

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Oran

École Doctorale de Français

Pôle Ouest

Antenne d'Oran

DOCTORAT DE FRANÇAIS

Spécialité

Sciences du texte littéraire

**Stratégies énonciatives ou les lieux
intimes de l'écriture sensorielle**

- Nathalie Sarraute** : - Le Planétarium
- Enfance
- Assia Djebar** : - Vaste est la prison
- La femme sans sépulture

Présenté par :

SARI MOHAMMED Latifa

Sous la Direction de : **M^{me} Fewzia SARI**

Co-direction de : **M^r Bruno GELAS**

Thèse soutenue publiquement devant le jury composé de :

Dr. Bahia OUHIBI	Université d'Oran	Président
Pr. Fewzia SARI	Université d'Oran	Rapporteur
Pr. Bruno GELAS	Université Lyon II	Rapporteur
Pr. Boumediene BENMOUSSAT	Université de Tlemcen	Examineur
Pr. Charles BONN	Université Lyon II	Examineur

Dédicace

Remerciements

Table des matières

INTRODUCTION

Introduction	2
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE : L'INTÉRIORITÉ COMME ESPACE DU DIRE

Chapitre I : La quête d'un espace imaginaire : paroles et choses tues	15
1- Assia Djebar ou l'itinéraire d'une écriture de l'étouffement.....	15
2- Nathalie Sarraute ou les profondeurs insoupçonnées	24
3- L'émergence d'une parole enfouie	32
Chapitre II : Les espaces binaires ou l'aventure intérieure	37
1- La représentation de l'espace dans « Le Planétarium »	40
2- La spatialité dans « Enfance »	49
Chapitre III : La dialectique de l'espace : ni dehors ni dedans	65
1- « Vaste est la prison » ou l'espace entre ombre et lumière	67
2- « La femme sans sépulture » ou la dichotomie spatiale	79

DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES INTIMES OU LA NARRATION DE LA VIE INTÉRIÈRE

Chapitre I : De l'intériorité à l'intime.....	95
1- Espaces réels / espaces mentaux	95
2- Le territoire mental au carrefour des pensées intimes.....	106
3- La narration de la vie intérieure ou l'intimité entre parole et silence	114
Chapitre II : Effraction dans l'intériorité / une parole féconde	138
1- Les tropismes ou la parole aux limites de la conscience « Le Planétarium »	140
2- L'affrontement des consciences / de la conversation à la sous-conversation « Enfance »	165
Chapitre III : A la recherche d'une vérité refoulée/la parole ravivée	188
1- La mémoire défaite : socle de l'intime « Vaste est la prison ».....	191
2- La voix de l'ombre / une transparence intérieure « La femme sans sépulture »	205

TROISIÈME PARTIE : LES POUVOIRS SIGNIFIANTS DU SILENCE OU L'ÉCRITURE SENSORIELLE

Chapitre I : Le corps ou la narration entre sens et silence	236
1- Le corps entre langage et sensation	244
2- Le corps-mémoire ou le corps comme champ de signes/sens	268
Chapitre II : Le regard entre l'extériorité visuelle et l'intériorité sensible	297
1- Le miracle du regard / la quête de l'invisible	305
2- Regard multiple : l'œil entre le visible et le sensible :	334
Chapitre III : Variations sur la voix / un corps audible	367
1- La voix entre le dire et le sentir	372
2- Les ombres de la mémoire ou l'assiégée par les voix	405
3- Ecouter dans le silence de soi : un corps audible	434
Conclusion.....	442

Références Bibliographiques

Index



INTRODUCTION

Introduction :

Certains écrivains manifestent le besoin et la volonté de rompre avec les conventions et le conventionnel, ils prêtent au genre romanesque une technique nouvelle et une prose nourrie de renouvellement qui bouscule les cadres traditionnels du discours. La quête devient, en effet, celle d'un ordre caché, d'une réalité autre. Et si la littérature s'intéresse et se retire du monde dans le sillage de la pensée,¹ c'est parce qu'elle a besoin d'une régénération, c'est parce qu'elle est « cette vacance intérieure où se redispose le monde.»²

Dans cette perspective, l'œuvre peut apparaître comme un « devenir » dans la mesure où le geste d'écrire se veut d'emblée transformation de la matière romanesque, renouvellement des formes, expérimentation qui se démarque des autres écritures et qui ne cesse de tracer de nouvelles voies, de modeler le roman sous de nouvelles identités. On entend le devenir de l'œuvre comme transformation continue au sein de l'œuvre, mais aussi transformation de l'identité de l'écrivain. Ceux ou celles qui répondent à cette exigence secrète de l'écriture, nous citerons en exemple, Nathalie Sarraute et Assia Djebar.

Leurs romans témoignent de cette inlassable recherche formelle de leur écriture. Gilles Deleuze écrit : « Il arrive qu'on félicite un écrivain, mais lui sait bien qu'il est loin d'avoir atteint la limite qu'il se propose et qui ne cesse de se dérober, loin d'avoir achevé son devenir.»³

Les romans de N. Sarraute et de A. Djebar manifestent la primauté d'une réalité qui jaillit des profondeurs et qui est l'élément dans lequel une somme d'objets évoluent. Leurs écrits constituent un autre volet de la narration, en accordant à l'introspection et à la sensation la fonction de matrice dans leur expérience, voire dans leur écriture, source intarissable de renouvellement.

1- KRISTEVA, Julia. « Soleil Noir : Dépression et Mélancolie ». Gallimard, 1987, p. 232.

2- POULET, Georges. « Etude sur le temps humain, La distance intérieure » Tome II, Ed. Plon, 1952, p. 1.

3- DELEUZE, Gilles. « Critique et Clinique, La Littérature et la vie ». Minuit, 1993, p. 17.

Mais ce qui fait la singularité de leur écriture, c'est que leur quête est toujours en devenir, elle se joue à chaque instant, se greffe à chaque impression. Ce langage de l'impression est plus encore un langage d'intensité, intensité intérieure qui tend vers l'extérieur. Comme si, ces auteurs cherchent à faire de la langue et des formes romanesques moins des instruments de représentation que des vecteurs d'intensité.

On peut dès lors envisager le parcours de nos deux romancières plus comme un devenir permanent que comme un art du recommencement. Ces auteurs cherchent à donner un nom à cette forme d'écriture. Elles dénoncent par là les protocoles narratifs du roman traditionnel. Elles n'y voient que des versions factices et dénaturées d'une tradition qui est loin d'être réaliste. Dans les règles qui président à la caractérisation des personnages, elles perçoivent la reproduction de schèmes sociaux conventionnels qui ne peuvent représenter l'être, en privant le roman de cette intériorité.

Ces auteurs définissent, semble-t-il, leur recherche comme saturation d'un espace romanesque voué à rendre la résonance de l'intime, le tremblé des consciences, les déambulations de la mémoire, la coprésence des temps, l'immersion dans le sensible, la quête du rapport à soi, et elles voient dans la fusion du narratif et du poétique la seule langue qui permette de dire l'inexprimable ou l'infime.

Ainsi, on découvre à travers cette écriture ces éphémères que nos auteurs cherchent à capter dans leurs romans : signes immatériels qui relient l'être au temps et aux autres, qui le définissent et constituent l'étoffe invisible de son être, myriade d'impressions évanescentes qui émergent de la conscience et des plis et replis de la mémoire. Elles cherchent des modes de représentation qui préserveraient la dynamique perceptive, la vibration au cœur de la forme.

Traduire la complexité de la vie intérieure, la transparence voilée du monde et sa dimension d'inconnu, décomposer les apparences afin de mettre le trouble et le diffus, tel est bien le sens que ces auteurs veulent ancrer dans leur œuvre. Ces romans sous-tendent l'adéquation entre les qualités esthétiques d'un genre, et une écriture qui tente de transmettre la vision d'un monde intérieur et intime. Elles choisissent d'explorer un espace leur permettant d'accueillir une voix susceptible de conserver aux êtres et aux choses leur mystère. Comme si le désir de dire s'accompagne ici d'un désir de taire.

Mais, c'est dans l'entre-deux du dit et du non-dit, du silence et de la voix qu'elles affirment le mieux leur différence. Travaillant à la frontière entre l'exprimé et l'inexprimable, elles recueillent l'impalpable dans les replis de sa surface lisse, elles esquissent le monde de l'infime et de l'expérience intérieure. Comme si ces textes ne peuvent se raconter ou on ne peut les entendre que si l'on accepte de chercher l'essentiel dans l'inexprimé, ou la signifiante dans l'insignifiante.

Atteindre l'indicible tout en préservant l'intime, donner à entendre le silence d'une intériorité muette tout en laissant faire la résonance de l'ineffable, telle est la ligne de force qui provient de l'écriture de ces deux auteurs.

Dans ce travail, nous nous consacrons à l'analyse des œuvres de Nathalie Sarraute et de Assia Djébar, sachant qu'elles appartiennent à deux aires culturelles différentes.

Le corpus est limité à deux romans pour chaque auteur, dont les titres sont :

« Le Planétarium », « Enfance » de N. Sarraute et « Vaste est la prison », « La femme sans sépulture » de A. Djébar.

Cette étude est fondée sur « Les stratégies énonciatives ou les lieux intimes de l'écriture sensorielle ». Dès le début de nos recherches, il nous a semblé que les notions de : intériorité, intime, silence, sensation, sont des dynamiques sous-jacentes qui mettent en évidence la qualité singulière des textes de ces romancières que nous nous proposons d'analyser dans ce travail

Leur écriture s'avère de plus en plus attirée par ce qui est caché, c'est ce qui nous a amenée à nous intéresser à l'expression profonde de cette écriture, à l'étendue infinie de la conscience, à la mémoire enfermée, aux voix silencieuses ou étouffées et aux sensations indéfinies.

Le dedans, ou l'espace intime apparaît comme la scène où se joue le drame d'une intimité abandonnée à l'infinie délectation des pensées. Les personnages de ces textes ont une perception très sensible liée au désir de fuir le monde réel pour plonger dans le domaine de l'imaginaire. En explorant ces profondeurs, nos auteurs analysent les motivations secrètes qui expliquent les gestes, les paroles et les sentiments de ceux-ci.

Elles tentent de nous faire découvrir l'inconnu de ces territoires psychiques. Elles nous invitent à suivre la permanence d'une conscience à travers le flot des modifications sensorielles, émotionnelles et intellectuelles qui assaillent les personnages. La conscience est définie ici comme le lieu et le témoin de la vie intérieure. Cet univers que le sujet creuse en lui-même pour être aussi le lieu où se déroulent les « événements » de ses relations avec le monde et de la représentation qu'il s'en fait.

Ainsi, la pensée non communiquée, le souvenir gardé pour soi, la sensation goûtée dans la solitude de la marche intérieure sont les composantes essentielles qui définissent la sphère de l'intime. L'écriture de l'intime se caractérise par sa condition de réserve, et par extension, l'intime peut être envisagé dans ces textes comme la part réservée du sujet parlant, pensant, percevant.

Ces auteurs placent au cœur de leurs romans l'articulation du sens et du silence. Elles explorent les mondes et les modes du silence, en mettant au jour les lieux occupés. Les émanations du silence peuvent avoir une extrême puissance. Et cette puissance peut entraîner des réactions qui se lisent à travers la dimension corporelle, visuelle et vocale qui accompagne le silence et constitue un élément de son activité. Ce silence devient le lieu et le moment de la transmission de forces qui échappent à la rationalité et au langage. Et c'est dans ce lieu que l'investissement sensoriel trouvera son accomplissement ultime.

Pourquoi avoir opté pour un tel sujet ? Sur quoi se fonde notre sélection des textes ? Des motivations particulières ont-elles guidé notre choix ?

En ce qui concerne le corpus retenu, notre choix pour les textes relève de notre préférence pour l'écriture de ces deux auteurs et d'un sentiment de curiosité de savoir ce qui guide cette écriture, ce qui la nourrit, ce qui relie ou sépare des écrivains dont l'origine et l'expérience sont différentes. Une motivation personnelle nous a aussi animée pour ces textes très représentatifs d'un désir de rupture (avec le roman traditionnel) par rapport à l'ensemble de la production littéraire à laquelle ils appartiennent.

Les deux auteurs retenues affichent leur détermination de marquer la différence : N. Sarraute qui s'inscrit dans la mouvance du Nouveau Roman avec toutes les remises en cause que cela implique en donnant une place importante aux révélations de la conscience et aux tropismes. Et A. Djébar qui s'installe dans l'entre-deux de l'écriture en brouillant les pistes pour effacer les traces de la voix énonciative et dévoiler ainsi les secrets de la mémoire.

Ainsi, va-t-il s'avérer intéressant de vérifier si cet élan commun les amène à créer des textes similaires.

Pourquoi ces auteurs ? Dire seulement que c'est parce qu'elles sont respectivement représentatives de la littérature de leur pays n'est certes pas suffisant. Parmi les motivations qui ont animé ce choix : premièrement parce que leur écriture a atteint un certain degré de maturité et d'ambiguïté. N. Sarraute et ses textes qui révolutionnent les formes traditionnelles du roman, elle privilégie l'activité de la conscience de toute nature, le mouvement d'humeur, les sous-entendus qui manipulent ses personnages dans chaque conversation et dont la fonction essentielle est de comprendre. Le soliloque qui se dégage aussi de ses œuvres personnifie cet « excès même d'effacement ». Partout où la compulsion d'exprimer l'indicible l'emporte. Pour elle, l'écriture semble moins consister à construire qu'à creuser. Comme l'affirme Arnaud Rykner en parlant de la réception de l'œuvre de N. Sarraute : « Une œuvre est toujours un monument : mais il en est de dressées vers le ciel, érigées victorieusement, et d'autres, plus discrètes, ouvertes sur les profondeurs insoupçonnées. »¹

Par contre, A. Djébar s'inscrit dans l'écriture de l'urgence, l'écriture de la lutte et le combat d'idées. Elle opte pour un genre hybride et peut ainsi explorer la mémoire à la recherche d'une vérité refoulée. L'écriture fictionnelle est, pour elle, une autre façon de tenter la rupture. De la fiction à la réflexion sur la mémoire, les frontières génériques deviennent floues. Cette « femme-espace, architecte des langues et des corps, elle s'apparente au sourcier, possédant l'art de dénuder les ombres et les voix souterraines ».² Ses romans brouillent intentionnellement temps et personnages pour accentuer l'éternité de leur thème, notamment le pouvoir rédempteur de la langue et de l'écriture. En fait, le désir

1– AUBAUD, Camille. « Lire les femmes de lettres ». Dunod, 1991, p. 168.

2– DJEBAR, Assia. « La femme sans sépulture ». Page de couverture, Albin Michel, 2002.

de se dissoudre dans l'azur ou bien au fond du gouffre béant, ne l'a jamais quittée, comme elle le signale dans son dernier roman : « Une houle demeure en moi, obsédante, faisant corps avec moi tout au long du voyage ; une houle ou plutôt une réminiscence qui m'a insidieusement amenée à garder comme un regard intérieur, distant, mais ouvert sur quoi...? Comme si l'enjeu était irrémédiablement "autre" que ce qui apparaît dans la réalité, l'apparente réalité [...] Comme si je vivais pour de bon, ailleurs [...] »¹

Ces auteurs ont pu se distinguer par l'originalité de leurs écrits et imposer une nouvelle façon de dire et de se dire dans un espace et dans une langue qu'il faut continuellement conquérir.

Cependant, de multiples interrogations se grefferont dans ce travail, certaines d'entre elles sont inhérentes à toute forme de production artistique, et donc de la littérature. Ne serait-il pas opportun de connaître le dessin de ces romancières ? Que veulent-elles exprimer à travers leurs écrits ? Atteignent-elles leurs objectifs ?

Méthodologies suivies :

La confrontation de ces textes (appartenant à deux cultures différentes) ne peut qu'être bénéfique à leur compréhension, mettant ainsi à l'évidence la spécificité de chaque auteur. En dépit des dissemblances qu'elle implique, la mise en regard de ces deux écritures n'est pas un pur hasard : derrière le corpus choisi se profile un projet scriptural qui se fonde sur l'écriture du dedans.

L'histoire dans ces textes n'est qu'un pré-texte à la découverte d'une parole intérieure. Qu'il soit oral ou silencieux, narratif ou rapporté, le discours envahit la scène textuelle et transforme la « mise en intrigue » en une véritable « mise en voix ». Dans les écrits de A. Djébar et de N.Sarraute, la problématique de l'énonciation n'échappe pas à la conception moderniste du sujet. Les textes de notre corpus font du discours – parlé ou pensé - leur articulation fondamentale. La voix narrative véhicule alors les palpitations de l'existence, l'immédiateté d'une impression, le présent continu d'une pensée aux prises avec elle-même.

1– DJEBAR, Assia. « Nulle part dans la maison de mon père ». Paris, Fayard, 2007, p. 390.

Souvent ambiguë, la voix qui raconte est aussi hantée par l'ineffable. Si elle ne renonce jamais au désir de dire, elle prend parfois le risque de valoriser le silence.

Lorsque la voix narrative s'éloigne de la nature discursive du langage, qu'elle hésite entre le mot et le silence, la voix peut dire l'essence ou la perdre. Elle signale alors que le sens est toujours interstitiel ou en sursis¹

A mesure que nous avançons dans la lecture de ces textes, nous entendons cette voix intérieure sortie des entrailles du narrateur / personnage introduisant un certain soupçon ou une certaine réticence dans ses récits qu'il entreprend de nous raconter en dévoilant à la fois les secrets de l'âme et transformant souvent la narration en discours et même en monologue intérieur. L'écriture s'installe alors dans un espace intime.

La transparence de la narration est ainsi à double tranchant : l'effacement des marqueurs de l'énonciation permet à l'évidence l'accès direct à la nature de l'être, à la substance des choses.

Ces auteurs vont à leur manière élaborer à créer une version positive du silence permettant d'accéder à une vérité qui va « au-delà des mots ».

Notre propos est de montrer à travers ces textes choisis en fonction de leur originalité littéraire qu'on peut aborder cette écriture selon une perspective différente permettant de découvrir la créativité d'une voix associée aux pouvoirs signifiants du silence et de l'ineffable. On serait donc tentée de lire ces textes comme l'esquisse discrète d'une poétique de l'indicible.

Ainsi nous avons décidé de mener une étude littéraire avec une approche sémiotique et poétique. Concernant la méthode employée pour analyser ces textes, nous avons opté pour un mouvement progressif qui nous conduira du plus apparent (le dit) au plus subtil (le non-dit).

1 – CHENETIER, Marc. « Repères pour l'étude d'une voix fantôme ». Revue Française d'Etudes Américaines, n°54, 1992, p. 330.

Nous avons commencé d'abord par un degré zéro de la lecture, en quelque sorte « décortiquer » les textes, relever les techniques utilisées par ces auteurs et la touche individuelle de chacune, remarquer où et comment apparaît l'originalité du texte. Après cette étape, nous nous sommes demandée quelles théories littéraires pourraient être applicables à ces textes, et à quels moments et dans quelles conditions ces différentes théories pourraient s'y appliquer.

En effet, l'extrême diversité des techniques et la spécificité de chaque texte, nous empêchaient de nous limiter à une ou deux approches théoriques, il nous a fallu changer d'outils méthodologiques suivant les œuvres. Parfois l'évolution même de chaque écrivain a rendu nécessaire l'application de plusieurs méthodes.

Nous avons eu recours à des méthodes générales en fonction de la nature des ouvrages abordés. Ce travail se compose de trois parties où une problématique est à chaque fois étudiée. Nous procéderons du moins dans le début de ce parcours par une approche générale en essayant de montrer comment ces textes fonctionnent et comment ils relèvent d'une pratique discursive qui permet de les regrouper dans un contexte plus formel que thématique.

Nous nous proposons, pour les besoins de la pertinence méthodologique, de retracer la genèse et l'évolution scripturaire de chaque auteur choisie par un rappel de quelques éléments biographiques en précisant à la fois l'évolution des formes spécifiques à leurs littératures respectives. Ensuite, nous présenterons un panorama général de l'espace et des procédés par lesquels ces auteurs mettent en place une dialectique du phénomène, en insistant, bien sûr, sur les mots clés que les approches d'analyse nous fournissent pour entrer dans les textes.

A première vue, l'espace représenté dans ces romans est un espace réel qui se retrouve sous des formes variées et qui semble en même temps contrasté. Une binarité spatiale se dégage de ces textes : un ici qui s'oppose à un ailleurs ou un espace imaginaire qui se définit dans le dedans. Cet imaginaire souterrain dans lequel le personnage élabore son monde mental au gré de ses besoins et de ses désirs, prend parfois l'aspect d'un miroir qui reflète la figure d'une certaine condition de l'être. En explorant ces profondeurs, les narrateurs / narratrices tentent d'analyser les motivations secrètes qui expriment les

pensées profondes, les sensations et les sentiments des personnages. A cet égard, les récits de N. Sarraute et de A. Djébar s'inscrivent dans un vaste mouvement littéraire caractérisé par l'importance de la mimésis de la vie intérieure. Selon cette saisie, l'émergence de ce type de romanesque est à mettre en relation avec la notion de sujet autonome.

Dans cette optique, l'intérêt pour l'intime nous amène à établir un lien avec une forme narrative soumise au principe d'intériorisation. L'investissement du domaine de l'intime se manifeste, en effet, par la revendication d'un accès à la vie psychique la plus intérieure, qui est en même temps une revendication sensible. Ce mouvement de réaction à l'encontre d'un monde figé, ou monde extérieur, trouve un incontestable aboutissement dans le monologue intérieur, ou pour reprendre la formule de B. Cannone « narration de la vie intérieure ». Au cœur de cette intériorisation dont participent les personnages de N. Sarraute et de A. Djébar, les sensations constituent le centre possible d'une série de secousses qui mobilisent les formes énonciatives. La narration que mettent en œuvre ces auteurs est une technique qui procéderait à une retranscription de ce que l'écrivain perçoit à l'intérieur du personnage.

Nous estimons qu'il est nécessaire d'analyser, dans la deuxième partie de notre travail, les procédés de la narration de la vie intérieure. Ces deux romancières avaient su tirer, d'un ensemble de procédés jouant sur la voix, des harmoniques propres à dépeindre de façon saisissante la vie intérieure et intime des personnages. Parmi ces procédés : le monologue intérieur et la sous-conversation qui tressent paroles et pensées du personnage et narration.

Sur ce plan, il est indéniable que le monologue offre un instrument approprié à la représentation des espaces intimes - la conscience et la mémoire - dans la mesure où il a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure du personnage. Sans entrer dans les détails de la définition de l'intériorité, on peut relever que celle-ci place l'intime au centre de la visée expressive assignée au monologue intérieur. On notera que cette visée est affichée surtout dans les textes de « Vaste est la prison » et « La femme sans sépulture » de A. Djébar. Quant à l'écriture sarrautienne, la sous-conversation, dans « Le Planétarium » et « Enfance », diffère du monologue intérieur, en ce qu'elle parvient à capter les impressions et les sensations perçues par la conscience des personnages de façon si subtile qu'elle accomplit parfaitement cette évocation de la vie psychique. Ces territoires

intérieurs vont non seulement nous dévoiler le discours intime, mais un discours qui reste silencieux parce qu'il n'est pas prononcé.

Cette figure du silence par laquelle on clôt la deuxième partie, va nous amener aux manifestations sensorielles qui accompagnent cette parole intérieure. Ainsi, dans la troisième partie de notre travail, on s'attachera à analyser les pouvoirs signifiants du silence et de l'ineffable qui se déterminent dans le corps, le regard et la voix. Cette partie a pour but de nous introduire dans l'univers des sens et sensations qui donnent accès à l'expression corporelle. Ces auteurs trouvent dans la structure sensible que constitue le corps la première limite à partir de laquelle donner forme, poids et consistance au monde intérieur.

Elles vont aussi dévoiler les processus qui participent à l'activité du regard. Le parcours de l'œil nous permet de révéler l'intériorité du personnage. Dans cette étape, nous explorons les enjeux de la vision en attribuant à l'acte de regarder une profondeur poétique. Par son caractère sensoriel, nous essayerons de faire ressortir les modes de vision qui s'opèrent dans la réversibilité du visible et de l'invisible, et qui s'exercent aussi du point de vue de l'intériorité sensible.

Les lieux de la sensation ne s'arrêtent pas à la dimension visuelle, ils concernent la voix. Nous développerons à la fin de cette partie, le processus de la voix et la sensibilité auditive. La voix retenue dans ces textes, devient un objet vivant déclenchant une foule d'impressions et de sensations. Nous consacrerons cette analyse aux procédés employés par chaque auteur afin de rendre compte des exigences esthétiques et poétiques de la voix, à savoir les vibrations et le ton par rapport à l'intimité d'une parole silencieuse.

La voix se substitue à la jouissance de l'ouïe qui émerge de multiples façons à travers ces textes et que le lecteur entend dans le silence de la page. C'est bien cet affect-là que nos deux romancières cherchent à mobiliser dans leurs œuvres. Nous terminerons notre travail par une synthèse visant à initier le lecteur aux spécificités de l'écriture sensorielle adaptée dans ces romans.

Notre conclusion enfin, tentera, après avoir recensé les principales données de notre recherche, d'interroger les esthétiques de l'écriture de ces auteurs, en relevant un ensemble de différences et de similarités entre les textes choisis qui pourraient être l'esquisse d'une poétique de l'indicible.

Notre objectif principal était d'étudier les textes choisis d'un point de vue poétique en adoptant une approche pluridisciplinaire. Cet objectif de recherche, que nous nous sommes donnée, est une tentative de réponse à la problématique qu'on a soulevée. Dans ce travail, nous nous proposons d'examiner les questions suivantes :

- 1) comment ces auteurs vont-elles procéder pour donner une forme à l'indicible ?
- 2) Quelles stratégies déploient-elles afin de révéler ou transcrire une parole, une pensée ou une sensation enfouies dans cet univers intérieur ?
- 3) A quel niveau une telle poétique de l'indicible se manifesterait-elle dans ces textes ?
- 4) Y a-t-il une relation entre l'espace intime, le phénomène sensoriel et le processus d'écriture et comment cette relation agit-elle sur l'écriture de ces deux romancières ? Peut-on relever un ensemble d'esthétiques d'écriture à l'intérieur desquelles l'indicible opère ?
- 5) Ces auteurs arrivent-elles à créer une version du silence permettant d'accéder à une vérité qui va au-delà des mots ?

Notre but est de trouver les réponses à ces questions en avançant les points suivants :

- Choisir deux écrivains qui ont une version et une expérience différentes et dont les textes montrent une structure distincte.
- Essayer d'articuler, dans chaque partie de notre travail, les approches d'analyse que nous nous proposons de postuler.
- Etablir les différences et les similarités existant entre les deux écritures du point de vue d'une poétique de l'indicible.

PREMIÈRE PARTIE

L'INTÉRIORITÉ COMME ESPACE DU DIRE

Chapitre I

**La quête d'un espace
imaginaire : paroles et choses
tues**

Liste des abréviations du corpus utilisé :

Nous renvoyons, pour plus de commodité, à l'édition Folio (Plus) de chacun des romans de Nathalie Sarraute, et à l'édition Albin Michel des romans de Assia Djebar. Pour les parutions dans d'autres collections, nous donnons la référence dans les notes et dans la bibliographie.

Nous regrettons de n'avoir pu intégrer dans notre étude le roman de Nathalie Sarraute « Portrait d'un inconnu » et le dernier roman de Assia Djebar, « Nulle part dans la maison de mon père », dont la parution a eu lieu au moment où notre travail était en cours d'achèvement. Mais cela ne nous a pas empêché d'intégrer quelques citations très utiles dans notre thèse.

Romans de Nathalie Sarraute :

- Le Planétarium (1959), Folio, 1972. (Pla)
- Enfance (1983), Folio Plus, 1997. (Enf)

Romans de Assia Djebar :

- Vaste est la prison (1995), Albin Michel, 2003. (V.e.p)
- La femme sans sépulture (2002), Albin Michel. (F.s.s)

Première Partie : L'intériorité comme espace du dire

Chapitre I : La quête d'un espace imaginaire : paroles et choses tues

1- Assia Djébar ou l'itinéraire d'une écriture de l'étouffement

Ecrire pour ne pas mourir, écrire au risque de mourir : c'est ainsi que se conjugue la vie des femmes au fil des jours, au fil des années. Parmi toutes celles qui ont choisi la plume, les Algériennes sont les plus nombreuses, car tous les jours en particulier ces deux dernières décennies, de nouvelles voix de femmes se font entendre en prenant corps et volume sous leurs plumes.

Assia Djébar est l'une des premières femmes algériennes ayant choisi cette voie. Sa carrière d'écrivain elle la retrace dans les premières pages de son roman « L'Amour la Fantasia ».

Inaugurée la veille de la révolution avec « La Soif » 1959, alors que la romancière n'avait que vingt ans, son œuvre s'est depuis enrichie et a conquis un vaste public en Algérie comme en France. A la suite des « enfants du nouveau monde » 1962, elle publie « Les alouettes naïves » 1967, un roman qui lui vaut beaucoup de succès et relance sa carrière d'écrivain. Dans ses deux romans A. Djébar retrace les aventures amoureuses de ses héroïnes. Après un repos de treize ans, elle renoue avec la plume et édite un recueil de nouvelles intitulé « Femmes d'Alger dans leur appartement » 1980, qui s'inspire largement du tableau de Delacroix. Suivent alors trois romans en série : « L'amour la fantasia » 1985 qui décrit la condition de la femme algérienne dans une société régie par un système patriarcal. « Ombre sultane » 1987 et « Loin de Médine » 1991 ont été publiés au moment où la femme algérienne était la cible des islamistes qui voulaient l'écarter de la vie sociale et politique. Ce texte était comme une réponse à ces attaques, une réponse qui s'est nourrie des mêmes textes religieux sur lesquels se sont basés ces islamistes. A. Djébar déclare dans la première page d' « Ombre sultane » que ce roman est le second volet du quatuor¹ romanesque commencé par « L'amour la fantasia ». Le troisième volet du quatuor s'intitule « Vaste est la prison » 1995, un roman qui explore par la double approche autobiographique et historique l'Algérie des femmes d'hier et d'aujourd'hui où s'entremêlent tragédies, passions et mutations.

1- Le quatuor étant une œuvre de musique écrite pour quatre instruments ou quatre voix d'importance égale.

Quant aux « Blanc de l'Algérie »1996 et « Oran, langue morte »1997, ce sont des textes « accouchés » au paroxysme de la douleur et qui ont perturbé la chronologie annoncée dans son quatuor romanesque. Ces deux œuvres répondent à l'urgence de l'instant et mettent à nu la supercherie dont sont victimes les algériennes.

« Ces voix qui m'assiègent » publié en 1999 et dans lequel A. Djébar rend compte de son écriture et de son trajet. Portée par ces voix, elle tente surtout au cours de ces années tumultueuses et tragiques de son pays simplement de défendre la culture algérienne.

Avec la publication de « La femme sans sépulture » 2002, A. Djébar, oscillant entre espoir et désespoir, n'en a pas fini de dire la nuit des femmes et leur lutte pour pouvoir enfin regarder le soleil en face. Ce roman à plusieurs voix, toutes féminines, est un hymne à l'Algérie profonde, à l'enfance, à la solidarité des femmes entre elles. Enfin, son dernier roman « La disparition de la langue française »2003, évoque le retour d'un homme en Algérie après un long exil, pris au piège du souvenir, il ne reconnaît plus sa terre natale (Alger des années cinquante).

Outre son goût pour l'écriture romanesque, l'auteur a des inclinations pour le théâtre : en 1969, elle publie une pièce intitulée « Rouge l'aube ». Au cours de la même année, apparaît un recueil de poèmes « Poèmes pour l'Algérie heureuse ». En effet, depuis sa jeunesse, une poésie vive, douce et silencieuse se dégage de ses écrits. Sa passion pour la peinture déjà présente dans « Femmes d'Alger dans leur appartement » se métamorphose en une passion pour la photo : en 1993, elle publie « Chronique d'un été Algérien », ouvrage où elle commente des photographies des différentes villes d'Algérie. En même temps un talent de cinéaste s'est développé chez elle : elle a effectué deux longs métrages « La nouba des femmes du mont Chenoua »1978 pour lequel elle a obtenu le prix de la critique internationale -dans la Biennale de Venise-Italie en 1979 et « La zerda ou les chants de l'oubli »1982. Elle a mis en scène à Rome en 2000 un drame musical en cinq actes « Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête ». Et en 2001, elle a produit un autre drame musical en trois actes « Aïcha et les femmes de Médine ». Ajoutons à cela sa vocation d'historienne due à ses études universitaires, une personnalité donc riche, avide de savoir et qui a le goût des arts les plus variés.

Son œuvre a été couronnée par de nombreux prix : Prix Maurice Maeterlinck(1994), International Neustadt Prize (1996), Prix Marguerite Yourcenar(1999), et Prix de la Paix(2000), décerné en Allemagne aux auteurs les plus prestigieux.

Assia Djébar se démarque des autres écrivains algériens/femmes par la profusion de ses écrits et par ses différentes approches considérées comme le travail achevé, l'aboutissement parfait d'un parcours de longue haleine couronné par une maîtrise sans comparaison d'un point de vue narratif et thématique. Ses comptes avec la langue autre sont un corps sans pitié qui lui a permis incontestablement de s'élever au-dessus de toutes les tentatives des autres écrivains maghrébins.

1.1- La mémoire comme ressource intérieure :

Pourquoi écrire ? Comment écrire et dans quelle langue écrire ? A. Djébar, romancière algérienne de langue française, s'est trouvée à un moment donné dans la nécessité de s'exiler. Partagée entre deux langues se posant la question : comment trouver ou retrouver sa voix dans un monde déraciné (l'entre-deux), sans abandonner ses origines mais sans toutefois s'y enfermer ? Comment se construire ou reconstruire une identité ? Un « tangage » entre deux langues qui fait partie intégrante de sa vie.

Prendre la parole pour un écrivain-femme est un geste audacieux, une transgression contre le monopole des hommes dans une société musulmane. C'est aussi sortir du monde des muets : « le monde des femmes masquées, empêchées d'être regardées et de regarder »¹

Pour A. Djébar, la langue française est vécue et pensée comme la langue de libération, elle permet d'éviter l'enfermement et l'exclusion. Cette langue constitue une évasion dans un espace « éperdu de cris sans voix »² (A.F, p. 13)

1- CLERC, Jeanne-Marie. « Assia Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister ». L'Harmattan, 1997, p.43.

2- DJEBAR, Assia. « L'amour la Fantasia ». Albin Michel, 1985, p. 13.

Le français représente aussi la langue de l'aliénation dans la mesure où A. Djébar s'adresse principalement à des femmes dont la culture et la tradition sont essentiellement orales. Mais en même temps c'est une langue qui libère et qui fait souffrir, une langue installée dans l'opacité d'hier (car elle entend dans la langue de l'Autre les gémissements de ses ancêtres opprimés).

Dés l'instant où il est impossible de se dire dans la langue étrangère, la romancière se retourne vers l'oralité (écouter, entendre, transcrire et écrire).

Elle rencontre de vieilles femmes, et dans leurs voix d'analphabètes, recueille une mémoire vécue dans le corps, imprimée dans ce corps. C'est alors un compte à rebours qui se fait. L'écriture qui était auparavant expression du corps, maintenant, c'est la voix qui devient une autre expression du corps/mémoire. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même. Grâce aux chants du you-you, au hullement, au tzart-rit, ces voix échappent à l'asphyxie et sortent de leur ombre.

Le retour aux sources de l'oralité représente une tentative de retrouver ce qui a été perdu, faire entendre les voix que l'hégémonie masculine a condamné au silence pendant des siècles. Elle tente de faire revivre le passé par l'écriture, son écriture en langue française, et d'enraciner la langue de l'autre dans l'oralité des femmes. A. Djébar aborde donc la question de la rencontre des langues et de leur possible traduction l'une par l'autre, c'est à dire la rencontre de deux univers dans un métissage linguistique qui donne à voir et à lire la réalité différemment.

L'œuvre djébarienne est alors lue comme une tentative de re-collection de paroles éparées, timidement énoncées, suggérées, arrêtées, interdites, refoulées qui, en pointillées, rétablissent le sens d'une histoire. Plus que le dit lui-même, ce qui ravive le mouvement de restitution c'est la forme que prend ce dit pour s'expulser des espaces voilés de l'âme féminine.

Le texte produit une réflexion subtile sur l'univers sémiotique dans lequel s'engage la parole. Cette parole, l'auteur la poursuit partout où elle fait bouger les signes : dans les cris, dans les pleurs, dans les rires, dans les yeux, dans le corps tout entier..., dans les attitudes et les gestes, dans les pas de danse, dans la traversée conquérante de l'espace.

Car « seule la mémoire du corps est fidèle, seul le présent du corps qui dort puis se réveille, qui dure, puis sommeille inaltéré, seul il ne se multiplie pas. »¹.

La parole engageant tout l'être, tout le corps, est sans cesse soumise au regard témoin du temps. La relation langage-corps est devenue un lien incontournable dans l'écriture maghrébine. Avec A. Djébar, l'image poursuit son avancée, passant au versant métaphorique, elle dévoile les indices d'une sensualité suscitée autant par le mouvement des mots dans le corps que par celui de l'écriture. Cette écriture, ces mots naissent du corps, parlent du corps et au corps et sont habités par le courant pulsionnel qui le traverse.

« Ecrire, c'est se parcourir » dit Michaux. « L'écriture est dévoilement devant des voyeurs qui ricanent [...] »² répond A. Djébar. Les mots du dévoilement, ceux de la dissimulation sont les mêmes, le corps qu'ils parcourent est le même. La différence est dans l'inversion des parcours par rapport à l'œil qui les saisit. Dans cette activité scripturale, l'œil est le signifiant moteur de la quasi-totalité de l'œuvre. L'histoire de l'œil djébarien est celle d'une "migration", l'œil qui passe d'image en image et qui joue à permuter les places du sujet regardant et de l'objet regardé : la femme et l'homme, la femme et la société, la femme et l'histoire, la femme et l'écriture. Le déploiement du texte se fait au profit de la dimension assignée aux différents parcours de l'œil. Signifiant présent ou dissimulé soumet à sa propre stratégie l'ensemble des unités formelles dans l'œuvre djébarienne.

1- DJEBAR, Assia . « Les Alouettes naïves ». Juillard, 1997, p.177.

2- CHIKHI, Beida. «Les romans de Assia Djébar». Office des Publications Universitaires, Alger, 1987, p. 36.

1.2- « Vaste est la prison » ou les voix de l'ombre :

Un roman-quête, écrit en 1995 par A. Djébar, édité chez Albin Michel. Il comprend 348 pages dont les textes sont divisés en quatre parties respectivement intitulées : « L'effacement dans le cœur », « L'effacement sur la pierre », « Un silencieux désir » et enfin « Le sang de l'écriture ».

Ce roman est le troisième volet du « Quatuor algérien », il explore par sa double approche autobiographique et historique l'Algérie profonde dans sa vie tumultueuse et meurtrie. Un ouvrage écrit pour célébrer ce douloureux effort de reprendre à son compte les récits des autres, des femmes d'hier et d'aujourd'hui où s'entremêlent des tragédies, des passions et des mutations.

« Vaste est la prison » semble, au premier abord, un roman très décousu, contenant trois histoires apparemment distinctes. Dans la première partie, il s'agit d'une histoire d'amour se déroulant durant les années soixante, dans une ville algérienne. Isma, une femme mariée d'une trentaine d'années tombe amoureuse d'un jeune algérien assez renfermé, d'esprit rêveur, nommé « l'Aimé » avec qui elle entretient une relation qui se déroule dans un contexte de ségrégation où de telles amitiés sont tabous. La narratrice vit cette passion amoureuse en silence. Sa vie est bouleversée lorsqu'elle pose enfin des mots sur ce qu'elle ressent. Le récit (autobiographique) déroule les souffrances de journées prises dans les murs de cette prison que la narratrice porte en elle.

Dans la deuxième partie du roman, l'histoire d'amour est complètement abandonnée en faveur d'une quête historique qui embrasse le XVII^{ème} et le XIX^{ème} siècle, la mystérieuse stèle de Dougga avec ses caractères indéchiffrables découverts par un érudit français. Thomas d'Arcos, provençal réduit en esclavage à Tunis où, une fois affranchi, il décide de finir ses jours et se convertit à l'islam. Ni lui, ni ses successeurs européens ne découvriront l'origine de cette inscription emportée le siècle dernier en Europe. On apprendra plus tard, que ces caractères sont ceux de la langue punico-lybique, la langue berbère, qui nous mène à Massinissa, ce roi numide qui rêvait, trois siècles Av. J.C, d'unifier l'Afrique du nord, un rêve que la Rome impériale n'eut de cesse de briser. La stèle symbolise une histoire volée avec laquelle la narratrice tente de renouer à travers son écriture. Cette quête subit le même destin que l'histoire d'amour ; elle est de nouveau dans

la troisième partie qui commence par un chapitre sur « Tin-Hinan », reine targuie légendaire qui sert de lien avec cette partie et qui comprend une litanie sur la souffrance des parents de l'auteur, femmes opprimées d'hier et d'aujourd'hui. L'aïeule qui, à quatorze ans épouse un riche septuagénaire. La mère quittant le voile pour rendre visite en France à son fils prisonnier politique et tant d'autres figures féminines « peintes comme des fugitives et ne le sachant pas », improvisant leur chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir. Thème majeur des derniers romans d'A. Djébar qu'elle tente d'écrire autrement et d'en faire sa propre histoire comme elle le souligne « ...car où trouver les mots adéquats pour dire ces deuils qui n'ont pu se faire, ces émotions qui s'inscrivent en interstices du quotidien ? Où trouver les mots quand violence et histoire laissent les êtres sans voix, emprisonnés dans leur silence ? »¹

Silence de l'écriture, vent de désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court [...] (V. e. p, p. 11).

1.3- « La femme sans sépulture » ou la parole refoulée :

Un roman à plusieurs voix, toutes féminines, travaillé par les échos et les ombres du passé dont résonne Césarée de Maurétanie (Cherchell), ville natale de la romancière.

« La Femme sans Sépulture » est l'histoire d'une femme combattante de la guerre d'indépendance algérienne, dont le corps n'a jamais été retrouvé, ne « repose » nulle part.

Ce roman, commencé en 1981 et achevé en 2001, a fait beaucoup de halte en cours de route. C'est une suite de textes qui s'étalent sur 212 pages, publié chez Albin Michel en mars 2002. Il est sorti à l'occasion du dernier Salon International du Livre tenu à Paris en 2002.

L'histoire dans ce roman se déroule sur un mode de chapitres/séquences accolés les uns aux autres qui évoquent la technique cinématographique de Djébar. Une œuvre que l'auteur décrit elle-même comme un amalgame fait de fiction et d'autofiction :

1- DJEBAR, Assia. « Ces voix qui m'assiègent ». Albin Michel, 1999, p. 43.

