel épuisement que cette dépense,...* »⁶⁹ Le sens du déchirement qui envahit le texte est accentué par des effets d'insistance. La répétition de *Quel épuisement*, deux fois dans les deux phrases renforce bien évidemment le sens des mouvements intérieurs incompressibles de ces personnages. Notamment avec l'emploi de *l'épuisement*, qui désigne le stress et la lassitude.

Le rôle de la phrase nominale est très appréciable dans cette phrase assez longue, composée de douze propositions courtes, marqué par le rythme alternatif. Cette phrase (nominale) sans verbe crée un effet d'oralité et d'expressivité dans le texte littéraire de Sarraute. Cette oralité qui peut

⁶⁹ Ibid. P. 19.

traduire le style particulier de l'auteure et l'emploi des mots et des phrases à *demi exprimés*, selon l'expression de Sarraute elle-même : « *En arrière, en avant, en avant, ...* »⁷⁰ Ces phrases nominales successives sont considérées comme un étant proches de la langue orale.

Il est à noter dans cette phrase également que l'emploi des figures d'insistance, comme ; l'épanaphore (l'épanalepse) : « (...) *en avant, en avant, en avant, ...* » et les figures d'opposition; l'antithèse: « *En arrière, en avant, ...* » renforce bien évidemment le thème de l'oralité qui marque les textes de Sarraute. Cette phrase nominale assez longue crée aussi une figure de construction très marquante, c'est la figure du polysyndète (la répétition des repères de coordination) « (...) *et puis encore sur la pointe des pieds, (...) et de côté et en avant et en arrière, ...* » L'interjection joue aussi un rôle remarquable dans le texte. Ce petit mot *Ah* est un cri, qui traduit, la colère, le trouble et les émotions qui ne peuvent plus être contenues, et exprimées. Il exprime avec animation l'émotion agacée des personnages dans le texte. Prenons ces exemples pour éclaircir ce point : « *Et pourquoi ? Et pourquoi ? E pourquoi ? Allez donc ! En avant ! Ah, ...* », « *Mais non ! Ah ! C'était fou, ...* »⁷¹ Ce petit mot crée également une des figures de sonorité, c'est la figure de l'idéophone, qui est plutôt une figure descriptive.

Tout au long de ce texte, la variété des figures d'insistance, telles que : l'anaphore et l'antépiphore (antépériphore) renforcent le thème de l'oralité, elles rendent le texte proche de la langue parlée, comme dans ces exemples : « *Là, là, là, ...* », « *En arrière ! En arrière !, ...* « *Oui, oui, ...* », « (...) *doucement,*

⁷⁰ Ibid. P. 18.

⁷¹ Ibid. P. 18.

doucement,... »⁷² Dans le même contexte, l'auteure utilise en permanence, l'asyndète, l'épithète et le polysyndète, ces trois figures qui évoquent également l'oralité du texte. Ils marquent aussi la rapidité et la nervosité à l'égard du rapport des personnages dans le texte, comme dans cet exemple marquant de l'asyndète: « (...), *c'est l'histoire d'un scandale, de la vie intime entre des gens,...* et cet exemple de l'épithète: « (...) *il peut le trouver piquant, amusant, aguichant, ...* »⁷³

⁷² Ibid. P. 18.

⁷³ Ibid. P. 18.

Texte 5

Dans ce texte, Sarraute met en scène la sensation de la solitude et de la peur d'une femme, qui vit dans un monde *hostile*, dans un silence suspendu, un silence menaçant. Elle a réussi à décrire minutieusement la souffrance intérieure de cette femme, sans avenir.

I- Les caractéristiques grammaticales

Le thème de la solitude est le thème principal dans le texte. Il est omniprésent et obsède l'auteure. Cette obsession est soulignée, tout d'abord par la notion grammaticale. L'auteure a réussi par excellence à nous faire vivre avec cette femme solitaire les moindres détails de ses souffrances et de ses angoisses. C'est pour cela, Sarraute recourt à des types différents de phrases. Commençons par la phrase composée, cette phrase dominante, qui est le signe de l'oralité et de la spontanéité. Elle nous transmet les mouvements intérieurs de cette personne, avec une alternance rythmique très significative : « (...) un silence, tout semblait en suspense, ... »⁷⁴

Elle est renforcée également par l'emploi méthodique de la phrase complexe, dans le but de décrire les impressions tropismiques de cette femme. Mais ce qui est génial et frappante dans cette phrase, c'est la combinaison de la proposition complexe et de la proposition composée. Cette combinaison de ces deux types de phrase, permet à l'auteure de constater les émotions chaotiques, complexes, liées évidemment à la complexité de l'époque, où : « Rien n'est simple dans le monde ». ⁷⁵ D'autre part, d'une façon spontanée et naturelle. Dans cette phrase assez longue, Sarraute décrit les

⁷⁴ Ibid. P.21.