Lorsque j'ai écrit mes premiers romans, j'étais dans la jeune vingtaine et les réalités que j'évoquais étaient trop éloignées de moi pour me les approprier directement. J'écrivais alors avec une distance certaine. Aujourd'hui je traite des thèmes semblables en oscillant plus librement entre les faits et les personnes réels et ce qu'ils m'inspirent. Dans « La femme sans sépulture », le personnage de « Zoulikha » est historique, mais j'ai imaginé plus que je n'ai décrit l'intervention de ses pairs au cours de son action.¹

Ce morceau de fiction se situe dans une démarche littéraire entamée avec « Femmes d'Alger dans leur appartement »(1980) et poursuivie avec « Vaste est la prison »(1995) ; il est dans la continuité de cette tradition romanesque. L'héroïne de cette « large fresque féminine » est Zoulikha, l'oubliée de la guerre d'Algérie, « la première arabe [...] à avoir eu le certificat d'étude dans la région. » (F.s.s, p. 18)

Femme moderne, très instruite qui, à quarante deux ans et veuve de trois enfants, décida un jour de printemps 1957, de rejoindre le maquis du Chenoua en s'engageant dans un combat à mort contre l'injustice colonialiste. Elle fut portée disparue deux ans après avoir pris les armes puis arrêtée et enfin tombée entre les mains des officiers français qui l'ont torturée et jetée dans la forêt.

Sa présence irradiante flotte à jamais au-dessus de Césarée. Autour de cette héroïne, s'animent d'autres figures de l'ombre, des femmes de Cherchell, proches de Zoulikha, paysannes autant que citadines vivant au quotidien l'engagement, la peur et la tragédie. Un ensemble de voix racontent inlassablement "les événements" et disent leurs plaisirs et leurs peines. Parmi elles, celle de l'aînée de Zoulikha, Hania " l'apaisée " et de sa cadette Mina « l'inconsolée ». Et puis venues du quartier des Douars, Dame Lionne " Lla Lbia " une amie de l'héroïne déroulant l'écheveau de sa mémoire, restée intacte malgré le temps, et Zohra Oudai, la tante qui a récupéré et élevé dans la pauvreté les enfants de Zoulikha malgré son pessimisme inguérissable pour ses fils morts pendant la guerre d'indépendance.

Une fois encore, tel un archéologue, A. Djébar fourrage les entailles de la terre et perce tous les secrets. En arpentant les sentiers de l'Histoire de son pays et en labourant ce champ fertile qu'est la mémoire des femmes, anonymes de toutes conditions et de tous milieux, la romancière réussit avec ce roman à remonter à la surface de l'oubli un véritable chant d'amour construit telle une mosaïque qui traversera le temps. Mais cette fois,

1- MORENCY, Catherine. "Les Affranchies". Revue Littéraire, Canada, Québec, avril 2002.

l'auteur devient "l'invitée", "la visiteuse" ou "l'étrangère qui n'est pas vraiment étrangère" qui, fondue dans le chœur des diseuses, tantôt mêle ses souvenirs et participe au travail de reconstitution, tantôt se tait pour mieux écouter la confidence des autres conteuses.

Derrière l'intrigue du roman, il y a la musique inimitable de la prose de A. Djébar qui s'impose et nous force à aller au bout de ce voyage dans le passé. Chaque mot, chaque confidence extraits de la boue de l'oubli par l'auteur, déblaye le destin de Zoulikha, et au-delà, celui de toute une génération de mères et de filles.

La romancière aime à brouiller les pistes, à abolir la frontière entre passé et présent, entre morts et vivants. Mais c'est toujours pour une plongée dans le mouvement de l'histoire, un retour au passé afin de répondre aux interrogations du présent.

Qui pourrait mieux témoigner des inquiétudes et de la douleur de cette femme (Zoulikha), marchant au-devant de sa tombe en haranguant la foule lâche qui la regarde partir vers son destin sinon elle-même ? Une fois encore, les morts investissent la parole et l'histoire.

Voilà pourquoi la femme sans sépulture revient hanter les ruelles et terrasses, la place romaine et le phare, les fontaines et les patios de la ville antique Césarée de Maurétanie et raconter dans un monologue destiné à l'enfant " Mina " ses ultimes instants.

Peut-être cette mosaïque textuelle, métaphore de celle dont l'auteur/narratrice avait oublié jusqu'à l'existence, dépose dialogues entre femmes, conversations avec " l'étrangère " et monologues de la femme oubliée, peut créer enfin un lieu de repos de cette parole ravivée ?

2- Nathalie Sarraute ou les profondeurs insoupçonnées :

N. Sarraute s'impose comme l'un des grands écrivains du siècle. Ecrivain Français, née en 1900 dans une ville près de Moscou, Nathalie Tcherniak connaît une enfance partagée entre la Russie et la France. Après une licence d'Anglais, des études d'histoire et de sociologie, elle fait une licence de Droit. Fervente lectrice depuis son enfance, elle découvre dans les années 20, Proust, Joyce et Woolf qui bouleversent sa conception du roman. En 1932, elle écrit les premiers textes de « Tropismes » publié en 1939, et dès lors se consacre entièrement à l'écriture, loin de tout milieu littéraire, dans un isolement et une incompréhension presque totale pendant près de vingt cinq ans.

« L'Ere du Soupçon » publié en 1956, dans cet essai, N. Sarraute développe ses théories à travers un certain nombre d'articles, en précisant dans la préface que l'intérêt de ce texte vient du fait que certains de ses articles parus en 1950, ont « marqué le moment à partir duquel une nouvelle manière de concevoir le roman devait enfin s'imposer. » Ces articles ont donc constitué, selon l'auteur : « certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le Nouveau Roman. »

L'occident des années cinquante est donc le théâtre d'un bouleversement des formes littéraires et cinématographiques. Pour Jacques Leenhardt : « le Nouveau Roman met en lumière la crise du pouvoir de l'individu. Le sujet en tant que tel, n'existe plus. Il devient une fraction de la globalité et cesse d'être l'un de ses éléments constitutifs. »¹

Le Nouveau Roman va donc se caractériser par l'absence d'intrigue, de personnages, de psychologie ; c'est un regard froid et distant sur les choses, qui cherche à détruire les structures du roman réaliste. C'est dans ce contexte que N. Sarraute publie « Portrait d'un inconnu » 1948, ce texte comme le reste de son œuvre, est un exemple de ce qu'a produit le Nouveau Roman, il exploite la source vive de toute œuvre, des sensations neuves encore intactes.

1- LEENHARDT, Jacques. « Mais que lisent les Français ? ». L'express international n° 1958, 20 janvier 1989, p. 52.

Ce roman rapporte la vie d'un couple formé par un vieil homme et sa fille ; ces deux êtres évoluent parmi les bassesses et la médiocrité dont est empreint le quotidien, sous le regard scrutateur d'un narrateur. Suit « Martereau » 1953, autre « création romanesque » conçue suivant les mêmes procédés.

Pour N. Sarraute, le succès arrive avec la parution du « Planétarium » 1959, roman pour lequel, elle reçoit le prix international de la littérature. Dans cette œuvre : « l'action traditionnelle éclate et disparaît. Une quantité de drames infimes la remplacent, dont le déroulement dans la conscience de quelques individus donnera au livre l'aspect oscillant, infini et pourtant ordonné de ce ciel qu'observent les astronomes. »

L'audience de N. Sarraute ne cesse de croître au fil de ses œuvres : « Les fruits d'or » 1963, « Vous les entendez ? » 1972, « Disent les imbéciles » 1976. Ces romans dénonçaient le « totalitarisme » de l'énonciation. « L'usage de la Parole » publié en 1980, reviendra sur le fossé qui sépare la sensation de sa représentation verbale laquelle n'est, au fond, qu'une simple convention. Tout le théâtre de N. Sarraute repose sur cette thèse : le langage n'est qu'artifice et accentue l'authenticité de la vie sociale.

Paru en 1983, le récit autobiographique « Enfance » fait davantage appel à la métaphore poétique qu'à la chronologie. Avec cette œuvre, le public de N. Sarraute s'élargit. L'exploration de « l'avant-verbe » se poursuit avec « Ici » 1995 et « Ouvrez » 1997 alors que la romancière avait plus de quatre vingt dix ans.

D'abord réticente devant les média modernes, N. Sarraute est aussi attirée par le théâtre. Elle écrit plusieurs pièces radiophoniques comme « Le Silence » 1964, « le mensonge » 1966, « Isma ou ce qui s'appelle rien » 1970, « C'est beau » 1975, « Elle est là » 1978, « Pour un oui ou pour un non » 1982, qui sont ensuite portées à la scène.

Itinéraire singulier que celui de N. Sarraute, son parcours littéraire comme son destin personnel, ses origines russes ou la place immense qu'elle occupe en France dans le monde des Lettres, sont autant de sujets d'étonnement et même d'émerveillement. Ecrivain majeur de son temps, son œuvre réputée difficile en ce qu'elle est née du souci d'exprimer ce qui ne l'avait jamais été, de mettre à jour, par et contre le langage, ce qui ne semblait pas en relever – ces infimes mouvements de l'intériorité qu'elle nomma tropismes - et de définir pour cela une forme nouvelle qui dépasse les limites traditionnelles du roman.

Ainsi, Nathalie Sarraute, par ses incessantes expérimentations dans la construction – ou la déconstruction ? – du roman, est devenue une des grandes figures de la littérature mondiale. Elle fut sollicitée dans le monde entier pour des conférences, et son œuvre révélatrice dont le succès et la diffusion en plus de trente langues disent assez combien de lecteurs, la romancière a su toucher.

2.1- La conscience comme univers intime :

Une œuvre est toujours un monument : mais il en est de dressées vers le ciel, érigées victorieusement, et d'autres plus discrètes, ouvertes sur les profondeurs insoupçonnées ; pour Nathalie Sarraute, l'écriture semble moins consister à construire qu'à creuser.¹

Longtemps, N. Sarraute est demeurée plus qu'incomprise, une inconnue. Son premier livre « Tropismes » attendra une quinzaine d'années avant d'être reconnu par les critiques et les gens de Lettres. Son dessein, c'est peindre l'invisible. Il s'agit, expliquera-t-elle bien plus tard, de capter et de communiquer des sensations, des impressions vagues et fugitives en se plaçant d'un point de vue aussi objectif et neutre que possible, qui ne soit celui ni du narrateur, ni du lecteur, encore moins le monologue intérieur d'un quelconque héros. Elle décrit des drames microscopiques, des états à la limite de la conscience, multiplie des évocations furtives, estompe ses personnages par un flou qui est le mouvement que tente de saisir le regard.

Lorsqu'on demandait à N. Sarraute ce qu'était pour elle le Nouveau Roman, elle regardait sans bouger puis elle disait :

Le Nouveau Roman....on nous a aussi dit que nous formions l'école du regard. Notre seul point commun était le refus du personnage et de l'intrigue que nous trouvions dépassés. Pour le reste ... rien à voir entre l'extériorité de Robbe-Grillet et ma démarche qui reste intérieure [...]²

Sarraute était une solitaire qui préférait aller à la rencontre de livres, de lecteurs, de metteurs en scène et de spectateurs. Dans le fond, elle se sentait plus de la famille de Dostoïevski, de Proust et de Woolf que de celle de ces jeunes « nouveaux romanciers ».

1– Citation soulignée par Camille AUBAUD dans « Lire les femmes ». Dunod, 1991. p. 168.

2– SERREAU, Geneviève. « Où en est l'avant-garde ? ». La Quinzaine Littéraire, 16 sept 1970

Dés l'origine, la volonté de l'auteur est de déceler, de décrire, de comprendre les phénomènes psychologiques et même chimiques qui précèdent le langage en tant que structuration réductrice de la pensée et de la richesse de la vie elle-même. La portée et la signification des petits gestes qui, à peine perceptibles, sont l'expression du vivant, est l'objet de toutes les intentions de l'auteur. Elle le précise dans un entretien avec G. Serreau :

Il me semble qu'au départ de tout il y a ce qu'on sent, le « ressenti », cette vibration, ce tremblement, cette chose qui ne porte aucun nom, qu'il s'agit de transformer en langage. Elle se manifeste de bien des façons.....Parfois d'emblée, par des mots, parfois par des paroles prononcées, des intonations, très souvent par des images, des rythmes, des sortes de signes, comme des lueurs brèves qui laissent entrevoir de vastes domaines... là est la source vive.¹

Elle s'attache à exprimer les mouvements aux limites de la conscience, qui sont sous le langage, ou ce qui est sous le monologue intérieur. Elle cherche à déceler les ébauches, les élans, les replis imperceptibles de la conscience qui ne parviennent pas à la connaissance claire. Elle ne peint pas la réalité mais ce qui l'accompagne, ces infimes mouvements indéfinissables de l'intériorité qui constituent la source secrète de notre existence, ces mouvements furtifs et instinctifs qui se cachent derrière les apparences ou le langage. Son écriture creuse toujours plus profond, comme aspirée par ces entrailles qui se découvrent à elles-mêmes dans leur obscénité première.

Son originalité réside aussi dans le statut qu'elle accorde aux mots et plus exactement aux paroles prononcées qui apparaissent comme l'annonce ou le prolongement des sous-conversations. Ces paroles sont souvent par rapport à l'immensité du non-dit porteur de sens, car celles-ci ne font que résumer les longs échanges souterrains. Elles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements sous-jacents de la conscience à la fois impatients et craintifs qu'on appelle « tropismes ». L'œuvre s'offre de la sorte comme une plongée au cœur de l'humain, « une sorte d'anthropologie par les gouffres où l'homme laisse voir les failles par lesquelles le lecteur peut enfin accéder à ce qu'il sait être, intimement, son ultime vérité. »²

1- SERREAU, G. Op.cit.

2- RYKNER, Arnaud., « N. Sarraute ». Op.cit., p. 65.

Ainsi, on comprend le principe qui préside à l'élaboration de l'œuvre sarrautienne selon un système duel opposant dessus/dessous, extérieur/intérieur, être/paraître, conversation/sous-conversation, surface/profondeur.

Tout l'univers de Sarraute est là, à la limite du silence et de la parole intérieure où s'installe un combat entre mots figés et vibration du discours, dans ce périmètre riche et circonscrit qui se définit dans ce célèbre passage de Pascal : « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. »¹ Des mots qui résonnent sans bruit, venus de nulle part, adressés à personne, d'où l'impersonnalité de l'énonciation qui est redoublée par l'absence de toute adresse.

2.2- « Le Planétarium » ou l'expression de l'indicible :

C'est le premier des romans de N. Sarraute sous la bannière du Nouveau Roman. « Le Planétarium » est le troisième roman après « Portrait d'un inconnu » 1949 et « Martereau » 1953, édité chez Gallimard en 1959 dans la collection - Folio -. Il comprend 250 pages dont les textes sont subdivisés en chapitres non-titrés.

Dans un entretien avec Lucette Finas, N. Sarraute déclare :

De tout mes romans, le Planétarium est celui qui a obtenu le plus de succès.....on y trouve une intrigue, les personnages portent des noms et des prénoms. Le public n'a pas manqué de s'en réjouir. Il n'a pas vu le trompe-l'œil, ou plutôt il a aimé ce qui n'était qu'un trompe-l'œil. Il est tombé dans le piège que le livre lui tendait sans le vouloir.²

Poursuivant l'entreprise commencée avec « Tropismes » 1939, N. Sarraute s'attache dans cet ouvrage à la description minutieuse d'états de conscience, en délivrant une interrogation radicale, souvent angoissée, parfois plaisante lorsqu'elle donne libre cours à la satire sociale, sur l'efficacité de la parole et la réalité humaine.

Nous observons dans ce roman un jeune ménage : Alain et Gisèle Guimier, victimes de leur attirance pour les biens matériels, seules gages selon eux de la réussite sociale. Alain Guimier, un intellectuel issu d'un milieu bourgeois, prépare une thèse de

1- SARRAUTE, Nathalie. « Ici ». Folio, Gallimard, 1995, p. 197.

2- FINAS, Lucette. « Comment j'ai écrit certains de mes livres ». Etudes littéraires, vol. 12, n°3, déc. 1979.

Lettres et veut devenir un écrivain, ce qui l'amène à fréquenter le salon littéraire de Germaine Lemaire qui aime recevoir de jeunes auteurs.

Marié à Gisèle, une femme douce et effacée, Alain est pourvu d'une belle-mère tyrannique et envahissante qui n'aime pas son gendre et trouve le couple trop petitement logé. Elle va s'ingénier à obtenir de la tante Berthes (la tante d'Alain), qui occupe seule un appartement, qu'elle abandonne celui-ci au jeune ménage.

Cette vieille femme maniaque, obsédée par la décoration de son appartement, joue le rôle d'une " bête malfaisante " dans la vie de son neveu. Elle l'a trop " gâté " nous dit le père d'Alain. Il semble bien aussi qu'elle ait " gâté " son sens esthétique, non seulement en l'ayant initié à « l'idolâtrie » qui confond réalité et art, mais en lui donnant le goût ou l'obsession de la perfection. Or, Alain découvre à la fin que Germaine Lemaire est un être humain aussi vulnérable, aussi faillible que les autres, et qui a perdu sous ses yeux le pouvoir de lui définir le vrai et le beau.

C'est au moment où tout « se défait autour de lui », où son univers bascule dans le vide, qu'Alain subit la dernière épreuve initiatique, celle qui lui ouvre les portes du temple de la création. Enfin seul et libre, il saura peut-être affronter une page blanche.

Dans cet univers de faux-semblant, tout est tropismes. Le Planétarium sert de toile de fond à une suite d'observation au microscope restituant par bribes des monologues inachevés, entremêlant des voix qui coexistent sans se rencontrer jamais, des lieux communs qui s'échangent sans suite et sans cohérence. Le monde semble se dissoudre dans l'intersubjectivité, au point de n'avoir plus d'existence réelle, l'auteur disparaît, n'intervenant jamais pour cautionner une vérité quelle qu'elle soit. Pour restituer les mouvements à leur affleurement, l'écrivain revient aux "ils" ou "elles", ou se substitue à ses personnages au point de ne pouvoir les nommer : « les noms ne peuvent être employés par l'auteur s'adressant au lecteur, mais par les personnages entre eux. »

La réalité est réduite au planétarium, à cet ensemble de paroles en mouvement, de « sous-conversation » en style indirect libre, successivement investies par l'écriture, qui mettent au jour autant de mondes intérieurs.

Dans une conférence prononcée à Milan en 1959, N. Sarraute dit :

Dans le Planétarium, ces mouvements agitent tout le monde, tous les personnages sont agités de tropismes. Ils se meuvent à l'intérieur d'un univers factice, le Planétarium qui est un petit univers construit par eux à leur mesure, un univers de lieux communs, une imitation d'un univers vrai qui serait quelque part au dehors et c'est vers ces imitations de vrais astres qu'ils se tendent, c'est parmi eux qu'ils se sentent à l'abri et aussi, parfois, à l'étroit.¹

L'un des thèmes du Planétarium, « la création à l'état naissant », l'effort créateur qui, sans cesse s'ébauche, tâtonne, cherche son objet, s'enlise, se dégrade, va devenir le sujet essentiel de sa recherche. Il apparaît dans ce texte, aussi bien chez la vieille tante Berthe obsédée par la décoration de son appartement que chez le romancier Alain en puissance que l'on devine chez son neveu, face à la caricature de grand écrivain académique incarné par Germaine Lemaire. « Le Planétarium » marque la consécration de l'écrivain dans le monde entier.

2.3- « Enfance » ou les souvenirs à l'état naissant :

Trois ans après « L'usage de la Parole » 1980, N. Sarraute publie « Enfance » 1983, un récit autobiographique qui fait davantage appel à la métaphore poétique qu'à la chronologie et joue subtilement avec la mémoire. Faisant éclore les souvenirs en les reliant aux images et sensations affectives qu'ils suscitent, c'est leur vibration qui persiste dans le présent, qui intéresse l'écrivain, plutôt que la résurrection d'un passé aboli.

L'auteur déclare dans un entretien avec Pierre Boncenne :

Aujourd'hui comme hier à l'école communale, je n'aime pas ces étalages de soi-même et je n'ai pas l'impression qu'avec « Enfance » je me suis laissée aller. Comme dans « Tropismes », ce sont plutôt des moments, des formes de sensibilité. Je n'ai pas essayé d'écrire l'histoire de ma vie parce qu'elle n'avait pas d'intérêt d'un point de vue littéraire, et qu'un tel récit ne m'aurait pas permis de conserver un certain rythme dans la forme qui m'est nécessaire.²

Par la magie du langage en évoquant son passé, la romancière enchantera le plus grand nombre de lecteurs. Un nouveau public aborde ainsi l'œuvre réputée difficile de l'écrivain mais, aussi bouleversants que soient ces « souvenirs » d'une enfance entre la

1– LICARI, Carmen. « Qu'est-ce qu'il ya, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien ». Entretien avec N. Sarraute. Francofonia, Florence, n°9, 1985.

2– BONCENNE, Pierre « Nathalie Sarraute ». Interview, Lire, n°94, juin 1983.

France et la Russie, ils s'inscrivent dans l'unité organique de l'œuvre, saisis à la naissance du ressenti, hors des mots, en un dialogue entre l'écrivain et son double, entre la voix narratrice et la voix d'un moi refoulé qui, par ses mises en garde, ses scrupules, ses interrogations, son insistance, l'aide à faire surgir « quelques moments, quelques mouvements encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs ouatées qui se défont et disparaissent avec l'enfance. » (Enf, p. 277).

La romancière élabore très consciemment un récit d'enfance sans revenir du côté du sujet, en faisant une gageure : c'est de retrouver dans sa propre enfance, les « tropismes », ou ces minuscules lames de fond, ces grouillements imperceptibles au fond de soi qui constituent notre existence. L'auteur rencontre à sa manière les figures obligées du récit d'enfance, d'abord celles de la mère et du père, celles des maisons, des saisons qui rythment toute enfance, mais aussi les divers instituteurs en comptant parmi eux les livres et les " bonnes ". Ainsi on voit surgir au gré des lignes les jeux et les peurs de l'enfant, les rues et les pays, les chambres et les images livresques. On frôle dans ce récit la fiction et même les contes de fées avec la délicieuse " Babouchka " qui n'est pas justement la vraie grand-mère (de la narratrice), et Véra la marâtre.

En évoquant le passé, N. Sarraute fait appel au souvenir qui, selon elle, est « quelque chose d'encore informe qui se propose. » (Enf, p. 9) « Ce sont des petits bouts de quelque chose d'encore vivant » (Ibid., p. 9). Le souvenir est comme une sensation qui monte des profondeurs et qui appelle à l'existence. L'auteur cherche dans les fluctuations de la mémoire, le souvenir ou comme elle l'appelle dans le récit : « ce qui tremblote quelque part dans les limbes. » (Ibid., p. 9).

N. Sarraute qui s'intéresse à saisir les actes et les pensées à l'état naissant, trouve dans ses souvenirs personnels un terrain inexploré : « aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché. » (Ibid., p. 9).

Dans ce texte autobiographique, l'auteur est à la quête d'une autonomie. Dans cette enfant sensible et solitaire, lucide et volontaire que livre le récit, nous identifions la romancière du malaise et de l'écoute, celle qui se défie des mots pour ne pas s'en laisser conter par eux. C'est la conquête d'une liberté, peut-être du bonheur, plus sûrement d'une

certaine sérénité. Ce traditionnel récit de vocation est métamorphosé en une méditation figurée, imagée sur la " langue maternelle " et la " maison paternelle " et sur la place des mots dans la genèse de soi.

3- L'émergence d'une parole enfouie :

Analyser le processus de l'écriture de ces auteurs, reviendra nécessairement à analyser l'évolution ou au contraire la chute totale des personnages.

Partant à la recherche de liens et de signes de connivences entre ces deux différents écrivains, nous n'avons choisi d'analyser que deux ouvrages de chaque auteur et ce choix s'explique par le fait que ces textes se rapprochent de la problématique que nous nous sommes fixée au début.

La richesse de l'expérience de ces auteurs dans leur capacité de s'approprier une parole et une écriture qui comportent les caractéristiques et les couleurs de ce que nous avons défini comme étant des spécificités de l'écriture souterraine. Nous observons dans ces textes le silence de la voix qui se manifeste par l'interruption des phrases écrites, ou l'interruption des mots. Les personnages de Sarraute n'osent pas tout dire ou même s'ils prononcent des paroles, ce n'est qu'un langage de masque qui donne l'illusion d'une communication mais qui accentue, par contraste, les hésitations d'un autre langage, celui qui, issu des profondeurs, voudrait traduire une sensation, un sentiment personnel et unique. Ce langage de masque couvre de « vastes entonnoirs »¹ des vides énormes où peuvent se loger une infinité de significations, d'interprétations et de soupçons.

N. Sarraute fouille ces « vastes entonnoirs », cherche les paroles retenues, les images non exprimées. Elle rend visible tout le flot de pensées souterraines qui sous tend la conversation. Ces paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements intérieurs qui sont à la fois impatients et craintifs.

L'auteur s'intéresse non pas à ce qui se dit mais à ce qui se tait. Le silence qui sépare deux phrases prononcées compte plus que les mots entendus, comme l'explique

1- CALIN, Françoise. « La vie retrouvée : Etude de l'œuvre romanesque de N. Sarraute ». Minard, Lettres Modernes, 1976, p. 50.

C. Mauriac dans « Dîner en ville » : « Ce que nous évoquons en réalité, n'est pas ce dont nous parlons apparemment. Les mots dits sont là pour des choses tues ».¹

Et pour atteindre cette matière nouvelle, il faut inventer un langage nouveau ou une écriture capable de répondre aux inévitables questions : comment faire venir aux mots ce qui ne peut se formuler ? Comment restituer dans le mouvement de la phrase ce qui n'existe que dans l'instant ? Le problème aussi posé dans « Le Planétarium » :

On n'a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'œil : tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste. (Pla, p. 33)

Pour y parvenir, l'auteur invente une écriture intime qui se maintiendra dans un espace instable entre intérieur et extérieur, entre dedans et dehors, entre vie et mort. Une écriture prise dans cet espace de l'entre-deux fait de mouvements répétitifs, de tensions et de contacts.

Dans notre travail, nous nous efforcerons de rendre moins pesant le silence de cette voix, la voix de l'indicible, en essayant de donner une réponse à ces interrogations.

Mais quelles que soient les différences observées quant aux techniques narratives de ces deux auteurs, faire ressurgir les voix enfouies, déceler les replis imperceptibles de la conscience, révéler les images inexprimées, dérouler le fil de la mémoire, restent les priorités maîtresses de la problématique de chaque auteur et le catalyseur de leur écriture.

Pour Assia Djebar, les voix recluses, la mémoire ensevelie et le passé enterré sont les fils qui tissent la trame narrative et qui font de ses textes des fresques et des tableaux aussi beaux à lire qu'à voir. L'auteur va entraîner le lecteur dans un jeu consistant à se voiler et à se dévoiler selon des critères qui échappent au lecteur et qui le déroutent dans sa quête.

Cependant, nous ne pouvons pas inclure dans notre travail les stratégies narratives utilisées dans ces textes pour s'appropriier les voix du passé et les comparer avec les autres voix que l'auteur tente de soustraire à l'asphyxie.

1- MAURIAC, Claude. « Dîner en ville ». Albin Michel, 1959, p. 195.

Nous dirons que les différentes parties du texte djebarien sont un prétexte pour expulser le malaise de l'auteur du mutisme des femmes, vis-à-vis du silence imposé par l'histoire masculine et expriment le profond désir de donner enfin la parole aux femmes. Ces femmes écartées dans un premier temps par le voile, par le silence et enfin par l'histoire. Mais de quelle façon, l'auteur va-t-elle dévoiler cette écriture du silence ? Comment restituer une parole qui ne s'écrit pas, une mémoire qui ne se transmet pas et qui restent à l'ombre des terrasses-prisons ?

Nous allons tenter dans notre approche de comprendre de quelle façon, un phénomène si « oral » acquis par des femmes/voix et des femmes/regard peut être transposé à l'écrit ? Quelle est cette voix modulée de silence et d'hésitation qui va pouvoir traduire l'« indicible » ?

Après avoir présenté le corpus d'analyse et les techniques d'écriture de chaque auteur, pourrions-nous répondre aux questions qui constituent notre projet : Existe-t-il une ou des écritures du dedans ? Comment se présentent-elles ? Et peut-on parler de caractéristiques communes après avoir constaté tant de diversité qui se dégage des textes choisis allant de l'écriture de " l'effraction " ou de la violence de N. Sarraute à celle plus maîtrisée et " refoulée " de A. Djébar ?

D'autre part, serait-il de l'intérêt de ces écritures d'être mises dans une catégorie appelée « écriture de l'ineffable » ?

Quelle que soit la différence entre le style d'écriture adopté par ces deux auteurs, il existe tout de même un fil conducteur entre les différents textes de notre corpus. Ils sont liés au même maillon de la chaîne, et le style d'écriture découle de la même origine : « un univers clos » (la conscience et la mémoire), c'est le catalyseur de cette écriture.

Ces auteurs ne peuvent pas écrire autrement que nourries par l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans. Elles ne peuvent pas écrire autrement que sous l'influence d'un profond intérieur. Ces remarques nous ont amenée à constater que la spécificité de l'écriture de ces auteurs réside dans ce que nous avons appelé au début de notre analyse une « écriture souterraine ».

De cette spécificité de l'écriture du dedans découle une autre spécificité : «l'écriture sensorielle » qui se manifeste par la voix, l'oralité. S'ajoute à la dimension sonore, celle du visible et de l'invisible, les deux auteurs vont dévoiler, chacune à sa façon, les processus qui participent à l'activité du regard. Le parcours de l'œil ou du regard ne peut que donner une représentation fictionnelle du corps. Ce corps qui devient le lieu ouvert à une suite d'impressions et de sensations diffuses. D'où le développement d'une poétique de " l'indicible ".



PREMIÈRE PARTIE
L'INTÉRIORITÉ COMME
ESPACE DU DIRE

Chapitre II

**Les espaces binaires ou
l'aventure intérieure**

Chapitre II : Les espaces binaires ou l'aventure intérieure :

L'« espace », un concept qui prend des significations différentes à chaque fois qu'il y a un changement au niveau du questionnement lui-même. L'espace a été abordé comme esthétique, comme résultante, comme manque, comme mime... Ceci ne peut que révéler l'existence d'un nombre important de réflexions et de travaux ainsi que les angles sous lesquels a été envisagé le phénomène. De plus, le questionnement sur l'espace et sur son articulation dans la littérature nous séduit, c'est une des raisons pour lesquelles une partie de ce travail a été réalisée.

Parler d'espace dans ces romans, c'est d'abord définir le lieu dans lequel évolue le personnage et les images spatiales qui matérialisent ses pensées. L'objectif sera de parler de l'espace essentiellement pour répondre à une question qui se pose par elle-même : De quel espace s'agit-il ? Celui du personnage ou celui du texte ? L'espace ne serait-il pas plutôt ce mode sous lequel un homme et le réel s'explicitent l'un l'autre par échange de leur structure ?

Nous entendons par le terme «espace» l'ensemble des lieux vécus par les personnages ou perçus par l'auteur. Autrement dit, l'espace est le synonyme du monde ou de l'univers créé par l'écrivain. En effet, l'espace, une structure pour ainsi dire organique dans laquelle tous les constituants agissent selon les règles précises qui sont propres à ce monde ou à cet endroit. Et pour prétendre à une étude de l'espace dans une œuvre, il faudrait la considérer dans son ensemble, apprécier les oppositions, les parallélismes, les ruptures de toutes les dimensions qui structurent l'étendue où se meut le récit.

Dans le roman en général, l'espace ne relève pas uniquement d'un procédé descriptif et esthétique. Il peut être un indicateur de sens profond de l'œuvre. Pour cela, il faudrait s'interroger sur la représentation de l'espace : « Dans un texte, l'espace se définit comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation.»¹

1- CHAULET ACHOUR, Christiane. « Convergences critiques ». Alger, Office des Publications Universitaires, 1990, p. 208.

L'espace fournit au romancier les moyens de varier les modes de représentation narrative. En somme, comme l'a fort bien remarqué Roland Bourneuf : « l'espace dans le roman est plus que la somme des lieux décrits. »¹

Loin d'être uniquement une sorte d'ornementation accessoire chargée d'apporter la touche de pittoresque nécessaire à la perfection du décor de la fiction, la représentation de l'espace est, elle aussi, intimement liée au fonctionnement de l'œuvre romanesque.

Pour cela, il faudrait s'interroger sur la représentation de l'espace en posant les questions suivantes : comment l'espace est-il représenté dans ces romans ? Pourquoi a-t-il été choisi ainsi de préférence à tout autre ? Le comment nous conduit à examiner les techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace, et le pourquoi nous invite à réfléchir sur les fonctions de l'espace romanesque.

Le plus souvent écrit J.P. Goldenstein : « le lieu décrit sert à la dramatisation de la fiction mais surtout l'espace influe sur le rythme du roman. Dans certains récits et particulièrement dans le récit poétique, l'espace devient agent de la fiction. »²

Il est à la fois indication d'un lieu et création narrative : le déroulement narratif peut lui-même faire surgir du décor qu'il a planté, de nouveaux espaces signifiants.

On pourrait dire que la représentation spatiale occupe une place importante dans les textes de notre corpus. L'espace remplit alors une fonction emblématique. Et le rôle qui lui est octroyé dans ces romans n'est pas toujours aussi lisible. Une lecture véritablement construite s'efforcera de dégager au-delà de l'anecdote rapportée, les possibles capacités « symboliques » de la localisation. Ces différentes utilisations de l'espace concordent toutes. Qu'il symbolise « l'âme » et le destin des personnages, ou qu'il aide à fournir de façon plus ou moins subtile, une explication des caractères, l'espace permet à l'intrigue d'évoluer. Il dépasse parfois cette fonction purement pratique (qui consiste bien souvent à permettre à l'action de se dérouler), pour devenir un élément constitutif fondamental, un véritable agent qui conditionne jusqu'à l'action romanesque elle-même.

1- GOLDENSTEIN, Jean-Paul. « Pour lire le roman ». Duculot, 1985, p. 101.

2- Idem., p. 102.

En général, l'auteur épargne, grâce à l'utilisation de l'espace, une analyse de l'état d'âme et des aspirations du personnage. Ainsi, l'espace s'associe aux personnages et à leurs actions, il reflète leur psychologie et complète des renseignements non-dits explicitement dans le récit. Il est porteur des clés qui constituent les définitions de soi et de son identité.

L'étude de l'espace permet donc de mieux comprendre le choix d'éléments jugés pertinents par l'écrivain pour la représentation de sa vision du monde et de l'image qu'il se fait.

Le récit littéraire qui s'est si souvent situé à la frontière réalité/fiction, se prête à merveille à cette réflexion spatiale. On constate, en parcourant les textes de notre corpus que le jeu des espaces représentés est souvent de nature binaire. Il arrive qu'un « ici » s'oppose à un « ailleurs », tel qu'on le trouve dans les textes de A. Djébar, le point noir du présent (l'ici) aux paysages du souvenir (l'ailleurs), ou un espace clos qui se définit dans le « dedans » par rapport à un espace ouvert c'est à dire « le dehors ». Une autre polarité de base qui est celle de l'espace refuge ou cet espace intime qui nous révèle à la fois le tracé d'une pensée et le cheminement d'une vocation. On trouve ce type d'espace surtout dans les textes de N. Sarraute où l'imaginaire souterrain évolue au gré des besoins du personnage.

Nous allons donc étudier les procédés par lesquels ces auteurs mettent en place une dialectique de l'espace. Nous essayerons, d'autre part, de déterminer la signification symbolique des lieux évoqués par ces auteurs, notamment celle des lieux intérieurs ou lieux intimes. Quelles sont les lignes de force de ces lieux ? Le passage du dedans au dehors, ou le refuge dans ces lieux intimes n'est-il pas justement une de ces lignes de force ?

1- La représentation de l'espace dans « Le Planétarium » :

« Le Planétarium » ne fait l'objet d'aucune citation particulière dans le texte, mais il est tout de même présent à chaque page. En effet, le mot « planétarium » désigne une installation représentant les mouvements des corps célestes sur une voûte.

De plus, ne serait-il pas possible, en les rattachant au mot "planète" qui désigne : « corps célestes gravitant autour du soleil, sur une orbite elliptique et n'ayant pas de lumière propre »¹, d'y voir une allusion directe aux personnages du texte ?

Le titre insiste donc sur le caractère basement humain des personnages : ils ne recherchent aucune élévation spirituelle, la seule préoccupation étant d'amasser le plus de bien possible. Ils sont profondément ancrés dans le matériel, totalement assujettis au monde des objets. Ce dernier brille de mille feu et attire forcément tous ces êtres privés de " lumière " propre.

Le choix du terme «planétarium» peut aussi s'expliquer par sa terminaison – ium -, à consonance latine. Il s'agirait là d'une discrète évocation du milieu des « littérateurs » qui sont très présents dans ce récit. Alain Guimier et Germaine Lemaire seraient les premiers visés par cette allusion teintée d'ironie. Ils représentent tous ceux qui pensent atteindre des sommets de délicatesse et une finesse de perception, parce qu'ils se gargarisent d'un verbalisme creux mais pédant. L'ésotérisme de leurs propos les isole et les entretient dans l'illusion qu'ils sont des supérieurs. Cependant, les masques finiront par tomber et la lumière jaillira. Pour Arnaud Rykner, la société sarrautienne est caractérisée par cette configuration circulaire : « car les Lois de l'Univers sont aussi les lois de la Tribu : quitter son orbite comme sortir du cercle communautaire ; c'est faire chanceler la Création toute entière et risquer d'y provoquer d'irrémediables cataclysmes. »²

Le Planétarium est un univers qui possède une certaine opacité, un univers qui décrit si bien les mouvements insensibles des personnages et d'où naît une sensation d'enfermement, d'angoisse et même de brève panique. Et c'est dans cet espace que les personnages, agités par les tropismes, se sentent à l'abri et aussi parfois à l'étroit : « Le ciel

1– Dictionnaire Quillet de la Langue Française, 1975.

2– RYKNER, Arnaud. « Nathalie Sarraute ». Seuil, 1991, p. 104.

tourne au-dessus de lui, les astres bougent, il voit se déplacer les planètes [...] j'ai failli comme une gosse lui dire que j'aimerais tellement le voir plus souvent, devenir son ami. » (Pla, p. 249).

Il faudrait s'interroger par ailleurs sur la représentation de l'espace dans le texte sarrautien. Au niveau du Planétarium, l'espace ou les indices spatiaux ne sont présents que parce qu'ils expriment quelque chose qui est absence mais qui est présence sous cette forme, ceci s'articule dans le texte par la présence de plusieurs indices comme par exemple : l'espace citadin, Paris, un lieu concret et récurrent où évoluent les personnages et dont la représentation romanesque suscite notre intérêt. Deuxième indice spatial c'est l'appartement, puisque le récit s'ouvre sur une description d'appartement, celui de la tante Berthe, mais ce n'est qu'à la page 33 que le lecteur est en mesure de le situer géographiquement : « Où habite-elle au fait votre tante ? A Passy ? Un lieu connu, confortable, protégé et clos, mais suffisamment spacieux pour qu'on puisse s'y mouvoir... » (Pla, p. 33). Que déduire de ce mode de présentation ? N. Sarraute n'a sans doute pas considéré la composante spatiale comme prépondérante ; les personnages doivent vivre et se déplacer, mais le plus important semble-t-il, n'est pas de savoir où ils évoluent mais comment ?

1.1 - L'ici / l'ailleurs ou l'espace des profondeurs :

Dans ce texte, les choses sont sensiblement différentes, même s'il n'y a pas non plus une grande profusion de lieux. Il fallait que les héros, Alain et Gisèle Guimier vivent à Paris, en effet, leur désir de déposséder la vieille tante de son appartement illustre mieux leur quête quand on sait que ce logement est à Passy, quartier parisien des plus chics. La localisation géographique a donc tout son intérêt. Ces derniers vont donc tout mettre en œuvre pour déployer tante Berthe de son cocon et prendre sa place sans aucun scrupule ; aucun sentiment de pitié ou de compassion pour la vieille dame qui avait ses habitudes et ses marques, rien ne leur fera marche arrière. Au contraire, ils saisissent la moindre opportunité pour lui trouver une nouvelle demeure le plus rapidement possible. Ces séquences sur l'appartement et le désir qu'il suscite sont primordiales et éclairent les « tropismes » qui vont se développer d'un personnage à l'autre.

En passant en revue les habitations des personnages, Alain Guimier va bénéficier d'une opportunité inestimable : être « autorisé » à rendre visite à la grande Germaine Lemaire. Dès l'entrée, le jeune homme tente de maîtriser son excitation, son trouble, il ne croit pas à sa chance et s'exprime en ces termes : « Quelle joie, si vous saviez....quel bonheur c'est pour moi d'être ici, près de vous, chez vous. » (Ibid., p. 83)

Alain s'extasie face à ces merveilles et aussitôt, la « grande dame », avec beaucoup de condescendance, lui dit : « Mais je suis sûre que c'est très agréable chez vous aussi. J'aimerais bien savoir comment c'est. Il faudra que vous m'invitiez un jour [...] » (Pla, p. 85). Ce à quoi Alain horrifié rétorque : « Ah non ! C'est très laid chez moi. Vous seriez terriblement déçue. » (Ibid., p. 85).

Alain avait déjà prouvé l'importance que revêtait à ses yeux la question du logement, sa réaction confirme ici le fait, que pour lui, l'appartement a d'abord une fonction sociale : sa localisation d'abord, puis sa décoration vous situent par rapport aux autres. Ainsi, le désir qu'exprime G. Lemaire de se rendre chez lui ne se réalisera que lorsqu'il aura emménagé à Passy, quartier plus que respectable, lui permettant enfin de recevoir des personnages illustres.

Chez N. Sarraute, les personnages comme Alain, Gisèle ou G.Lemaire manifestent tous leur amour pour leur logement et s'investissent totalement dans la recherche d'une maison qui soit : « [...] "le nid", "l'abri", "l'écrin", l'objet suprême qui annule le monde extérieur. On la quitte peu. »¹

Un troisième indice spatial qui est important, c'est la "librairie", elle émerge de la topologie des espaces et elle est considérée par Alain Guimier comme un "lieu saint" quand Germaine Lemaire l'honore de sa présence, ou comme une "boutique commode" si elle est absente. La librairie symbolise la célébrité de certains auteurs, G. Lemaire entre autres, et peut annoncer la future réussite d'A. Guimier, la consécration qu'il souhaite de tout cœur. C'est le lieu où le jeune héros va se ressourcer régulièrement car : « [...] il connaissait depuis longtemps, où il pouvait entrer sans prendre aucune précaution, avec

1- CALIN, Françoise. « La vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute ». Minard, Lettres Modernes, 1976, p. 31.

n'importe quel visage, dans n'importe quel état, n'importe quelle tenue, accompagné de n'importe qui. » (Pla, p. 134).

Ce lieu "saint", malheureusement risque aussi d'être celui de sa perte, de sa chute, de sa disgrâce auprès de Germaine. En effet, il la rencontre à la librairie par hasard alors qu'il est accompagné de son père et a aussitôt l'intuition que : « sa présence suffisait pour déclencher le désastre. Tout a été révélé d'un seul coup : l'imposture, la supercherie. » (Pla, p. 134).