⁷⁵ Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, P. 398.

regards perdus et les souvenirs singuliers de cette femme solitaire: « (...) *un escalier qui ne semblait pas avoir gardé la moindre trace des gens, ...* »⁷⁶ Il est évident que l'emploi des verbes d'état, (paraître, sembler) et les verbes de perception, (voir, regarder) et l'emploi du pronom personnel (on) dans cette phrase renforcent le thème de l'isolement et de l'enfermement. Pour les phrases simples, elles sont rares, mais elles condensent la thématique de la solitude, en exprimant en rigueur la sensation de l'isolement dans le texte : « *Elle ne bougeait pas.* » Cette phrase assez courte résume l'effondrement intérieur de cette femme, l'emploi de l'imparfait rend aussi cette immobilité comme une habitude. L'utilisation du présent est très signifiante dans ce texte: « *Elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible,* »⁷⁷ Dans cette phrase, le présent de narration évoque les valeurs du passé simple qui se sert à introduire une modification à l'égard d'une action au passé, (des actions soudaines), les actions du premier plan, ainsi que les verbes : *éclater, s'abattre* dans cette phrase, vu que l'auteure nous décrit l'état solitaire de cette femme, soudainement, des actions brisent ce silence. Prenons un autre extrait qui peut mettre l'accent sur ce point : « *Ce bruit soudain de l'eau dans ce silence suspendu, ce serait comme un signal,...* »⁷⁸ Dans cet extrait, la transition subite à la forme verbale du présent constitue une force discursive qui attire l'attention du lecteur, puisque la procédure est présentée aussi bien qu'avoir lieu lors de l'énonciation. L'auteure utilise le présent qui évoque les valeurs du passé simple, tandis que le présent est plus convenable dans le texte, puisqu'il évoque les valeurs de l'oralité, cependant le passé simple est presque réservé au langage écrit. Cet

⁷⁶ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op.cit. P.22.

⁷⁷ Ibid. P. 21.

⁷⁸ Ibid. P. 22.

emploi du présent de narration peut amener également une dramatisation de l'action dans le texte, surtout avec l'emploi des propositions très courtes : « (...), *on reste sans bouger, on épie, on attend.* »⁷⁹

II- Les procédés affectifs et esthétiques dans le texte

Les vocabulaires affectifs et les modélisations péjoratives ont joué un rôle essentiel à représenter les émotions intérieures de cette femme solitaire. Ces lexiques sont très répandus et très représentatifs dans le texte : *dure, vide, un silence, suspens, agressif, strident,* »⁸⁰

Sarraute utilise tous les procédés affectifs et esthétiques pour dénoter l'isolement et l'enferment de cette femme. L'emploi de la phrase composée tout au long de ce texte crée plusieurs figures de styles : l'épistrochisme, qui cherche en premier lieu un effet rythmique, elle peut évoquer également la nervosité et la rapidité, surtout avec l'emploi de l'ellipse, qui produit une accélération de l'énoncé. Cet énoncé minimaliste de cette femme souligne le jaillissement. L'emploi des phrases verbales très courtes, et des verbes transitifs sans complément d'objet laisse imaginer la force d'une passion affligeante : « (...), *on reste sans bouger, on épie, on attend.* »⁸¹

La figure de la parataxe ou bien de l'asyndète est très répandue dans le texte, notamment avec l'emploi de la phrase nominale, qui renforce l'idée de la statique et de la solitude : « *La moindre action, comme d'aller dans la salle de bains,...* »⁸² Dans cette phrase, l'emploi de l'infinitif *aller* et le verbe d'état *paraître*, le superlatif relatif *le moindre*, tous ces procédés gèlent la notion

⁷⁹ Ibid. P. 22.

⁸⁰ Ibid. P. 21.

⁸¹ Ibid. P. 22.

⁸² Ibid. P.22.

temporelle en rendant les activités simples de cette femme comme une action curieuse et exceptionnelle. Dans cette phrase : « (...) *le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil et comme morte, ...* »⁸³ L'emploi de la figure d'apposition ; *froid, de solitude, d'abandon* permet de mieux de qualifier l'état impitoyable de cette femme, en évoquant son effondrement intérieur, le chagrin qui l'obnubile par une succession d'appositions, entraîne ce sentiment de froid, de solitude, d'abandon dans un univers hostile où quelque chose d'effrayant s'apprête. Egalement, l'emploi de l'hyperbate, proche de (l'épiphraise) ; et *comme morte* met en relief la solitude et l'isolement de cette personne, et pique l'attention sur les derniers mots de la phrase qui restent comme en suspens. Dans le même contexte, l'emploi d'hyperbole *comme morte*, comme une figure d'insistance frappe l'attention du lecteur en renforçant le thème de la solitude dans le texte.

Les figures d'insistance sont très récurrentes dans le but de renforcer le thème de la solitude et de l'angoisse dans le texte. Parlons tout d'abord de l'anaphore, cette figure dominante est très répandue dans le texte, par l'utilisation constante de *comme* dans le texte : « (...), *ce serait comme un signal, comme un appel vers eux, (...) comme un contact horrible, ...* »⁸⁴ Dans cet exemple, Sarraute nous décrit l'état du silence menaçant dans le texte. La reprise de *ce serait comme* dans le texte rythme la phrase, elle oriente le lecteur vers le thème du faux bruit dans le texte. Elle renforce également la thématique de la réclusion. Dans le même contexte, la reprise de *comme* dans la citation précédente crée une chaîne intéressante de la figure d'analogie ; une comparaison entre le bruit subit comme un signe, comme un appel, comme un contact horrible et comme un mirage. Il nous semble que, ces

⁸³ Ibid. P. 22.

⁸⁴ Ibid. P. 22.

comparaisons peuvent revêtir une valeur affective singulière dans le texte, par ce que, dans cet exemple, l'auteure joue sur la notion de la subjectivité, puisque les comparants dans cette comparaison sont des notions subjectives, telle que : l'appel, le contact, le mirage.

Dans ce contexte, Sarraute établit la comparaison entre les activités quotidiennes et personnelles : « *La moindre action, comme d'aller dans la salle de bains,..* » Ces activités pour cette dame semblait « (...), *un saut brusque dans le vide,..* » L'emploi du superlatif relatif *la moindre* en tête de cette phrase, et dans des autres phrases dans le texte : « (...) *la moindre trace, (...) le moindre souvenir* » attire notre réflexion et renforce le thème de la paresse et de la solitude dans le texte. Cet isolement mortel est accentué par l'emploi de la personnification dans cette phrase, où l'escalier vide des personnes est comme une personne morte : « (...) *l'escalier sombre et mort, ...* »

Dans ses textes, Sarraute utilise méthodiquement les figures d'instance. Elle crée une chaîne de ces figures, dans le but de donner la rigueur pour ses idées. Ces figures reflètent le chaos ressenti par les personnages et de leurs mouvements intérieurs indéfinissables. Dans l'exemple qui suit, l'auteure utilise l'épanaphore ou (l'épanalepse) pour indiquer l'état statique de cette femme: « (...) *attendre, demurer ainsi immobile,..* » La reprise de la forme négative *ne pas* en tête de ces propositions tiennent un rôle rythmique très spécifique. Elle représente aussi une image singulière de cet état d'attente et de l'immobilité dans le texte. Cet état de l'immobilité est qualifié dans le texte comme une *véritable intelligence et une suprême compréhension*.

Les figures de sonorité sont récurrentes également dans le texte, l'exemple le plus singulier dans ce contexte est l'emploi de l'harmonie imitative, qui

consiste à utiliser de manière marquée l'allitération et l'assonance pour produire une image singulière de ce silence suspendu. L'allitération en (s) marque le texte, donnant au texte une autre dimension très significative : « *Ce silence menaçant, ce silence suspendu, ...* » cette allitération en (s) dans le texte nous laisse entendre l'acuité de la souffrance de cette femme et son aspect statique exprime son angoisse.

Conclusion

En conclusion, il nous paraît que la langue pour Sarraute est un instrument magique qui permet de dénoter les mouvements tropismiques de l'individu de cette période. Nous avons affolé à montrer comment Sarraute parvient à démontrer les actions tropismiques humaines à travers ses courts textes, et comment Sarraute nous invite à découvrir les actions tropismiques à l'aide des procédés stylistiques très spécifiques.