Il est persuadé que toutes les tentatives qu'il a pu mener pour se montrer sous son meilleur jour sont remises en cause par cette rencontre : son père s'est montré médiocre, mesquin, terre à terre, et à partir de maintenant, G. Lemaire ne le verra plus avec le même regard. Il est sûr qu'elle doit penser :

[...] en réalité un gamin en culottes courtes que son père tenait par la main, un affreux petit bonhomme, mal venu, niais, sournois, vantard, [...] "Tu sais ce qu'elle m'a dit la grande Germaine Lemaire papa ? Tu sais ce qu'elle a dit de moi ?" (Pla, p. 135).

Alain reste sur ses certitudes : l'écrivain sera convaincu d'avoir découvert son véritable visage, et son intronisation dans le cercle des auteurs à succès, risque d'être compromise par ce faux pas.

Nous pouvons souligner que les espaces présentés dans ce récit et qui se définissent dans des espaces réels ou l'«Ici», peuvent donner forme à un autre espace imaginaire permettant au personnage de fuir une certaine pesanteur familiale. Cet espace est parfois synonyme de moments heureux...et parfois, il est synonyme d'une certaine anxiété ou d'un malaise liés aux agissements et au comportement des personnages.

Nous essayerons dans cette partie de mener une analyse sur cet espace imaginaire ou l'espace intérieur et de justifier ce qui pousse les personnages à aller d'un " ici ", espace réel ou extérieur vers un " ailleurs " qui est l'espace intérieur.

1.2- Un espace entre le dedans et le dehors :

Nous définissons l'" Ici " comme l'espace réel où évoluent les personnages et à partir du moment où la plupart d'entre eux éprouvent le besoin de fuir l'ici, nous pouvons en déduire que cet espace leur pèse. Les personnages des romans sarrautiens sont passablement casaniers et si le narrateur prend tant de soin à décrire les différents appartements, c'est dans le souci de prouver qu'ils ont une grande importance. Les occupants des lieux sont très attachés à leurs logements car ils tiennent à leur confort matériel et à la sécurité qu'ils représentent. Cependant, chez cette romancière, l'ici représente avant tout l'univers familial qui s'impose aux protagonistes et qui tissent une sorte de toile d'araignée invisible autour d'eux. Les contraintes et les obligations sont bien présentes mais la politesse et la bonne éducation recouvrent tout d'un vernis lisse.

Nous constatons que, malgré une attitude parfois revancharde, les personnages de N. Sarraute ont du mal à faire fi des lieux familiaux. Le cordon ombilical, bien qu'immatériel, les retient toujours dans ce microcosme, et peut-être que l'évasion sera l'élément libérateur qui pourra leur permettre de sortir de leur chrysalide. Pour préciser ce que recouvre pour nous la notion d'«Ailleurs», nous la définirons d'abord par rapport à l'«Ici» sans toutefois l'enfermer dans les mêmes limites. L'ailleurs sera donc le « non-ici ». Certains personnages vont occuper l'"Ailleurs" sans se déplacer physiquement et l'on peut considérer comme tel, l'espace des tropismes ou l'espace intérieur. La fuite leur permet de passer d'un "ici", espace réel à un "ailleurs", un espace imaginaire (la conscience) qui sera vu comme une simple opération mentale.

Par le fait que la majorité des héros sont purs et innocents dans le sens où ils veulent remplir une quête humaine, alors que les personnages du Planétarium ont une quête matérielle inauthentique. Les tensions avec les familles sont bien réelles et l'ici ou le dehors n'est pas l'espace de toutes les satisfactions ce qui nous amène à voir comment les tropismes sont parlants à ce sujet et comment ils vont émerger du dedans ou de cet espace intérieur qui est celui de la conscience et qui serait l'ailleurs par opposition à l'ici.

1.3 - Une descente dans les gouffres ou l'imaginaire souterrain :

Dans « Le Planétarium », ou dans les autres romans, N. Sarraute crée un espace où le texte et le lecteur se rejoignent. Elle expliquait dans « L'ère du soupçon » que pour bien communiquer la substance des tropismes il fallait : « décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur [...] Le temps n'est plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. »¹ C'est dans cet espace résolument immédiat que l'auteur essaie de réaliser toutes les actions des personnages.

La scène sarrautienne tend à se figer dans l'espace réel ou extérieur. Elle devient ainsi glacée et masquée sans aucune vitalité et où l'instantanéité du mouvement intérieur se perd sous l'effet d'une temporalité fixe. On peut trouver de telles images dans Le Planétarium où le mouvement narratif ne correspond à aucun événement : « Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. Tout est figé. Figé. Figé. Complètement figé. Glacé [...] » (Pla, p. 157). Il faut nécessairement que l'autre soit là et par l'échange et le dialogue, l'auteur attribue une importance à l'intériorité qui est si efficace dans la création du tropisme.

Dans ce dehors où le dialogue explose, tandis qu'autour et au-dessus de lui se poursuivent les mouvements tropismiques qui constituent la vraie action textuelle. Les paroles prononcées sont comme des objets tombés d'un autre monde et qui ne prennent vie que lorsque le personnage s'en occupe, dans cet espace intérieur (la conscience), pour examiner les résonances, les implications, les suites. Les choses observées semblent avoir lieu dans un temps où elles émergent en tant qu'impressions à explorer dans un monde souterrain. D'ailleurs, les déictiques répétés dans le texte sarrautiens comme « béance », « trou », « ouverture » confortent la création d'un espace intime qui ne cesse de charrier des mouvements de sensation, d'émotion et de réflexion. Cet espace représente la conception sarrautienne de l'être vivant, telle qu'elle le souligne : « Chacun de nous est à lui seul l'univers entier [...] il se sent infini, sans contours... »²

Mais cet espace peut devenir d'un moment à l'autre, un espace réduit, fermé. On voit ce processus dans « Le Planétarium » où la tante Berthe inquiète et angoissée appelle

1- SARRAUTE, Nathalie. « L'ère du soupçon ». Gallimard, 1947, Folio Essais, 1956, p. 9.

2- SARRAUTE, Nathalie. « Disent les imbéciles ». Gallimard, 1976, p. 23.

son neveu Alain pour l'aider à reboucher les trous laissés par les ouvriers sur la porte du salon :

[...] Regarde la porte...La plaque de propreté avait été enlevée et cela avait laissé dans le bois des trous, des traces minuscules qu'on avait rebouchées au mastic...Elle pleurait presque, elle me suppliait : "Regarde... je ne vois plus que ça...on apercevait des traces de trous" [...] (Pla, p. 26).

En s'arrêtant au mot « trous », la tante Berthe donne une importance particulière. C'est comme une menace. Cette femme a connue de vraies souffrances, la mort des gens qu'elle aimait, de son mari surtout. Elle sait aussi que sa mort est proche, elle sentait que ses forces baissent, qu'elle vieillit. Et c'est toute l'angoisse ramassée en elle se fixe là, sur cet éclat, ces trous dans le bois :

Tout est là, concentré en un seul point – c'est un paratonnerre au fond...moi-même j'avoue au bout d'un moment, je luttais contre quelque chose de menaçant, pour rétablir une sorte d'harmonie...C'était tout un univers en petit, là, devant nous...Et nous, essayant de maîtriser quelque chose de très fort, d'indestructible, d'intolérable [...] (Pla, p. 28).

En effet, tout est là, ce nom contient en germe tout le livre, passant à travers la menace et la peur, la hantise de la mort. On perçoit tout le long du texte la menace de la vieillesse, de ses faiblesses et de la mort. Il est donc d'une importance capitale. Mais pour le narrateur, refermer quoi ? Contre quoi faut-il boucher les trous ? C'est contre quelque chose qui risque partout et à tout moment d'intervenir. C'est contre l'absence, contre la mortalité même, qu'on essaie de boucher les trous, trous dans la structure de l'univers, par lesquels pénètrent des souffles inquiétant, sentant la mort.

Et c'est là que commence l'expédition des tropismes. L'écriture sarrautienne creuse toujours plus profond, comme aspirée par ces entrailles qui se découvrent à elle dans leur obscénité première. L'œuvre s'offre de la sorte comme une plongée au cœur de l'humain dans les gouffres. Ainsi le personnage laisse voir les failles par lesquelles le lecteur peut enfin accéder à l'ultime vérité.

C'est dans ce contexte qu'on peut envisager l'œuvre de N. Sarraute. Elle est partie prenante de l'exploration et de la mise en scène des rapports entre intériorité et extériorité, entre surface et profondeur. La constante de l'œuvre est d'aller voir vers ce qui palpite, bouge, tremble, perce, s'enfonce, de la profondeur cachée à la surface visible. La parole

apparaît ainsi comme l'une des manifestations de ce dedans en perpétuelle effusion vers le dehors. Mais dès que le dedans est passé au dehors, il se fige et se pétrifie.

Ce qui nous importe, ici, c'est la représentation de l'intérieur, ce monde souterrain où les tropismes évoluent. Ce terme qui relève d'un niveau instinctuel de l'être. Les tropismes sont ce qui dans l'homme est le plus proche de l'animal. Néanmoins, les deux techniques grâce auxquelles N. Sarraute nous révèle cet univers intérieur, soit en partant des profondeurs de la conscience, elle nous montre comment le tropisme prend forme dans des clichés, soit partant de ces clichés, elle fait sonner le creux et nous dévoilent à quelles profondeurs ils se rattachent. Les profondeurs sont celles de l'introspection et des rêveries du personnage. Elles restent au niveau intérieur, et c'est là que le narrateur tente sa plongée plus profonde. A partir du « Planétarium », rien ne nous retient au seuil de l'intérieur conscient. Les scènes imaginaires, à l'image de l'intérieur conscient et de l'infraconscient se juxtaposent.

Il a toujours été souligné que la représentation de l'espace s'énonçait en lieux clos, en « abri » comme figure de l'intériorité psychique des personnages. C'est dans ce lieu sans frontière, bien que clos, que peuvent se faire sentir les chatoiements, les vibrations, les irisations, les nuances qui circulent dans l'espace perceptuel. Ces sensations fugitives et ces impressions insaisissables qui traversent l'espace comme des ondes, sont concomitantes avec la recherche d'un espace verbal qui se dérobe. La mobilité des impressions se traduit par une successivité de tableaux scéniques.

Ainsi, l'incompréhension dont la belle famille (la mère de Gisèle et ses invités) fait preuve à l'égard des phobies de la tante Berthe, déclenche chez Alain une série d'impressions, qu'il évoque en transposant celles-ci dans des scènes imaginaires :

La forêt luxuriante où il les conduisait, la forêt vierge où ils avançaient, étonnés, vers on ne sait quelles étranges contrées, quelles faunes inconnues, quels rites secrets, va se changer en un instant en une route sillonnée d'autos, bordée de postes d'essence, de poteaux indicateurs et de panneaux-réclame...Ne l'écoutez pas, avancez...Faites-moi confiance, suivez-moi...mon panache blanc...n'hésitez pas. Vous serez récompensés, en avant [...] (Pla, p. 27).

L'indicible ici, se trouve enrichi, amplifié de ce mouvement qui le déporte sur des objets connus et repérables et se projette dans l'imaginaire, seul refuge qui reste à cette

inexprimable sensation. Quelques pages plus loin, le défrichage de ces espaces imaginaires ou de ces nouvelles régions tropismales sera comparé à un voyage initiatique dans les montagnes russes : « C'est cela que je vous offre, cette brève incursion, cette amusante excursion, cette excitante impression d'aventure, de danger... » (Ibid., p. 31).

De même le choc visuel qu'éprouve la tante Berthe à la vue de la poignée moderne, que des ouvriers ont posée sur une porte néogothique, l'ont transposée dans un monde imaginaire qui incarne la destruction et la dévastation d'après guerre :

Ils ne connaissent pas la puissance de l'engin qu'ils sont en train de manipuler, et cette ignorance, cette inconscience donne à leurs gestes, comme à ceux des lunatiques, tant d'adresse, de sûreté : ils le déposent juste au bon endroit et il explose avec fracas, tout vole en éclats, les vieilles portes ovales et les couvents, les vieux châteaux, les boiseries, dorures, moulures, amours, couronnes, cornes d'abondance, lustres, lambris, tentures de velours, brocarts [...] tout ce monde douillet et chaud où elle se tenait calfeutrée, et sur ces ruines fumantes qu'ils foulent aux pieds les vainqueurs s'avancent [...] Ils installent un ordre nouveau, une nouvelle civilisation, tandis qu'elle erre misérablement au milieu des décombres, recherche de vieux débris. (Pla, pp. 14-15).

Les tropismes, dans ce roman, relève d'une thématique qui transpose le réel en scènes imagées entraînant le personnage dans un lieu où se cache derrière les attitudes de solidarité, toute une vie intrapsychique à la frontière de la conscience et de l'inconscient. N. Sarraute parvient à créer un espace romanesque à l'image des comportements humains. Ce qui fait la matière de ses œuvres romanesques, c'est l'histoire de leur mise en forme, de ces mouvements infimes, qui grâce à la relance de la parole, tire le texte vers l'action.

2- La spatialité dans « Enfance » :

Il est tentant d'aborder une étude de la spatialité dans « Enfance ». Cette œuvre autobiographique dévoile ici « la terra incognita »¹ de l'enfance et indique que l'auteur envisageait le manque d'espace propre comme élément essentiel du texte.

En effet, l'auteur se présente à travers le livre comme quelqu'un qui n'est nulle part à sa place. Ce sentiment de ne jamais se trouver chez soi se traduit sur deux niveaux à la fois, celui du vécu et celui du symbolique. D'une part, l'enfant est partagée entre deux mondes : celui de sa mère qui apparaît profondément liée à son pays, la Russie. La maison de son oncle où l'enfant passe l'été, est décrite comme typique de la Russie tsariste : « les maisons de la vieille Russie. » (Enf, p. 32) « Les domestiques sont comme il se doit gentiment familiers et dévoués [...] Rien ne manque [...] même la vieille " Niania " douce et molle dans son châle et ses jupes amples. » (Ibid., p. 33).

Le monde qui entoure la mère paraît immuable, et rien ne semble pouvoir modifier son comportement. L'histoire, les événements sont remarquablement absents du contexte maternel. L'enfant voit là un monde mythique ou le monde des contes, comme l'indique la description des palais de glaces :

De l'autre côté de la Néva gelée, entre les palais aux colonnes blanches, aux façades peintes de délicates couleurs, il y avait une maison faite toute entière avec de l'eau que la force du froid avait fait prendre : la maison de glace. Elle surgissait pour mon interminable enchantement d'un petit livre[...] (Ibid., p. 77) .

Dans le monde de la mère, tout est enveloppé dans un halo de blancheur, le souvenir est pris dans une espèce de glace, qui maintient autour de l'histoire mondiale, comme de l'histoire privée, une aura légendaire.

Par contre, le père a une autre perception du monde, c'est chez lui , à Paris, que sont tenus les propos historiques du livre. Le père de Natacha a dû quitter la Russie sous la pression du pouvoir tsariste : « C'est pour empêcher que mon oncle ne soit livré à "l'Okhrana"², un nom terrifiant que j'ai appris ici, que mon père a dû quitter pour toujours la Russie. » (Ibid., p. 154).

1- CHAMBART de Lauwe, M. J. « Un monde autre, l'enfance. » Payot, 1971. Expression signalée par Monique Gosselin dans « Enfance de N. Sarraute ». Gallimard, Folio, 1996, p. 13.

2- L'Okhrana : la police secrète du régime tsariste.

Ces traits historiques vont placer l'enfant dans une atmosphère beaucoup plus réaliste que celle dans laquelle elle vit chez sa mère. Là, le monde existe, et a parfois des répercussions très importantes sur la vie de l'enfant.

Le contraste entre ces deux mondes joue un rôle dans l'éducation de Natacha. Lorsqu'elle est mise dans le monde de la mère, l'enfant n'évolue pas et semble tourner en rond. C'est ce qu'indiquent les « idées » qui s'emparent d'elle, et l'entraînent vers « ce qui, en se développant, risquait de devenir une véritable folie [...] » (Enf, p. 101). Repliée dans une vie coupée du monde, sans relation avec l'extérieur, l'enfant adopte une attitude de retrait : « Quand je me tiens renfrognée dans un coin [...] » (Ibid., p. 100).

A l'inverse, dans le monde du père, l'enfant évolue. A l'instar de son père, qui a des contacts avec l'extérieur, se bat pour monter une fabrique, fait face aux difficultés politiques et matérielles, l'enfant apprend à affronter ses démons, et à s'aventurer peu à peu à l'extérieur.

Les "paysages" décrivant les trajets vers l'école sont sans doute le symbole de l'épanouissement de l'enfant. L'école qui est le lieu de rencontre et en même temps lieu d'apprentissage des savoirs historiques.

2.1- La maison natale ou les lieux symboliques :

En sondant le texte, on constate que diverses sortes d'espaces y figurent. D'une part des espaces réels ou vécus, d'autre part des lieux symboliques ou imaginés aident la narratrice à se situer dans son propre espace. Mais il s'avère qu'aucun de ces espaces n'est l'espace juste, car le texte pose en même temps un certain nombre d'espaces contrastés qui finissent par rendre équivoque la perspective de la narratrice. C'est un texte autobiographique dans lequel l'auteur revisite le terrain de son enfance, mais le regard qu'elle porte sur son enfance est un regard double. Une narratrice dédoublée : deux voix qui se donnent la réplique ; la première lance les évocations lointaines, toujours tentée de céder à la séduction des souvenirs d'enfance, et à la moindre complaisance qui lui semble suspecte, la seconde voix intervient pour rappeler à l'ordre la première, lui demandant plus de précision et moins d'exagération.

Cette perspective à la fois distante et proche rend impossible la tâche de délimiter avec netteté l'espace occupé par l'enfant. Sur un plan purement géographique, les noms de lieux ne manquent pas. Ces lieux jouent un rôle plus subtil dans l'enchaînement des séquences. Certains d'entre eux sont décrits aussi minutieusement parce qu'ils fournissent des sensations profondes. Chez N.Sarraute, l'espace d'autrefois s'étend non seulement au fur et à mesure d'un enchaînement de « petites scènes », mais à partir de noyaux dont la représentation constitue l'essentiel de la mise en scène. Ces noyaux relèvent tous de la sphère du domestique. Le noyau le plus concret de l'espace antérieur, c'est la maison natale, la maison d'enfance. Ainsi, le texte comporte l'évocation de cette maison inséparable du premier souvenir, celle de nombreuses figures de bonnes ou domestiques qui ont accompagné cette enfance.

La manière dont la narratrice met en scène la merveilleuse maison d'Ivanovo, faite pour le bonheur, digne d'un conte de fée, donne à penser que là se situe le vrai premier souvenir. C'est une image surgie dans une lumière de rêve : « comme dans une éclaircie émerge d'une brume d'argent toujours cette même rue couverte d'une épaisse couche de neige très blanche, sans traces de pas ni de roues. » (Enf, p. 41). Rien ne semble pouvoir contenir le désir évident de la première instance narrative de décrire à plusieurs reprises cette image de la maison natale. La narratrice se rappelle du salon au « parquet luisant », puis revient à cette lumière douce et ouatée qui semble caractériser cette maison « de conte de Noël », précise-t-elle. (Ibid., p. 42).

La description n'est pas sans évoquer, en effet, le scintillement des cartes de vœux : « Dans les fenêtres, entre les doubles vitres, est étalée une couche de ouate blanche saupoudrée de paillettes d'argent. » (Ibid., p. 42).

Le premier souvenir n'est donc pas un événement mais un lieu de rêve originel, une maison tout en bois dentelé, vrai refuge comme dans les contes. Tout converge pour faire de cette maison un lumineux asile mythique. L'intérieur au parquet luisant où de grands baquets contiennent des plantes vertes se mue en jardin d'hiver. Tout y connote la profondeur moelleuse d'un monde douillet : les tapis, les divans, les fauteuils : « aucune maison au monde ne m'a jamais paru plus belle que cette maison. » (Ibid., p. 42).

Maison mythique des origines ? Sans doute. Il s'agit d'une construction ou peut-être d'une reconstruction imaginaire à partir de contes russes ou encore des vues de Saint-Pétersbourg dont se souvient la narratrice.

Les descriptions de la ville « Saint-Pétersbourg » où Natacha vécut avec sa mère ne sont pas sans ressemblance avec ces images d'Ivanovo : « On dirait que ce qui s'étend ici derrière les doubles vitres, c'est de vastes espaces glacés [...] » (Ibid., p. 69). La description qu'elle donne de " la maison de glace " ¹ (Ibid., p. 103), ressemble à celle de la maison natale. Elle aussi " blottie " telle un refuge, « au creux des scintillements de l'hiver russe. » (Ibid., p. 77). La référence à la couche de glace et non à la ouate nous met en présence d'un monde de la stérilité froide, peut-être plus liée à la mère avec laquelle Natacha vécut à Pétersbourg, et loin de la chaleureuse douceur d'Ivanovo. Une autre image vient s'ajouter à la maison russe : il s'agit des évocations de Saint-Pétersbourg par la merveilleuse " babouchka ", mère de Véra. (Ibid., p. 230).

On voit ainsi se constituer une mythologie personnelle où se mêlent indirectement souvenirs réels, lectures et rêveries. Du côté de la mère, on trouve aussi la vaste maison familiale de l'oncle Gricha, avec « des glaces partout...., de chaises couvertes de housses blanches. » (Ibid., p. 32).

Tout semble aspiré dans l'ambiance maternelle : la vieille " niania ", la Tante Aniouta elle-même apparaît comme une figure maternelle, auréolée par ses cheveux « aux boucles argentées, son teint rose et ses yeux bleus. » (Ibid., p. 34). La chambre de Tante Aniouta lui ressemble « très claire, bleue et blanche. » (Ibid., p. 36).

Nous retrouvons à Pétersbourg la brume d'argent et la neige, inséparables de la maison natale, « les grandes maisons de couleur claire, la grande pièce claire où maman et Kolia m'embrassent, et partout la glace « transparente et bleutée. » (Ibid., p. 69). C'est dans ce contexte qu'apparaît la féérique " maison de glace " reflétant la lumière et le blanc et qui voisinent avec des images de froid et de mort. Tout suggère ici une maison maternelle froide et brûlante et qui suggère indirectement l'image de la mère.

1- « La maison de glace » d'Ivan Lajetchnikiv est un roman historique qui évoque la dure époque de l'impératrice Anna Ivanova (1730-1740), de son favori Biron et des Allemands à la cour russe. Quelques descriptions permettent de confronter ce texte avec les images dont se souvient la narratrice d'Enfance. pp. 77 – 78 – 230.

2.2- L'espace du côté du père :

Tout le texte pourrait être relu à la lumière de cette bipolarité fondamentale, inscrite dans la perception de l'espace et la présentation de certains personnages. Du côté de la mère, on trouve presque constamment une certaine qualité de lumière et de couleurs gaies. Cette lumière neigeuse qui baigne magiquement les vastes espaces russes, accompagne la douleur de l'enfant lors du voyage vers la France : « à travers les plaines toutes blanches [...] les isbas de bois, les troncs blancs des bouleaux, les sapins sous la neige [...] » (Enf, p. 107).

Dès lors, tout semble changer de signe pour l'enfant, déjà séparée entre deux pays. L'arrivée à Paris constitue une chute dans la grisaille morne. La narratrice rappelle sa déconvenue nostalgique : « Il n'y a plus dehors de lumière argentée, ni quelque part plus loin de vastes espaces de glace, de neige scintillante [...] mais une lumière un peu sale, enfermée entre des rangées de petites maisons aux façades mornes [...] » (Ibid., p. 113).

Du reste, dès l'arrivée, la première image est celle du « quai gris sombre », puis de la « grisaille jaunâtre, de l'immense voûte vitrée de la gare du Nord » (Ibid., p. 111).

La narratrice souligne elle-même l'étrangeté de ses perceptions d'alors, puisque dans rue Flatters, elle se sentait « enveloppée doucement dans la grisaille jaunâtre de ces maisons qui semblaient "vivantes" » (Ibid., p. 113). Toutes ces rues semblaient conduire au " lumineux " jardin du Luxembourg.

La narratrice oppose plus loin la « discrète, presque tendre bienveillance » (Ibid., p. 123) de la rue Flatters (c'est à dire le côté de la mère), aux petites rues à « l'aspect étriqué, mesquin » (Ibid., p. 123), des maisons dans les rues du Loing, du Lunain, Marguerin où Natacha vit avec son père. La narratrice livre ses impressions d'alors qui ont tant marqué la représentation des espaces urbains : « Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie, derrière les fenêtres noires, au fond des petites cages sombres, des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine [...] » (Ibid., p. 123).

A Paris, l'espace est presque constamment gris. La petite fille rêve sur la toponymie et elle entend le gris de la souris dans le nom du parc près duquel elle habite «Montsouris»

dont le seul nom lui «semblait laid», avoue-t-elle : « La tristesse imbibait ses vastes pelouses, encerclées de petits arceaux », précise-t-elle encore (Ibid., p. 113).

Le récit évoque par deux fois ces allées bordées d'arceaux qui, sans doute, donnent à l'enfant une impression d'encerclement et lui inspirent, à coup sûr, la nostalgie « par moments déchirante de vraies prairies » (Enf, p. 114).

La pension de famille de Meudon où ils vont en vacances n'est pas plus gaie, située dans « un vaste parc sans pelouses [...], plantés de grands arbres sombres [...] » (Ibid., p. 117). Aussi la morne rue, longue comme son nom " Ver-cin-gé-to-rix ", qui conduit justement à la clinique où naît Lili, « un petit être hideux, rouge, violet » (Ibid., p. 118). Et c'est bien pire, le " sinistre réduit " où l'on jette la petite fille, désormais privée de sa vaste chambre qui donnait sur la rue, et enfin, l'espace métaphorique créé par le même mot " malheur " que la bonne lui accole, mot qui semble tisser " des voiles noirs " autour de l'enfant. (Ibid., p. 121).

Le monde paraît en deuil avec ces tristes maisons et leurs fenêtres noires. En revanche, la promenade à Fontaine-bleau constitue une étonnante trouée de lumière, comme si l'enfant reprenait vie à travers les sensations éveillées par la vitalité de la nature, hors du monde citadin et parisien puisqu'elle se remémore « le soleil doux, l'odeur délicieuse, vivifiante de la mousse et les arbres aux feuilles jaunissantes. » (Ibid., p. 149).

On comprend que l'enfant se rejette du côté des mots et recrée dans sa première rédaction un espace baigné d'or et de lumière. Le récit rend sensible le caractère métonymique de cet espace, désaffecté par l'absence de la mère, comme si la vitalité même de Natacha vacillait alors, auprès d'une Vera toujours tendre et d'un père un peu en retrait, mélancolique. Même sa fabrique de produits chimiques à Vanves paraîtra triste, contrairement à celle de la Russie. Située à l'angle de deux rues mornes, « dans une maison de pierre, d'un gris sale. » (Ibid., p. 268).

Après le départ de sa mère, Natacha elle-même prend « un air accablé, morne et triste. » (Ibid., p. 258), comme si elle se mettait au diapason de ce monde. Et pourtant, si on scrute le texte de près, on est confronté à un renversement essentiel. Du côté de la mère, dans l'espace baigné de lumière chaude et dorée, Natacha est conduite au refoulement et à

l'angoisse, alors que dans l'austérité et la morosité qu'elle connaît du côté du père, elle trouve aussi une authenticité et une vraie tendresse.

2.3- L'école ou l'espace protégé :

L'évocation de l'école rentre parfaitement dans le cadre du récit d'enfance : la narratrice dessine le portrait d'une écolière sage, studieuse et talentueuse. Elle insiste alors sur la capacité de l'enfant à se plier au moule de scolarité, sur sa joie à appliquer des règles préétablies. Pour elle, l'école est un monde de transparence :

Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. Rien que je ne connaisse pas, qu'on projette sur moi, qu'on jette en moi à mon insu comme on le fait constamment là-bas, au-dehors, dans mon autre monde [...] (Enf, p. 168).

D'autres écoles sont évoquées dans le texte, comme l'école Brébant, l'école des Feuillantines ou l'école russe, mais l'école primaire française concentre toutes les louanges. Elle procure à l'enfant une sécurité délicieuse, rassurante, par un climat où l'accent est mis sur la dimension intellectuelle, non sur la seule affectivité. Lieu d'une « autre vie », toute " neuve ". Elle sécurise parce qu'elle obéit à des règles, des lois justes. La note mise par la maîtresse ne relève ni de l'arbitraire ni de la subjectivité, telle est du moins la conviction de Natacha : « Rien ne peut égaler la justesse de ce signe qu'elle va inscrire sous mon nom. Il est la justice même, il est l'équité. » (Ibid., p. 168). C'est par ces impressions que la petite fille se sentait protégée contre les « remuements obscurs », ces tropismes et ces malaises qui la menaçaient à la maison : « Pas traces ici de tout cela. Ici je suis en sécurité » (Ibid., p. 168).

L'école lui ouvre le monde des mots et l'intègre à tout un univers, une sorte de famille, celle des « élèves » qui « apprennent bien » et de celles qui massacrent leurs leçons, celle de Lucien Panhard, la petite française chez qui elle va jouer et celle de madame Bernard qui la prend chez elle pour étudier. L'école entière assume une fonction tutélaire et maternelle. « L'école me protège » note à deux reprises la narratrice (Ibid., pp. 160-61).

L'école de la République, par exemple, lui procure la sécurité et donne une armature à la petite fille exilée, en détresse, l'intègre à une « patrie », malgré ses origines de juive-russe : « Et à l'école même cette notion de russe ne semble pas exister, tous les

enfants d'où qu'ils fussent, étaient considérés comme de bons petits français. » (Ibid., p. 236).

Natacha n'y a souffert ni de racisme ni d'exclusion. Elle y est même la première et madame Bernard apparaît comme une véritable figure maternelle tandis que Mademoiselle de T revêt celle d'une initiatrice, puisqu'elle lui a fait « "explorer" un monde aux confins, tracé avec une grande précision, un monde solide, partout visible [...] juste à ma mesure. » (Enf, p. 242).

L'école a apporté à la fille l'épanouissement et une certaine discipline, elle a fait d'elle une élève citoyenne dans la patrie des hommes libres. Elle est conçue pour accroître le sentiment de responsabilité, une véritable « autonomie » qui permette « de posséder, d'accomplir ce que moi-même je désire, ce qui me fait, à moi d'abord, un tel plaisir » précise Natacha. (Ibid., p. 168).

L'idéalisation de l'école inspire à l'enfant le désir de rester chez son père : « cela me redresse, me soutient, me durcit, me fait prendre forme [...] » (Ibid., p. 173).

L'école place Natacha à la cime d'elle-même et développe une soif illimitée d'apprendre.

- **L'enfermement dans les « mots » :**

Ainsi, N. Sarraute réveille son passé et parcourt les étapes des autres récits d'enfance, les vacances, les jeux, la maison natale, la rencontre de la mort avec l'étrange décès de l'oncle, et même celle du religieux grâce aux visites d'églises où l'a menée Adèle (la bonne de Véra). Mais souvent, elle fait surgir cette ombre légère qui vient ternir la joie d'alors : tout est gris, décoloré dans les décors qui accompagnent le père. Même quand elle allait au manège du Luxembourg, un souvenir heureux avec l'image du cochon rose, de la belle girafe blanche ; mais on y sent le désir éperdu de s'intégrer au groupe des autres qui savent attraper l'anneau. Hélas elle le désire trop, se crispe : « Tu as vu comme font les autres enfants [...] Ils le font en s'amusant [...] » (Enf, p. 59). Toujours la maudite comparaison, et déjà la différence, la séparation. Tachok n'appartient ni au monde des adultes ni à celui des enfants :

Oui je voudrais tant pouvoir comme eux, avec cette facilité, cette légèreté qu'ils ont, cette insouciance... Pourquoi est-ce que je ne peux pas ? Mais qu'est-ce que ça peut faire ? C'est vrai, quelle importance ?[...] Mais peut-être la prochaine fois [...], si j'arrive à bien m'y prendre. » (Enf, p. 61).

On reconnaît l'angoisse de la petite fille séparée des autres enfants par le verdict de sa mère, celle de n'être pas une enfant comme les autres. Car ce qui rend Tachok différente des autres enfants, c'est son « usage de la parole », sa foi dans les mots et dans ceux de sa mère.

L'instance narrative, voulant rejoindre le monde des enfants qui méconnaissent les adultes, est amenée à faire apparaître ce qui était alors sinon sa différence, du moins celle que sa situation contraignait à ressentir, avec l'angoisse de n'être pas « un enfant comme les autres », de subir une fatalité :

Le mal était en moi. Le mal m'avait choisie parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin. Il n'aurait jamais pu vivre dans un esprit sain et pur d'enfant comme celui que les autres enfants possèdent. (Enf, p. 100).

En particulier lorsqu'elle évoque des moments douloureux de son enfance. Ce qui se dégage du récit, c'est cette impression de singularité, de différence d'avec les autres enfants qui ont un " foyer ", une seule maison et des parents qui vivent ensemble. Tachok n'a plus de maison puisque Véra lui dénie le droit d'appeler " sa maison ", la maison paternelle.

Déchirée entre deux mondes, celui du père et celui de la mère, entre deux cultures (la France et la Russie), entre plusieurs figures maternelles : la vraie mère, Véra, tante Aniouta, Babouchka et même celle de madame Bernard, l'institutrice, Tachok a conscience de devoir prendre seule soin d'elle-même ; plus personne à qui se confier depuis qu'elle a découvert l'indifférence et l'égoïsme de sa mère, voire son hostilité. Et quand Véra dit à l'enfant en russe : « on t'a abandonnée » (Enf, p. 182), elle ressent à la fois une tristesse parce qu'elle est rejetée par sa mère, et un apaisement, ce n'est pas sa faute si elle s'impose chez Véra.

L'enfant est cet étranger que les adultes ne peuvent comprendre, pas même sa mère qui l'accable de son jugement lorsqu'elle est livrée « aux idées ». L'enfant devient « l'autre » condamnée à se débattre en terre étrangère contre les mots des adultes, les mots

qui enserrent, tels ceux de la brave femme de maison qui l'accable de sa compassion : « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère ! » (Ibid., p. 121), au moment où l'enfant vient de découvrir qu'on la prive de sa chambre pour la donner à Lili.

Dans un premier temps, les mots ligotent la petite fille : « des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent. » (Ibid., p. 117). Puis vient la confrontation avec le malheur des « récits d'enfance ». Et enfin, pour la première fois, c'est la révolte contre les mots. Natacha a déclaré la guerre aux mots, ou du moins aux grands mots. L'écrivain s'en souviendra : « Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça où cette femme m'a enfermée [...] » (Ibid., p. 117).

On reconnaît ici le mouvement de transgression et de révolte qui a présidé à l'écriture d'« Enfance ». Mais si on regarde de plus près, on discerne plutôt la volonté d'explorer le monde de l'enfance, tel que les enfants le vivent à l'intérieur.

- **Le foyer des mots ou l'espace refuge :**

Tout le récit peut être lu comme la quête de tropismes à travers lesquels l'enfant se constitue en sujet autonome face aux adultes et parfois contre eux. Car ils essaient de l'asservir, de la ligoter dans des mots, de l'embrigader dans un conformisme, figuré par l'image de la ronde. Le récit entend dévoiler l'autre côté de la vie, celui que voit l'enfant et que l'adulte méconnaît.

Dès lors, Natacha interdit chez elle ces mots trop grands pour ce qu'ils désignent : « Non pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien [...] Rien ici chez moi n'est pour eux. » (Enf, p. 118). La petite fille s'est construit un « foyer » avec ses mots à elle comme le révèle l'expression « chez moi » que l'on retrouvera dans son récit de vocation, comme, lors de sa lecture de « Rocambole »¹ :

[...], ces mots qui vivent ailleurs [...] J'ai été les chercher loin de chez moi et je les ai ramenés ici mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux, je ne connais pas leurs

1- Natacha s'évadait du monde étriqué de la maison paternelle grâce au monde fastueux des palais représentés dans Rocambole. « Rocambole » de Ponson du Terrail. Garnier, 1977. p. 15.

habitudes [...] Et moi je suis comme eux, je me suis égarée, j'erre dans des lieux que je n'ai jamais habités [...] (Ibid., p. 87).

Sans doute les mots de Véra : « Ce n'est pas ta maison ! », ont trop résonné à ses oreilles. Mais « l'oncle » avec sa brutalité l'a libérée du charme qui l'enfermait dans ce lieu étrange que constituent les mots des autres : « Et moi je suis comme eux, je me suis égarée, j'erre dans des lieux que je n'ai jamais habités [...] » (Ibid., p. 87).

Natacha s'approprie les mots à travers ceux des autres et des livres, particulièrement en lisant Rocambole, qui lui permettra d'investir en même temps un monde nouveau, fastueux et fabuleux. A travers cet ouvrage, elle s'évade du monde morne du père. Le livre devient comme une romanesque maison de vacances où se réfugier. L'enfant découvre non plus le charme des mots mais l'envoûtement du récit qui captive : « impossible de me laisser arrêter, retenir par les mots [...], un courant invisible m'entraîne vers ceux à qui de tout mon être imparfait mais avide de perfection je suis attachée. » (Ibid., p. 266).

Certaines scènes la marquent, l'épisode de la falaise apparaît en effet, dans Rocambole, laissant trace dans la mémoire, sans doute à cause de la violence. Mais cet ouvrage est aussi ce « là-bas », lieu magique où se trouvent des palais, des hôtels, des meubles, des objets, des jardins, des équipages de toute beauté. Par opposition à l'« ici » de la petite fille où tout semble petit et mesquin, même si c'est le monde du bien. L'enfant navigue donc entre les mots des livres qui lui ouvrent un monde de rêve et d'évasion, et la vérité du réel où les mots comptent moins que ce poids mystérieux dont ils sont lestés par le corps.

L'école et les livres lui donnent le monde merveilleux qui semblaient devoir lui être refusés par les déchirements de son enfance, mais que son père et sa mère ont malgré tout contribué, chacun à sa manière, à lui ouvrir le pays des mots. Car Tachok, sans nul doute, a pris chez sa mère le goût des mots et le modèle de l'écrivain. C'est aussi sa mère qui lui fait admirer les signifiants russes et français du même signifié, l'oblige à soumettre à l'oncle ce premier roman (son récit de vocation) que de ce fait elle prend au sérieux. Les mots dont sa mère sait jouer sont assez "caressants" :

C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues, en russe comme en français [...] c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de

noblesse [...] elle répète avec une sorte de bonheur [...] elle écoute, elle hoche la tête [...] Dieu que c'est beau [...] (Enf, p. 258).

Ces mots, pour ramener la petite fille dans le giron maternel symbolique ; Cette mère qui l'a plus ou moins abandonnée, fouettée de ses jugements péremptaires, lui a aussi, inconsciemment légué ses mots, des paroles « sacrées » qui la soutiennent contre autrui, des mots-talisman qui l'ont protégée de Véra et de sa méchanceté. Tel est le legs de sa mère, et ce ne fut pas un mince héritage. Pour se libérer des mots des autres, des injustices du sort, de sa profonde solitude, de sa jalousie à l'égard de Lili, il suffit de mobiliser les mots, même ceux de Rocambole qui constituent un « palais » à la grise maison paternelle, et plus encore ses mots à soi, ceux qui permettent de s'élever plus haut que son destin. Ce sont ces mots qui la soustraient à la féroce bêtise de Véra et lui permettent de se poser en égale. En lui enseignant le poids des mots, sa mère lui a aussi enseigné les libertés qu'on peut prendre avec eux. Elle l'a munie d'un sésame et d'un talisman qui lui ont permis la conquête de son autonomie et la genèse de soi.

Mais c'est son père qui lui a appris le poids et l'efficacité du silence, nécessaire pour que les mots prennent toute leur densité. Car l'apanage du père fut ce silence pudique, gêné mais fécond. A travers ses plus infimes gestes, elle a senti une gauche présence de tendresse maternelle. C'est de lui qu'elle a reçu le sens des pactes tacites : « Et dans ces mots quelque chose d'infiniment fragile que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître [...] Quelque chose a glissé, m'a effleurée, s'est effacé. » (Enf, p. 125).

Grâce à lui, elle a su déchiffrer le sens des mots de tendresse rares et la vérité à la seule inflexion de la voix :

Je sens irradiant de lui quelque chose en lui qu'il tient enfermé, qu'il retient, il n'aime pas le montrer, mais c'est là, je le sens, c'est passé dans sa main vite retirée, dans ses yeux, dans sa voix qui prononce ces diminutifs qu'il est seul à faire de mon prénom Tachok ou le diminutif de ce diminutif " tachotchek " et aussi ce nom comique qu'il me donne " Pigalitzza ". (Ibid., p. 44)

Ce père lui a donc appris le langage du corps.

Ce récit d'Enfance est celui d'une pragmatique genèse de soi : le bonheur de la lecture, le havre silencieux de la tendresse paternelle et l'image de la mère idéalisée nous font parcourir les étapes et les moyens de la conquête d'une autonomie : la découverte de

sésame, la pénétration laborieuse dans le sanctuaire du langage, « la maison des mots » d'où l'on peut tout évaluer, tout remettre en place dans une ultime vision réconciliée.

Le mot est ainsi une forme ambivalente, qui est à la fois contrainte et refuge. « Enfance » peut ainsi se lire, d'une part comme une lutte contre des mots imposés, et d'autre part comme la découverte d'une forme de liberté qui ne soit une fuite dans la fiction, mais au contraire, la conquête d'une forme première, antérieure aux mots.

2.4- L'espace autre ou l'aventure intérieure :

Jusqu'à la séparation d'avec la mère : « [...], maman penchée à une fenêtre du train qui s'éloigne lentement et moi courant le long du quai, hurlant, sanglotant [...] et l'oncle courant derrière moi pour me rattraper me ramenant dans un autre train partant en sens inverse [...] » (Enf, p. 111), l'enfant paraît transportée d'un lieu à l'autre, au gré des arrangements des parents. Les événements sont présentés de façon plutôt positive, les lieux sont agréables ; il n'y a pas d'opposition entre les deux côtés du père et de la mère, mais juxtaposition de deux côtés au fond comparables. A ce stade du récit, une cassure intervient, la trahison de la mère, et l'attitude du père modifient son rapport au monde.

C'est une forme de naissance à la conscience de soi, où l'individu se saisit dans son appartenance à un milieu où il possède une place déterminée. Ainsi, alors que les souvenirs prennent la forme d'une juxtaposition, le récit va se faire plus linéaire, comme si l'enfant devenait plus consciente de la place qu'elle occupe. Pour la narratrice, la suite n'a été que « le déroulement de ce qui s'était enroulé là. » (Ibid., p. 116). Ce « là » n'est autre que la conscience, ou « ce milieu intérieur que le sujet creuse en lui-même pour être le lieu où se déroulent les événements de ses relations avec le monde. »¹

Pour N. Sarraute, chacun porte en soi un univers, une foule de virtualités. Dans ce récit, la narratrice cherche à reconstituer ce qui se passe à l'intérieur de la conscience de l'enfant. Elle part explorer son vécu enfoui profondément, sous le regard lucide d'un moi conscient. Donc, en dépit des apparences, nous ne sommes plus au niveau de ces lieux réels (vécus), mais dans un autre lieu, celui de l'imaginaire souterrain de la narratrice qui

1- Encyclopédie Universalis, (article : conscience). 1989, p. 319.

élabore son monde mental au gré de ses besoins. Elle va se recréer une vie intérieure, imaginaire avec ses témoignages qui élargissent le tableau de sa vie d'enfance. Il s'agit donc d'une quête laborieuse, à la recherche d'un passé qu'il faut remettre au jour.

L'enfance est peut-être une étape où N. Sarraute a trouvé un milieu propice à son exploration, à sa lutte pour saisir ces mouvements intérieurs, ces lames de fond. Il faut donc s'aventurer avec elle à la recherche de ce qui est « enfoui », « enfoncé » mais non « altéré ». Ces « petits bouts de quelque chose d'encore vivant, et ce, avant qu'ils disparaissent. » (Ibid., p. 9). Tel est ce qui a motivé le désir d'écrire ce récit : sauver cette part de l'intime menacée de sombrer dans l'oubli. Or, l'instance narrative suggère que cette matière livrée par le souvenir a peut-être été préservée par la ouate de l'enfance, « cette couche protectrice » (Enf, p. 277). Toute une dialectique de la surface et de la profondeur est désignée par les déictiques : « cette couche protectrice, ces épaisseurs blanchâtres », ainsi qu'un rapport de force entre la conscience de l'autre et soi (l'autre n'est qu'une voix ou une force d'imitation). La narration nous fait habiter le désir de la narratrice de déchirer « la délicieuse soie à ramages d'un canapé d'un bleu fané, aux reflets satinés. » (Enf, p. 11).

La petite fille est grisée par le sentiment d'une toute-puissance que rien ne peut limiter. « Je vais le déchirer [...] Je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide [...] » (Ibid., p. 12).

Cette fois, la peur est introduite, celle d'une aventure hors du monde familier : « J'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort [...] » (Ibid., p. 13).

Voilà la figuration de la transgression indirecte que l'auteur envisage en déchirant la trame de son passé ou en déchirant le voile qui protège ce monde enfoui. Après avoir déchiré la belle soie à ramages : « quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente [...] » (Ibid., p. 13). A la chatoyante lumière de la soie s'oppose cette matière informe et quelque peu opaque, ou sans couleur définie. C'est une métaphore sur laquelle s'arrête le texte, celle de « ces épaisseurs blanchâtres qui disparaissent avec l'enfance [...] » (Ibid., p. 277).

C'est peut-être une manière, pour la narratrice, d'évoquer son monde protégé, rassurant que l'écriture doit percer pour faire revivre les moments intenses, demeurés intacts. La scène inaugurale, c'est à dire le geste de transgression, jette sur l'écriture du récit d'Enfance une étrange lueur, faisant du récit entier l'aventure d'une transgression où l'issue compte moins que l'aventure elle-même. L'enfance est apparue, à l'auteur, comme ce milieu propice à sa lutte avec ces mouvements intimes, ces drames minuscules que sont les tropismes. Il faut donc s'aventurer avec elle à la recherche de ces turbulences intérieures de jadis.

L'auteur se maintient à la limite du conscient et du subconscient, là où se forge le sujet dans un dialogue avec soi-même et avec autrui. Ainsi le moi se constitue, en explicitant par des mots un informulé qui pèse ou qui pousse jusqu'à se manifester en surface. Le récit rejoue les scènes remémorées de manière à élucider la masse de sensations et d'images charriées par la mémoire ou l'imaginaire mais qui habitaient le silence de l'enfant. Les souvenirs sont là dans les profondeurs, prêts à reparaître au hasard d'événements présents qui réveillent le passé. Sur fond d'images plus ou moins grises ou lumineuses, surgissent des scènes fortes, denses et plus émouvantes qui vivent dans l'intériorité de l'enfant et dans son présent. La « terra incognita » de l'enfance est explorée pour montrer un enfant se constituer progressivement en sujet autonome à travers les figures d'identification, des refus et des transgressions.

PREMIÈRE PARTIE
L'INTÉRIORITÉ COMME
ESPACE DU DIRE

Chapitre III

**La dialectique de l'espace :
ni dehors ni dedans**

Chapitre III : La dialectique de l'espace : ni dehors ni dedans

La littérature maghrébine confère à l'espace un rôle prédominant. Nous essayerons de cerner dans les textes de A. Djébar certaines notions de l'espace romanesque maghrébin en révélant la fonction de l'espace dans l'œuvre. Comment la représentation de l'espace véhicule-t-elle le discours ? Quelle est sa portée sémantique et esthétique ?

Il importe d'éclaircir certaines dimensions occidentales de l'espace, ou plutôt telles qu'elles sont décrites par certains penseurs occidentaux. Henri Mitterrand discute de l'aspect topographique du " lieu " et l'aspect romanesque de " l'espace ".

Le " lieu " dit-il, se détermine par une situation topographique. Il existe une « hiérarchie des lieux »¹, par exemple les lieux de la vie privée, du travail professionnel. Quant à l'" espace " :

[...] On peut y voir un ensemble d'attributs du lieu : on parlera de l'espace du coron, comme de l'espace de la mine. Le problème est alors d'examiner, pour un lieu donné, quelles caractéristiques le roman lui prête, en étendue, en volume, en lumière, en usage,...etc. Et surtout, peut-être, comment il découpe le territoire assigné aux personnages, ordonne leurs places, leurs points de vue, leurs mouvements et leurs actes [...]²

En d'autres termes, l'espace est instrumentalisé dans la mesure où il organise et découpe le territoire affecté aux personnages. Il se trouve, en effet, que chaque société attribue des fonctions sociales spécifiques aux espaces qui la constituent. Cette perspective de l'espace nous intéresse dans la mesure où elle véhicule et organise toute une dialectique à partir de l'espace intime accordé à l'individu, c'est à dire la dynamique du corps dans l'espace. La dialectique de l'espace prend des dimensions considérables dans la structure sociale maghrébine.

Parmi les éléments spatiaux, nous analyserons l'espace de la maison et du voile et leur impact sur la femme maghrébine. Il n'est pas étonnant de constater que les écrivains maghrébains se préoccupent de l'espace. Ceci, vu que la société maghrébine accorde à l'espace des fonctions et des valeurs largement sanctionnées par la communauté. Et s'il y a

1- MITTERRAND, Henri. « Le regard et le signe ». PUF, 1967, p. 139.

2- Idem., p. 140.

une délimitation entre l'espace de l'homme et l'espace de la femme c'est parce que le découpage et l'utilisation de cet espace représentent la structure même de la société.

En effet, l'espace dans le roman maghrébin se prête très bien à la définition de H. Mitterrand. L'affectation d'espace précise le rôle que joue le découpage du territoire aux personnages du moment qu'elle ordonne leurs places, leurs mouvements et leurs actes. Tous ces aspects territoriaux semblent être des mesures propices à l'espace maghrébin.

Assia Djébar signale à plusieurs reprises dans son œuvre cette dichotomie de l'espace. Elle oppose le dehors ou l'extérieur qui est l'espace masculin, au dedans ou l'intérieur qui est limité aux murs de la maison et qu'elle appelle « la prison de mes semblables »¹, les femmes. En effet, à cause de cet aspect de « l'espace non partagé », où la femme n'a pas accès à l'espace masculin, le couple ne partage pas non plus la même perspective sur le monde, d'où son incapacité de « partager la parole ». Il s'ensuit que le partage de la parole naît à partir du partage de l'espace. Enfermée dans le silence et le mutisme, la femme maghrébine n'a pas de place dans le monde extérieur de l'homme. Le mot « place », ici signifie aussi « espace » dans son univers. Partager la parole est la conséquence du partage de l'espace.

D'après ce que nous venons de constater sur les lieux dans le roman maghrébin, l'espace y reçoit un traitement surtout symbolique, il est toujours relié au processus intérieur de la formation d'une identité, qui est le thème majeur des textes djebariens. Cette conception ambivalente de l'espace du « dehors », qui est ainsi rapporté à l'espace du « dedans » contraste avec le rôle du premier dans les romans écrits par les hommes. La raison en est peut-être, comme le dit A. Djébar : « que les hommes imposant leur corps à l'espace, n'ont même pas idée qu'on peut s'y frayer doucement, comme par effraction. »² Le roman peut ainsi constituer « une leçon d'espace » pour les femmes qui en ont été privées au long de leur histoire.

1- DJEBAR, Assia. « L'amour la fantasia ». Albin Michel, 1985, p. 212.

2- SEGARRA, Marta. « Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb ». L'Harmattan, 1997, p. 129.

Après cette brève idée sur la représentation de l'espace au Maghreb dans un contexte social, nous tenterons dans la suite de notre travail d'analyser l'espace dans le texte djebarien en tant que phénomène discursif et sémantique.

1- « Vaste est la prison » ou l'espace entre ombre et lumière :

1.1- La transfuge : la quête d'un « ailleurs »

« Vaste est la prison qui m'écrase, d'où me viendras-tu délivrance ? » (V.e.p, p. 237) Dit la chanson berbère. Vaste est la fresque de ces destins de femmes entremêlées par-delà l'espace d'un pays et son histoire. Dans ce roman, A. Djébar entreprend de défaire la prison que chaque personnage porte en lui-même. Le récit procède d'une narration pudique, adolescente/autobiographique. Il déroule les souffrances et les douleurs prises entre les murs de cette prison.

Ainsi commence ce parcours qui rend le verbe aux femmes asphyxiées, aïeules ou femmes contemporaines de la narratrice, murées dans le mutisme, rangées dans l'ombre de l'espace public, fugitives en leur propre lieu.

La narratrice de « Vaste est la prison », une fugitive et ne le sachant pas, convoque dans son récit, des figures de femmes à leur tour fugitives. Comme cette Zoraïde de Cervantès qui fuit avec le captif chrétien : « La "fugitive" imaginée dans le Don Quichotte devient celle qui fuit et fait fuir l'esclave chrétien [...] »¹ De la même manière, la mère de la narratrice faisant le trajet en prenant le bateau pour aller voir son fils en prison en France :

Ma mère : vivant en citadine traditionnelle jusqu'à près de quarante ans, elle trouvera force pour, transformée en apparente occidentale, traverser à son tour la Méditerranée et sillonner seule la France, rendre visite de prison en prison, à son fils jeune détenu politique.²

La grand-mère maternelle, elle aussi, descendant de la montagne pour être « donnée » au riche notable de la cité. La chaîne féminine s'est rééclairée plus en arrière : la mère de l'aïeule morte en tragiques noces, les sœurs et les tantes autour ; une somme de

1- DJEBAR, Assia. « Ces voix qui m'assiègent ». Albin Michel, 1999, p. 91.

2- Idem., p. 91.

destinées non pas gelées, plutôt en quête obstinée de la moindre passerelle, pour un « ailleurs ».

Le lien qui s'établit entre les deux histoires : l'histoire individuelle, celle de la narratrice et l'histoire collective, celle des femmes ; est celui de la reconstitution du paysage amoureux de la narratrice pendant une période précise (années 60), et celui de la reconstitution du paysage historique d'un espace géographique, dont les habitants ont subi des conséquences de la colonisation française. On pourrait noter que certains passages semblent fonctionner comme des points de repère, ou des clés qui nous guident à travers « l'espace ou le paysage interne » de la narratrice. Le passage cité plus bas, extrait du chapitre « La sieste », fonctionne comme un point de départ de la traversée narrative. La narratrice nous apprend qu'elle se trouve dans un lieu bien précis de la maison familiale qui est celui de la bibliothèque de son père :

Je gis sur un étroit divan dans la bibliothèque de mon père; son tapis de prière est jeté à demi sur une chaise proche, les volets face à moi sont fermés, derrière, l'escalier du jardinet, avec son jasmin et ses roses trémières, me reste présent, écrasé sans doute par le soleil pas encore pâli. J'entends le chien dehors qui traîne, qui chasse les mouches, et je me noie, je m'endors dans la maison-vaisseau. Sieste de deux heures ou trois. Un jour ensoleillé de novembre. Un jour frileux. (V.e.p, p. 20).

Le choix d'une telle mise en scène pour marquer l'ouverture du récit, n'est pas fortuit, au contraire, il témoigne de la place primordiale du père. Le passage de la sieste démontre que le père est bel et bien présent dans l'espace imaginaire inconscient de l'auteur. Ce fait nous permet de mieux comprendre l'importance que l'auteur attribue à l'héritage paternel et au rôle du père et souligne le rapport complexe qu'A. Djébar entretient avec celui-ci.

On peut dire que dans le récit, la bibliothèque devient le lieu archétype du père, en tant qu'espace de l'acquisition du savoir, mais aussi en tant qu'espace spirituel, espace de recueil. Le père avec lequel l'auteur entretient une relation ambivalente, car il lui a donné la langue française, représente aussi, le lieu du mariage de la culture occidentale et de la culture arabe. Ici, suivre la Loi du Père veut dire se libérer de la dépendance d'une culture particulière, qu'elle soit occidentale, arabe ou berbère. Mais en même temps que cette langue lui assure la liberté à elle et à ses aïeules, elle la condamne à l'errance et à l'exil hors du sol natal puisqu'elle affirme que son premier exil fut la langue : « Longtemps, j'ai

cru qu'écrire c'était mourir [...] La langue du père dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules [...] Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir [...] » (Ibid., p. 11).

La narratrice, cette échappée du harem traditionnel, devient une fugitive, une exilée, prise dans un mouvement de fuite et cherchant refuge dans « l'autre horizon ».

C'est ainsi que " Polybe "¹ (V.e.p, p. 159) écrit, non dans la fidélité ni dans la collaboration, simplement « ailleurs ». Polybe qui se trouve à la recherche d'un espace, « une patrie », où l'écriture prendrait force et coulerait pour toujours, une « écriture fugitive », une écriture pour éclairer le passé. De la même façon que Polybe, la narratrice aspire à une écriture de « transhumance », une écriture voyageuse puisqu'elle a vécu dans un va-et-vient entre plusieurs cultures, plusieurs civilisations et plusieurs langues, elle dit : « Je veux fuir, je veux m'effacer, effacer mon écriture » (Ibid., p. 331) Mais alors qu'elle s'est cru fugitive seulement à cause de cette rupture instaurée par la langue française et par l'éducation française, elle se rend compte, par la suite, qu'en réalité les raisons de sa sortie du cercle qui avait abouti à l'errance et à l'exil, s'avéraient plus profonde que la langue en question et remontent à l'aube des temps « un statut essentiel inscrit en elle par l'héritage maternel ». Donc, grâce à cet héritage (l'oralité), la narratrice convoque des femmes, elles aussi fugitives dans leur propre lieu pour se faire écouteuse :

J'écris dans l'ombre de ma mère revenue de ses voyages de temps de guerre, moi, poursuivant les miens dans cette paix obscure faite de sourde guerre intérieure, de divisions internes, de désordre et de houle de ma terre natale....Fugitive et ne le sachant pas. Car de trop le savoir, je me tairais et l'encre de mon écriture, trop vite, sécherait. (Ibid., p. 172).

En effet, fugitive de ses traditions trop lourdes, et d'un pays qui condamne au silence les femmes et des interdits intérieurs hérités des siècles de soumission, fugitive aussi d'une écriture de dévoilement qui trahirait la pudeur traditionnelle : « On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parents les traces de la liberté. »²

1– Polybe, Historien grec (200 – 120 Av J.C.), il fait partie, après la défaite grecque, des otages livrés aux romains.

2– Cahiers d'études Magrébines, Cologne, n°2, mai 1990, p. 89.

Un éloignement qu'elle a jugé nécessaire pour mener à bien et à terme le combat pour libérer les femmes de l'enfermement et de la soumission injuste ; elle, l'exilée, l'enracinée dans la fuite, remontant vers la source et l'amont des ancêtres et investissant l'histoire, elle arriverait à comprendre toutes ces femmes qui ont été longtemps oubliées, cloîtrées, enfermées et frustrées par cette impossibilité à communiquer avec l'Autre. Elle va à la quête d'un espace ouvert et libre pour redonner vie à ces femmes et leur permettre de crier, de rire, de pleurer et en même temps pouvoir se dire et dire les autres, donc de franchir cette bannière noire, elle et ses aïeules pour aller vers la lumière : « Nous, toutes les femmes de l'ombre : nous enfin qui regardons, nous qui commençons. » (Ibid., p. 175).

En convoquant ces figures de femmes, la narratrice convoque en même temps la mémoire et l'histoire en tentant de faire parler des voix qui se taisent. Si bien que dans le passé, la grand-mère ou la mère, quand elles vont et viennent, on constate qu'elles passent d'un lieu à un autre, d'une culture à une autre et en même temps c'est toujours pour essayer d'arriver à obtenir un espace, celui de la liberté "corps et voix" : « [...] ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. » (V.e.p, p. 172).

Cette mobilité du corps dévoilé, cet espace de liberté retrouvé ne pourraient s'accomplir qu'en présence d'une langue. Et c'est à partir de la langue française, la langue de l'Autre, celle de l'ennemi que la narratrice va ressusciter toutes les voix de ses aïeules pour les faire sortir de leur étouffement et pour qu'elles abordent toute la clarté et la légèreté de la liberté.

1.2- Le voile comme enfermement / Franchir le seuil :

« Toucher à l'espace physique d'une culture, c'est toucher à son être le plus profond. »¹

A partir de l'espace-femme, nous avons pu dégager une dimension sociale qui est celle du « voile ». Comment définir le voile ? Est-il vraiment l'élément de contrainte et de répression auxquelles il est souvent associé ? Quel discours fait A. Djébar sur cet « espace vestimentaire et métaphysique » ?

1- ZANNAD, Traki. « Symboliques corporelles et espaces musulmans ». Tunis, Productions Cérès, 1984, p. 20.

Le voile est un véhicule qui a sa portée sémantique et esthétique dans le discours romanesque. Véhicule romanesque particulièrement féminin et maghrébin. Le voile dépasse parfois ses paramètres sociaux pour devenir élément signifiant du discours féminin. Dans les pages qui suivent, nous essayerons d'analyser l'enjeu discursif du voile qui occulte tant la femme maghrébine.

Le voile qui soustrait la femme au regard masculin et étranger représente en effet ce que l'on pourrait appeler le voile de pierre, c'est à dire les murs qui emprisonnent la femme dans l'univers qui lui est assigné par l'ordre social : l'univers du dedans, l'univers domestique. L'accès à l'espace du dehors, traditionnellement réservé aux hommes, n'est autorisé aux femmes qu'en des circonstances particulières, telles que la visite hebdomadaire au hammam ou celle, occasionnelle, aux membres de la famille. La femme dûment voilée, traversera alors l'espace du dehors dans lequel elle n'est jamais considérée que comme une intruse, les yeux baissés, sans se faire remarquer.

La silhouette de la femme voilée se profile d'emblée dans chaque roman d'A. Djébar. Sa présence renvoie aux rapports particuliers qu'entretient la culture maghrébine avec la femme ; une femme dont la voix est étouffée et dont le corps doit rester dans l'ombre, à l'abri de tout regard. Et c'est ainsi, pour la première fois, l'auteur se propose de donner « un espace » à toutes ces femmes enfermées dans leurs maisons, se montrant derrière des fenêtres fermées et ne sortant qu'avec le voile blanc. Elle va par le biais de la langue de l'Autre « ôter le voile » à toutes ces femmes, en leur donnant une liberté, tant revendiquée et tant attendue. Elles vont enfin pouvoir franchir le seuil de l'enfermement (ce dernier est vécu comme une sorte de voile qui étouffe) dans le but d'atteindre le seuil de la liberté.

Ainsi les femmes qui regardent et qui parlent, commencent entre temps à « se voir sans voile » et donc à se montrer dans leur propre vérité : en tant que combattantes qui se révoltent et luttent. La mère de la narratrice dans « Vaste est la prison » ôte le voile et part à la recherche de son fils emprisonné en France. Cette même mère qui ne se voilait plus ni le visage ni le corps, se trouve en possession de mots violés et voilés. Dépossédée des textes de musique andalouse, ces textes chantent la vie quotidienne des femmes et qui sont transmis de femme en femme au cours des siècles. Et donc ces derniers détruits et violés

par l'étranger ou par l'ennemi, furent ensuite voilés dans la mesure où cette mère n'a jamais pu, par la suite, les réinscrire, mais ils sont restés ancrés dans sa mémoire.

Par ailleurs, la narratrice –Isma- fait exploser toutes les barrières de la tradition du harem, en se dévoilant, en se découvrant, en se mettant à nu et c'est dans ces conditions qu'elle entreprend un chemin miné et inconnu à la fois pour inciter ces femmes porteuses de soumission, à la révolte et donc à se dévoiler et franchir l'enfermement.

Ce même voile qu'ont porté sa mère, sa grand-mère et tant d'autres femmes, est resté ancré dans sa mémoire de petite fille et plus tard de femme/écrivain :

Quand je sortais, toute petite, avec ma mère [...] il y avait toujours un moment, dans le vestibule, où la dame voilée, avant d'affronter la rue, s'apprêtait lentement à déplier son voile [...], ces quelques minutes pour s'apprêter, se protéger, pour manipuler le tissu sont essentielles.¹

En effet, ce voile, derrière lequel se protégeaient toutes les femmes en sortant, est un voile-anonymat qui est censé dissimuler le corps féminin. Ce même voile-dissimulation est en même temps voile-suggestion puisque, alors qu'il protège, il expose et en même temps qu'il couvre, découvre aussi.

Effectivement, en plus de ce voile-corps sans lequel les femmes ne pouvaient affronter le dehors, mais avec lequel elles « se préservaient » et « se gardaient », on note la présence d'un autre voile qui est celui de l'écriture puisque la narratrice de « Vaste est la prison » s'est rendu compte qu'elle avait utilisé la langue française comme voile, non de la « dissimulation » ni du « masque » comme celui imposé aux femmes de ses ancêtres, mais un voile de suggestion et d'ambiguïté.

En effet, l'auteur est consciente du fait que l'acte scripturaire est souvent interprété, dans une société patriarcale, comme un acte de transgression des interdits. Par le biais de l'écriture et son impact social, elle a pu pénétrer dans l'espace public, le dehors, c'est à dire l'espace réservé aux hommes. La langue française lui permet d'entrer clandestinement et par effraction dans le monde du dehors tout en se préservant :

1- « Ces voix qui m'assiègent ». Op.cit., pp. 97 – 98.

" Je peux dire que le français que j'utilisais, en fait dès le départ, pour moi est un voile ? Une façon de se dissimuler parce que j'avais le sentiment constamment dans mes rapports à l'extérieur, qu'on ne percevait pas mon image,"¹ confie A. Djébar au cours d'une interview avec Le Clézio.

Dans « Vaste est la prison », la narratrice compare l'acte d'écrire à une mort lente par étouffement de ces voix oubliées qui vivent encore en elle :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu [...] La langue du père dénoue peu à peu, les langes de l'amour mort, et le murmure des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon [...] Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir [...] (V.e.p, p. 11).

Il semble que les mots français, en même temps qu'ils dévoilent et permettent de comprendre, coupent toute communication et condamnent à l'exil. S'expatrier, s'enfuir, telle est l'expérience de l'écriture. Comme si le fait de mettre en mots un processus vécu rompait les amarres avec cette identité. C'est alors que s'impose, comme essentielle à cette identité, sa qualité de transfuge. D'un espace à l'autre, d'une langue à l'autre : « c'est dans la langue dite "étrangère" que je deviens de plus en plus transfuge... »²

Cette acceptation de la fuite et de l'exil, non seulement de l'écriture mais aussi de la personne, se fait progressivement à travers l'expérience douloureuse du « silence de l'écriture » au sein duquel émerge peu à peu l'espoir d'une « écriture du silence » où les mots deviennent aptes à laisser présager ce qui est aux limites du dicible. En effet, ne pas écrire c'est condamner à l'oubli. La narratrice évoque « les femmes, les oubliées parce que sans écriture » (V.e.p, p. 338) Elle qui a pour mission de dire et de transmettre ce qui a été dit, il y a plus d'un siècle, il y a trente cinq ans. En fouinant même dans le passé lointain, à la recherche de l'héritage maternel dont elle se sent coupée, elle retrouve les traces d'une autre histoire déjà explorée par les mots de fugitifs, d'exilés qui lui montrent la voie d'une nouvelle écriture. C'est Zoraïdé de Don Quichotte.

Entre Zoraïdé et l'héroïne de « Vaste est la prison » s'établit une sorte de continuité ancestrale par l'écriture même. C'est :

1– Le CLEZIO, Marguerite. « Assia Djébar : écrire dans la langue adverse ». Interview, Contemporary French Civilization, n°9, 1985, p. 230.

2– CLERC, J. M. « Assia Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister ». L'harmattan, 1997, p. 30.

L'histoire d'une femme enfermée [...] Elle se libère elle-même du père qui lui a tout donné sauf la liberté [...] Elle troque un espace cerné (la maison la plus riche d'Alger où elle était reine) pour un ailleurs illimité mais incertain [...] (Ibid., pp. 167-168).

Cette femme est la métaphore des algériennes qui écrivent aujourd'hui, parmi lesquelles la narratrice. Cette écriture ou ces mots par lesquels « la première algérienne qui écrit, s'adresse à un captif : femme libre et homme esclave.» (Ibid., p. 168).

Les mots par lesquels elle énonce son désir de fuite vers un monde chrétien ou vers la langue adverse, se présentent en effet comme un voile, mais ce voile ne protège pas entièrement la narratrice du regard des voyeurs. Il lui fait même courir le risque de l'exclusion parce qu'elle se découvre. La femme, dans cette société se doit d'occuper l'espace intérieur pour éviter les menaces à son intégrité. Dans cette perspective, on comprend les hésitations de l'auteur quant à l'emploi de la langue française : « Je refusais à la langue française d'entrer dans ma vie, dans mon "secret" »¹

Le secret auquel l'auteur fait référence semble renvoyer au concept d'"essar" – secret – en langue arabe, qui renvoie lui-même au concept de l'honneur. Or, l'honneur – hurma – vient du mot " harem ", c'est à dire " l'interdit ", l'inviolable. D'autre part, la maison, espace intime des femmes, c'est aussi la " hurma ", à savoir l'espace sacrilège qui concerne l'honneur moral. Dans cette perspective, parler de soi en français, laisser cette langue vous nommer, revient donc à laisser le regard de l'autre, le regard de l'étranger contempler l'espace interdit du harem. Le personnage de « Vaste est la prison » est une femme algérienne qui revient sur son passé. Elle évoque son aventure amoureuse en utilisant la langue du conquérant. Cette langue ne comporte pas seulement le voile de deuil, elle est aussi dévoilement pour la femme algérienne. Ainsi ce voile / dévoilement que la narratrice avait adopté, c'est celui de l'amour. Cet amour qui l'a mise dans une ambiguïté la plus totale : « Ainsi je me dévoilais. Ainsi je me cherchais. Ainsi à moi-même, je tentais de me masquer » (V.e.p, p. 32).

1– Op.cit., Entretien avec Le Clézio, p. 234.

Se dévoiler devant cet amoureux l'« Aimé » qu'elle cherchait à atteindre et à saisir en parcourant des kilomètres et en rejetant tout derrière elle, notamment ses enfants, son mari et donc son mariage tout entier : « Que signifiait cette houle, pourquoi, me demandais-je, ce désir fou d'enfance à revivre, ou plutôt à vivre enfin et pleinement ? » (Ibid., pp. 36-37).

Plongée dans un amour, dans une passion qu'elle tentait de voiler en gardant le masque de la dissimulation, la narratrice ne pouvait plus aller au travers :

[...] en creux d'une passion infiltrée, anonyme : 'un masque', c'est cela, j'ai maintenu héroïquement le masque, mes mots sont voilés, mes rires, s'ils ne sont pas faux [...] je les fais fuser plus haut, sur un rai de lumière lointaine, contre les brisants de dialogues éparpillés [...] (Ibid., p. 19).

Au cours même de cette ambiguïté de l'amour, de l'écriture, du corps et de la voix qui se perd et qui se casse, la narratrice se trouve projetée dans un silence qui va lui permettre de s'abriter derrière le mutisme de tant d'anonymes ensevelies. Elle va retrouver son équilibre dans l'apaisement de la mémoire collective : « Moi donc je suis la voix collective de ces présences souterraines, de ces habitants du profond... »¹

L'auteur compare sa démarche à celle d'une « sourcière » et son œuvre à un « trajet d'écoute ». Quoiqu'il en soit, on pourrait dire que l'écriture était pour A. Djébar, un moyen d'accéder au monde réservé aux hommes, elle a pu franchir l'enfermement en forçant l'espace de l'interdit. Telle Zoraïdé et le captif espagnol, qui, en le délivrant et en fuyant avec lui « troque un espace cerné par un ailleurs illimité » (Ibid., p. 168).

Un ailleurs incertain, certes, mais qui va l'aider à retrouver le son de sa voix et d'autres voix étouffées, le rythme de son écriture et la liberté de son corps et de ce fait une ouverture pour de nouvelles voies.

1- DJEBAR, Assia. « Femmes d'Alger dans leur appartement ». Albin Michel, 1980/2002. p. 215.

1.3- De l'espace voilé à la mémoire ensevelie :

« Le discours littéraire s'exprime par une écriture qui dit à la fois la permanence et la fuite. »¹

En effet, l'auteur a voulu trouver chez l'Autre un espace idéalisé, éliminant ses angoisses, tous les interdits et les contraintes de son milieu initial : « On recherche ce qu'on aime ailleurs et on fait ce qu'on refuse chez soi. »² C'est à cause de ces interdits et de ces refus qu'elle en arrive à se révolter contre le sort de la femme qui n'est guère enviable, contrôlée à longueur de journée dans ses moindres déplacements, mariée contre son gré, subissant l'enfermement : femmes enfermées dans leur mutisme, elles n'osent même pas prendre la parole, elles, qui se retrouvent dans un monde divisé en deux : « Le monde des femmes cloîtrées, et le monde des hommes autochtones autant qu'étrangers. »³

Un monde dans lequel se dresse un mur, une immense barrière qui sépare entre les deux, une ligne impossible à franchir et donc une impossibilité à communiquer avec l'autre. Après avoir été rendues invisibles par le voile, voilà qu'on veut rendre ces femmes muettes, qu'on veut mettre à jamais des barrières entre leurs mots et l'extérieur.

Ce voile qui voilait le corps de la femme, s'est vu remplacé par un voile du langage, la parole est étouffée par le voile de l'interdit qui l'enveloppe et l'asphyxie, car mots prononcés dans le noir et derrière les murs. Habituees à des barrières et des frontières, les mots ne peuvent plus atteindre les « autres ». Le voile se fait plus pressant et plus lourd à porter.

Dans l'écriture djebarienne, nous avons vu de quelle façon l'opposition spatiale influence l'écriture. D'autre part, cette même opposition est à la base de la structure du texte. Ce que l'on remarque, c'est qu'il y a un va-et-vient entre les deux espaces : dehors / dedans ou masculin / féminin. On ne peut qualifier la situation du sujet (la narratrice) que d'ambiguë car il y a une situation ambivalente, et c'est elle qui permet l'évolution du récit.

1- CLERC. J. M. op.cit, p. 9.

2- MADELAIN, Jacques. « L'errance et l'itinéraire ». Alger, Sindbad, 1986, p. 100.

3- Op.cit., « Ces voix qui m'assiègent ». p. 46.

En réalité, c'est la structure spatiale qui est en perpétuel changement, tandis que le sujet reste toujours le même. En effet, la narratrice de « Vaste est la prison » se transpose d'un espace vers un autre, elle se déplace d'un espace ouvert qui est le sien vers un autre espace fermé, celui des femmes. Il y a parfois une substitution de cet espace par un autre, c'est à dire cet espace clos ou voilé est substitué par un autre espace encore plus fermé qui est celui de la mémoire. La fermeture s'annonce dans la rencontre des espaces (l'espace réel de ces femmes enfermées, et l'espace imaginaire, celui de la mémoire) qui expriment un contact avec l'intimité profonde, plus aiguë que celui de la sensibilité. C'est ce qui nous amène à parler de l'espace de la mémoire ou la mémoire en tant qu'espace signifiant. Ceci dit, il y a une relation externe entre l'espace et la mémoire. L'espace de la femme cloîtrée ressuscite celui de la mémoire.

En effet, à ce niveau de l'espace du passé et du souvenir se posent plusieurs questions : comment la mémoire peut-elle être le lieu où le sujet peut se dire ? Cet espace qui contient ou préserve les choses après leur disparition, un gardien de source première. Espace de souvenirs qui s'installe :

En retrouvant le passé, c'est une partie d'elle-même (la narratrice), occultée qui revient [...] et à travers ce rappel, ses souvenirs, le film recule de plus en plus, remonte le temps et tente d'évoquer tout le passé.¹

Lieu de reconnaissance des lieux : Les indices spatiaux que la mémoire évoque sont en effet présents pour exprimer ce retour dans le temps, un temps antérieur qui, par son utilité sert à la restauration d'un autre espace, celui du passé, celui de l'histoire et celui de l'origine. Ainsi, la narratrice va commencer sa descente dans le puits de la mémoire et de la confrontation avec sa double culture, en choisissant le mode de l'expression orale, en choisissant de faire revivre les voix de femmes dans leur parler quotidien, en affichant volontairement son désir et son profond déchirement vis-à-vis de la langue autre qui se trouve incapable d'exprimer ou de rapporter fidèlement les paroles précieuses de ces femmes qui sont témoins de l'histoire occultée.

A partir de cette mosaïque de voix multiples, la narratrice va plonger dans le passé, dans un parcours rétrospectif où elle mettra à vif les souvenirs et les souffrances endurées et enterrées : « J'écris dans l'ombre de ma mère... poursuivant les miens dans cette paix

1- Op.cit., CLERC, J.-M. p. 58.

obscurite faite de guerre intérieure. » (V.e.p, p. 172). Pour calmer la souffrance et semer les graines de la révolte et lutter contre l'oubli, quoi de mieux que de parler, de laisser la voix sortir de l'enfermement, devenir la « femme-voix », devenir la voix qui cherche dans les tombeaux ouverts :

Parler et parler sans cesse....regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons ! [...] La femme-regard et la femme-voix [...] La voix qu'ils n'ont jamais entendue, la voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont emmurées [...] ¹

Ce roman fait appel à une sororité entre algériennes qui, en s'appuyant sur la mémoire, remontent le cours des souvenirs afin de reconstituer le passé. Toutefois, la narration va progresser en reculant dans le temps. La narratrice découvrira un parcours de la parole qui, dans l'inversion même qu'elle impose au récit, exprime la quête de soi à travers la remontée dans le temps. Chez ces femmes dont elle écoute les témoignages, l'héroïne finit par se reconnaître en retrouvant progressivement une part d'elle-même liée à l'enfance, et jusque-là enfouie sous les strates accumulées de la mémoire collective. Ainsi émerge peu à peu, la conscience de racines enfouies mais toujours vivantes, qui redonnent un sens à « la vie blessée d'une génération de femmes, à leur révolte, à leur combat. »²

Aujourd'hui, ces « porteuses de feu », qui étaient autrefois non seulement prisonnières des colons, mais enfermées derrière les murs des maisons et derrière les « barreaux de la mémoire », vont pouvoir enfin libérer cette parole toute en oralité et que la narratrice va transcrire avec la langue de l'ennemi.

Du projet de donner vie aux voix ensevelies, l'auteur arrive à vouloir défricher et déblayer la mémoire féminine, reconstituer les mosaïques brisées et dispersées de cette mémoire écartelée, une mémoire défaite. Mémoire vouée à l'oubli et à la mort car orale, car souterraine, car féminine. Mémoire qui ne se transmet qu'à l'ombre des maisons, de murmures en murmures, de chuchotements en chuchotements.

1- HUUGHE, Laurence. « Ecrits sous le voile ». Publisud, 2001, p. 48.

2- CLERC, J. M. « A. Djébar, écrire, transgresser, résister ». p. 72.

2- « La femme sans sépulture » ou la dichotomie spatiale :

2.1- Le retour sur les lieux : trouver une sépulture mais pour quel corps ?

Après un long silence, voici une fois de plus le retour à Cherchell de la femme érudite, de « l'étrangère qui n'est pas tellement étrangère », de « l'invitée », la visiteuse, l'écouteuse, comme elle se définit tour à tour dans ce roman « La femme sans sépulture ».

La narratrice revient à Cherchell, sa ville natale, l'ex-Césarée romaine, dont elle connaît l'endroit et l'envers des choses. Elle se fait donc « écouteuse », et Mina, Hania (filles de Zoulikha), Zohra et Lla Lbia et beaucoup d'autres lui racontent leur vie. Elles évoquent pour l'invitée, la glorieuse combattante de la lutte de libération : Zoulikha, femme moderne, très instruite et veuve de trois maris, avait décidé de rejoindre la lutte dans le maquis du Chenoua. C'est la femme sans sépulture qui suscite tant la passion et l'admiration de la narratrice. Zoulikha fut portée disparue deux ans après avoir pris les armes en 1957, et dont le corps n'a jamais été retrouvé, ne « repose » donc nulle part. Sa mémoire survit par les récits qu'en font les femmes qui l'ont connue.

Le texte d'A. Djébar se propose de lui rendre un lieu de repos par le récit en souvenir des uns et des autres qu'il fait de son histoire. Tout le roman parle de cette héroïne oubliée. Et en même temps, il s'agit de la vie des femmes de Cherchell proches de Zoulikha, qui, réunies dans les patios, racontent les « événements ». Ce qui ressort de ce texte ou de ce roman, c'est plutôt comment la mémoire populaire ressurgit. La mémoire des lieux dont Césarée, la mémoire de la terre, de toute la région autour. Les femmes parlent et ce faisant, elles retrouvent leur ancrage historique. Au milieu de chaque récit, il y a Zoulikha avec son intelligence, son éducation et son allure moderne. Quant à Césarée de Maurétanie, l'auteur lui réserve tout un hymne à sa gloire :

*« Loin d'Alger, nid de corsaires évanouis
Ma capitale des douleurs, Ô Césarée !
Les oiseaux de tes mosaïques
Flottent dans le ciel de mes larmes. »¹*

1- DJEBAR, Assia. « La femme sans sépulture ». Albin Michel, 2002, p. 213.

On peut dans un premier temps, remarquer que le lieu principal ou l'espace réel qui existe dans ce texte, c'est celui de Césarée. C'est la ville natale de la conteuse / écouteuse ou l'étrangère pas vraiment étrangère. On retrouve tout au long de l'œuvre, les indices de ce lieu ou de cette vieille ville romaine « Césarée ». Malheureusement, la narratrice décrit cet espace dans la fracture, le silence, l'opacité au point où elle pense briser les barrières et franchir les frontières afin de trouver un terrain d'écoute. Elle veut aller à la découverte d'un lieu ou d'une communication plus profonde et plus essentielle qui transcende les frontières et la mort. Son désir de fuir vers un autre monde, amorçant un trajet ininterrompu pour pouvoir écouter, transcrire ou écrire la patrie perdue. La narratrice s'enracine dans une identité d'étrangère ou de visiteuse pour écouter le silence des femmes de Césarée. Elle veut s'installer dans une zone secrète où les mots ne valent plus que par l'empreinte muette qu'ils laissent derrière eux :

Moi témoin, ou scripteuse, être au dehors, vraiment mêlée aux miens, aux tribus, aux fractions, aux générations mortes et vivantes de ma terre là-bas, oui mêlée, perdue parmi eux et m'imaginer laisser trace [...] pour eux, pour nous.¹

2.2- Le silence de la cité antique ou l'espace d'hier/aujourd'hui :

A partir de cet espace s'amorce l'itinéraire d'une aventure partagée entre la narratrice / écouteuse / étrangère, Césarée / Zoulikha et l'écriture.

L'opacité de l'espace se précise au début du roman quand la narratrice arrive, après une longue absence, pour écouter l'histoire tragique de Zoulikha. Elle se trouve à Césarée, enfin dans la maison de Zoulikha d'où elle est partie au printemps 1956 pour son destin. La visiteuse fixe le mur qui la sépare de la maison de son père : « Le lieu de ma première enfance [...] Je tente de vaincre mon remords [...] » (F.s.s, p. 15).

Quant à Zoulikha, sa vie de combat, interrompue à quarante deux ans, est restée comme suspendue dans l'espace de la cité ancienne. Sa tragédie se termine par son arrestation : « Arrêtée, Zoulikha sort de la forêt, sous la garde des soldats [...] Personne ne la reverra vivante. » (Ibid., p. 16).

1- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». p. 19.

C'était, il y a vingt ans, mais depuis, les images du présent de la capitale antique : rues à demi désertées, belhombras au-dessus des visages de pierre, le phare millénaire immuable ; les voix chevauchées laissent scintiller ce destin de femme. Le regard de la narratrice fouille lentement l'espace vide des artères, des places et des statues sans regard. Comme si Zoulikha, restée sans sépulture, flottait, invisible, perceptible au-dessus de la cité rousse. Personne ne l'a revue vivante, en effet. Mais peut-être que la narratrice/visiteuse l'entend, constante, présente ou vivante au-dessus des rues étroites, des fontaines, des patios, des hautes terrasses de Césarée. Un fantôme qui hante les lieux de la cité antique.

L'intensité de la variété des relations entre Césarée et Zoulikha, évoquées par les femmes proches de celles-ci, se situent à la frontière de la réalité / imagination où chaque image ouvrant sur des souvenirs si ambigus qu'ils semblent offrir les preuves les plus sûres d'une réalité révolue. Parler d'espace entre passé et présent, c'est surtout parler du jeu de la mémoire, puisque la signification des lieux pour la narratrice ou pour les autres femmes qui racontent, tend à surgir d'une prise de conscience du passé. Evoquant l'Algérie ou Césarée durant la guerre de libération, la conscience des protagonistes re/figure au niveau de l'imagination ces espaces vécus dans le passé. L'image de ces jours-là ré-afflue aujourd'hui, des années après. Cette image intacte se lève et s'agrandit. Nous le constatons chez Dame Lionne « Lla Lbia », une vieille amie de Zoulikha, venue du quartier de Douirates qui, déroulant l'écheveau de sa mémoire, resté intact malgré le temps, se souvient :

La nuit de l'assassinat des trois fils Saâdoun, la rage des tueurs ivres d'alcool et de haine, et les femmes dans les patios, sur les terrasses, retenant leur garçons ou guettant le retour des imprudents avec, sur leurs lèvres, déjà les psalmodies du deuil. (Ibid., p. 152).

Les images spatiales ne sont que la matérialisation des pensées du personnage. Et la conscience de ce dernier comme entité stable, historique, dépend de la refiguration au niveau imaginaire des espaces antérieurs. Par ce fait d'une image du passé, avec sa composition, on arrive à un espace propre à la représentation elle-même. Cet espace hanté par la guerre, la disparition, la peur, les massacres et les morts violentes, signe son ouverture sur un espace cruellement marqué par la tragique destinée d'une femme d'exception.