La lecture de Sarraute ne devrait pas être limitée à une seule tentative antiroman, mais elle estime d'être abordée dans un autre aspect, psychologique, puisque, l'auteure nous invite sans relâche à voir les mouvements tropismiques, et les actions indéfinissables de l'homme en découvrant le sens caché de ses mouvements qui se manifestent par des bribes de mots et des phrases isolées. C'est pourquoi, elle recourt à des textes littéraires difficiles et sans précédent dans l'histoire littéraire française, pour désigner des actions indéfinissables, voilà pourquoi, nous constatons la fusion de figures de style dans les textes, qui permet à l'auteure de captiver l'attention de son lecteur par certains procédés affectifs et esthétiques très notables, permettant également à Sarraute de ne pas perdre son lecteur dans le labyrinthe d'un texte insolite, choquant, sans intrigue, personnages et cadre spatio-temporel précis. Également cette fusion de figures de style dans cette œuvre anime les textes, et confère son succès et son ampleur.

Tropismes de Sarraute est l'une des œuvres emblématiques de Sarraute et du Nouveau Roman, étant donné qu'elle reflète une partie importante de l'autobiographie de l'auteure, qui souffrit dès son enfance à cause de la séparation de ses parents et les problèmes associés ultérieurement à son identité juive.

Grâce à son œuvre *Tropismes*, Sarraute fut le précurseur du Nouveau Roman qui connut son essor plus tard, précisément dans les années cinquante. Les piliers de cette tendance littéraire cherchent sans cesse à incarner les maux de leur époque et le désarroi de l'après-guerre. Les thèmes de Tropismes de Sarraute sont variés, mais ils ont la même perspective, celle de la souffrance humaine et l'inaptitude à exprimer ses sentiments et ses émotions imprécises.

Ses textes plutôt courts invitent sans relâche le lecteur à une réflexion approfondie sur ses propres dilemmes de vie et à un regard attentif sur ses mouvements tropismiques indéfinissables. L'originalité de ce livre réside aussi dans la transmutation aux formes narratives et aux discours inconscientes (les actions tropismiques) créant un sceau langagier singulier.

Bibliographie

Arnaudiés Annie, (1974) *Le Nouveau Roman, Les Matériaux*, Paris, Hatier.

Bailly Charles, (1951) *Traité de Stylistique française, troisième édition, volume 1*, Librairie, C. Klincksleck.

Barrère Anne, Martuccelli Danilo, (2019) *Le roman comme laboratoire*, Presse Universitaires du Septentrion.

Blondet Sandrine, (2004) *Grammaire complète*, éditions Jean-Paul Gisserot.

Busby Keith, Freeman M.J, (2008) *Les écrivains franco-Russes*, Rodopi, Amsterdam

Butor Michel, (1964) *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard.

Butor Michel, (1956) *La Modification*, Paris, Gallimard.

Canvat Karl, (1999) *Enseigner la littérature par les genres*, Bruxelles, De Boeck.

Fontvieille Agnès, Wal, Philippe, (2003) *Nathalie Sarraute du Tropismes à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon4.

Hadjj Jolia, (2009) *La Quête épistémologique du Nouveau Roman*, Publibook.

Joëlle Gardes-Tamine, (1990) *La Grammaire (2, Syntaxe)*, Paris : Armand Colin.

Knapp Bettina, (1994) Nathalie Sarraute, Amsterdam, Rodpi.

Masson Nicole, (2007) *La Littérature française tout simplement*, Paris, Eyrolles,.

Riegel Martin, Christophe Pellat Jean, Riou René, (1994), *Grammaire méthodique de français*, Paris, Presses Universitaires de France.

Robbe-Grillet Alain, (1953) *Les Gommès*, Paris, les Éditions de Minuit.

Roger Marie (Albères), *Butor*, Éditions universitaires, 1964.

Sarraute Nathalie, (2002) *L'ère de Soupçon*, Paris, Gallimard.

Spitzer Léo, (1970) *Études de style*, Paris, Gallimard.

Sites internet

Lire : Nathalie Sarraute Reportage : Françoise Le Roux Durée : 9,46 juin 2008 (<http://www.laguinette.com/lejournal/2008/06cult/index.php>)

(Cristina Zanoaga-Rastoll, Les langues des tropismes chez Nathalie Sarraute
Nathalie Sarraute : entre le français et le russe, p.2

<https://doi.org/10.4000/carnets.1062>)