2.3- Silence, absence ou l'espace antérieur / intérieur :

Dans ce roman, les espaces sont dédoublés en deux mondes, masculin et féminin. Les hommes ne doivent pas troubler la paix intérieure des patios et les femmes, de leur côté, ne peuvent pas troubler le monde masculin : elles restent enfermées dans leurs maisons ou doivent se voiler pour circuler dans la rue. Dans cette structure binaire, on remarque au niveau de l'espace, l'opposition entre le dehors réservé aux hommes, comme le marché, la place publique, le café, la mosquée, et le dedans réservé aux femmes, comme la maison, le harem, le patio, le hammam ; un espace féminin, clos, secret, protégé, loin des intrusions. Les femmes doivent rester enfermées dans une sorte d'enclos invisible dont le voile n'est que la manifestation visible.

En situant les espaces dédoublés, l'auteur situe à la fois les transgressions faites par les femmes, dont Zoulikha, l'héroïne de ce roman, une femme qui appartient à la bourgeoisie traditionnelle et qui veut se libérer des entraves de la société qui l'enchaîne après lui avoir permis de s'instruire. Zoulikha est donc une révoltée qui se débat dans un milieu où l'on veut la maintenir sous contrôle. Elle se veut différente des femmes de son entourage :

Faisant exception parmi les femmes de sa société, Zoulikha circulait alors au village comme une européenne : sans voile, ni le moindre fichu...les colons l'appelaient " l'anarchiste ", elle osait parler à l'ennemi directement ; peut-être fut-ce pour cela que son père l'a laissée partir travailler à Blida ! (F.s.s, p. 19).

Elle était libre de circuler dans l'espace masculin en transgressant tous les interdits. Cette héroïne décida un jour de s'engager dans un combat à mort contre l'injustice colonialiste. Une femme exceptionnelle, si vivante dans sa réalité de mère, d'amante, d'amie et de militante. Dans son engagement absolu et douloureux, dans sa démarche de liberté qui scelle sa vie depuis l'enfance et qui ne l'a jamais quittée, sa présence irradiante flotte à jamais au-dessus de Césarée. Cependant, derrière Zoulikha, se cachent d'autres femmes dans l'ombre comme Dame Lionne, Zohra Oudai et les deux filles de l'héroïne, Hania et Mina.

Hania, la fille aînée de Zoulikha de son premier mariage, est vue comme la sœur de l'héroïne au point où celle-ci lui confia ses deux enfants pour les élever avant de monter au maquis et disparaître. La fille porte en elle, durant des années, l'absence de sa mère. Elle

sent le vide autour d'elle, un manque qui s'approfondit en elle en un trou qu'elle n'arrive pas à épuiser. Hania vit dans l'amertume en pensant à sa mère, elle est violentée par le rappel du passé. Même quand elle est présente avec les autres, sa sœur Mina et l'invitée, elle semble ailleurs, absente. Elle refuse le présent, elle cherche plutôt refuge dans son intérieur ou dans le passé qui est resté ancré dans sa mémoire. En effet, la mémoire retient surtout ce que les images du passé étaient capable de vivifier, d'électrifier : « repérer ces images qui déclenchent la rêverie, mesurer la dimension de cet imaginaire, implique un retour à soi, ou un refuge intérieur. L'écriture seule permet l'évaluation du cheminement des images dans un espace intérieur. »¹

Refusant le présent, refusant la mort de sa mère Zoulikha, Hania, dont le prénom signifie l'«apaisée», ne s'apaise jamais, l'insomnie, dans le cœur blanc de la nuit, la maintient toujours éveillée, elle qui cherche refuge dans son intérieur, un espace imaginaire où elle évoque les moments qu'elle a partagés avec sa mère dans le passé : « [...] voix affaiblie, yeux perdus, Hania s'enfonce dans les brumes. » (Ibid., p. 50).

Elle se voit comme un fantôme, présente par le corps et absente à la fois, elle dit : « Ai-je vraiment vécu ces années d'attente, ou ce n'était qu'un rêve que je traversais comme Zoulikha, moi, ombre dans son sillage. » (Ibid., p. 58).

Ainsi, une parole basse envahit la fille aînée de l'héroïne, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter, pour elle seule, sans reprendre souffle, du passé-présent. Cette parole ininterrompue germe en elle et qui la vide, la barbouille mais en dedans :

[...] A la fois un vide et un murmure en creux, pas seulement au fond de son large corps, parfois en surface, au risque d'empourprer sa peau si transparente ; peau épuisée à force d'être tendue, gorge serrée à force d'être tout à fait noyée ! (Ibid., p. 61).

Comme Hania trouvait son espace intérieur dans sa mémoire, dans son passé qui est le lieu de rencontre avec sa mère. Elle a pu tracer dans cet intérieur les faits de sa vie antérieure, une histoire qui commence et qui restera suspendue depuis que Zoulikha a disparu. Ce refuge intérieur est pour le personnage un espace privilégié parce qu'il permet

1 – GASCOIGNE, David (dir.). « Le moi et ses espaces ». Presses Universitaires de Caen, 1997, p. 21.

l'accès à un monde imaginaire qu'il ne pense partager avec personne. La narratrice retient son récit à ces moments précis justement pour en souligner l'importance. Car c'est un espace où le personnage ajoute au lieu réel un réseau de significations privées qui correspondent à sa perspective individuelle. En apprenant, par quelques témoins, que sa mère Zoulikha, après tant de tortures, ils l'ont jetée dans la forêt ; Hania, quelque jours après le cessez-le-feu, est allée en secret à la recherche de sa mère : « Je suis alors entrée dans la sombre forêt : profonde, même si, sur un côté, vers le sud, des centaines de sapins avaient été brûlés en napalm. » (F.s.s, p. 59). Elle était sûre qu'elle trouverait sa mère, vivante ou morte. Elle espérait retrouver quelque chose d'elle, une marque, un signe ou peut-être sa tombe et qu'elle pleurerait, enfin soulagée ...Mais rien :

Que dire de cette recherche, à tâtons dans les ronces et les fourrés ? Et de sa sépulture, majestueuse, apparaissant en vain dans mon rêve ? Je ne cessai d'errer jusqu'au crépuscule. « Où trouver le corps de ma mère ? » Je criais, je me bâillonnais la bouche de mes deux mains pour ne pas hurler ces mots aux oiseaux du ciel. (Ibid., p. 60).

A cet espace (réel) correspond un espace imaginaire plus riche de significations décrivant la vie intérieure de Hania. Depuis ce jour, elle s'enferme toute seule, elle sent un vide ou plutôt un murmure creux, elle s'écoute dans le silence comme dans une méditation sans fin. Elle va quêter sa mère dans son dedans : « Un jour, comme une sourde-muette, la mère en elle, soudain murmurante, la guidera jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée. » (Ibid., p. 61).

Plusieurs fois, elle vit dans un rêve cette sépulture au milieu de la forêt : « illuminée, isolée, un monument superbe, et je pleurais sans fin devant ce mausolée. Je me réveillais en larmes. » (Ibid., p. 58). Après cette déception, précisément depuis ce jour de sa recherche en forêt, Hania s'alite dans le silence. Elle porte en elle une identité brisée par le désastre qui précipite la disparition tragique de sa mère. Son manque de territoire personnel causé par l'absence de sa mère est transformé en manque psychologique et sa vie est torturée par le besoin de remplir le vide qu'elle ressent à cause de cette perte. Elle cherche désespérément à reconstruire dans son esprit l'image de ce territoire perdu et en même temps, elle cherche les équivalents réels : une sépulture pour sa mère dans cette forêt où le corps a été jeté aux chacals, afin de pouvoir rétablir son identité qui se fonde sur ce passé et sur les souvenirs. Cette disparition entraîne une identité brisée et fracturée. L'évocation d'instant, de lieux et d'événements vécus par la fille qui raconte sont sous

forme de souvenirs dont le centre d'intérêts est cet espace antérieur / intérieur. Et le noyau le plus concret de cet espace antérieur est bien sûr, Césarée ou la terre natale.

Dans un premier temps, ce lieu s'offre comme un espace unitaire, mais dans la conscience du personnage, ce lieu se mue en espace multiple. En tant qu'espace unitaire, il se ramifie en ville opaque, corps disloqué ou torturé, terre gelée, désert de l'âme, tous constituants de « mon » espace intérieur. La multiplicité de ces lieux réduits en petits espaces clos s'offre à un imaginaire tout à fait bachelardien¹. L'image d'un lieu clos que le personnage se gardera de trop le surcharger :

J'entends dans ma ville natale, ses mots et son silence [...] Dans ma ville, les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles : pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier [...] ayant choisi l'amnésie. Cité antique, Ô ma Césarée ! Qui penserait que ces pierres rousses, ces pierres seules gardent mémoire ! Même si ces dernières ont survécu aux successives destructions...! (p. 214).

En effet, A. Djébar écrit à l'intérieur d'elle-même mais toujours en s'inspirant des impressions saisies à l'extérieur, tout en intégrant dans son écriture ce mot-noyau qu'est la « mère ». Cette mère n'est autre que la terre natale. Elle est une trace entêtée de survivant, elle est une chance pour tenter de fixer, de rêver et de maintenir un ciel de mémoire. Mais trouver refuge dans un passé enfoui dans cette mémoire, dans la langue-mère, rendue sourde et muette. Cet espace muet, c'est aussi celui des femmes masquées, voilées et vivant dans l'ombre. C'est l'espace du silence et de l'enfermement.

A travers cette analyse des espaces et des lieux, nous constatons que tous les personnages ont, malgré leurs spécificités, des rapports individuels avec leur cadre de vie. Aucun d'eux ne peut être à l'abri de l'influence spatiale. N. Sarraute définit le lieu d'évolution de ses personnages en nommant la ville : « Paris » dans le « Planétarium » et dans « Enfance », les événements se déroulent soit à Paris, soit en Russie (Saint-Petersbourg).

Pour les jeunes gens du Planétarium – Alain et Gisèle Guimier -, leur quête est plus matérielle. L'«Ailleurs » ne leur garantit aucune sécurité, il faut donc supporter l'« Ici »,

1- BACHELARD, Gaston. « La poétique de l'espace ». PUF, 1957 (7^{ème} édition 1998).

c'est à dire vivre à Paris malgré les tensions avec la famille. Cet « ici » représente l'unique clé de leur réussite sociale et de l'aisance matérielle. L'ailleurs, par contre, dans « Le Planétarium », sera cet espace imaginaire, celui des tropismes et qui permet au personnage de fuir l'ici ou l'espace réel pour se réfugier dans son intérieur.

Pour ce qui est du second récit « Enfance », l'héroïne ou l'enfant est partagée entre deux espaces : celui du père – Paris -, et celui de la mère – Saint-Pétersbourg -. Mais ce contraste spatial va aider l'enfant à se situer dans son propre espace, un espace refuge : elle s'est construit « un foyer » avec ses mots à elle. L'école et les livres lui donnent le monde merveilleux qui semblait devoir lui être refusé par les déchirements de son enfance, et que ses parents ont malgré tout contribué chacun à sa manière à lui ouvrir le pays des mots. Et c'est ainsi que la narratrice part explorer, par le biais des mots, son vécu enfoui profondément, par le regard lucide d'un moi conscient.

Quant aux romans de A. Djébar, l'auteure revit l'enfermement des personnages, soit à travers les souvenirs, soit à travers les témoignages des femmes. Pour elle, toute voix qui s'élève de cet espace géographique (son pays natal) obéira forcément aux règles émises par la société patriarcale et émanera d'un espace clos. C'est par ce processus qu'A. Djébar commencera à tisser les mailles de leurs toiles. Cette explication correspond au confinement spatial. Le discours émanant d'un espace clos qui renvoie aux femmes l'écho de leur désespoir, de leurs cris et de tout ce que leur mémoire emmagasine, ne peut qu'engendrer une écriture calquée sur cet espace et qui reflète l'intériorité.

Expulsées du dehors, privées du regard, contraintes à intérioriser leurs souffrances, leurs cris, leur révolte, les femmes finissent par s'exiler elles-mêmes dans leur propre intérieur, se coupant définitivement de l'extérieur.

La caractérisation spatiale est une volonté affirmée de ces auteures. Il est impératif pour elles qu'il y ait suffisamment d'informations et qu'elles puissent situer exactement l'espace. Ceci ne nous empêche pas de constater que l'espace mental chez ces deux auteurs occupe une place importante et par son étendue, elles mettent l'accent sur l'intimité des personnages. Ces romans ont une similitude capitale : la bipartition spatiale. Les personnages sont amenés à traverser des espaces opposants : dedans / dehors où leur personnalité se libère, mettant au grand jour la face cachée de chacun.

Cette opposition spatiale entre dedans et dehors est transposée dans les romans de A. Djébar, au sein même du corps et de l'esprit et finit par imbiber l'écriture qui sera une écriture émanant d'un double dedans. Les personnages/femmes tentent de s'appropriier le dehors, elles dérobent toutes les images qui se présentent à elles, elles les emmagasinent dans leur mémoire et une fois de nouveau enfermées, les voilà qui déroulent le ruban de leurs souvenirs qui les aident à endurer l'enfermement et la claustration.

Effectivement, nous constatons la même opposition spatiale dans les textes de Sarraute. En tant que « nouvelle romancière », elle conçoit le personnage comme une conscience qui porte des tropismes. Le récit est pris en charge par un narrateur plus ou moins impliqué dans l'histoire qu'il raconte. Soit il découvre leurs pensées les plus intimes grâce au monologue intérieur, soit il est informé par les propos échangés entre eux. A ce niveau, nous notons des oppositions entre dehors et dedans, car les protagonistes sarrautiens ont tendance à l'intériorisation. On pourrait constater, à partir de là, l'absence quasi totale d'attention accordée au décor. Nous ne connaissons les héros que par leurs actes essentiels, leurs mouvements intérieurs et leurs pensées. Et l'intérêt reste centré sur la conscience des personnages qui n'évoluent que dans un espace bien flou. Le Planétarium, par exemple, contribue à faire émerger une écriture lovée au plus intime de la conscience. Cette écriture renvoie au discours interne du roman : jeux des dialogues, jeux des langages intérieurs ou de la sous-conversation. La force de N. Sarraute, c'est de nous avoir bousculés aux portes de la conscience. C'est une opération qui nous fait revivre une forme labyrinthique où les actions souterraines se font enfin jour.

Ces écrivains ne peuvent pas écrire autrement que nourris par l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, elles ne peuvent pas écrire autrement que sous l'influence d'un profond intérieur. Ce profond intérieur constitue l'une des principales spécificités de ces auteurs. Malgré la diversité du mode d'expression et la diversité dans l'écriture, cette composante finit toujours par ressurgir et par imprégner l'écriture du dedans et lui donner une empreinte caractéristique.

Le but de notre analyse n'est nullement de faire une distinction entre ces deux auteurs choisies. Mais la conception de l'espace chez celles-ci étant différente, leur écriture ne peut qu'être influencée par un espace intérieur-intime. L'autre spécificité de cette

écriture réside dans le rapport élaboré entre ces deux auteurs et cet univers clos qui se définit dans la conscience / la mémoire. Mais ce rapport ne peut être dissociable de l'omniscience du corps et de la voix. Le désir de faire ressurgir les profondeurs de cet univers et ce qu'il cache entre ses plis est intimement lié à la prise d'une parole silencieuse pour exprimer l'indicible.

Dans les romans de A.Djebar, les narratrices sont habitées par la crainte que les traces du passé s'envolent, que les souvenirs s'effacent, que les voix s'étouffent et que la mémoire disparaisse enterrée avec le corps des dernières gardiennes de cette mémoire. Faire revivre la mémoire reviendra nécessairement à ôter les voiles jetés sur les faces des femmes cloîtrées et les voiles jetés sur leurs voix. La libération des voix se fera en parallèle avec le souvenir de ces femmes asphyxiées dans leurs patios. C'est dans cette atmosphère d'asphyxie que la parole de A.Djebar vient donner de l'air à ces voix enfouies. A travers les récits, la voix et la parole ; la mémoire de ces femmes reste l'ultime rempart contre l'amnésie et le seul moyen de se réapproprier la mémoire occultée par les détenteurs du pouvoir des signes et de l'écriture.

Quelle que soit la différence entre le style d'écriture adopté par ces écrivains, il existe tout de même un fil conducteur entre les différents textes choisis. Leur écriture découle de la même origine : l'intériorité et le dedans. Ainsi notre étude sur l'espace, même si elle nous a apporté de multiples informations, ne peut être effectivement significative que si elle est complétée par la narration de l'intime.

Au terme de cette première partie, il s'avère que l'espace est porteur de sens. Cependant, cet espace intérieur ne peut être dissocié de l'intimité du personnage. Nous estimons qu'il est nécessaire d'étudier dans la deuxième partie, les rapports étroits qui existent entre l'espace du dedans et l'intime en nous intéressant successivement aux personnages, à l'espace intérieur et aux figures qui découlent de l'intime à savoir le monologue intérieur, la sous-conversation et le silence ou le mutisme.



DEUXIÈME PARTIE

**LES ESPACES INTIMES
OU LA NARRATION
DE LA VIE INTÉRIEURE**

Deuxième partie : Les espaces intimes ou la narration de la vie intérieure :

Partant de la définition de l'espace tel qu'on l'a développé dans la première partie de notre projet, nous dirons que l'espace, dans un sens général, désigne le milieu dans lequel nous percevons le monde extérieur et localisons les objets qui y figurent. Dans un sens restreint, le mot « espace » s'applique à un lieu abstrait qui peut être infime de cette étendue qui nous paraît indéfinie.

A première vue, les textes de notre corpus présentent des espaces réels qui se retrouvent sous des formes variées et qui semblent bien contrastés. Plus on regarde de près, plus leur lecture se complique d'ambiguïtés et de contradictions. On trouve chez les personnages de ces romans des visions vers un ailleurs. Ce sont des êtres qui ont une perception très sensible liée au désir de fuir le monde réel pour plonger dans le domaine de l'imaginaire. L'espace évoqué dans ces textes est surtout un espace intérieur où l'imaginaire souterrain dans lequel le personnage élabore son monde mental au gré de ses besoins et de ses désirs. Nous pouvons dire que le jeu des espaces dans ces textes se lit comme l'inscription de la situation des personnages, hautement sensibilisés aux confrontations de la vie. Les auteurs l'ont caractérisé par des oppositions : ici/ailleurs, dedans/dehors, antérieur/intérieur qui confèrent au récit ses vraies zones d'ombre.

Dès la première lecture de ces textes, notre attention est attirée par cette dialectique spatiale. Les deux espaces forment deux entités contradictoires et chacune est marquée par ses particularités qui la distinguent. C'est en construisant et en dynamisant ces unités spatiales que ces deux auteurs arrivent à créer un contre-point formel qui oppose l'espace intérieur au jeu des espaces représentés. Cet espace imaginaire où le moi peut se représenter comme il veut, prend parfois l'aspect d'un miroir qui incarne la figure même d'une certaine condition humaine. L'univers imaginaire apparaît chez ces auteurs comme la scène où se joue le drame d'une intimité abandonnée à l'infinie délectation des pensées. Presque tous les personnages de notre corpus, tandis qu'ils restent en mesure de faire face aux diverses circonstances de l'existence quotidienne, sont habités par des terreurs et des désirs dont ils éprouvent la présence à l'intérieur d'eux-mêmes. C'est dans ce domaine

enfoui que se situent les racines secrètes du comportement des individus comme le signale D. Cohn :

La tâche du romancier est de représenter l'homme à tous les niveaux de sa vie psychique, y compris cette couche subliminale essentielle et qui ne saurait être rendue à l'aide de ce qui est conscient chez le personnage.¹

De ce point de vue, le récit décrit les régions les plus obscures de la vie mentale du personnage et dont l'auteur sonde les profondeurs. En explorant ces profondeurs, le narrateur analyse des motivations secrètes qui expliquent les gestes, les paroles et les sentiments du personnage.

En ouvrant l'intériorité des personnages à la représentation, ces auteurs donnent accès à une dimension du réel. L'écriture de l'intime apparaît soutenue par un projet de connaissance dont le but serait de cerner une vérité du sujet, telle que peuvent la manifester la pensée, la parole intérieure ou la sensation saisies au plus près de leur source.

Cet espace souterrain ou ces profondeurs sont pleins de passé. En s'y arrêtant, ces profondeurs vont nous permettre de définir ces « moments-espace ». Cet espace dense de sensations multiples, en occupe le centre lumineux. C'est peut-être la force de ces sensations que se réfère le narrateur pour qualifier les personnages de ces romans. Et pour justifier une telle qualification, il faudrait que ces sensations soient pures et qu'elles soient projetées dans l'espace. Or, elles sont le plus souvent chargées d'impressions qui se définissent en notions ou en pensées, ce qui montre bien qu'elles ne se dispersent pas dans l'espace autour des personnages mais s'enfoncent en eux pour réveiller la vie ensevelie. Ces impressions avec toute leur floraison d'images et de pensées éclairent l'ombre de cette intériorité. L'ici du présent réel devient un ailleurs et tout se passe hors de l'espace et du temps réel, dans un milieu tout autre : la conscience, l'âme, la sensibilité....

L'univers de la conscience, cet espace protégé, où les lois du monde extérieur sont suspendues et où les actes n'ont plus de conséquences. La conscience, dans ces textes apparaît comme le lieu privé où se recueillir et où se réfugier hors du monde pour renouer le dialogue intime avec soi. Ce monde microscopique est le sujet de tous les soins de nos deux écrivains.

1- COHN, Dorrit. « La Transparence intérieure ». Seuil, 1981. p. 71.

Ces auteurs ont en commun de croire que la part primordiale de la vie humaine se trouve dans ces processus mentaux et émotionnels et non pas à l'extérieur des êtres, dans les événements ou les rapports sociaux. Elles partent du principe que tout ce qui se déroule dans une tête ne relève pas nécessairement de la conscience. Dans ces romans, notamment ceux de N. Sarraute, le postulat de départ est qu'à un moment donné, le flux mental comprend à la fois tous les niveaux de conscience, c'est-à-dire l'ensemble des perceptions et des productions mentales ; qu'elles soient intellectuelles, émotives ou sensorielles, même le niveau le plus fruste : le préverbal ;

Si l'on veut décrire le contenu exact de la conscience [...], alors ces sensations, ces émotions, pensées ou souvenirs liés aussi bien aux perceptions externes qu'aux réflexions et aux associations, tous ces éléments doivent trouver une expression dans un flux de mots, d'images et d'idées similaire au flux organisé de l'esprit. ¹

Et pour exprimer le monde intime, ces auteurs vont pénétrer cet inconnu de l'être pour atteindre les pensées profondes du personnage. C'est dans l'introspection qu'on trouve le monde des représentations intimes, des fantasmes et des significations personnelles.

L'intimité, « ce monde intérieur des phénomènes de sensibilité et d'imagination »² est figuré sous la forme d'une profondeur où l'intériorité s'éloigne toujours plus du discours social pour se rapprocher d'une vérité ultime du sujet, sentiment personnel indépendant du monde extérieur. Il va nous tracer le parcours de son intériorité en enregistrant la courbe de son aventure intime. Une fois installées dans cet espace, ces auteurs vont nous faire découvrir l'inconnu de ces territoires psychiques. Ils procéderont à une retranscription de la vie intérieure de leurs personnages. Et parmi ces procédés : le monologue intérieur ou l'indirect libre. Ces techniques offrent un instrument particulièrement approprié à la représentation de l'intime, et le déroulement ininterrompu de la pensée va nous apprendre ce que fait le personnage et ce qu'il lui arrive. C'est cette focalisation dans l'intérieur d'une tête qui constitue l'apport de notre projet. Le discours intime se présente donc comme issu de la profondeur dernière et remonté à travers ses épaisseurs jusqu'à la conscience et la parole commune.

1- CANNONE, Belinda. « Narrations de la vie intérieure ». PUF, 2000. p. 27.

2- MONTANDON, Alain (dir.). « De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité ». Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 24.

La tâche que nous nous fixons dans cette deuxième partie est d'étudier d'une manière spécifique le monde intime dans les œuvres de ces deux auteurs. Nous commencerons d'abord par déterminer le rôle de la conscience et de la mémoire en tant qu'espace intérieur où se déploient les représentations de l'intime. Cette étude nous invite à suivre la permanence d'une conscience à travers le flot des modifications sensorielles, émotionnelles et intellectuelles qui assaillent les personnages de notre corpus. Nous étudierons par la suite, la place qu'occupe le discours intérieur dans le territoire mental.

Un deuxième chapitre sera consacré à l'analyse des espaces intimes dans les romans de N. Sarraute, en insistant sur cette parole enfouie, accompagnée des tropismes et les hésitations de son émergence. Dans le troisième chapitre, nous développerons le fonctionnement de la mémoire dans les textes de A. Djébar et le rôle de l'introspection dans le monde intime de chaque personnage. Ce chapitre illustre les chemins par lesquels la mémoire, en tant qu'espace intérieur, va pouvoir révéler le passé enterré et percer les secrets introvertis.

Ces territoires intérieurs vont non seulement nous dévoiler le discours intime, mais un discours qui reste silencieux parce qu'il n'est pas prononcé, c'est ce qui nous amène à conclure cette partie par l'écriture du silence ou la parole muette.



DEUXIÈME PARTIE

LES ESPACES INTIMES OU LA NARRATION DE LA VIE INTÉRIEURE

Chapitre I

De l'intériorité à l'intime

Chapitre I : De l'intériorité à l'intime

1- Espaces réels / espaces mentaux :

Nous constatons, en parcourant les textes de notre corpus, que le jeu des espaces représentés est de nature binaire : le dehors qui s'oppose au dedans, ou l'espace clos par rapport à l'espace ouvert qui est susceptible à toute une gamme d'attributs affectifs. Un « ici » qui s'oppose systématiquement à un « ailleurs » comme chez A. Djébar dans « Femme sans sépulture » et chez N. Sarraute dans « Enfance », le point noir du présent aux paysages du souvenir. Une autre polarité de base qui est celle de l'espace extérieur et de l'espace intérieur où le moi se réfugie pour fuir la réalité ou pour évoquer un passé enterré. Parler des espaces représentés, c'est le plus souvent aussi parler du jeu de la mémoire, puisque la signification des lieux pour le personnage tend à surgir d'une prise de conscience du passé.

La conscience comme entité stable, dépend de la re-figuration au niveau imaginaire des espaces vécus dans le passé d'où l'importance chez A. Djébar de la mémoire se rappelant dans le présent afin d'offrir les preuves les plus sûres d'une réalité révolue.

L'écriture dans ces textes est une matérialisation d'un espace imaginaire, elle donne ses traits lisibles et sensibles à une « terra incognita », un lieu dont la définition est représentée par l'œuvre entière. Ce qui nous amène à dire que l'espace essentiel par rapport au personnage est, selon nos deux auteurs, celui qu'on porte à l'intérieur de nous-mêmes, l'image idéale d'un espace possible, créé par la relation entre le moi et le réel auquel on se confronte. La question qu'on se pose est : quel est ou comment définir cet espace?

Pour explorer le monde intérieur, Julien Gracq (auteur des « Eaux étroites »), dit à ce propos :

Quand j'ai commencé à écrire, il me semble que ce que je cherchais, c'était à matérialiser l'espace, la profondeur d'une certaine effervescence débordante, un peu comme on crie dans l'obscurité d'une caverne pour en mesurer les dimensions d'après l'écho.¹

1- GASCOIGNE, David (dir.). « Le moi et ses espaces ». PUF, 1997, p. 17. (la citation est signalée dans l'œuvre « En lisant, en écrivant ». de J. Gracq, Œuvres complètes, Gallimard, Pléiade, 1989-1995 II, p. 656.)

Ce lieu, selon le mode métaphorique est comparé à « l'obscurité d'une caverne », il est défini aussi comme une « certaine effervescence imaginative débordante ». Cette définition suggère la consistance de ce lieu, non une « terre étrangère », mais une source ou une fontaine jaillissante qui pourrait se tarir ou menacer d'envahir ses bords.

L'écriture, pour ces deux auteurs, est souvent investigation de l'espace intérieur. Cette volonté de comprendre, d'aller plus avant dans la connaissance, trouve dans la métaphore spatiale un moyen privilégié pour tenter d'exprimer la démarche intérieure. Et s'il est vrai que chaque âme est un paysage, l'espace intérieur, par le caractère de ses métamorphoses, est peut-être le seul à imaginer les mouvements brusques et contradictoires qui bousculent l'esprit de tout homme. Il suffit de plonger en eux pour pouvoir identifier les personnages et les reconnaître aussitôt. Un peu à la manière de Dostoïevski qui, en parlant de ses personnages, faisait allusion à ce « fond », « mon éternel fond » d'où il tirait disait-il « la matière de chacun de ses ouvrages »¹

Ce lieu de rencontre, ce « fond » qu'il n'arrive pas à définir, n'est autre chose que ce besoin continu de contact qui incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son opacité. Peut-être, c'est ce besoin qui les pousse à s'ouvrir à eux et à révéler leurs plus secrets replis.

Ainsi, le personnage est souvent porté à analyser les réactions de son esprit, en particulier dans les textes de Sarraute. Et l'insistance sur la maîtrise ou les pertes de contrôle du comportement mental se formule en des termes qui donnent l'allusion que le monologue de ces personnages communique directement avec les flux effervescentes transmis par les organes du cerveau : « il s'attarde, un centième de seconde, près du poteau-frontière de la chair et de l'esprit, là où les impressions nouvelles entrent et se font place, comme elles peuvent, parmi la multitude des souvenirs. »²

1- SARRAUTE, Nathalie. « L'ère du soupçon ». Gallimard, 1956, p. 36.

2- MONCOND'HUY, Dominique. « La fiction de l'intime ». Atlande, 2001, pp. 114-115.

Cette esquisse imaginaire de la vie psychique marque en quelque sorte le point central de cette dimension intimiste sous l'angle de l'aventure mentale. Mais il ne s'agit là que d'un aspect du monde intérieur, l'autre aspect focalise les domaines cachés de la vie privée des personnages que notre corpus d'étude va tenter de dévoiler : la vie intime, les angoisses, les images obsédantes du passé, le corps, l'épreuve de l'identité. C'est pourquoi ces descriptions de l'espace mental sous forme de monologue intime finissent par rendre compte de l'essentiel.

Ce qui compte réellement dans ces romans, c'est cet espace du dedans, c'est aussi la densité analytique consacrée aux crises, à l'enfermement, aux pulsions qui assaillent le personnage. Celui-ci retenu ou reclus, sombre métonymie de son intériorité, se présente à nous sous l'angle fascinant de cette part inconnue. Il appartient à ces deux auteurs de pénétrer justement cet inconnu de l'être pour atteindre l'expression des pensées les plus intimes. De ce fait, nous passons à une forme spatiale qui est dite intérieure et qui se définit dans la conscience.

1.1- La conscience : univers de l'intime :

Etant donné que les textes de notre corpus constituent un champ d'étude relativement proche les uns les autres, nous pouvons nous aventurer dans l'univers intérieur des personnages, en y examinant les caractéristiques de cette notion nommée « conscience ».

A première vue, il semble nécessaire que cette notion soit définie et clarifiée avant de savoir comment elle se reflète dans ces romans.

La conscience : « (mot latin : *conscius / conscientia*, de *scire*, savoir) est l'organisation dynamique et personnelle de la vie psychique. Elle est cette modalité de l'être par quoi il s'institue comme sujet de sa connaissance et auteur de son propre monde (...) Celle-ci, en tant qu'elle est l'organisation même de l'être psychique constitue le « lieu », c'est à dire le « milieu » où se médiatisent, dans la représentation idéoverbale du temps et de l'espace dont il dispose, les expériences et les projets du sujet.»¹

1- Encyclopédie Universalis. 2002, p. 319.

Aussi on a affaire, avec la conscience, à une expérience tout à la fois de soi et du monde, de soi par le monde et du monde via soi-même. Ces dimensions en tant que sujets s'y trouvent d'emblée inscrites : perception, affect, temporalité, mouvement, imagination, langage, rencontre d'autrui... Telle est l'ample palette des différentes couleurs de la conscience. Chacune de ces dimensions en reflète à la fois la structure et la dynamique.

Cette notion a été exploitée depuis l'antiquité (les grecs), mais sans arriver à nommer cette réalité que nous appelons « conscience » et qui se définit comme un dialogue de soi à soi. On la trouve dans les épopées, les tragédies grecques, les héros et les personnages ne cessent de converser intérieurement avec eux-mêmes, dans des termes imprégnés de la physiologie du cœur et des entrailles. Platon formalise un tel entretien interne dans les termes du « dialogue intérieur et muet de l'âme avec elle-même », par lequel on apprend à mieux se connaître soi-même. Aristote et les stoïciens commencent à utiliser des termes forgés sur le préfixe «sun» suivi d'une action verbale «sunaisthanesthai », ou «suneidesis », et qui seront traduits par les latins par « conscientia ».

Ainsi, les stoïciens cherchent à créer leur propre terminologie morale à partir du cadre tracé par l'Ecole Grecque. « Suneidesis alias conscientia »¹, y devient courant pour désigner la façon dont l'individu, seul à seul avec lui-même, évalue ses actions et ses mérites, selon une forme anticipée d'« examen de conscience » où s'inaugure la conscience morale et du témoignage juridique que l'on se rend à soi-même en termes de culpabilité et de remords, mais aussi de récapitulation par la mémoire. Locke, dans son « Essai sur l'entendement humain en 1694 », en donne alors une définition qui deviendra célèbre, il dit : « la conscience est la façon dont un homme perçoit ce qui se passe dans son esprit. »²

Par-delà ce mouvement spontané d'intériorisation qui nous révèle à nous-mêmes comme soi, il y a un mouvement second, de type réflexif, qui nous re-donne accès à nous-mêmes. Ce type de mouvement correspond à un retour sur soi et que les psychologues nomment « introspection », qui veut dire littéralement : regarder (spectare) à l'intérieur de

1– BALIBAR, Etienne. « Dictionnaire des intraduisibles ». Seuil, 2001, p. 7.

2– DEPRAZ, Nathalie. « La Conscience ». Armand Colin, 2001, p. 8.

soi (intro) et qui offre la possibilité d'observer ses états psychiques, cognitifs (pensées) ou émotionnels (affects).

La question est : qui est l'observateur ? Kant est le premier à poser le problème du dédoublement re-présentationnel de la conscience. Qui observe l'observateur ? Le « je » qui pense se saisit alors lui-même dans sa propre forme, sous la forme d'une auto-affection qui est l'expérience pure du sens interne. En produisant un savoir de soi à la source de la représentation possible des objets, qui constitue le « je » lui-même en phénomène. Derrida dira dans « La voix et le phénomène », qu' « aucune conscience n'est possible sans la voix. »¹ Il ressource la conscience à ses vibrations sensorielles (ici, auditives).

En précurseur de la phénoménologie, plus proche de Merleau-Ponty, il faisait de la conscience de soi le « fait primitif du sens intime », lequel n'est rien d'autre que l'aperception vécue de son propre corps. Se dessine alors l'irréductibilité du corps et de l'âme que la phénoménologie se donnera pour tâche de penser dans les termes de la conscience corporelle. S'ajoute à cela l'inconscient qui est le terreau originaire d'enracinement de la conscience ou son autre intime. Aussi à l'inconscient psychique fait place l'inconscient corporel mis au centre par la phénoménologie, principalement par Merleau-Ponty. Corporel plutôt que psychique,

L'inconscient n'est pas caractérisé comme un noyau irréductible d'obscurité inhérent au psychisme de l'individu, et à jamais inaccessible à sa conscience claire, mais comme l'existence de capacités corporelles d'action sédimentées en lui, et qui forment une zone pré-consciente d'habitus susceptibles d'advenir à la conscience.²

Il s'avère donc évident que l'inconscient forme une composante essentielle de la conscience.

En revenant à la conscience, celle-ci se présente donc comme la métaphore spatiale de l'intériorité. Elle est définie comme le lieu et le témoin de la vie intérieure. Ce milieu intérieur que le sujet creuse en lui-même pour être aussi le lieu où se déroulent les « événements » de ses relations avec le monde et de la représentation qu'il s'en fait.

En apparence, les textes de notre corpus, en particulier ceux de N. Sarraute, présentent un profil ressemblant à ce qui est dit dans les définitions su-citées. Ceci dit,

1- DERRIDA, Jacques. « La voix et le phénomène ». PUF, 1967, p. 89.

2- DEPRAZ, N. Op.cit., p. 13.

notre démarche ne sera pas inutile dans la mesure où Merleau-Ponty voit en la : « conscience une opacité qui est constitutive de son immersion dans la corporéité. »¹

Ce sont précisément les limites de cette affirmation que nous chercherons à démontrer et qui constituent la base essentielle de notre étude. Mais avant d'aborder cette dichotomie corps / conscience, essayons d'abord de connaître, du moins dans ce début de notre projet, la définition que la littérature attribue à la conscience.

Littéralement, parler de conscience, c'est aussi parler d'une technique essentiellement romanesque qu'on appelle « courant de conscience » ou « stream of consciousness », inaugurée par Edouard Dujardin, James Joyce et Virginia Woolf. Le roman du « courant de conscience » tente de restituer la coexistence de tous les éléments de la conscience : perception, pensées, fantasmes, désirs, sentiments.

Nous démontrerons dans cette partie le rôle de la conscience, en tant qu'espace intérieur, et son rapport avec l'intime et le monologue intérieur. Nous nous appliquerons, par contre, dans la suite de cette partie à l'étude de la mémoire qui est une partie de la conscience, en s'arrêtant sur les souvenirs et les images accompagnées de sensations qu'ils laissent à l'intérieur du personnage, enfermant ce dernier non seulement dans une situation de dépendance mais aussi de passivité.

Cependant, nous ne connaissons les personnages de ces textes que par leurs actes essentiels, leurs mouvements, leurs pensées. Il est évident que l'intérêt de ces romans ne se trouve pas dans l'intrigue mais plutôt dans l'évolution des personnages vue de l'intérieur, comme le précise Dorrit Cohn dans *La « Transparence intérieure »* :

Et si la littérature se mettait à s'occuper davantage de mouvements psychiques que de fiançailles, de bals, d'excursions à la campagne et d'accidents toujours considérés pour eux-mêmes ? [...] Nous pourrions par là parvenir à en savoir un peu plus sur les ébranlements secrets qui passent inaperçus dans les profondeurs de l'esprit, sur l'insondable chaos des impressions, sur la vie délicate de l'imagination soumise au microscope ; sur les errances imprévisibles des pensées et des sentiments, sur les paysages vierges et dépourvus de sentiers que parcourent l'esprit et le cœur [...]²

1- DEPRAZ, N. Op.cit., p. 86.

2- COHN, D. « La Transparence intérieure ». Seuil, 1981, p. 182.

La conscience, cette terre meuble appartient à l'aventure de ce qu'on appelle l'esprit parallèle. Découvrir l'inconnu dans ces territoires psychiques ; ce monde microscopique est le sujet de tous les soins de nos deux écrivains. Des aspirations contradictoires dissimulées qui agitent dans les plis de ce monde. Chaque personnage fait l'expérience de sa solitude et du poids de la réalité. Mettre à nu ce monde intérieur, tel est le but de N. Sarraute et de A. Djébar. Par souci esthétique ou par devoir, ces auteurs vont à la recherche de ce qui ne peut se dire. Ce sont des drames intérieurs et pourtant déterminants de la vie psychique que ces auteurs étudient d'un œil attentif.

La quête de nos deux romancières est en effet, celle d'un ordre caché, d'une réalité autre. Et si, comme le souligne J. Kristéva : « Et si la littérature s'intériorise et se retire du monde dans le sillage de la crise de la pensée »¹, c'est parce qu'elle a besoin d'une régénération, c'est parce qu'elle est : « cette vacance intérieure où se redispose le monde. »²

Cet univers imaginaire apparaît alors comme la scène où se joue le drame d'une intimité abandonnée aux pensées morbides et torturantes, nourris d'obsessions personnelles. Le personnage trouve dans cet espace une demeure inhabitée, un refuge où se recueillir, il est le seul qui comprend son langage. Il tente de créer dans la chaude atmosphère de ce territoire intime un interlocuteur qui n'est personne d'autre que lui-même. La conscience devient ainsi, un lieu où donner corps à l'autre en soi, un miroir où l'on espère voir surgir la figure de l'autre.

Nous démontrerons ainsi dans cette première partie le rôle de la conscience, en tant qu'espace intérieur, et son rapport avec l'intime et le monologue intérieur. Nous nous appliquerons, par contre, dans la suite de ce travail à l'étude de la mémoire qui est une partie de la conscience, en s'arrêtant, bien sûr, sur les souvenirs et les images accompagnées de sensations qu'ils laissent à l'intérieur du personnage, enfermant ce dernier non seulement dans une situation de dépendance mais aussi de passivité.

1- KRISTEVA, Julia. «Soleil noir : Dépression et Mélancolie ». Gallimard, 1987, p. 232.

2- POULET, Georges. « Etude sur le temps humain : La distance intérieure ». Tome II, éditions Plon, 1952, p. 1.

1.2- La mémoire : foyer des souvenirs :

Dans les textes de A. Djébar ou de N. Sarraute, l'espace fonctionne de façon métaphorique ou symbolique. Les personnages sont presque toujours situés dans un lieu intime. Certains lieux réels conduisent ceux-ci vers un passé qui est aussi vidé de sa substance concrète pour mieux devenir, avec le paysage qui l'entoure, l'emblème d'un voyage spirituel. L'espace d'une consolation possible est réduit aux dimensions d'un regard intérieur perdu. Seule la mémoire, si présente dans les textes de nos deux auteurs, peut alors à travers le souvenir redonner vie aux êtres et aux choses.

Le travail de la mémoire implique un certain retour en arrière, un retour au passé qui reste ancré dans une zone fermée de l'esprit et qui constitue à la fois la matière essentielle de l'écriture de ces œuvres, notamment dans celles de A. Djébar.

Selon une approche psychologique,

La mémoire est de conserver et de rappeler des informations passées. La mémoire nécessite des opérations mentales qui permettent de se représenter les objets et les événements en leur absence et dont les principaux modes sont le langage et l'image mentale visuelle.¹

La conception d'une mémoire envisagée comme réserve d'images s'imposera pratiquement jusqu'à Descartes et à partir du XVII^{ème} siècle, on voit en celle-ci un réseau associatif de souvenirs.

Le corps, avec ses facultés sensibles et sensorielles, est l'intermédiaire indispensable à la perception, donc à l'acquisition des souvenirs et à la formation de la mémoire.

La notion de « mémoire » a été exploitée pour la première fois par Henri Bergson. Il dit à ce propos : « La mémoire enregistrerait sous forme d'images souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne négligerait aucun détail, elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date [...] »²

1- L'étude de la mémoire semble remonter à l'antiquité, (264 av.J.C), Simonide de Céos, poète grec du V^{ème} siècle av J.C, aurait découvert la méthode des lieux, qui consiste à transformer en images mentales ce qu'on doit apprendre et à situer ces images par rapport à un itinéraire connu. Encyclopédie Universalis XIV, 2002, p. 787.

2- BERGSON, Henri. « Matière et mémoire ». PUF, 1^{ère} éd., 1939, (7^{ème} édition, 2004), p. 86.

Cette faculté humaine est vue comme un « filet » dont les mailles sont les souvenirs. Pour Diderot, la mémoire est : « la propriété du centre, le sens spécifique de l'origine du réseau, comme la vue est la propriété de l'œil. »¹

Chaque brin du système nerveux périphérique mène au système nerveux central, au centre commun de toutes les sensations, là où est la mémoire, là où se font les comparaisons.

Descartes avait mis, lui aussi, l'accent sur le réveil des associations anciennes de sensations l'une par l'autre, il dit à ce propos :

Il y a une telle liaison entre notre âme et notre corps, que les pensées qui ont accompagné quelques mouvements du corps, dès le commencement de notre vie, les accompagnent encore à présent, de sorte que, si les mêmes mouvements du corps sont excités dans le corps par quelque cause extérieure, ils excitent aussi en l'âme les mêmes pensées, et réciproquement, si nous avons les mêmes pensées, elles produisent les mêmes mouvements.²

En effet, le corps est considéré comme l'intermédiaire indispensable entre le monde extérieur et l'esprit, il sert à enregistrer des sensations et à articuler des volontés. La question qui se pose d'elle-même est : comment la sensation se transforme en perception et qui devient par la suite un souvenir ? Autrement dit comment un paysage, par exemple, arrive-t-il au travers des voies optiques pour être perçu en tant que paysage par le cerveau ; ou comment une musique, transmise par les voies auditives, est-elle interprétée comme un air harmonieux, ou comment un foulard en soie parvient-il à l'aire cérébrale sensitive avec toute sa finesse, sa souplesse et sa douceur ?

Comment ce paysage, cette musique ou ce foulard vont-ils demeurer dans la mémoire, sous forme de souvenirs et qui restent parfois vivants toute notre vie ? Le cerveau va en conserver la trace. Et pour conserver celle-ci, il faut avoir perçu :

Notre corps est notre organe de perception, il se place entre le monde extérieur et notre mémoire ; c'est lui qui va recueillir par le biais des cinq sens : vision, audition, olfaction, goût et toucher, la matière première de nos sensations.³

1- LEONARD, Monique. « Mémoire et Ecriture ». Honoré Champion, 2003, p. 102.

2- Idem., p. 102.

3- TADIE, Jean-Yves et Marc « Le sens de la mémoire ». Gallimard, 1999, p. 103.

Donc, une scène peuplée de bruit, d'odeurs, de sensations tactiles, parvient à différentes zones du cerveau par des canaux différents, dont celui-ci fait la synthèse.

- **Le souvenir ou la quête intérieure :**

L'homme est le siège permanent d'actions, de perceptions et de pensées sans aucune pause. A tout instant, des influx nerveux surgissent. Dans sa « Dissertation sur l'homme », Balzac écrivait : « La mémoire est la première condition du génie » ; « faculté de retenir », elle conserve le jugement que nous portons sur la sensation et les rapports entre les idées. Cependant, l'homme ne peut pas se souvenir de tout ce qui a constitué son passé, il ne peut faire ressurgir que ce que sa mémoire a enregistré et qu'elle apporte à sa conscience. Et pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut s'abstraire du temps présent et s'aventurer dans un monde intérieur. Dans ce contexte, Bergson dit :

[...] La mémoire emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité naturelle. Par elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente et intellectuelle d'une perception déjà éprouvée, en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée.¹

Mais pour remonter la pente de la vie passée, il faut descendre dans le gouffre des enfers (la conscience).

Le souvenir est une perception intérieure qui, de la même façon qu'une perception extérieure, provoque une réaction émotionnelle, il cause un choc au moment de la remémoration mais ce n'est nullement la sensation éprouvée autrefois, mais une sensation présente, produite par l'émotion ressentie maintenant et due à un souvenir qui nous bouleverse. En fait, ces souvenirs nous rendent plus souvent mélancoliques parce qu'ils évoquent un passé heureux ou malheureux mais qui n'est plus.

Ces souvenirs représentent des moments aussi insignifiants qu'ils puissent paraître, ils représentent le moi profond face à la personne qui se souvient. A partir des fragments, on peut combler les vides par l'imagination ou en faisant appel à des aides extérieures.

1- BERGSON, H. « Matière et mémoire ». Op.cit, p. 86.

C'est ainsi que N. Sarraute et A. Djébar nous présentent dans leur textes, tout un monde d'émotions et d'images vivantes, mais en même temps, une interprétation d'une réalité et d'une vision intérieure et individuelle. Ces auteurs nous montrent comment telle sensation, même banale et insignifiante, peut déclencher en nous tel souvenir, rouvrir brusquement les portes du passé, et faire surgir une image, et toute l'atmosphère qui l'enveloppait. La mémoire, dans ces textes, ne se borne pas à apporter des faits passés, mais elle ouvre avec le flot de ses résurrections émotives, une voie de communication avec l'inconscient. Elle permet au personnage de prendre un contact direct avec les réalités profondes. Et les monologues qui se succèdent sont prononcés devant des scènes remémorées et dans lesquels nous n'entrevoions que des reflets lointains. A vrai dire, ce sont moins leurs pensées et leurs sentiments qu'ils nous communiquent, que l'écho presque informulé, éveillé au fond de la conscience de ces personnages par le choc des sensations qui résonnent à la surface. A ces sensations confuses viennent s'ajouter des souvenirs qui jaillissent.

Ce qui nous importe le plus dans notre projet de recherche c'est précisément la mémoire sensitive (sensation, affection), nous touchons ici à l'aspect le plus mystérieux de l'expression de la mémoire : la sensation affective revient envahir le personnage. Ce n'est plus le souvenir imaginé de la sensation qu'il ressentait à l'époque, c'est elle-même qui ressurgit avec toute l'émotion qu'elle suscite en lui. Ensuite, c'est la matérialité du fait passé, support de cette sensation qui arrivera à la conscience, et c'est ainsi que le parcours intérieur commence pour le personnage sous forme de récits rétrospectifs chargés d'impressions et d'émotions d'où le monologue remémoratif.

Tenons-nous à l'instant à cette définition que nous avons adoptée comme point de départ de notre analyse générique des œuvres de N. Sarraute et de A. Djébar. La conscience est le lieu de la vie intérieure là où se déroulent la succession continue des sensations, désirs et pensées. Elle obéit à la loi de l'introspection. Et si les textes de notre corpus sont édifiés initialement sur une entreprise de l'introspection, y trouve-t-on les traces d'une écriture nous permettant de découvrir le monde des représentations intimes, des fantasmes et des significations personnelles, sachant que chaque monde intime est un espace particulier ? Qu'est-ce qui nous fait dire que les textes de N. Sarraute et de A. Djébar émanent d'un lieu clos, et de quelles manières se manifestent les traces d'une parole souterraine révélant la vie secrète des personnages ?

Ce sont là les questions que nous nous posons à travers toute cette seconde partie. Nous espérons pouvoir y apporter des réponses claires qui nous permettront d'élucider les ambiguïtés rencontrées dans la lecture de ces textes.

2- Le territoire mental au carrefour des pensées intimes

On définit ordinairement la conscience en recourant à la métaphore spatiale de l'intériorité. Elle est comme le lieu et le témoin de la vie intérieure. Tout le mystère est dans cet espace imaginaire où l'effervescence intérieure suscite l'activité de nos sens. Le procédé souterrain, les profondeurs merveilleuses, pleines de passé et d'ailleurs valent qu'on s'y arrête. Elles vont nous permettre de définir ces «moment-espaces».

L'espace immédiat, dense de sensations multiples, en occupe le centre de la conscience. Il faut que ces sensations soient pures et qu'elles soient effectivement projetées dans l'espace. Or, elles sont le plus souvent chargées d'impressions qui se transforment en notions et en pensées, ce qui montre bien qu'elles se déploient selon une force centripète, qu'elles ne se dispersent pas dans l'espace autour des personnages, mais s'enfoncent en eux pour réveiller la vie ensevelie. Ces impressions, avec toutes leurs images et pensées écloses autour des sensations, éclairent l'ombre de ces profondeurs. L'ici-maintenant devient l'ailleurs et l'autre temps, simplement parce que tout s'y passe hors de l'espace réel et du temps, dans un milieu tout autre : la conscience, l'âme, la sensibilité.

Ces romancières cherchent, par le recours à l'introspection, à cerner le devenir des êtres. Et l'écriture de l'intime s'emploie à surprendre des états d'âme ; des pensées captées au niveau obscur et confus de leur avènement où affleure une parole surgie d'un univers intérieur que ces auteurs ont réussi à faire entendre en chacun des monologues. Ce qui nous intéresse dans ces œuvres, c'est cette part d'inexprimé et d'incommunicable que l'écriture dissimule sous les mots ou par-delà leur agencement textuel. L'histoire n'est qu'un prétexte, car à l'événement, se substitue l'avènement, c'est à dire la qualité de l'ineffable qui jaillit dans le feu discret d'une intensité intérieure. Cet univers imaginaire apparaît comme la scène où se joue le drame d'une intimité abandonnée à l'infinie délectation des pensées. La quête de ces auteurs est, en effet, celle d'un ordre caché, d'une réalité autre. Donc, il appartient à ces auteurs de pénétrer cet « inconnu de l'être » pour atteindre l'expression des

pensées les plus intimes. Cette idée croise d'une certaine manière les recherches de Henri Bergson, le grand penseur de la mémoire. Selon lui :

La vérité de l'individu ne repose sur aucune identité fixe, sa personnalité change constamment sous l'effet de multiples contradictions qui sont la dynamique même de son être : l'évolution en général n'est pas autre chose que ce passage de l'Un au Multiple, cet épanouissement progressif d'une identité qui mûrit en pluralité.¹

En ce sens, il ajoute que : « l'intelligence n'est pas faite pour comprendre le successif, elle est dans l'impasse du rationnel, alors qu'en fait la personnalité évolue par-à-coups, par digression, par rayonnement et non linéairement. »²

Dans ces conditions, la philosophie bergsonienne enseigne que la personnalité résulte d'un monde de tension où l'homme, fragmenté et multiple, détermine souterrainement sa pensée par rapport à la puissance de l'intuition et la domination de l'instinct. La lutte contre la dissolution de l'être semble dépendre étroitement de cette « impasse du rationnel » ; c'est ce qui offre aux écrivains de nouvelles possibilités de représenter le discours de la pensée intime. On trouve cette technique surtout dans « Enfance » de N. Sarraute et dans « La femme sans sépulture » de A. Djébar. Lorsque le personnage écoute une phrase de son interlocuteur, le récit s'attache, par le jeu des anticipations et des retours en arrière, à reproduire les souvenirs, la souffrance et l'émotion. Et c'est ainsi que le personnage se fragmente en d'innombrables foyers de perception. Le recours à cette technique nous donne à voir l'éclatement des états de conscience, l'enregistrement confus des sensations, l'infinie digression des sentiments, ce qui paraît plus apte pour ces auteurs à saisir avec force et rapidité, les pensées les plus intimes, les plus spontanées, celles qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent être antérieures au discours organisé.

Le monologue intérieur entend restituer le noyau intime de la pensée où se libère, sous l'action d'éléments extérieurs à l'intelligence, l'élan créateur de la pensée. C'est cet aspect, l'aventure de l'intime au cœur de la caverne cérébrale, que nous tenterons de découvrir dans les textes de notre corpus.

1- Citation signalée par D. MONCOND'HUY dans « La fiction de l'intime ». Atlande, 2001. p. 100.

2- Idem., p. 100.

2.1- L'intime ou le cœur des êtres :

L'exploration de l'intime est le terrain à partir duquel ces deux romancières vont mener leur en-quête, porteur, selon elles, d'une vision conservatrice et restrictive. Cette en-quête est menée au nom d'une valorisation de l'intime en tant que réserve de l'être et lieu de résistance.

La pensée non communiquée, le souvenir gardé pour soi, la sensation goûtée dans la solitude de la marche ou de la contemplation, la retraite songeuse dans un lieu précis, telles sont les composantes essentielles qui définissent la sphère de l'intime. Mais avant de passer à l'étude de la structure complexe de cette notion, essayons d'abord de la définir.

L'intime correspond étymologiquement à ce qui est le plus intérieur en soi, aux pensées les plus privées et aux désirs les plus secrets. Le mot se prête mal à une définition par un dénombrement de ses contenus. Il est difficile de déterminer a priori ce qui constitue pour tel ou tel individu cette part d'intériorité qui viendrait recouvrir le mot « intime ». On peut toutefois qualifier l'intime par les qualités de proximité, de familiarité, de discrétion.

Interroger l'intimité en littérature relève de cette science des degrés qui indiquerait une éventuelle progression historique ou personnelle vers une connaissance plus approfondie de soi-même. Dans notre étude, il s'agit de suivre la permanence d'une conscience à travers le flot des modifications sensorielles et intellectuelles qui assaillent narrateurs et personnages.

Ce qui fonde une écriture de l'intime, c'est donc cette vocation de réserve. Réserve éventuelle pour le sujet qui s'y adonne et posséderait une ressource où retremper son être. L'écriture de l'intime se définit essentiellement par sa condition de réserve, et que par extension l'intime peut être envisagé comme la part réservée du sujet parlant, pensant, percevant.

Renouer avec soi-même, éprouver sa propre présence dans un rapport intime, telle est la voie dans laquelle veulent s'engager les personnages de N. Sarraute et de A. Djébar en particulier. Cette disposition des protagonistes, qui les incline à la solitude, est en

parfaite adéquation avec la forme du monologue intérieur qui se présente à la fois comme le lieu et le moyen des retrouvailles avec soi-même.

Si on s'arrête aux personnages de A. Djébar, celle-ci utilise le principe du « procédé souterrain » qui consiste à découvrir les zones intérieures des personnages. Grâce à ce procédé, elle raconte le passé par épisodes. Et c'est cette manière de s'attacher à l'affleurement du passé qu'elle place le personnage dans un monde intime enfermant ce dernier dans une situation de dépendance. Ainsi par une succession de monologues intérieurs déclenchés par une sensation qui réveille le souvenir dans le passé d'une sensation semblable et avec elle des lieux, des êtres, des sentiments et des pensées qui s'y lient par la loi de l'association libre, nous découvrons leur vie ensevelie. Ils perdent alors leur enveloppe, leur surface, pour réintégrer leur identité profonde, qui est une « durée », une totalité dans laquelle les sentiments sont confus, fugitifs et infinis.¹ Ces zones intérieures communiquent au plus intime, mettant en relief la communion profonde entre les protagonistes (l'exemple de Hania et de sa mère dans « La femme sans sépulture »), leur participation très semblable à l'expérience de la vie intérieure.

Pour reprendre l'analyse de B. Cannone : « L'être humain est avant tout une vie intérieure et un miroitement d'états successifs... »²

C'est ce que veulent saisir nos deux auteurs. Elles ne croient pas que la réalité est externe et solidifiée à l'extérieur des êtres, mais plutôt qu'elle est une relation entre le « je » et le monde. Et l'être n'est que le siège, le médium des sensations par lesquelles se laisse appréhender la réalité. Les personnages principaux, dans ces romans, ne sont qu'un nœud de relations, une entité dont la nature est de participer à tout ce qui les entoure. Il existe un « je » dont il est difficile de préciser la nature, ainsi que le monde qui est insaisissable. On ne peut ni les définir ni les décrire. La seule réalité accessible entre ces deux fantômes est la relation qui les unit, c'est à dire la vie intérieure, soit la sensation, le sentiment, la pensée, la volonté, le désir. Tous les moments de cette activité de la psyché

1- « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. » « On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. » H. BERGSON, « Essai sur les données immédiates de la conscience ». PUF, 1927, pp. 74 – 75.

2- CANNONE, Belinda. « Narrations de la vie intérieure ». PUF, 2001, pp. 79 – 78.

ont un caractère essentiel : ils surgissent, s'altèrent, demeurent, se perdent, surgissent à nouveau sans que nous puissions les contrôler.

Dans « L'ère du soupçon », N. Sarraute dont les innovations concernent le personnage romanesque, s'explique :

Le personnage, aujourd'hui, n'est que l'ombre de lui-même. C'est à contre-cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable : aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants, depuis longtemps étudiés et connus, qui contribuent à lui donner à si bon compte l'apparence de la vie et offrent une prise si commode au lecteur.¹

Pour identifier les personnages, le lecteur (comme l'auteur) doit les reconnaître aussitôt par le dedans, il plonge en eux aussi loin que l'auteur et fait sienne sa vision. Il est d'un coup à l'intérieur, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes à l'aide desquels il construit les personnages. Ces derniers sont remplacés par des voix anonymes et multiples, dont l'entrelacement de plus en plus complexe sert de seul support au discours psychologique. Et cette peinture psychologique ne privilégie plus les causes externes des perceptions et des émotions, mais leurs effets internes. Sa volonté de fixer les tropismes conduit N. Sarraute à rechercher une certaine densité des mots afin qu'ils gardent l'intensité de la sensation première.

Tout cela nous amène à dire que « le lecteur se trouve installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive. »²

On peut reconnaître dans cette description la définition du monologue intérieur.

Le monologue intérieur dans les textes que nous étudions commence in mediam mentem, c'est à dire en contact immédiat avec la conscience. Donc le lecteur est placé d'emblée dans l'intimité de la conscience du locuteur verbalisant en silence ses préoccupations immédiates.

Etant donné l'extrême importance de la forme romanesque – le monologue intérieur –, nous allons consacrer notre prochaine étude à la structure narrative des textes,

1– SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». Gallimard, 1956, p. 74.

2– GENETTE, Gérard. « Figures III ». Seuil, 1972, p. 193.

une étude qui consistera à reconnaître une parole souterraine et à distinguer les différents types de discours (discours intérieur, discours indirect libre, monologue intérieur indirect, monologue narratif), dont sont formés précisément ces textes.

2.2- A l'écoute d'une voix souterraine :

Il est évident que l'intérêt de ces romans ne se trouve pas dans l'intrigue, elle-même minimale, mais plutôt dans l'évolution des personnages vus de l'intérieur. Ces personnages sont d'une certaine façon exemplaires dans leurs relations avec leurs espaces personnels. En ce sens, les romancières de notre corpus cherchent par le recours à l'introspection à cerner le devenir des êtres. Elles ont cette attention pénétrante grâce à laquelle elles saisissent l'essence des personnages, à mi-chemin entre la réalité et l'imaginaire. Cette écriture de l'intime s'emploie à surprendre des états d'âme, des pensées captées au niveau obscur et confus de leur avènement où apparaît une parole enfouie dans un univers intérieur : « la conscience ».

La nouveauté qu'a apporté le roman en monologue intérieur tient à ce : « qu'il a pour objet le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent »¹. Le lecteur est bien installé dans la conscience du personnage et celle-ci est continûment assaillie par les visions, sensations et sentimentalités du héros. Ces pensées saisies à l'état naissant, se présenteraient dans leur mobilité et croiseraient les sensations et signaux émis par la réalité qui entourent le personnage. On voit qu'il s'agit bien de représenter au plus près le fonctionnement de la conscience. Edouard Dujardin dit à ce propos : « La reproduction véritable du film de conscience est quelque chose d'inimaginable. »² Mais c'est bien de cela qu'il s'agit : s'approcher de la reproduction de la pensée en son jaillissement.

Ainsi, le roman devient roman de conscience et le monologue du personnage en question est bien le discours d'un homme qui ne s'entend pas le formuler, et c'est donc une voix silencieuse à laquelle nous, lecteurs, sommes invités à donner vie. La voix qui parle fait mine de ne parler pour personne. C'est un discours vécu et non écouté, parlé pour soi. Le discours intérieur prétend imiter une activité bien cachée. Ceci ne signifie pas que le

1- CANNONE, B. Op.cit., p. 38.

2- Cité par CANNONE, B. dans « Narrations de la vie intérieure ». p. 40.

langage intérieur est purement imaginaire : les auteurs comme les lecteurs savent qu'il existe. La voix intérieure, en tant que telle, constitue une réalité psychologique et pas une invention littéraire. Ce phénomène est tout simplement une activité mentale que les psychologues appellent « langage intérieur » ou « parole intérieure ». Dans ce contexte, le psychologue français Victor Egger dit :

A tout instant, l'âme parle intérieurement sa pensée. Ce fait [...] est un des éléments les plus importants de notre existence : il accompagne la presque totalité de nos actes ; la série des mots intérieurs forme une succession presque continue [...], à elle seule, elle retient donc une partie considérable de la conscience de chacun de nous.¹

Et parmi les traits spécifiques qui distinguent le monologue du dialogue et qu'on ne trouve que dans les discours adressés à soi-même : l'alternance entre les pronoms de la première personne et ceux de la deuxième personne, en référence au même sujet.²

Cette structure apparaît lorsqu'un monologue prend la forme d'un dialogue avec un interlocuteur intérieur. Il s'agit là de quelque vérité profondément enfouie et qui fait surface dans le discours intérieur. L'esprit du personnage est partagé entre une voix intérieure qui lui est habituelle, qui s'adresse à lui, et une autre voix, étrangère, la « voix de son âme » qui s'élève en lui et qu'il s'efforce en même temps d'écouter et de reproduire. C'est cette voix qui parle d'ailleurs, qui s'adresse au moi comme seconde personne. On trouve ce phénomène surtout chez les personnages de N. Sarraute, dans « Enfance » et dans « Le Planétarium ». Dans cette introspection, on a l'impression que le personnage se prête l'oreille à une voix silencieuse, à la voix de sa conscience, au déroulement de ses pensées.

Par ailleurs, renouer avec soi-même, éprouver sa propre présence dans un rapport intime, telle est la voie dans laquelle veulent s'engager les héroïnes de « Vaste est la prison » et de « La femme sans sépulture », ainsi que l'héroïne dans « Enfance ». Cette disposition du héros, qui l'incline à la solitude, est bien sûr en parfaite adéquation avec la forme du monologue intérieur qui se présente à la fois comme le lieu et le moyen des retrouvailles avec soi-même.

1– Citation signalée par COHN, D. dans « La transparence intérieure ». p. 97.

2– L'alternance des pronoms personnels : « tu » se réfère à la personne à qui l'on s'adresse, « je » à celle qui parle et vice-versa. BENVENISTE, Emile. « Problèmes de linguistique générale », « La nature des pronoms ». Gallimard, 1974, pp. 251-257.

La parole intérieure doit permettre, en effet, l'établissement de ce rapport privilégié avec soi. Et sous la surface brillante du silence du personnage, on entendra le timbre d'une voix repliée sur l'intériorité. L'intime sera goûté dans la solitude et le silence où pourrait se fonder la souveraineté d'un sujet complètement soustrait à la dépendance d'autrui. Ainsi, l'intime auquel tendent nos héros se caractérise par cette technique nommée « monologue intérieur ».

Les problèmes qui donnent lieu à cette thèse se posent donc d'eux-mêmes, dans la convergence de notre intérêt pour les formes narratives avec notre goût pour les romans dont les personnages aiment à se livrer à leur flux de pensées, à se mettre face à eux-mêmes.

Il nous faut alors, pour appliquer une analyse valable à la narration intérieure, nous tourner vers la théorie du récit, en essayant d'acquérir les notions théoriques de la technique du monologue. Comment faut-il définir la narration intérieure dont relèvent les textes de notre corpus ?

C'est ce que nous essayerons de développer dans la suite de ce chapitre.

3- La narration de la vie intérieure ou l'intimité entre parole et silence :

La totalité de notre conscience peut être comparée à une forme conique dont le sommet seul est en contact avec le monde extérieur. Bergson montre que

Le moi touche [...] au monde extérieur par sa surface ; et comme cette surface conserve l'empreinte des choses, il associe par contiguïté des termes qu'il aura perçus juxtaposés.

Et

A mesure que l'on creuse au-dessus de cette surface, à mesure que le moi redevient lui-même, à mesure aussi ses états de conscience cessent de se juxtaposer pour se pénétrer, se fondre ensemble, et se teindre chacun de la coloration de tous les autres.¹

La réalité du moi profond représente ainsi un flux continu, une fluidité de nuances fuyantes qui empiètent les unes sur les autres. Bien avant Bergson, William James, en 1890, avait échafaudé la même théorie :

La conscience ne s'apparaît donc pas à elle-même, comme hachée en menus morceaux. Les mots de "chaîne " et de " suites " expriment encore fort mal sa réalité perçue à même ; on n'y saurait marquer de jointure : elle coule. Si l'on veut l'exprimer en métaphores naturelles, il faut parler de "rivière "et de "courant ". C'est ce que nous ferons désormais ; et nous parlerons du courant de la pensée, de la conscience et de la vie subjective.²

Bien que l'introspection reste l'argument essentiel en faveur du discours intérieur, la plupart des psychologues modernes considèrent celui-ci comme faisant partie intégrante de la vie mentale. D'autres dont W. James, n'admettent pas que tous les individus se parlent intérieurement et à tout instant. W. James ne concevait pas son « courant de conscience » comme nécessairement verbal mais y reconnaissait d'autres « composants psychiques », notamment des images visuelles. Selon lui, l'introspection signifie : « un franc et long et passion regard jeté sur les réalités de la vie intérieure uniquement pour les voir.»³

1- BERGSON, H. « Essai sur les données immédiates de la conscience ». PUF, (1^{ère} éd., 1927), 8^{ème} édition 2003, p. 123.

2- JAMES, William. « Précis de psychologie ». Paris, M. Rivière, 1950, p. 206.

3- Idem., p. 206.

Plusieurs philosophes contemporains sont allés beaucoup plus loin que W. James dans cette dissociation de la pensée et du langage. Bergson estime que la « pensée pure » est indépendante de toute formulation discursive, les mots ne pouvant que la dénaturer.

Il y a donc des variations dans les théories touchant à la relation de la pensée au langage. Selon la première théorie ; penser consiste à verbaliser ; la pensée et les mots sont indissociables. Selon la théorie opposée, la pensée revêt des formes qui ne doivent rien au langage. Le langage n'étant que le véhicule, le support d'une pensée déjà constituée par ailleurs.¹

Mais le choix que font les romanciers des techniques destinées à rendre la vie intérieure de leurs personnages n'est certainement pas sans rapport avec l'une ou l'autre théorie. Certains écrivains suggèrent que pour eux la pensée est globalement assimilable à l'expression verbale, alors que d'autres qui évitent le monologue intérieur, se révèlent plutôt partisans de la thèse opposée. Et c'est dans un esprit tout à fait comparable que N. Sarraute parle de :

Ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage extérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent...et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban le flot ininterrompu des mots.²

Ce passage si caractéristique de Sarraute, oppose nettement les profondeurs silencieuses du psychisme à son expression verbale. Pour elle, comme pour d'autres romanciers, la technique du monologue intérieur n'offre qu'une solution à qui cherche à explorer les endroits obscurs de la conscience. Cela ne signifie pas que N. Sarraute, partageant ce point de vue, sera disposée à bannir le monologue intérieur. Pour elle le discours intérieur et les autres aspects de la vie mentale sont nettement dissociés et elle fait de la technique du monologue intérieur un usage différent. De là, il résulte que la narration de la vie intérieure recourt à différentes techniques pour exprimer les profondeurs muettes de ce monde intime.

1- COHN, D. « La transparence intérieure ». Seuil, 1981, p. 98.

2- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». Gallimard, Folio essais, 1956, p. 115.

Le monologue intérieur est l'une des techniques narratives permettant d'exprimer les états de conscience du personnage. Cette partie de notre travail se propose d'offrir une vue théorique sur la notion de « monologue intérieur ». En remontant aux sources du procédé, nous essayons de faire ressortir les courants susceptibles qui ont concouru à la naissance de cette forme romanesque, mais nous ne nous attarderons qu'à ceux dont l'influence paraît être la plus directe. Ainsi par une étude approfondie, nous nous efforcerons de montrer le rôle que le monologue a joué dans les textes de notre corpus.

Il est évident que cette étude ne peut être complète sans aborder le dialogue ou la conversation, entre les personnages, qui va engendrer par la suite la sous-conversation et qui est une autre forme du monologue intérieur. Dans cette perspective, nous étudions aussi quelques figures du silence susceptibles d'avoir marqué de leur empreinte le monologue intérieur qui n'est en définitive qu'une figure du silence, c'est à dire un discours adressé à soi-même : une parole muette. Ce sont là des points que nous traiterons dans la suite de ce chapitre.

3.1- Le monologue intérieur :

L'écriture de l'intime se définit essentiellement par sa condition de réserve. L'intime peut être envisagé comme la part réservée ou cachée du sujet parlant, pensant et percevant. L'idée selon laquelle l'écrivain procéderait à une retranscription de ce qu'il perçoit à l'intérieur de lui-même ou des autres est une fiction. Il importe d'analyser les techniques littéraires de productions de l'intime. Certains auteurs avaient su tirer d'un ensemble de procédés jouant sur la voix et le point de vue narratif, des spécificités propres à dépeindre de façon saisissante la vie intérieure des personnages.

Parmi ces procédés, l'un des plus efficaces est sans doute le monologue intérieur, qui tresse paroles et pensées du personnage. Il n'est donc pas étonnant que cette forme soit très présente dans les textes de notre corpus. La mise en œuvre d'une écriture du flux de conscience et le recours au monologue intérieur impriment aux textes de « l'intime » leur frappe spéciale. Sur ce plan, il est indéniable que le monologue intérieur offre un instrument particulièrement approprié à la représentation de l'intime, dans la mesure où supprimant l'intervention du narrateur, il a pour objet de nous introduire directement dans la vie intérieure du personnage. Ainsi, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes,

dans les pensées du personnage monologuant, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive.

L'adéquation de la forme « monologue intérieur » à la saisie de l'intime est explicitement postulée par E. Dujardin en 1939, selon lui :

Le monologue intérieur est [...] un discours sans auditeur et non prononcé par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est à dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes, réduites au minimum syntaxical, de façon à donner l'impression du tout venant.¹

Quant à l'expression « monologue intérieur », dans la mesure où l'intériorité de ce discours adressé à soi-même est généralement postulé dans le récit moderne, le terme « intérieur » est presque tautologique (répétition de la même idée en termes différents), et devrait être remplacé par l'expression plus adéquate « discours immédiat »²

Et parfois, nous avons recours aussi aux images métaphoriques comme « flux mental » et « écoulement de pensées » pour décrire la technique destinée à rendre la vie intérieure du personnage. Une définition des plus courantes dit qu'il s'agit, dans ces romans, de prendre le flot ininterrompu et sans fin d'une ou de plusieurs consciences. E. Dujardin parle de « représentation cinématographique de la pensée ». Par ailleurs, ces auteurs ont en commun de croire que la part primordiale de la vie humaine se trouve dans ces processus mentaux et émotionnels, et que les séquences mouvantes de la pensée et de l'émotion ne sont pas gouvernées par un système de relations logiques mais par un système d'association libre. En s'arrêtant aux romans de N. Sarraute, celle-ci part du principe que tout ce qui se déroule dans une tête ne relève pas nécessairement de la conscience. Dans ses romans, le postulat de départ est qu'à un moment donné, le flux mental comprend à la fois tous les niveaux de conscience, c'est à dire l'ensemble des perceptions et des productions mentales (intellectuelles, émotives, sensorielles), depuis le niveau le plus fruste : le préverbal. N. Sarraute est surtout attachée à représenter l'inconscient.

1- GENETTE, G. « Figues III ». Seuil, 1972, p. 193.

2- Idem., p. 193.

Selon Dujardin : « La principale caractéristique du monologue intérieur sera toujours de se développer dans l'irrationnel. »¹

Autrement dit, si l'on veut décrire le contenu exact de la conscience à un moment donné, alors ces sensations, ces émotions, pensées ou souvenirs liés aussi bien aux perceptions externes qu'aux réflexions et aux associations, tous ces éléments disjoints et illogiques doivent trouver une expression dans un flux de mots, d'images et d'idées similaire au flux organisé de l'esprit. Pour ce faire, N. Sarraute dispose notamment du monologue intérieur ayant un deuxième qualificatif « le monologue autonome »², pour désigner un genre narratif constitué par la confession silencieuse que le personnage se fait de lui-même.

Il apparaît nettement que le monologue intérieur dans les textes de N. Sarraute, alterne avec le récit et le discours indirect libre, et ces interventions narratoriales brisent le monologue et lui imposent la discontinuité, tout en le soulageant par ailleurs de certaines difficultés en relation avec la forme autonome comme par exemple le problème de la description des gestes du personnage et du décor où il se trouve.

Ainsi, le monologue intérieur chez N. Sarraute se caractérise par l'absence de coordination, il a pour objet : « le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent [...] sans en expliquer l'enchaînement logique. » Car selon Dujardin « là où il y a explication, il n'y a pas monologue intérieur. »³ Ce qui nous conduit à comprendre que la principale caractéristique du monologue intérieur sera de se développer dans l'irrationnel. Il affirme dans le passage suivant que : « l'écriture automatique, qu'est-ce, en effet, sinon précisément le tout-venant des pensées qui montent de l'inconscient indépendamment de tout classement et de toute élaboration intellectuelle ? »⁴

1– CANNONE, B. « Narrations de la vie intérieure ». PUF, 2001, p. 27.

2– L'expression « monologue autonome » est adoptée de COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 248. Le monologue autonome correspond à ce que GENETTE, G. appelle le « récit isochrone », cas limite dans la structure temporelle du récit, « Figures III », pp. 122 – 123.

3– CANNONE, B. op.cit., p. 38.

4– Idem., p. 38.

En effet, les pensées, dans ce genre de monologue, se donneraient à lire en un flux continu et ininterrompu, car les pensées saisies à l'état naissant s'y présenteraient dans leur mobilité et croiseraient les sensations et signaux émis par la réalité qui entoure le personnage sarrautien. On voit qu'il s'agit bien de représenter au plus près le fonctionnement de la conscience. Cette structure, adoptée par N. Sarraute, a pour objet de rendre compte de la fluidité des sensations et des pensées dans la conscience humaine.

En revanche, la narration de l'intime prend dans les romans de A. Djébar une forme particulière. La conscience rétrospective s'arrête peu aux faits, s'attache plutôt à représenter le passé, c'est à dire à le rendre présent, à reconstituer dans l'instant vécu d'autres fragments d'existence antérieurs. Et c'est dans l'exploration des intimités (réflexions, souvenirs) que réside le drame. Le passé affleure par bribes qui composent une histoire.

A mesure que le récit est tiré en avant par tout ce qui arrive dans le temps raconté, il est en même temps tiré en arrière, retardé en quelque sorte par d'amples excursions dans le passé qui constituent autant d'événements de pensées interpolées en longues séquences entre les brèves poussées d'actions.¹

La narration, dans les textes djébariens, restitue au fond le désordre de la conscience qui ne hiérarchise pas les événements de manière conventionnelle et qui attache plus d'importance à l'invitation d'un conteur/locuteur. Le passé partage avec le présent la capacité d'émouvoir et d'intriguer. Mais ce sont les nuances dans l'accent mis sur le passé et sur les temps du passé qui donnent lieu aux distinctions les plus intéressantes. Et ce sont les locuteurs les plus actifs qui font moins de place aux souvenirs, et les plus immobiles qui se remémorent le plus. Mais, quelle que soit la proportion du texte qui est occupée par des souvenirs, le passé est toujours rapporté au présent de l'énonciation. Dans le cas limite où l'expérience présente s'efface complètement au profit de la mémoire, on obtient une forme spécifique qui est le «monologue remémoratif.»²

C'est une variante du monologue autonome dans laquelle la conscience ne s'attache à rien d'autre qu'au passé. Le monologue remémoratif vide l'instant de l'énonciation de toute expérience actuelle, et le monologueur n'est plus qu'un médiateur, une pure mémoire. La conscience s'adonne à la remémoration dans une absolue vacance de temps.

1- MONCOND'HUY, D. « La fiction de l'intime ». Atlande, 2001, pp. 163 – 164.

2- COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 279.

L'instant de cette remémoration se situe dans un présent indéfini. Une caractéristique qu'on retrouve dans ces textes est la fonction qui est accordée, dans le discours de la remémoration, au plus récent des épisodes revenant à la mémoire. Il joue le rôle d'une sorte de détonateur qui permet à une avalanche de souvenirs d'un passé plus lointain de surgir à l'esprit. Ces souvenirs, qui peuvent aller de la plus tendre enfance, surviennent pêle-mêle, suivant une sorte de collage temporel. C'est le cas dans «Enfance» de N. Sarraute.

Par contre, dans « Vaste est la prison » de A. Djébar, qui est aussi un récit autobiographique, l'épisode originaire surgit au souvenir selon l'ordre chronologique de son déroulement. Mais ce qui ressort dans ce genre de discours de la remémoration, c'est que chez certains personnages, cette relation d'événements « réels », revécus dans l'ordre, est constamment interrompue par des scènes « remémorées » qui appartiennent à un passé plus ancien. On trouve cet aspect dans « La femme sans sépulture », quand la narratrice évoque le passé de Zoulikha pendant la Révolution, et en même temps, elle dévie son récit vers le passé lointain de la ville de Césarée. La même structure narrative se répète dans « Vaste est la prison », Isma, la narratrice revit son aventure amoureuse avec l'Aimé, et sans se rendre compte, elle introduit dans cette remémoration le passé de ses aïeules, celui de sa grand-mère. Des scènes lointaines que ces narratrices évoquent en même temps que les souvenirs récents et qui appartiennent à un passé antérieur. Ainsi, le déroulement est constamment haché par des épisodes remémorés ou imaginés appartenant à la vie des personnages djebariens et à leurs aïeules.

L'écriture de la pensée intime n'exclut pourtant pas la parole de l'autre. Dans notre corpus, la technique du monologue intérieur permet à l'auteur de mettre en lumière le contraste qui existe entre les paroles, les actes et les pensées. Le lecteur suit alors de l'intérieur du personnage le véritable drame que vit le monologueur. Ainsi, le fait que certains personnages, notamment ceux de A. Djébar, revoient le passé et que ce passé soit constamment interrompu par leurs propres commentaires, nous permet de saisir les sensations que ce passé ou ces souvenirs déclenchent chez le personnage. La composition même du monologue du personnage est déterminée par le conflit entre le monde extérieur et le monde intérieur. Le texte produit une certaine tension entre le monologue et les dialogues qui l'interrompent et qui s'imposent dans l'esprit du monologueur. Par le dialogue, (commenté par le monologue du personnage en question), l'auteur ne nous révèle

pas seulement ce que vit le personnage dans son for intérieur, il démontre aussi l'ambiguïté de toute parole. Comme si l'auteur trouve dans les récits monologués une forme d'oralité écrite qui nous fait connaître la voix intérieure, une forme dans laquelle le corps, le langage et la pensée se mettent à jouer entre eux.

Nombreux sont en effet les passages polyphoniques où interviennent, dans le discours monologique, des dialogues. Le personnage introduit tout un personnel romanesque qui peuple la scène de son monologue. Dans cette orchestration qu'il mène, plusieurs voix conduisent à la mise en place de scènes dialoguées en réseau qui assure la continuité de la tension romanesque. Cette forme de narration consiste à imbriquer le dialogue dans le récit sans briser la trame narrative. Le monologueur intègre à ses propres réflexions les propos d'un autre personnage. Cette manière de procéder à la représentation de la parole et que l'on peut qualifier de narration dialoguée est adoptée par le Nouveau Roman et connaît chez N. Sarraute un net développement.

Le monologue sarrautien se caractérise effectivement par le fait que le monde extérieur est toujours présent dans les réflexions des personnages, qu'il s'agisse des personnages du « Planétarium » ou de « Enfance », et que cette confrontation entre l'extérieur et l'intérieur crée une tension dramatique. Le monologue intérieur est interrompu par des dialogues. Des éléments dialogués relancent constamment dans « Le Planétarium », les réflexions monologuées des personnages. Tout au long du récit, les protagonistes dialoguent entre eux. A cela s'ajoute ce qu'on pourrait appeler des « dialogues intérieurs », de brefs dialogues imaginaires que N. Sarraute appelle « sous-conversation ».

Notre prochain titre sera consacré à la conversation / sous-conversation qui est une variante du monologue intérieur. Nous essayerons d'entreprendre une étude qui consistera à distinguer les différents types de discours (monologue intérieur, dialogue, sous-conversation) dont sont formés les textes de notre corpus.

3.2- Conversation / sous-conversation :

Henry James, à qui nous devons l'expression « stream of consciousness », dans son texte « The Art of fiction », il déclare que : « l'expérience consiste en impressions » et ajoute que le romancier dont le rôle essentiel est de « représenter la vie », ne peut le faire qu'au moyen des impressions directes. Selon James, un bon roman reproduit « une impression directe de la vie »¹, et donne le résultat immédiat de l'expérience. Les impressions dont le roman est composé, doivent refléter le courant de la conscience, au moment où il s'inscrit, sous le choc de l'expérience. Henry James estime que toute intervention personnelle risque de détruire l'impression immédiate que l'on s'efforce de créer. Dans cette optique, nous constatons que N. Sarraute essaie elle aussi de nous dépeindre le déroulement de la conscience de ses personnages, sans négliger les moindres éléments. Elle s'intéresse à une conscience à travers laquelle vont se dérouler les événements. Elle veille continuellement sur ce flux mental, afin de passer au crible tous les éléments de la vie intérieure.

Dans « Le Planétarium », par exemple, le monologue prend la forme d'un récit de mouvements psychiques non-verbalisés. A certains endroits du texte, l'auteur ne perd pas le contact avec l'écoulement des pensées du personnage. Elle use à maintes reprises de phrases entre guillemets, pour exprimer les agitations profondes d'une conscience, et qui apparaissent comme de vrais morceaux de monologue. Elle s'efforce d'enregistrer les pensées de ses personnages dès que ces agitations prennent forme dans leur conscience.

Ainsi, le monologue intérieur peut d'une part, s'accommoder de comportements qui vont de l'immobilité totale à l'agitation constante, des rêveries des personnages aux actions et réactions de ceux-ci. Ces variations dans le mouvement peuvent correspondre à des variations dans la focalisation de la subjectivité, de l'introspection la plus approfondie à l'extrospection², quand le monologue rend compte de ce qui se passe à l'extérieur, donnant lieu à une sorte de film verbal de tout ce que le personnage voit et de tout ce qui se passe. Mais d'autre part, l'auteur introduit des dialogues. Elle permet au personnage monologueur de rencontrer d'autres personnages, l'effet est assez différent quand des « sous-conversations » viennent doubler un dialogue. Cette variante se définit dans « l'adjonction

1- JAMES, Henry. « The art of fiction ». The University of Michigan Press, 1970, p. 384.

2- COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 269.

de dialogues » dans le monologue autonome, l'impression suggérée est que les paroles, prononcées par lui-même ou par un autre, se substituent à la pensée silencieuse. C'est leur commune structure dramatique ou scénique qui permet au dialogue de venir s'insérer à l'intérieur du cadre du monologue, sans pour autant perturber la logique fondamentale de son mode d'existence.¹ Privé de destinataire réel, le dialogue chez Sarraute ne s'entend plus, il exprime un échec de la communication. Ainsi, le supposé dialogue prend la forme d'un monologue, mettant en scène une voix narrative. Cette voix se dédouble, en empruntant les modalités du dialogue, mais perd sa valeur d'échange, en l'absence d'allocutaire. N. Sarraute confère à ce genre de dialogue une autre mission, celle de traduire le « tropisme »²

Ainsi, le dialogue doit rendre compte du flux mental qui précipite à la conscience un foisonnement d'impressions qui ne peuvent se passer de partenaire. Le dialogue doit donc épouser les contours du tropisme. Il est capable de retranscrire, avec plus d'instantanéité, les ruminations tropismales de la conscience.

En ce sens, il vise à rendre compte de l'aspect multiforme du tropisme et des sensations, en même temps qu'il les amplifie et les présente dans toute leur complexité. « Les mouvements intérieurs dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée, pour affleurer au dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. »³

Le narrateur n'est pas présenté en situation de conversation avec ses interlocuteurs, mais en situation d'écoute de ses propres propos. Par ce dédoublement du sujet en locuteur-interlocuteur, N. Sarraute situe le locuteur dans une position dialogique, où celui qui parle est sujet de son énoncé et de son énonciation. Cette situation d'énonciation fait éclater l'identité du sujet en plusieurs voix anonymes qui « se répondent les unes aux autres dans un véritable mouvement choral, où les sujets privés d'identité ne sont plus que des émetteurs. »⁴

1- L'association que fait G. GENETTE entre dialogue et monologue comme relevant tout deux du mimétique pur. « Figures III », pp. 192-193.

2- Les tropismes sont « des mouvements à l'état naissant, qui n'ont pas accédé à la conscience », précise N. SARRAUTE dans « Réponse à une enquête » de la Revue *Tel Quel*, n°9, p. 152.

3- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». Gallimard, 1956, p. 120.

4- WEISSMAN, Frida. S. « Du monologue à la sous-conversation ». Nizet, 1978, pp. 61 – 78.

Cette absence du sujet selon F. Weissman, distingue la « sous-conversation » sarrautienne du traditionnel monologue intérieur. Les romans de Sarraute placent les locuteurs dans une position indéfinie, qui doit pouvoir permuter du locuteur à l'interlocuteur, de l'altérité à la subjectivité, de l'intériorité à l'extériorité. Il est des paroles qui ne sont pas prononcées, soit parce que celles qui viennent à l'esprit ne peuvent que trahir l'inexprimé, soit parce qu'elles sont volontairement retenues. Les personnages n'osent pas tout dire, la politesse qui tire les muscles des lèvres en un sourire, adoucit les mots : « un danger se dissimule dans ces phrases douçâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin.»¹

Dans les scènes de dialogue, les paroles effectivement prononcées ne sont que la face perceptible, la face la plus spectaculaire d'un phénomène d'échange continu qui environne, enveloppe et soutient les répliques. C'est cet échange non-verbal qu'elle désigne par le terme de « sous-conversation ». La phrase dans les paroles prononcées n'est qu'un masque et couvre de « vastes entonnoirs»², des vides énormes où peuvent se loger une infinité de significations, d'interprétations. N. Sarraute fouille ces « vastes entonnoirs », cherche les paroles retenues, les images non-exprimées. Elle rend visible tout le flot de la pensée souterraine qui sous-tend la conversation. Le silence qui sépare deux phrases prononcées par la même personne, compte plus que les mots entendus. Ce silence qui constitue l'essentiel de la communication et qui a lieu en même temps que le langage, mais en dehors de lui : un courant à la fois souterrain et continu, circulant sans entraves entre les personnes présentes, et qui est ce flux mental infiniment riche et divers :

Un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt et se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un télécopieur, le flot ininterrompu des mots.³

1– Op.cit., « L'ère du soupçon ». p. 121.

2– CALIN, F. « La vie retrouvée de N. Sarraute ». Lettres Modernes, Minard, 1976, p. 50.

3– Idem., pp. 97 – 98.

Ce flux mental où ce « courant de conscience » est caractérisé aux yeux de N. Sarraute, par un certain nombre de traits : d'abord, il garde quelque chose de mystérieux, dans la mesure où il demeure en partie engagé dans l'inconscient. Il se manifeste surtout dans les situations de communication humaine,

Car, écrit-elle, ces drame intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun qu'ils ne peuvent se passer de partenaire.¹

Ce flux intérieur sous-tend, nourrit et conditionne l'apparition des paroles réellement prononcées qui ne sont, en somme, que la partie émergée de l'iceberg.

En ce sens, le dialogue explicite est bien dans le prolongement exact de ce dialogue implicite, dont il constitue l'aboutissement, immobilisant en des mots une réalité fluctuante et quasi insaisissable, réalité qui, en un certain sens fuit la lumière du jour, est soumise à un mécanisme de censure :

Il faut penser, écrit l'auteur, à propos de ces mouvements intérieurs, à ces petites bêtes grises qui se cachent dans les trous humides. Ils sont honteux et prudents. Le moindre regard les fait fuir. Ils ont besoin, pour s'épanouir, d'anonymat et d'impunité.²

Les paroles effectivement prononcées vont donc traduire, transposer dans le langage articulé, cette vie dramatique et secrète de l'intersubjectivité. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains. C'est avec cette matière de la sous-conversation, que l'auteur emplit ses propres textes, chaque fois qu'une situation de dialogue est en cause.

Pour N. Sarraute, le monologue intérieur n'offre qu'une solution à qui cherche à explorer ce qu'elle appelle : « les endroits obscurs de la psychologie »³. Cela ne signifie pas qu'elle bannit le monologue intérieur une fois pour toutes. Elle l'utilise pour montrer des personnages cherchant à aller au fond d'eux-mêmes par l'introspection.

1– Op.cit., « L'ère du soupçon ». p. 99.

2– Idem., p. 101.

3– Op.cit., COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 99.

En résumé, l'auteur souligne l'importance de certains « états privilégiés », de certains « moments aigus », accompagnés d'une brusque illumination qui nous fait pénétrer jusqu'au plus profond de la conscience. Elle accorde à ces « moments de l'être » la portée d'une révélation authentique. Ces impressions et sensations immédiates, observées dans leurs réactions les plus ténues, ne dépassent parfois pas la zone souterraine où elles commencent et où elles demeurent inaccessibles aux contaminations de la surface des êtres. C'est là où l'on sent le mieux cette qualité particulière du monologue. Encore faut-il préciser que ce que nous trouvons dans les textes de N. Sarraute n'est ni la transcription, ni même la traduction verbale de la vie intérieure au niveau de la conscience ou de subconscience, mais ce qu'on pourrait appeler son « corrélatif poétique »¹, c'est à dire un mode d'écriture ou un style qui est essentiellement celui de l'écrivain, faisant appel à toutes ses ressources et à sa technique du langage pour obtenir une équivalence de l'espace de réalité qu'elle veut exprimer. Ce que disent les personnages, c'est justement ce qu'ils ne disent pas, mais ce qui doit agir sur la sensibilité et l'intelligence du lecteur pour lui faire concevoir et sentir la réalité, consciente ou subconsciente dont se nourrirait le monologue intérieur au sens le plus courant du terme.

Notre prochain titre sera consacré au silence et à la parole muette qui découlent du monologue intérieur. Nous essayerons de traiter ces deux points qui nous permettront de concevoir d'une manière plus approfondie la structure complexe de la narration intérieure.

3.3- Le silence / une parole muette :

Si on retrouve dans certains textes l'équilibre traditionnel entre narration, description et voix rapportées, la plupart font du discours parlé ou pensé, leur articulation fondamentale. D'autres plus monologiques se focalisent sur le parcours chaotique et imprévisible d'une conscience livrée à elle-même et c'est ce qui caractérise les textes de notre corpus. Ces textes offrent un large espace à la narration intérieure, au monologue et au style indirect libre. Laissant parler la conscience des personnages, le narrateur choisit de ne pas s'interposer entre les univers imaginaires.

1- BOUE, Rachel. « N. Sarraute. La sensation en quête de parole ». L'Harmattan, 1997, p. 26.

Lorsque Dujardin définit les trois caractéristiques du monologue intérieur, il souligne qu'il s'agit : « 1/d'un discours du personnage (et non du narrateur).2/d'un discours sans auditeur ; et 3/d'un discours non prononcé.»¹

L'élément qui sert de base dans le monologue intérieur, c'est cette pensée intime en formation. Car il ne suffit pas que le personnage soliloque pour qu'on appelle cela du monologue intérieur. Mais la technique du monologue intérieur tient à ce qu'elle ait pour objet le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage. Le lecteur est bien installé dans la conscience du héros et celle-ci est continûment assaillie par « les visions, sensations et sentimentalités » du personnage. Directement vécu, mentalement joué, le monologue, que ce soit chez les personnages de N.Sarraute ou de A. Djébar, est bien le discours de quelqu'un qui ne s'entend pas le formuler, et c'est donc une voix silencieuse à laquelle le lecteur est invité à donner vie. C'est un discours vécu et non écouté, parlé pour soi. A l'idée d'associer le monologue intérieur à cette voix silencieuse ou cette voix muette, ceci nous fait penser à sa relation au drame.

La valeur théâtrale est très littéralement mise en scène dans les versions théâtrales auxquelles il lui arrive de donner lieu. Ces représentations des monologues, dans le roman et dans le théâtre, vont à l'encontre de la convention sur laquelle se fonde le monologue intérieur : le silence.² Ces conventions sont à l'opposé l'une de l'autre : dans le monologue théâtral, le discours se fait passer pour de la pensée intérieure. Dans le monologue romanesque, la pensée se fait passer pour du discours. Le premier rend sonore et audible le silence que nous associons à la pensée. Le second supprime le son que nous associons au discours, et ceci nous amène à la question du rapport entre la parole non articulée et le silence.

Le silence, tel que le définit Van Den Heuvel : « est l'envers de la parole, son antipode.»³ Il est le fondement de toute expression, en même temps, il est le lieu de refuge ou lieu de défaite. Il fait sentir le poids de la parole qu'il sauve car, comme le formule

1- CANNONE, B. « Narrations de la vie intérieure ». p. 43.

2- Le cinéma se prête mieux à la convention du monologue intérieur, qui peut être dit par la voix de l'acteur sans pour autant se lire sur ses lèvres – voix « off » donnant l'illusion qu'il parle en lui-même, intérieurement. D. COHN, « La transparence intérieure », p. 289.

3- VAN DEN HEUVEL, Paul. « Parole, mot, silence ». José Corti, 1985, p. 68.

Rilke : « comment supporter, comment sauver le visible, si ce n'est en faisant le langage de l'absence, de l'invisible. »¹ Le silence dit ce que la parole tait. En cachant, il montre.

En littérature, le silence joue un rôle primordial, comme l'affirme Pierre Macherey : « ce qui est important dans une œuvre c'est ce qu'elle ne dit pas. »²

Cependant, chaque écrivain a une certaine conception du silence. Elle se manifeste dans la pratique scripturale par une attitude qui correspond à celle que l'auteur adopte à l'égard de la langue. En effet, les figures du silence ne prennent sens que dans une stratégie discursive, celle qui révèle les fins poursuivies par les locuteurs. Ainsi, nos deux auteurs, N. Sarraute et A. Djébar, placent au cœur de leurs romans l'articulation du sens et du silence. Elles explorent les mondes et les modes du silence, en mettant à jour les lieux occupés : scènes sociales, scènes de l'intériorité, scènes psychiques. Elles sondent ces lieux et donnent voix aux paroles et sensations silencieuses de leurs personnages. Elles restituent également le souffle, la qualité sensible dans l'espace textuel dans les échanges entre les personnages. Toutes les formes narratives semblent pouvoir être mobilisées dans le texte puisque les modulations énonciatives deviennent également les conducteurs du silence. Les blancs, les points de suspension, les tirets sont alors des interstices textuels dans lesquels s'inscrivent différents silences : celui d'une écoute qui prête une aire de résonance aux mots entendus suscitant l'espace muet que traversent les mots, celui d'une énonciation qui se prolonge au-delà des mots.

La parole des autres, la parole sur soi représentent ainsi un tissu de signes troué et trouvent leur origine dans le silence. L'entremêlement de la description des gestes et du monologue intérieur habite ceux-ci du bruissement de l'intime. Même à la suite d'un blanc typographique, le lecteur revient sur ses pas pour réentendre la qualité sensible du silence inscrit sur la page. C'est par le biais du silence toujours que le texte se met à bruir, à respirer. Il peut être l'indicible, l'ineffable, mais il est tout autant l'ombre que tout mot comporte en lui, la trace muette de l'affect dans le corps, ou bien encore la « réserve » du sensible que fait entendre son évocation discontinue. Loin des lieux d'échange, le silence, dans ces textes, est déployé en unités narratives plus larges qui donnent accès à l'intime. On constate cet aspect du silence en particulier dans « La femme sans sépulture » de

1- Op.cit., VAN DEN HEUVEL, P. p. 69.

2- Idem., p. 68.

A. Djébar et dans « Enfance » de N. Sarraute. Ces auteurs prêtent au silence plusieurs visages extrêmement différenciés. Parfois, il se décline selon le mode de l'exhibition, la théâtralité, de l'orchestration du corps qui devient lettre visible, lisible et qui impose son sens au regard des autres.

L'autre visage du silence est cet intime qui est articulé sur la dichotomie extérieur / intérieur, sur le dédoublement des gestes et des pensées, des perceptions et de la vie intérieure. En retrait des échanges sociaux, se formule une langue de l'indéterminé, de l'indéfinition. Une langue qui chercherait à se placer en deçà de la coupe signifiante. L'intime est peut-être la quête d'un langage autre. Il ne peut être révélé ni par un déchiffrement, ni par un savoir.

Ainsi, le médium privilégié et le plus extrême de cette langue qui se veut échange immédiat, c'est le silence qui s'oppose à la parole souvent stérile. Ce langage autre ou le langage de l'indicible, se conjugue avec le silence et nimbe la voie intérieure en tentant de capter son bruissement premier (le sensible et le tropisme). Les éclats d'images qui traversent la représentation des personnages proposent un mode de représentation qui ouvre plutôt un espace de signification où le signifié reste à inventer. Lorsque les personnages -ceux de A. Djébar surtout- vivent un de ces moments du passé où soudain l'accès à l'autre, au passé et aux souvenirs, s'ouvre sous la clarté de leur regard, le récit s'attarde sur ce moment de dévoilement et c'est là où l'auteur éclaire ses personnages, et où le dévoilement aboutit à l'image d'un monde de silence. Les images, souvenirs conservés par la mémoire, viennent très souvent dans les textes de A. Djébar, prêter forme au silence.

Ainsi, image, silence et sensible viennent échanger leurs qualités. C'est ce silence qui donne un code de lecture de l'image. Les souvenirs / images qui empruntent souvent au sensible ses objets, sont alors un mode de réveiller la mémoire, de susciter le silence de son événement pur. Les souvenirs que les personnages djebariens évoquent sont les images d'un passé enfoui dans la mémoire. Ces éclats d'images du passé se présentent comme un tableau où se figent les couleurs du temps. L'écoulement du temps logique est arrêté, et la mémoire qui commence à prendre des clichés – images du passé – supprime tout lien, tout progrès entre les scènes qui sont figurées et qui sont des souvenirs. Ces clichés surgissent à partir d'une sensation commune au passé et au présent. Les digressions rétrospectives sont

motivées par une scène ou un événement actuel, elles prennent souvent l'allure de méditations. Il semble bien, en effet, que ces éclats du passé ne puissent survivre dans le présent qu'à l'état d'image, ne serait-ce que pour garder la force, l'intégrité et la pureté du souvenir. Le véritable fragment du passé se reconnaît quand il surgit dans le présent avec ses arêtes vives, ses contours tranchés et ses cassures qui sont la griffe de son authenticité.

Pour P. Ricœur : « se souvenir, c'est avoir une image du passé.¹ » Ces images réfèrent à un personnage en possession de tous ses sens et surtout du regard. Un regard éveillé qui fait de ce monde silencieux qu'est la mémoire, un écran à travers lequel il observe et revit ces scènes. Ce mot « image » devient « une métaphore vive » dirait P. Ricœur, qui donne à voir un fragment du passé dans la fenêtre de la mémoire :

Fragments d'un passé réel qui viennent se superposer parfois sur les clichés d'un passé imaginé. Un fragment peut se transvaser à l'intérieur de la personne d'une faculté à l'autre : de la mémoire à l'imagination.²

Le souvenir apparaît comme une rêverie suscitée par les stimuli qui sont des noms des lieux ou des voix. Il suffit de fermer les yeux et ces images reviennent comme les grandes fenêtres éclairer les ténèbres de la mémoire. Ces instants de remémoration permettent au personnage d'accéder à l'éternité et à l'immensité d'un espace intime et intérieur. Et c'est la plongée dans une aventure silencieuse qui donne à l'instance narrative une multiplicité de sensations liée à chaque moment d'énonciation. Dans ces silences racontés, s'ouvre un espace au dialogue du sens avec le silence.

Nous dirons que ces procédés d'écriture, très employés par A. Djébar, et qui se définissent dans l'introspection et la rétrospection, vont à la quête d'un sens, qui s'allient au silence, ils se rejoignent dans un souci de re-figuration du monde de l'indicible et de l'ineffable.

Alors que A. Djébar recourt le plus souvent aux digressions rétrospectives pour rendre compte de ces « instants de vision » qui sont la marque distinctive de ses romans, N. Sarraute emploie constamment des images frappantes, à propos d'événements tout à fait ordinaires et quotidiens de la vie intérieure. Son œuvre offre d'abondants exemples de ce procédé (la représentation intérieure), aussi bien dans des scènes de conversation, où il

1- RICŒUR, Paul. « Temps et récit – Le temps raconté ». Tome I. Seuil, 1991, p. 64.

2- FRAISSE, Luc. « Le processus de la création ». José Corti, 1988, p. 146.

vient doubler la « sous-conversation » de ses personnages, que lorsque le personnage est seul. Les exemples suivants sont tirés du « Planétarium » :

On somme...c'est à la porte de la cuisine...Le voyageur égaré dans le désert qui perçoit une lumière, un bruit de pas, éprouve cette joie mêlée d'appréhension qui monte en elle tandis qu'elle court, ouvre la porte... (Pla, pp. 12-13).

Assis là immobile, il sent comme cela se forme en lui : quelque chose de compact, de dur...un noyau...Mais il est devenu tout entier pareil à une pierre, à un silex : les choses du dehors en le heurtant font jaillir de brèves étincelles, des mots légers qui crépitent à l'instant... (Pla, p. 75).

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

Dans la préface de « L'ère du soupçon » où N. Sarraute expose le principe de sa méthode, elle associe nettement les figures du silence à la nécessité de ralentir le rythme narratif, pour saisir les « mouvements » extrêmement vifs qui traversent l'esprit :

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les expriment [...], il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti.¹

De toute évidence, pour N. Sarraute, le recours au psycho-récit², lui permet de rendre compte de faits psychiques que les techniques du monologue ne sont pas en mesure de traduire. Ainsi, l'un des principaux avantages du psycho-récit est qu'il ne dépend pas, pour sa formulation discursive de la capacité de verbalisation du personnage. Non seulement, il est en mesure de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes du personnage, mais il peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non verbalisée, confuse et obscure.

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». pp. 8-9.

2- « Le psycho-récit, selon D. COHN, est une forme utilisée dans des romans à la troisième personne où le narrateur envahissant dirige une multitude de personnages et de situations. Il s'attache au comportement visible, et l'intimité des personnages n'étant dévoilée qu'indirectement par le moyen de paroles prononcées et de gestes révélateurs. » « La transparence intérieure », p. 37.

On sait d'emblée que le monologue intérieur est la technique la plus directe qui représente l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la conscience échappe par définition à la verbalisation : « l'inconscient ne saurait être exprimé selon ses propres structures inconscientes, puisque naturellement elles restent inconscientes. On ne peut l'atteindre que par inférence à partir de figures se faisant jour dans le discours conscient du sujet. »¹ Ainsi, le psycho-récit peut être considéré comme le chemin le plus direct vers les profondeurs infra-verbales de l'esprit.

Ceci nous amène vers le silence involontaire. Un silence où se cache ce que l'auteur ne parvient pas à dire, « ce qui se meut dans le subconscient au court de l'acte d'énonciation »². Comment repérer cette non-parole obscure, dont on sent la présence dans la matérialité textuelle ? Comment formuler le contenu de cette parole absente que le personnage lui-même n'a pas réussi à énoncer ? C'est le vrai silence du texte, situé là où le discours se tait, où apparaît l'inconscient malgré lui, où l'on touche à ce que le sujet ressent de la manière la plus intime, où ce qu'il a à dire s'avère indicible. Normalement, « quand la parole ne se manifeste pas, les non-dits sont transformés en dits par le lecteur attentif grâce aux présupposés et à l'implicite contextuel. »³

Dans le silence involontaire, le sujet ne sait expliciter la situation au point que l'énonciation pourrait être reprise par l'interlocuteur désireux de révéler son secret, mais impuissant de verbaliser ses pulsions, donc condamné au silence. Dépassant l'ordre du langage visible, le silence remplace alors ce que la langue ne permet pas d'exprimer et devient une figure servant à communiquer l'incommunicable.

Dans l'univers romanesque de Sarraute, on ne peut considérer la parole indépendamment du silence, comme le signale V. D. Heuvel : « toute parole est issue du silence et y retourne, c'est l'évidence même. »⁴ Bien plus, le silence joue un rôle dans la parole elle-même. Ainsi, selon la formule d'Henri Lefebvre : « le silence se trouve tout à la fois au cœur, en deçà et au-delà du langage. »⁵

1– Op.cit., COHN, D. p74.

2– Op.cit., V. D. HEUVEL, p. 80.

3– Idem., p. 81.

4– Ibid., p. 65.

5– Cité par STEINER, Georges. « Langage et silence ». Seuil, 1969, p. 78.

Le silence est donc omniprésent. Il manifeste son activité non seulement dans l'absence du langage, mais aussi dans les paroles banales qui taisent l'essentiel. Les émanations du silence peuvent avoir une extrême puissance. Et cette puissance peut entraîner des réactions de soumission ou d'agressivité, des réactions qui se lisent à travers le regard, tout comme les attitudes corporelles qui accompagnent le silence et constituent un élément de son activité. Se taire est par conséquent une attitude inscrite dans les rapports qui s'instaurent entre les personnages. Dans « Le Planétarium », il est question d'échanges muets, d'un langage silencieux fondé sur des signes, langage du corps et en particulier des yeux. Claude Mauriac disait que : « presque personne n'avait compris N. Sarraute parce que les secrets indicibles qu'elle essayait de saisir à la source vivante dans les profondeurs de l'être étaient trop nouveaux. »¹ L'œuvre de Mauriac jette, elle aussi une lumière sur le rôle du silence dans les rapports humains. « Le dialogue intérieur, écrit-il, nous permet de communiquer alors que nous ne nous exprimons pas. »² C'est pourquoi, il le qualifie de conversation muette, de dialogue muet.

Le silence est donc le lieu et le moment de la transmission de force qui échappent à la rationalité et au langage. Seules les facultés d'attention aiguës permettent de les saisir. Ainsi, les personnages de N. Sarraute, tout comme l'auteur, nous apparaissent comme des « guetteurs de silence. »³

Le choix de N. Sarraute pourrait paraître trop évident pour une réflexion sur les « limites du langage », tant son œuvre s'affirme comme une exploration passionnée de l'indicible, se déployant entre le silence et une parole gagnée par le vertige. La difficulté à dire hante son écriture. Des formules comme : « rien de ce qu'on peut dire », « rien qu'on puisse dire... », « rien dont il soit permis de parler... », ponctuent sans cesse le discours de ses personnages, frappant la parole d'incapacité. Tout personnage sarrautien vit dans une angoisse mêlée de jouissance. Le silence dans les textes de N. Sarraute permet l'émergence d'un autre langage, l'indicible du tropisme. Ce langage de l'indicible, le texte de Sarraute le donne à lire par un emploi original de la ponctuation, et en particulier des points de suspension qui permettent une visualisation du silence. Michel Favriaud, auteur d'une thèse sur la ponctuation, propose de lire les points de suspension comme : « un principe de

1- MAURIAC, Claude. « L'allitération contemporaine ». Albin Michel, 1969, p. 322.

2- Idem., p. 322.

3- RAFFY, Sabine. « Autour de Nathalie Sarraute ». Les Belles Lettres, 1995, p. 185.

délinéarisation et d'incertitude de la prose dialogique,»¹ affirmant que leur présence massive induit une lecture non linéaire, plus verticale. Sans doute, la prose de N. Sarraute ou du moins certains passages où s'effectue la plongée dans les eaux troubles du tropisme, est une véritable mise en page de l'indicible. Dans ses textes se trouvent associés écriture, indicible et silence. Et à travers hésitations, répétitions et reprises, une double postulation de l'écriture parvient à s'exprimer vers le silence lié au vertige de l'indicible.

Au bout du compte, M. Blanchot écrit dans « L'écriture du désastre » : « Si tu écoutes l'époque, tu apprendras qu'elle te dit à voix basse, non pas de parler en son nom, mais de te taire en son nom.»²

Finalement, l'écriture sarrautienne est une aventure constante qui n'atteint pas, ne serait-ce pas le lien entre l'aspiration au silence et le vertige d'un indicible qui n'est pas tapi dans l'écriture, mais qui est ce qui l'a bien avant déclenchée ? Au centre vide de l'écriture sarrautienne, comme au cœur du personnage, le mot « trou » ne cesse de creuser son vertige, emportant tout dans la tempête profonde du courant intérieur.

1- FONTVIEILLE, Agnès et Philippe, WAHL. « Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase ». Lyon, PUL, 2003, p. 163.

2- Citation signalée par MURA, Aline et Karl, COGARD. « Limites du langage : indicible ou silence ». L'Harmattan, 2002, p. 33.

Nous constatons une différence très nette entre les méthodes développées par N. Sarraute et A. Djébar pour rendre l'image de l'intériorité. Chacun de ces auteurs se sert d'une technique plus spécifique pour transcrire les pensées et les sensations de leurs personnages.

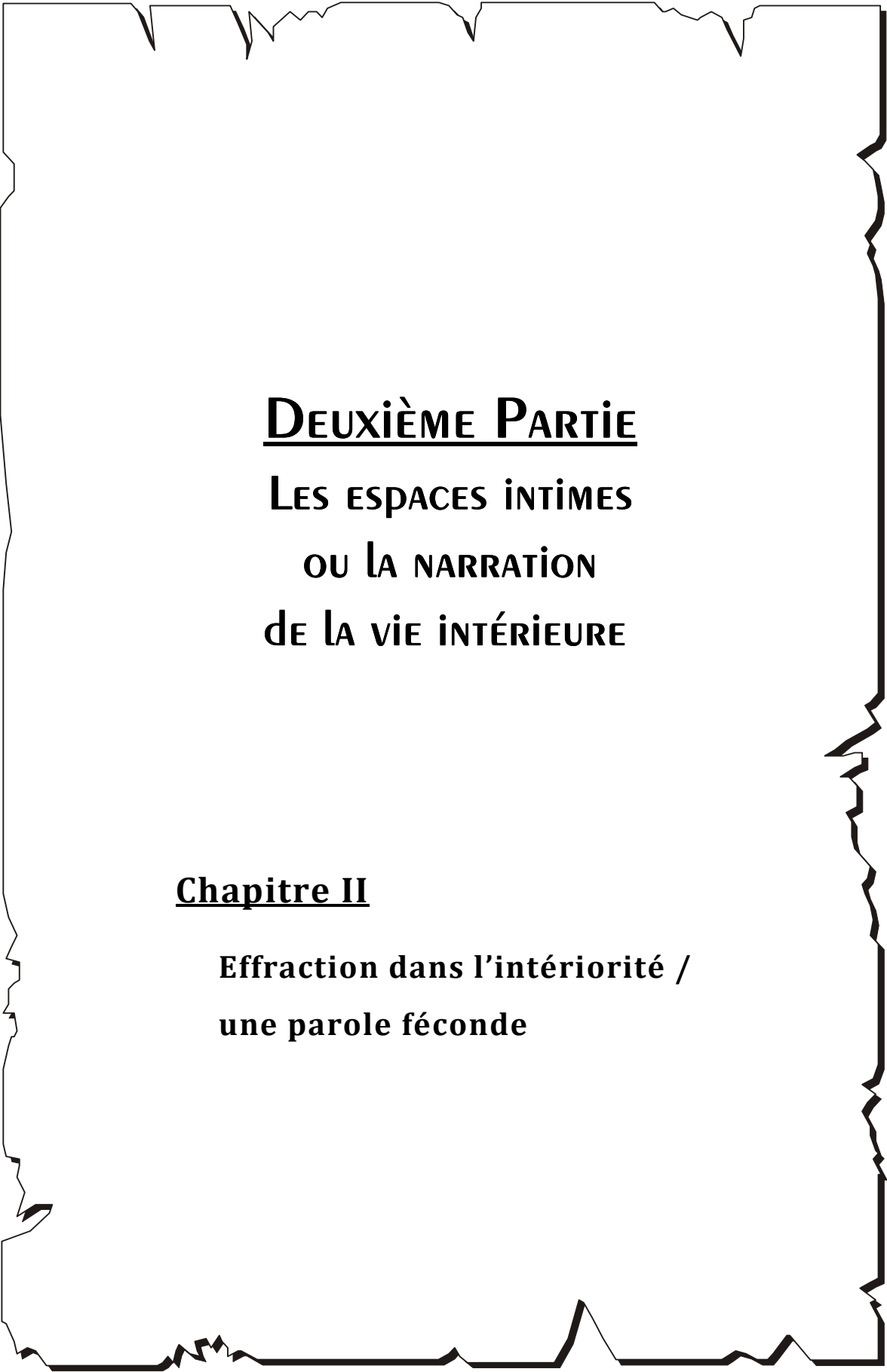
Le monologue intérieur chez N. Sarraute est très riche en matière sensitive ; c'est là un élément que cet auteur semble avoir adopté de ses prédécesseurs (M. Proust, V. Woolf, J. Joyce). Dans l'étude du monologue intérieur, un chapitre sera consacré à cette interaction du corps et du langage intérieur qui nous conduit à la sensation et qui se traduit par les tropismes. Cette aventure intérieure entraîne l'auteur à explorer tout un univers de l'indicible et de silence et dont nous ne manquerons pas, à cette occasion, d'en donner des exemples. Ainsi, le monologue chez N. Sarraute suit mieux la vie intérieure dans son jaillissement. Comparé à celui de A. Djébar, le monologue de celle-ci rend compte lui aussi de la fluidité des sensations et des pensées de la conscience humaine. Cette prise en compte obéit à une logique intime et devient une possibilité esthétique propre à restituer l'intériorité. Mais ce qui est spécifique dans le monologue de A. Djébar, c'est ce va-et-vient fécond entre introspection et rétrospection.

Il ne s'agit pas seulement de décrire une expérience intérieure à travers le corps, mais de déplacer radicalement la représentation du réel à l'intérieur d'une conscience. Dans la narration de la vie intérieure, N. Sarraute tente de capter en même temps les éléments préverbaux, irrationnels qui entrent dans la composition du courant de conscience. A. Djébar insiste plutôt sur la remémoration et l'introspection mais n'atteint jamais le niveau pré-conscient.

Dans cette étude, la mise en analogie des procédés employés par ces deux auteurs nous a donc montré des points communs dans la structure de leurs monologues intérieurs qui partent toutes deux de la même intention : représenter l'univers de la conscience, mais elles le font en réalité dans des types de discours différents.

La deuxième partie de notre travail portera sur l'étude des œuvres de N. Sarraute et de A. Djébar. L'objectif consiste à voir l'affleurement de la narration intérieure dans ces textes. L'étude sera entamée, bien entendu, selon la place qu'occupe le monologue intérieur dans ces romans.

Ainsi, dans le chapitre suivant, nous allons donc examiner l'œuvre sarrautienne et le rôle qu'elle joue dans le mouvement de la narration intérieure. Notre tâche consistera à étudier la mise en pratique du procédé. Dans une analyse beaucoup plus profonde et abondante, nous aimerions concevoir la structure complexe de cette technique dans « Le Planétarium » et dans « Enfance » et essayer d'examiner les structures narratives, en particulier dans la conversation / sous-conversation. Puis, nous essayerons, par la suite, d'esquisser la structure monologique pour marquer les principaux mouvements dont sont composés les textes de A. Djébar. Ce sont là, des points que nous discuterons dans les deux derniers chapitres de la deuxième partie.



DEUXIÈME PARTIE
**LES ESPACES INTIMES
OU LA NARRATION
DE LA VIE INTÉRIEURE**

Chapitre II

**Effraction dans l'intériorité /
une parole féconde**

Chapitre II : Effraction dans l'intériorité / une parole féconde :

La narration de la vie intérieure, en tant que tentative littéraire, peut faire éprouver cette part précieuse de l'être, tout en sachant que N. Sarraute souligne l'importance dans cette aventure intérieure, de certains « états privilégiés », de certains moments aigus, accompagnés d'une illumination qui nous fait pénétrer jusqu'au plus profond de la conscience. L'auteur ne se borne pas à apporter à ces impressions présentes une certaine consistance, elle ouvre avec le flot de ces résurrections une voie de communication avec l'inconscient et nous permet de prendre un contact direct avec les réalités profondes. Ces intermittences intimes se trouvent fréquemment dans les textes de notre romancière qui accorde à ces moments de l'être, la portée d'une révélation authentique. Autant de pensées et de sensations proprement révélatrices auxquelles l'auteur a fréquemment recours, parce qu'elles font tressaillir en ces personnages quelque chose qu'on aurait désancré à une grande profondeur, parce qu'elles les mettent en contact avec des forces qui appartiennent à un monde obscur.

La romancière s'efforce d'y fixer ce flux incessant de pensées et de sensations dont le présent du personnage est fait. Son œuvre constitue un film où se déroule, tantôt au ralenti et tantôt à l'accélééré, la vie de la conscience. L'effort de l'auteur est, avant tout, un effort de concentration et de cohésion intime. Elle veut surtout enclore dans ses romans la continuité et la mobilité de la vie intérieure. Partie d'une analyse minutieuse, appuyée sur l'observation la plus avertie, N. Sarraute aboutit à une description de la vie profonde de la conscience où s'exercent des qualités proprement intuitives. L'objet central de son œuvre semble être d'adapter les motivations de la conscience avec ses multiples facettes si complexes, à la sensibilité devenue aiguë. Cette sensibilité étant rendue plus prompte à saisir l'instant mystérieux qui passe ; la conscience, à son tour, fait porter son effort sur la définition rigoureuse des impressions immédiates, observées dans leurs réactions les plus ténues.

Ainsi, chez N. Sarraute, ce sont moins les pensées et les sentiments que les personnages nous communiquent que l'écho, presque informulé encore, éveillé au fond de leur conscience par le choc des sensations qui résonnent à la surface. A ces sensations confuses viennent s'ajouter des souvenirs qui jaillissent à la lumière des monologues ou ce

qu'appelle N. Sarraute la « sous-conversation ». L'auteur nous entraîne, dans cette aventure intérieure, plus loin de la réalité quotidienne. Elle ne laisse plus entrevoir que les choses informes et infimes, toujours changeantes et mouvantes qui émergent de ces espaces souterrains de la conscience. Elle s'enfonce toujours profondément au cœur vivant de son sujet. Elle soumet le frémissement de sa vision à une étude patiente qui a la gravité d'une méditation intérieure.

Ce deuxième chapitre qui porte exclusivement sur « Le Planétarium » et « Enfance » de N. Sarraute, a pour but de traiter certains aspects de la narration intérieure, à savoir le monologue et la sous-conversation. Les études dont se compose ce chapitre seront divisées en plusieurs titres, pour mieux illustrer la méthodologie suivie. Nous examinerons en premier lieu la structure du discours et le rôle que joue la conversation entre les personnages. Ce dialogue ou ce langage de surface (le dehors) est accompagné d'un autre langage issu des profondeurs (le dedans) qui voudrait traduire une sensation, un sentiment personnel et que l'auteur appelle les « tropismes ». En dernier lieu, nous allons entreprendre une étude plus approfondie qui nous permettra de concevoir la structure complexe de cet espace intime qui se définit dans la conscience et l'inconscient / le verbal et le préverbal. En vue de cette analyse, nous emploierons des expressions comme : conversation ou langage de masque, sous-conversation, tropismes qui marqueront au cours de ce chapitre le procédé mis en pratique pour interpréter la vie intérieure dans les textes de N. Sarraute.

1- Les tropismes ou la parole aux limites de la conscience « Le Planétarium » :

1.1- Le masque et le monde des tropismes :

La dimension sociale et publique n'annule pas la vie intime : les liens sont constants entre l'intériorité des êtres et le monde dans lequel ils évoluent, liens vécus et représentés comme un asservissement ; la société contraint l'individu à porter un masque qui définit son statut, conditionne les conduites privées, régent la vie intérieure. La rencontre avec l'autre, quel qu'il soit, suffit à rendre problématique la surface de l'être, son apparence. Du coup, et par contraste, l'intime, ce qui ne s'expose pas et ne trahit donc aucune appartenance à tel ou tel groupe social, devient le dernier espace de liberté, de résistance et d'expression individuelles.

L'individu se condamne à la solitude et au silence dès lors qu'il renonce au jeu social. Sinon, il lui faut composer un mensonge, un visage de fiction, alors qu'en dessous il n'y a qu'incohérence, pluralité et fragments. Le masque oppose donc un écran aux poussées venues de l'extérieur. Mais il agit aussi contre les poussées venues de l'intérieur en bouchant toutes les issues : il empêche l'être de se répandre.¹

Le masque, en somme, interdit cet échange réciproque. Rien ne le pénètre, rien ne s'en dégage, car rien ne le traverse. Il semble que les personnages de N. Sarraute aient à leur disposition une série de masques prêts à servir. Alain Guimier, par exemple, dans « Le Planétarium », lui, aime à penser qu'il n'en a pas besoin quand il va chez son libraire préféré, il y entre avec « n'importe quel visage, dans n'importe quel état, n'importe quelle tenue, accompagné de n'importe qui. » (Pla, p. 134), mais il regrettera cette imprudence. Ainsi, le masque sert à désigner l'apparence que prend volontiers le personnage chaque fois que, quittant sa solitude, il se trouve amené à être en contact avec autrui. Seule la présence d'autrui l'oblige à une limitation et une particularisation qui est une sorte d'incarnation. D'un seul et même mouvement, il prend un corps, (car il voit beaucoup moins son corps que ne le voit autrui, il est vrai que dans la solitude, à l'abri du regard d'autrui, il peut partiellement oublier ce corps) et assume un caractère. C'est cette

1- SARRAUTE, N. cite à ce propos, l'exemple du « vieux Prince Bolkonski de « Guerre et Paix » que ses gens ne rencontrent qu'en tremblant, sauf au moment de sa mort où il murmure une tendresse, il n'a jamais offert à sa fille qu'un visage dur et rêche, murant tout sentiment en lui-même. », F. CALIN, « La vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de N. SARRAUTE ». Minard, Lettres Modernes, 1976, p. 37.

différence radicale entre le pour-soi et le pour-autrui sur laquelle insiste l'auteur, relevant l'existence de deux oppositions :

La première, écrit l'auteur, se fonde sur cette évidence que chacun de nous est à lui seul l'univers entier, qu'il se sent infini, sans contours. En même temps, il voit tous les autres comme des personnages, qu'ils soient simplifiés à l'extrême ou à facettes multiples, et il sait que lui-même en est un pour eux : un personnage qu'on lui impose ou qu'il impose.¹

Cette incarnation n'est en un sens qu'un cas particulier de ce processus général d'informations dont N. Sarraute suit les différentes manifestations dans l'ensemble de l'existence humaine. Comme un liquide qui précipite, l'Esprit tombe dans un corps et en même temps se fige en caractère. Tous deux, corps et conscience, sont en quelque sorte réduits à l'état d'objets. Tel est le cas de tante Berthe du Planétarium : « Il (le frère de la tante Berthe) s'y attendait, il le redoutait... ça ne pouvait pas manquer, il a soufflé trop fort... la petite flemme fragile qui s'était allumée en elle quand il était entré, s'est rabattue, couchée, éteinte... il fait sombre en elle de nouveau comme avant, comme toujours, son pauvre visage tout tiré sous le fard, son œil où aucune lueur ne brille... » (Pla, p. 142).

Alors le sujet pensant se transforme en « roc », en « statue ». Ce phénomène d'incarnation touche particulièrement les traits du visage qui se figent en une expression à la fois stylisée et immuable, précisément comme celle qui isole et singularise les masques du théâtre antique. A quoi sert donc ce masque que le personnage revêt dès qu'il est en présence d'autrui ? Il a le rôle d'une arme à la fois offensive et défensive. Une sorte de bouclier permettant d'avancer sous sa protection en direction de l'ennemi, ou d'agir sur lui. Le masque, dans l'univers de N. Sarraute, représente un écran protecteur par lequel le personnage essaie d'échapper aux agissements de l'autre. D'où les métaphores fréquentes dans l'œuvre : la carapace, la coquille, l'armure, la chambre forte. « Le Planétarium » parlera de « paroi ignifuge ». (Pla, p. 143).

Cette nécessité d'une protection contre les agressions d'autrui tient à un caractère spécifique des relations interpersonnelles. Celles-ci, en effet, sont constituées d'un jeu d'avance et de repli, d'attaque et de protection, d'agression et de défense. La nature de l'intersubjectivité sarrautienne fait que le personnage éprouve un intense besoin d'autrui et que, en même temps, il redoute son contact. C'est ce besoin sur lequel insiste l'auteur

1- PIERROT, Jean. « Nathalie Sarraute ». José Corti, 1990, p. 90.

dans « L'ère du soupçon ». Elle montre comment, chez les personnages, ce besoin de communication les pousse à des confidences personnelles qu'ils adressent à leurs proches et surtout à des inconnus pour, en quelque sorte par ces confidences dans lesquelles ils s'impliquent, entraîner autrui de force dans leur intimité :

C'est ce besoin continu et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leurs plus secrets replis.¹

N. Sarraute nous fait voir la formation et la dissolution de ces univers aussi variés que les visages de l'océan et qui, comme lui, obéissent à diverses influences, changeant de couleur et d'aspect à tout instant. Il y a dans ses romans des « personnages » flous qui ont le mystère des profondeurs marines.² On ne les voit qu'à travers leurs masques qui cachent bien des coins d'ombre, bien des peurs. La seule chance de fouiller ces coins d'ombre est de surprendre l'être, avant qu'il ait le temps de se déguiser. Saisis en plein mouvement, les personnages de N. Sarraute secrètent en grande hâte un masque protecteur. Ce masque que le personnage revêt comme une personnalité d'emprunt temporaire, dont il habille son vide profond, se présente comme le lieu où s'établissent ses relations psychologiques et affectives avec autrui :

Tout est figé. Complètement figé. Glacé. Un enduit cireux, un peu luisant, recouvre tout cela...Des masques en cire peinte...il lui semble que quelqu'un du dehors, sur un ton monotone, insistant, répétant toujours la même chose, les mêmes mots simples, comme fait un hypnotiseur, dirige ses sensations...Elle ne veut pas...Ce n'est pas vrai...Ce n'est pas ce qu'elle sent vraiment...Tout est creux. Vide, vide, entièrement vide. Du néant. Un vide de l'intérieur d'un moule de cire peinte...Elle (Madame Tussaud, un personnage de Germaine Lemaire qui incarne sa propre personnalité) avance dans une solitude entourée d'épouvante. Elle est seule sur un astre éteint. La vie est ailleurs... (Pla, p. 157).

Mais ce masque reste toujours un masque de tragédie ou de comédie, c'est à dire une expression à la fois figée et stylisée, qui n'a rien à voir avec les constantes métamorphoses de la réalité mentale tel que l'auteur le présente chez Germaine Lemaire dans « Le Planétarium », cet écrivain qui incarne la grandeur et dont Alain Guimier fréquente le salon des jeunes, en aspirant d'être écrivain comme elle. Mais à la fin le

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». p. 43.

2- CALIN, F. « La vie retrouvée ». p. 48.

masque tombe et la réalité intérieure fait surface en prononçant ces mots : « Je crois que nous sommes bien tous un peu comme ça. » (Pla, p.251).

- **Les « clichés » / un langage de masque :**

A l'image du masque qui cache ces coins d'ombre et ces peurs, N. Sarraute ajoute celle du volcan. L'être humain est un volcan dont les pentes douces et couvertes de verdure recouvrent des laves en fusion.¹ Il faut un œil averti pour déceler l'activité de cette masse en apparence inerte, inactive. Les mots n'ont qu'un sens, le même pour tous ceux qui les prononcent ou les entendent, celui qui, à force de répétitions, devient un « lieu commun » qui désigne « les pensées les plus rebattues. »²

Ces clichés ou ces pensées rebattues sont un langage de masque. Ils donnent l'illusion d'une communication entre les personnages. Ils se faufilent dans les dialogues, se nourrissent de dictons et de proverbes. S'enchaînant avec aisance, ils accentuent les hésitations, les balbutiements d'un autre langage, celui qui issu des profondeurs, voudrait traduire une sensation, un sentiment personnel. Mais quand la conversation n'est pas faite de « lieux communs », elle ressemble à la fumée d'un volcan en activité. Il faut savoir l'interpréter et imaginer à travers elle les laves qui l'ont produite : « un danger se dissimule dans ces phrases douceâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin. »³

Ce langage de masque couvre de « vastes entonnoirs », des vides énormes où peuvent se loger une infinité de significations et d'interprétations. N. Sarraute fouille ces « vastes entonnoirs », cherche les paroles retenues, les images non exprimées. Elle rend visible tout le flot de pensée souterraine qui sous-tend la conversation. Le silence qui sépare deux phrases par la même personne compte plus que les mots entendus. Il semble que ces paroles prononcées sont une surface qui cache un tourbillon de pensées, comme le signale C. Mauriac : « Ce que nous évoquons en réalité n'est pas ce dont nous parlons apparemment. Les mots dits sont là pour les choses tues. »⁴

1– CALIN, F. Op.cit., p. 49.

2– SARRAUTE, N. « Portrait d'un inconnu ». Gallimard, 1956, Folio, 1997, p. 10.

3– Op.cit., « L'ère du soupçon ». p. 145.

4– MAURIAC, C. « Dîner en ville ». Albin Michel, 1959, p. 45.

Les personnages, dans les textes de N. Sarraute, se taisent, plongés dans leurs pensées, surtout quand ils constatent l'insuffisance de ce langage de masque. On le remarque chez Alain Guimier, dans « Le Planétarium », après s'être grisé de paroles faciles pour les poètes et la température idéale avec un garçon de café, Alain se retrouve muet en face de Germaine Lemaire. Parce qu'il ne veut pas « tricher », il ne trouve absolument rien à dire pendant quelques instants. L'auteur nous entraînant dans ces réflexions intérieures de l'un ou de l'autre des interlocuteurs, étire les minutes, les dilates pour y faire entrer toute une portion de temps antérieur. Par exemple, dans « Enfance » où la petite Natacha confie à son double les débuts de son enfance en Russie avec toutes les sensations que cela renferme. Mais à un moment donné, elle s'arrête à un fragment où elle évoque sa mère et son mari Kolia, la nouvelle maison à Pétersbourg, les promenades avec la bonne Gacha et les jeux de cartes. La narratrice garde de Kolia un souvenir agréable, mais se souvient s'être sentie étrangère, de trop, près du couple que forme Kolia et sa mère. Quelques souvenirs surgissent de cette période : des images comme la maison de glace, ou encore le tzar, et deux images tirées d'un livre ; ou le souvenir d'activités, comme détacher les pages des nombreux livres qui emplissent la maison. Une fois, l'enfant montre ce qu'elle écrit à un Monsieur, qui ne commente que les fautes d'orthographe. Le texte prend une forme dialoguée avec son double : quel fut exactement le rôle de ce souvenir ? La narratrice dit avoir ressenti une impression de délivrance : l'enfant, malhabile avec les mots, se voit par le jugement de son lecteur (le Monsieur) libérée du devoir de continuer à écrire.¹

Ces rappels du passé entre deux phrases de dialogue sont très fréquents dans les textes de N. Sarraute. Ils distendent le présent, le font éclater sous la force des souvenirs. Ils opposent à la sécheresse des mots prononcés l'extraordinaire foisonnement d'une pensée inexprimée qui allie en un même jaillissement sensations et raisonnements, passé et présent, dialogues et images. Cependant, dans cet instant d'introspection qui est un instant extrêmement fugitif permet aux interlocuteurs d'arracher les masques, c'est à dire, dénuder ces minutes et s'accrocher à cet instant oublié, ce lieu de rencontre possible puisqu'il est commun à tous, ce fond de l'être où les distinctions individuelles s'effacent. « Nous savons que les hommes, si on les observe à un certain niveau, sont exactement les mêmes, ont les mêmes impulsions. »²

1- HYMI-PIERI, L. « Enfance, Nathalie Sarraute. ». Hatier 2001, p. 16.

2- CALIN, F. « la vie retrouvée ». p. 83.

Cette idée nourrit un des thèmes principaux du « Planétarium ». Dès le début du roman, Alain, en racontant aux amis de sa belle-mère les manies de sa tante Berthe, devant l'air satisfait d'elle-même d'une de ses auditrices, aime à suggérer qu'au fond « tout le monde se ressemble ». Il se répète de façon plus insistante quand sa belle-mère croit le ridiculiser en affirmant qu'il est bien le digne neveu de sa tante :

Mais bien sûr que je lui ressemble [...] sinon je ne m'y intéresserais pas tant à ses histoires. Et vous, je ne vous ferais pas tant rire à certains moments [...] ça ne vous intéresserait pas tant, vous non plus, si vous-mêmes et nous tous ici, nous n'avions pas un petit quelque chose quelque part, bien caché, dans un recoin bien fermé. (Pla, p. 38).

Les personnages du Planétarium sont tous plus ou moins capables de dissimuler leurs souffrances et leurs soupçons, mais toujours préoccupés des pensées secrètes de l'Autre, s'efforçant de les déchiffrer par l'exercice de la sous-conversation, et l'esprit gonflé de paroles retenues. De tous les textes de Sarraute, l'homme qui comme – Alain ou sa belle-mère dans le « Planétarium », ou Natacha dans « Enfance » – s'acharnerait à comprendre et fouiller les individus qui l'entourent, sentirait soudain couler entre ses doigts une « matière étrange, anonyme comme la lymphhe. »¹ Qu'est-ce qui caractérise cette substance anonyme et commune à tous les êtres ? Tout d'abord, le fait que profondément enterrée sous le masque les actes de mauvaise foi, la substance affleure rarement la surface. Elle demeure totalement invisible. Et quand elle se trahit, c'est par des signes qui sont parfois difficiles à interpréter lors de sous-conversation. Ces signes sont les aboutissements visibles de « faibles tressaillements, de mouvements toujours sur place comme le flux et le reflux d'une mer sans marées qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses. »² Ces mouvements, N. Sarraute les appelle « tropismes ».

- **Du dialogue aux tropismes :**

En constante transformation, en perpétuel devenir, les tropismes constituent notre vie psychologique « à l'état naissant ». Quand les personnages conversent aimablement, leurs gestes et leurs comportements ne sont que le support et le déguisement d'un drame qui se déroule à un autre niveau et transparaît pour le lecteur attentif dans un regard, un soupir, des points de suspension.

1– Op.cit., « Portrait d'un inconnu », p. 72.

2– Op.cit., « La vie retrouvée », p. 88.

C'est par le relais du dialogue que le courant de la vie tropismale parvient à être saisi. Les propos livrés entre énonciateurs perdent leur valeur d'échange, parce que ce n'est qu'un langage de masque. La parole est donc, dans le dialogue sarrautien, invalidée dans sa fonction de communication, et ce, parce que N. Sarraute lui confère une autre mission, celle de traduire le tropisme. Ainsi, le dialogue doit rendre compte, comme elle le dit dans son essai « conversation, sous-conversation » : « du flux mental qui précipite à la conscience un foisonnement d'impressions qui ne peuvent se passer de partenaire. »¹

Le dialogue doit donc épouser les contours du tropisme. Il est capable de retranscrire, avec plus d'instantanéité, les ruminations tropismales de la conscience. En ce sens, il épaulé tout le travail effectué sur les sonorités, et vise à rendre compte de l'aspect multiforme du tropisme et des sensations, en même temps qu'il les amplifie et les présente dans toute leur complexité. Le dialogue sarrautien, en ouvrant sur l'intériorité, s'engage à procéder à une dramaturgie de la parole : « Les mouvements intérieurs dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême pointe, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même. »²

Le dialogue accueille donc le tropisme, et la mobilité et la vivacité qu'il implique se prêtent bien à la fugacité du tropisme, qu'il épouse ainsi par sa structure même.

Ainsi, l'un des objectifs de l'écrivain est de traduire tout un pan indicible de la vie psychique qu'elle appelle « tropisme », c'est à l'intérieur même des modulations de la langue qu'elle cherche à les détecter, car nous dit-elle : « il se passe quelque chose à l'intérieur de la vie psychique qui ne peut être rendu que par de l'écriture, du langage. »³

Pour mieux cerner notre sujet, nous essayerons de définir le tropisme et voir comment l'auteur dévoile et décrit ces mouvements intérieurs qui précèdent le dialogue. Un dialogue caractérisé par l'entrechoc du verbal et du préverbal.

1- Op.cit., « L'ère du soupçon ». p. 10.

2- Idem., p. 20.

3- BOUE, R. « La sensation en quête de parole ». L'Harmattan, 1997, p. 203.

Qu'est-ce que le tropisme ? Répondre à cette question revient plus à un manuel de littérature qu'à un travail de recherche. Pourtant, il y a eu des confusions quant à l'explication de ce terme. Ceci ne nous empêche pas de donner une rapide définition du mot « tropisme » qui contient en germe tout ce que l'œuvre, depuis, n'a cessé de développer. Dès ce premier texte, N. Sarraute explore le domaine de la « sous-conversation » qui recouvre l'ensemble des mouvements intérieurs propres à un individu, en deçà de toute prise de conscience par les mots, avec ses drames violents et ignorés¹. L'exploration de ce domaine se fait par effet de microscope et par un effort de traduction appliqués à un phénomène psychique instantané, ce qui se passe en nous en quelques secondes : « Je suis obligée, quand je travaille, de regarder comme on regarde un film au ralenti et de trouver des images qui pourraient évoquer les différentes phases du mouvement qui est en train de se développer. »²

Le narrateur/narratrice, que ce soit dans « Le Planétarium » ou dans « Enfance », essayant de se glisser à l'intérieur des personnages, s'efforce de mettre en lumière les mouvements de la sous-conversation, découvrant de cette manière tout un monde en miniature chez Alain Guimier dans le « Planétarium » ou chez Natacha dans « Enfance ». Focalisant sa recherche sur ces objets/personnages, l'auteur ou le narrateur explore les agitations « protoplasmiques de notre for intérieur »³

L'analyse même de ces grouillements constitue pour N. Sarraute une action dramatique très précise dont les péripéties remplacent celles que proposait au lecteur l'intrigue du roman traditionnel. Concentrant son attention sur des mouvements psychiques qui se développent en l'espace de quelques minutes ou, parfois, En quelques secondes, les personnages en eux-mêmes ne sont plus qu'un trompe-l'œil :

Les personnages ne sont plus que la convention, l'apparence qui recouvrait ces mouvements. C'étaient des personnages volontairement conventionnels, les plus conventionnels et connus qui soient, puisqu'ils étaient l'apparence, le trompe-l'œil (...) Les mouvements se développaient en eux faisaient éclater cette apparence, ils

1– GOULET, Alain. « Le jeu des tropismes sarrautiens ». Estudios franceses (université de Salamanque), n°5, 1989, p. 86.

2– « Conversation avec Nathalie Sarraute », Digraphe, n°32, Mars 1984, p. 10.

3– Protoplasme : ensemble d'organites (éléments) vivants constituant la cellule. (citation signalée par J. P. Sartre dans la préface de « Portrait d'un inconnu » de N. SARRAUTE, p. 13.

la débordaient de toutes parts. Ces mouvements étaient ce qui me préoccupait exclusivement.¹

Le territoire de la sous-conversation est vaste : il va de la sensation brute jusqu'au monologue intérieur. Il comprend entre autres le domaine dont l'œuvre sarrautienne a fait son secteur préféré et qui a donné au premier livre son titre « Les Tropismes ».

Le tropisme n'est autre chose que la matière même qui forme le contenu de cette sous-conversation. La romancière, elle-même a reconnu le caractère approximatif du terme et qu'elle assume pleinement :

Ce terme, tropisme, était un pis-aller. Je cherchais pour mon premier livre un titre qui puisse évoquer tant bien que mal toutes ces sensations indéfinissables et, à l'époque, « tropisme » était dans l'air, je pensais qu'il pouvait s'appliquer à ces sortes de mouvements instinctifs qui sont indépendants de notre volonté, qui sont provoqués par des excitations venant de l'extérieur. Ce mot reste attaché à tout ce que j'ai écrit [...] ²

Le mot possède une connotation scientifique, et paraît dans l'emploi présent inspiré du vocabulaire de la biologie végétale ou animale. On songera, en particulier, à l'univers sous-marin, peuplé d'organismes primitifs, d'animaux hybrides, comme le corail, entre l'univers animal et végétal, dotés souvent d'organes ultra-sensibles, et qui vivent normalement dans l'obscurité ou la pénombre des fonds marins. L'image familière des « bas-fonds de l'âme », employés pour désigner tout ce qui se cache de mystère, d'inconnu un peu effrayant dans les zones les plus secrètes de la conscience. Le terme comporte en tout cas une accentuation scientifique, révélatrice sans doute d'une volonté d'objectivité de la part de N. Sarraute, et suppose entre l'univers humain et les autres espèces vivantes des affinités qu'elle admet volontiers.

Quelle est la nature du tropisme ? L'interview donnée à Tel Quel comporte une formule qui rassemble la plupart des traits que l'auteur attribue à ce phénomène psychologique sur lequel se concentre son attention :

Ce sont, déclare-t-elle à son interlocuteur, des mouvements à l'état naissant, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figent en lieux communs, forment

1- SARRAUTE, N. « Forme et contenu du roman ». Œuvres complètes, p. 1668.

2- Interview avec N. SARRAUTE, Digraphe, p. 9.

la substance de mes livres. Ils sont, ajout-t-elle, en constante transformation, en perpétuel devenir.¹

Les différents passages de « L'ère du soupçon » qui sont consacrés à leur description insistent, en effet, sur leur caractère presque imperceptible éminemment fugitif et évanescent, sur la constante métamorphose qui les travaille. Ce sont des « mouvements infimes et évanescents [...] de minuscules mouvements intérieurs.»² Un autre passage du livre les décrit comme : « les plus infimes variations d'un courant, ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent... »³ Ils se succèdent et se transforment à une telle vitesse que la conscience est en temps ordinaire incapable de suivre toutes leurs métamorphoses. L'attention même qu'on leur porte risque de les faire disparaître comme des bêtes apeurées. Le tropisme, en un sens général, est, comme l'étymologie le suggère « mouvement », et en ce sens le terme recouvre l'ensemble des mouvements, des événements psychiques qui peuvent à un moment donné occuper la conscience, formant la matière même du flux mental : sensation, émotion, rêve, souvenir, pulsion, etc. L'auteur insistant simplement, par le choix de ce terme, sur le caractère évanescent et le courant continu et irréversible qui entraîne tous ces états vers une incessante disparition. N. Sarraute est intensément consciente de la mobilité incessante de l'esprit.

Comme les romanciers du monologue intérieur, elle perçoit et tente de rendre l'infinie diversité, le caractère chaotique de ce flux mental, et en affinité avec Sartre, elle perçoit l'esprit beaucoup moins comme un réceptacle qui contiendrait un certain nombre de substances en suspension, que comme une force tendue vers l'extérieur, et qui ne cesse d'accueillir pour immédiatement la rejeter comme une matière étrangère. N. Sarraute a souvent insisté sur le fait que les phénomènes qu'elle s'efforçait de décrire se situaient à la frange à la fois de la conscience et de la perception normale. Ils ressortent à un moi profond et ils relèvent de ce que l'auteur appelle : « ces pénombres secrètes, ce bouillonnement confus où nos actes et nos paroles s'élaborent.»⁴ Ils appartiennent au pré-verbal et constituent une zone de la conscience encore plus immédiate en un sens que celle que tente de décrire le monologue intérieur qui, parce qu'il est verbal, paraît encore trop

1– Revue Tel Quel, n°9, p. 52.

2– Op.cit., « L'ère du soupçon ». pp. 103-120.

3– Idem., p. 38.

4– Ibid., p. 118.

élaboré à N. Sarraute. Ils sont, déclare-t-elle « ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur.»¹ Ils appartiennent surtout au domaine relationnel, ils ne peuvent se passer de partenaire.

N. Sarraute peu intéressée par les situations de solitude, par le repliement de la conscience sur soi, elle paraît peu disposée à attribuer une quelconque consistance à ces moments de soliloque ou de débat intérieur, qu'elle a tendance à ne voir en eux qu'une fausse solitude où la conscience continuerait à dialoguer avec un partenaire virtuel. Selon elle, nous communiquons avec : « un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries [...] entre lui et nous se développent des combats ou des amours, souvent riches en péripéties.»²

De ce dialogue intérieur prolongé dans la solitude, tel qu'on le trouve dans « Enfance », avec l'échange continu qui s'y développe entre les deux instances narratives, nous donnons des preuves éclatantes. On pourrait dès lors admettre que les tropismes coïncident avec la totalité de la vie de la conscience : ils constituent le contenu normal de la vie psychique habituelle. Ils sont la matière de cette réalité mentale dans laquelle chacun des individus ne cesse de baigner, « une matière anonyme, écrit l'auteur, qui se trouve chez tous les hommes, et dans toutes les sociétés.»³

Mais, en même temps ils sont dramatiques parce qu'ils mettent en cause une quantité importante d'énergie psychique, et d'autre part, parce qu'ils relèvent de situations relationnelles qui sont vues le plus souvent chez N. Sarraute en terme de conflits et de violence. Ils sont liés à des états psychiques souvent contradictoires, marqués par des tensions intérieures importantes. Ils constituent ces « innombrables petits crimes » par lesquels se soldent nos rapports quotidiens avec autrui. L'auteur précise de même devant Simone Benmussa, à propos de ce « territoire » des tropismes qui, pense-t-elle, est sa grande découverte et sa spécialité : « ce sont des régions dans lesquelles se passe une action qui est véritablement, pour moi, une action dramatique aboutissant à certaines paroles.»⁴

1– Op.cit., « L'ère du soupçon ». p. 115.

2– Idem., p. 118.

3– Ibid., p. 112.

4– Conversations avec S. BENMUSSA, cité par PIERROT, J. « Nathalie Sarraute ». José Corti, 1990, p. 138.

Ainsi, le tropisme apparaît volontiers lorsque la convention sur laquelle est fondé le masque social qui gouverne les rapports individuels, se trouve trop difficile à maintenir en place. Une distance trop grande se fait jour entre l'image sociale que l'individu est censé affecter et la réalité de ses sentiments : le masque se fissure, en particulier à l'occasion d'un désaccord trop important entre les gestes et les paroles. On peut dire, en ce sens, que le tropisme a dans la pensée de l'auteur une fonction éminemment positive. Il constitue à la fois une déchirure du masque qui décèle derrière les conventions et l'apparence sociale la réalité humaine authentique, et par l'oscillation, la vibration, l'accident qu'il produit dans le réel, un obstacle dressé contre cette tendance mortelle qui pousse les humains à se réfugier vers des formes, des stéréotypes, des conduites et un langage également figés.

1.2- L'intimité violée / une parole exigeante :

Nous avons jusqu'à présent dégagé un certain nombre de caractéristiques qui confèrent au tropisme son originalité. Le tropisme est le plus fréquemment une expérience profondément corporelle : ce terme emprunté à la biologie désigne notre vie psychologique à l'état naissant avec ce qu'elle a d'enracinement organique. Puis, le tropisme est la plupart du temps indissociable d'une perspective interpersonnelle : il s'agit d'un mouvement instinctif qui est souvent produit par la parole, la présence de l'autre. Enfin, le tropisme se déroule dans un espace intermédiaire, en deçà de la pleine conscience et du langage, dans : « des régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit. »¹

La relation intersubjective est ici productrice, puisqu'elle révèle le « soi » par l'intermédiaire d'autrui. A chaque fois s'affrontent ainsi des personnages qui veulent connaître ou expliquer le moi. N. Sarraute tente à travers ses personnages de nous montrer ce qu'on ne peut d'ordinaire pas voir, et ses textes s'offrent alors comme un modeste microscope qui révèle le vrai moi. Au psychologique, à l'inconscient, elle préfère ce qu'elle appelle le « pré-conscient »², c'est à dire un moi encore informe, encore enfoui, à l'abri de toute logique, logique de la parole, logique de la société. Cette même logique que repoussait Bergson dans une vision prémonitoire de ce que propose l'art des tropismes :

1- SARRAUTE, N. « Ce que je cherche à faire ». Nouveau roman / hier, aujourd'hui, 10/18, II, U.G.E. 1972, p. 49.

2- On y revient ultérieurement avec le préverbal (tropisme).

[...] Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel, nous montre sous cette logique apparente une absurdité fondamentale, sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme, nous le louons de nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissons nous-mêmes.¹

N. Sarraute excelle, en effet, à saisir les fils ténus qui relient, isolent ou enchaînent deux interlocuteurs. Les mots articulés créent des remous, des ondes de choc. Ces mots ne sont pas de simples signifiés transparents mais des corps conducteurs ; ils dégagent une force invisible, imprévisible qui frappe ou au contraire s'insinue, comme l'auteur le précise dans son roman « Entre la vie et la mort » : « des mots très ordinaires [...] et pourtant ils ont pénétré en moi, ils se sont incrustés, je ne peux plus m'en débarrasser, ils enflent, ils appuient [...] Quelque chose s'en dégage [...] »²

Le choc produit par les mots d'autrui, crée des turbulences imprévues et soudain l'aveu jaillit. On constate ce fait chez la tante Berthe, dans « Le Planétarium », et la colère provoquée par les ouvriers qui devaient installer la fameuse porte ovale dans son appartement :

L'ensemble sera ravissant et la porte sera mieux que tout le reste...cette excitation quand ils l'ont apportée...d'excellents ouvriers qui connaissent à fond, qui aiment leur métier, il faut toujours s'adresser aux bonnes maisons. Elle n'a pas à s'inquiéter...c'est le moment maintenant, elle peut rentrer, ils (ouvriers) ont eu le temps de finir, tout doit être près...Cette excitation délicieuse, cette confiance, cette allégresse qu'elle sent tandis qu'elle monte l'escalier, sort la clef de son sac, ouvre la porte, elle l'a souvent remarqué, c'est un bon signe, un présage heureux : on dirait un fluide qui sort de vous qui agit à distance sur les choses et les gens ; un univers docile, peuplé de génies propices....L'appartement est silencieux. Il n'y a personne. Ils sont partis. Mais ils n'ont pas fini, il y a du désordre partout, de la sciure de bois par terre, la boîte à outils est ouverte, des outils sont épars sur le parquet...ils n'ont pas le temps de finir...Pourtant, les rideaux sont accrochés, et la porte est à sa place au fond de la salle à manger, posée sur ses gonds...Mais tout a un drôle d'air, étriqué, inanimé...c'est ce rideau vert sur ce mur beige, il fait grossier...et la porte, il n'y a pas de doute, la porte ovale au milieu de ces baies carrées a un air faux, rapporté, tout l'ensemble est laid...Mais il faut lutter contre cette impression de détresse, d'écroulement...elle doit se méfier d'elle-même, c'est de l'énervement, la contrepartie de l'excitation de tout à l'heure, elle a souvent de ces hauts et de ces bas, elle passe si facilement d'un extrême à l'autre...il faut bien se concentrer, tout examiner calmement, ce n'est peut-être rien...Mais c'est trouvé, c'est cela, ça crève les yeux : la poignée, l'affreuse poignée en nickel.... C'est de là

1- BERGSON, H. « Essai sur les données immédiates de la conscience ». PUF, 1965, p. 100.

2- SARRAUTE, N. « Entre la vie et la mort ». Folio, 1963, p. 56.

que tout provient, c'est cela qui démolit tout, une vraie porte de lavabos...Mais comment ont-ils pu ?...mais c'est sa faute aussi, à elle, quelle folie d'être partie, de les avoir laissés, elle n'a que ce qu'elle mérite, elle savait bien pourtant qu'on ne peut pas les laisser seuls un instant, il faut être constamment derrière eux, surveiller chaque geste qu'ils font, une seconde d'inattention et c'est le désastre. (Pla, pp. 10-11).

Il semble bien que le tropisme, dont le centre est constitué par la réaction physique involontaire, ne cesse de propager ses conséquences. En ce sens, toute l'action réelle pourrait ne durer que quelques secondes qui seront énormément amplifiées par l'attention minutieuse de l'observateur. Pourtant il nous apparaît que, en dehors du tropisme qui ne fait que désigner les mouvements incessants qui animent la conscience des différentes personnes impliquées souvent dans une situation de dialogue, certaines circonstances favorisent l'émergence de tropismes privilégiés, qui s'imposent par leur capacité de faire dévier les choses. Tout se passe alors comme si le tropisme débouchait sur une verbalisation, entraînant des conséquences à longue portée sur le comportement du personnage. Nous avons, dans « Le Planétarium » par exemple, la scène au cours de laquelle pour la première fois la mère de Gisèle et le jeune couple s'affrontent à propos des fauteuils et de la bergère, et à l'occasion, l'auteur nous décrit précisément les réactions successives, verbales et non-verbales, des uns et des autres.(Pla, pp. 42-44).

Le tropisme paraît se développer, émerger de la zone de demi-conscience dans laquelle il se situe habituellement, lorsque se manifeste un décodage entre le verbal et le non-verbal, c'est à dire essentiellement entre d'un côté les paroles et de l'autre les significations que le corps ne cesse d'émettre à destination d'autrui. Les exigences de la vie sociale conduisent, en effet, à imposer un certain nombre de restrictions à l'expression par chaque individu de ses sentiments réels. C'est ainsi très probablement que la tension naît à l'occasion de la conversation. Nous constatons notamment que dans « Le Planétarium », le tropisme se développe lorsque Alain Guimier ne peut s'empêcher de laisser percer les sentiments réels qui l'habitent – haine et ressentiment – derrière le masque de courtoisie et d'amitié respectueuses qu'il s'est imposé dans ses rapports avec sa belle-mère (la mère de Gisèle), tandis que de son côté, cette dernière ne peut s'empêcher de révéler par un geste ou une attitude involontaires vite réprimés, mais qui ont pourtant eu le temps d'être perçus et interprétés, ce que son apparente familiarité cachait de mépris.

De même, une autre séquence dans le même roman, qui met en présence un écrivain-apprenti ambitieux comme Alain Guimier, et qui est aussi un admirateur de Germaine Lemaire, écrivain prestigieux, le narrateur nous montre comment, à partir d'un seul geste qui échappe à l'homme, s'effondre l'apparence de bienveillance et de sympathie qu'il prétendait sauvegarder surtout quand Alain fut surpris par l'arrivée de Germaine Lemaire dans son appartement :

C'est trop d'un seul coup, il n'en demandait pas tant, c'est trop brusque, c'est trop violent, il aurait eu besoin de se préparer un peu – juste quelques instants de recueillement – mais l'énorme vague de fond l'a renversé, il roule, aveuglé, assourdi, il essaie de reprendre pied, il serre leurs mains un peu au hasard, il n'entend pas leurs noms [...] son sourire est crispé, contraint, il le sent, sa voix est mal posée... il leur avance des sièges, il déplace gauchement un fauteuil, tous ses gestes sont saccadés, gauches, ses yeux doivent briller d'un éclat fiévreux " Tout à l'heure au téléphone... " ils ont dû s'amuser, ils en ont sûrement parlé, c'était si grotesque... " je n'avais pas compris, je n'avais pas bien saisi... c'était une surprise, je m'y attendais si peu, je vous avais pris pour un vieux copain... " Ils savent, ils ont tout vu : sa stupeur, son humilité, n'en croyant pas ses oreilles... (Pla, p. 166).

Dès lors, le charme est rompu. L'auteur nous montre ensuite les vains efforts qu'Alain déploie pour tenter de rétablir la situation. Ainsi, le tropisme apparaît volontiers lorsque la convention sur laquelle est fondé le masque social qui gouverne les rapports individuels, se trouve trop difficile à maintenir en place. Une distance trop grande se fait jour entre l'image sociale que l'individu est censé affecter et la réalité de ses sentiments : le masque se fissure, en particulier à l'occasion d'un désaccord entre les gestes et les paroles.

- **L'intériorité entre le verbal et le pré-verbal :**

Conversation et sous-conversation sont normalement en continuité, la première prolongeant en quelque sorte au grand jour le dialogue souterrain que soutenait la seconde. Pourtant, entre les deux un décalage existe. Car l'une des expressions les plus intenses qui découlent de la lecture de ces textes, est celle de la tension et de la violence qui existent normalement dans les rapports humains, où chacun cherche à investir l'autre, à l'envahir.

Or, il apparaît que le langage filtre cette violence et n'en laisse apparaître qu'une petite partie. La relation verbale explicite, les paroles réellement prononcées, atténuent, édulcorent, estompent considérablement les tensions entre les individus. De ce décalage

entre le bouillonnement intérieur des passions, l'agressivité qui se donne cours dans la sous-conversation, et la douceur, le calme, la bienveillance apparente de la conversation explicite, l'auteur a souvent su tirer des effets pittoresques et comiques.

La scène la plus significative est cette confrontation, au début du Planétarium, entre la tante Berthe et les deux ouvriers-menuisiers venus poser sa nouvelle porte :

Elle se redresse, elle ramasse ses forces, seule survivante d'un monde écroulé, seule au milieu d'étrangers, d'ennemis, elle croise les bras, elle les regarde : " Non, eh bien décidément ça ne va pas... Il faut enlever ça. Dites à votre patron qu'il aurait dû y penser. On ne met pas sur une porte en chaîne des horreurs comme celle-là..." Libre à toi ma belle, on ne te force pas... Ils ramassent leurs outils, ils ne lui jettent plus un regard, mais se parlent entre eux comme si elle n'était pas là : " Alors, qu'est-ce qu'on fait pour cette poignée ? On la remporte ? Il vaut peut-être mieux la laisser en attendant... " Une fureur d'enfant qu'on abandonne seul dans sa chambre la saisit, elle a envie de crier, de taper des pieds... " Mais bien sûr qu'il faut la laisser, cette poignée, vous me mettez n'importe quoi et après vous voulez me laisser avec une porte qui ne ferme pas." [...] (Pla, p. 16).

D'autres dialogues mettent au jour cette région inconnue de l'être et laissent entrevoir le moi intime. L'échange entraîne l'autre à un passage à l'acte, l'événement de la parole peut aller au-delà, ne pas seulement révéler cette faille inévitable qui se creuse à tout moment entre deux personnes, mais creuser un abîme. L'autre fait semblant ou il "feint" de n'avoir rien senti. Il esquive et fuit dans une surdité volontaire. Il se sent ligoté : « [...] c'est qu'il est pris dans le fil de la conversation ou plutôt que ce fil autour de lui s'enroule, le tient enfermé [...] »¹

Cette métaphore des fils qui enserrent, on la reconnaît dans plusieurs passages de « Enfance ». Elle venait traduire l'expression ressenti par la petite Natacha lorsque la bonne la regardant avec commisération lui avait dit : « Quel malheur quand même de n'avoir pas de mère. » (Enf, p. 116). Certes, il n'y a eu aucun échange entre la bonne et l'enfant. La parole a été littéralement assénée : « Le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent [...] » (Enf, p. 117).

La voix narrative élabore les réactions intimes de Natacha, le courant d'images et de sensations qui s'emparent d'elle pour en venir à la réaction :

1- SARRAUTE, N. « L'usage de la parole ». Gallimard, 1980, Folio, 1983, p. 102.

Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée...elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre. (Enf, pp. 117-8).

Le récit figure par cette accumulation, le tumulte intérieur déchaîné par un simple mot prononcé par l'autre et nous fait saisir l'enjeu des métaphores qui ne se contentent pas de traduire la réalité intime mais lui donne corps.

Ainsi, les relations entre personnages ne sont jamais présentées pour leur intérêt propre. Elles servent de cadre au surgissement d'expériences et de vécus intérieurs. Le personnage n'existe qu'en tant qu'il révèle les motivations souterraines. Chaque roman de N. Sarraute est ainsi l'objet d'un déplacement des enjeux narratifs, qui réinsufflent au genre romanesque une vitalité. Même la langue ne serait plus conçue comme structure d'accueil d'un sens préexistant et déjà connu, mais serait l'instrument de découverte de ce qui a échappé à l'univers verbal. L'écriture sarrautienne renvoie à tout un univers de sensations prélinguistiques ; elle s'est lancé le défi d'évoquer le préverbal.

En ce sens, D. Cohn reconnaît que, dans les romans de ce siècle, le centre d'intérêt s'est déplacé de la surface visible et mondaine des comportements des personnages vers la profondeur cachée de l'âme. Ainsi, le romancier désire rendre compte des niveaux les plus obscurs de la vie psychique. Or, le monologue intérieur est, par définition, limité à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la conscience échappe par définition à la verbalisation, comme le précise Léon Edel dans son ouvrage « The psychological Novel » : « L'inconscient ne saurait être exprimé selon ses propres structures inconscientes, puisque naturellement elles restent inconscientes. On ne peut l'atteindre que par inférence à partir de figures se faisant jour dans le discours conscient du sujet.»¹

Mais d'après les critiques du courant de conscience, ces derniers affirment que la technique du monologue intérieur direct (par rapport au monologue rapporté) permet d'abord de formuler des mouvements psychiques qui n'atteignent pas le niveau de la verbalisation, qui restent à un niveau de conscience « infra-verbal ». Cette thèse implique que les monologues des personnages sarrautiens, notamment ceux du Planétarium, seraient quelque chose comme des discours pré-discursifs constitués de mots pré-verbaux.

1- EDEL, Léon. « The Modern Psychological Novel ». New York, 1955, p. 55. (souligné par D. COHN, « La transparence intérieure », p. 74.

En outre, Erwin Steinberg déclare dans « The stream of consciousness novelist » que :

Cette technique consiste en une « simulation » de phénomènes psychiques non verbalisés ou antérieurs à la verbalisation.. Il considère les mots d'un monologue typique comme des représentations analogiques, sous forme de symboles écrits, des sensations, plutôt que comme la citation directe du langage intérieur du personnage.¹

Cette théorie d'un courant de conscience non-verbal nous montre pourquoi N. Sarraute a choisi la technique de la sous-conversation plutôt que n'importe quelle autre des techniques qui s'offraient à elle pour représenter la vie intérieure, c'est à dire pour rendre compte de la manière dont les personnages « verbalisent » leurs réactions devant l'événement. Mais, d'après M. Raimond, le monologue tout comme la sous-conversation sont incapables de : « donner une image de la vie psychique à plusieurs niveaux de conscience simultanés.»²

On peut bien imaginer que de multiples sensations, perceptions ou images coexistent dans l'esprit au même instant, mais les mots ne sauraient prendre place que l'un après l'autre. De plus, tout en étant ainsi limité à ce qui dans la vie psychique est au plus près de la surface, le monologue (la sous-conversation) peut suggérer de manière indirecte les profondeurs qui se creusent au-dessous de ce niveau d'effleurement discursif. Cette méthode de la libre association consiste à exprimer toutes les pensées qui viennent à l'esprit. Mais, l'analogie n'implique pas du tout que le monologue intérieur soit une sorte de récitation de pensées inconscientes. Même l'association ne saurait refléter l'inconscient que de façon épiphanique (tropismale), en révélant les ruptures du tissu discursif par le jeu « des associations incongrues, des lapsus, des répétitions, des omissions et autres formes d'accentuation.»³

On note ici que N. Sarraute aime à semer ses discours intérieurs ou ses sous-conversations de lapsus révélateurs et de répétitions. En effet, trois fois, sera répétée la proposition d'achat de fauteuils en cuir par la mère de Gisèle, dans « Le Planétarium », pour mieux laisser exprimer la multitude de sous-entendus, que cette suggestion contient. C'est de cette manière indirecte que la sous-conversation peut suggérer efficacement la

1- Op.cit., « La transparence intérieure ». p. 106.

2- Idem., p. 107.

3- Ibid., p. 108.

profondeur psychique tout en attirant l'attention sur la conversation explicite qu'elle cite directement.

N. Sarraute est parfaitement avertie de la différence entre le discours intérieur et le « langage » de l'inconscient. Comme tous les romanciers de cette mouvance, elle s'aventure dans les parages de l'inconscient, elle préfère « dire » ces mouvements psychiques ou parfois les « montrer », puisque les personnages ne sont pas en mesure de les verbaliser et elle emploie toutes les ressources de l'analyse et autres détours offerts au narrateur pour pénétrer dans les profondeurs muettes du monde intérieur. Ainsi, s'instaure un nouvel ordre de la parole qui s'établit sur le rapport entre une énonciation et ce qui la précède. L'association de la conversation et de la sous-conversation vient de cette nouvelle perspective des fonctions langagières. La romancière ne cesse de le répéter dans « L'ère du soupçon », c'est ce qui prépare le dialogue, le propulse et le sous-tend qu'elle cherche à saisir et à communiquer.¹

Les mouvements intérieurs qui précèdent le dialogue donnent lieu à « un enjeu serré, subtil, féroce, qui se joue entre la conversation et la sous-conversation. »² C'est donc bien du langage lui-même que s'effectue la relance des mécanismes du dialogue, caractérisé par l'entrechoc du verbal et du préverbal. On voit alors dans l'élocution sarrautienne que le procès du discours peut se passer de l'identité du locuteur. Cette situation énonciative intègre pourtant toute une dimension de la subjectivité, en laissant transparaître les mouvements tropismaux qui accompagnent l'émergence de la parole. Mais le tropisme ne renvoie pas à une réalité psychique, outil opératoire, déterminant les conditions d'élocution – conversation / sous-conversation – et désignant un nouvel espace psychique, il indique la frontière entre conscient et préconscient, entre corps et psychisme.

Les multiples définitions que N. Sarraute nous en donne mêlent en fait toutes ces composantes. Le mot est, on le sait, emprunté au vocabulaire scientifique de la botanique et signifie le déplacement d'un élément sous l'effet de stimuli extérieurs. Dans l'écriture sarrautienne, le tropisme assure ainsi l'intermédiaire entre intériorité et extériorité par un mouvement de transformations et de déplacements perpétuels. Enfin, opérant à l'orée de la

1– Op.cit., « L'ère du soupçon ». pp. 117-120.

2– Idem., « L'ère du soupçon ». p. 120.

conscience « il est aussi le lieu d'engendrement de la parole. »¹ C'est, en effet, le dialogue, un dialogue qui ne se construit plus sur un échange entre locuteurs identifiables mais sur des niveaux d'énonciations différents qui creuse au sein même de la parole un circuit de la communication, qui consiste à faire émerger les paroles avec les mouvements de la conscience qui précèdent leur émergence dans le langage. Ce dialogue vise donc à faire entendre le préverbal. Le discours intérieur se retrouve ainsi placé à l'endroit où « *se rencontrent phénoménologie et psychisme.* »² Le narrateur ou le personnage n'est pas présenté en situation de dialogue polémique avec des interlocuteurs, mais en situation d'écoute de ses propres propos. Citons l'exemple de la narratrice dans « Enfance » qui s'adresse à son double :

Est-ce vrai ? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? Comment là-bas tout fluctue, se transforme, s'efface...tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant...vers quoi ? qu'est-ce que c'est ? ça ne ressemble à rien...personne n'en parle...ça se dérobe, tu l'agrippes comme tu peux, tu le pousses...où ? n'importe où, pourvu que ça se trouve au milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-être à vivre...

Elle ajoute plus loin :

« - Oui, je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte...Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose...Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes... (Enf, pp. 8-9)

Par ce dédoublement du sujet en locuteur et interlocuteur, N. Sarraute situe la subjectivité dans une position dialogique, où celui qui parle est sujet de son énoncé et de son énonciation. N. Sarraute place ainsi les locuteurs dans une position indéfinie, qui doit pouvoir insensiblement permuter du locuteur à l'interlocuteur, de l'altérité à la subjectivité, de l'intériorité à l'extériorité, et cet ensemble compact qu'ils appellent « je » ou « moi » possède cette faculté de se dédoubler, de se regarder du dehors. Les paroles ne se rapportent donc plus à un sujet identifiable : « Sur cet être les paroles [...] n'ont plus de prise...elles ne « prennent » plus. Nul lieu où se poser, plus de terrain d'atterrissage...comme dans la pesanteur (flotter) elles flottent, volettent... »³

1- BOUE, R. « Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole ». L'Harmattan, 1997, p. 206.

2- Idem., p. 206.

3- SARRAUTE, N. « L'usage de la parole ». p. 44.

Ainsi, l'un des objectifs premiers de l'écrivain est de traduire tout un pan indicible de la vie psychique, qu'elle appelle tropisme, c'est de :

L'intérieur même des modulations de la langue qu'elle cherche à les détecter, car nous dit-elle : " il se passe quelque chose à l'intérieur de la vie psychique qui ne peut être rendu que par de l'écriture, du langage." [...]¹

Ceci nous amène à dire que dans les textes de N. Sarraute, le discours intérieur (ou ce qu'elle appelle la sous-conversation), prend la forme de mouvements psychiques non verbalisés. Non seulement, elle est en mesure de représenter la vie intérieure et d'expliquer les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même, mais elle peut aussi donner une expression efficace à une vie mentale qui reste non-verbalisée, confuse et obscure.

Etant donné l'extrême importance que N. Sarraute attribue aux tropismes et à la sous-conversation, nous étudierons dans le titre suivant l'espace de l'entre-deux – intérieur/ extérieur - et la forme que prend le discours dans cet espace.

1.3- L'inter-dit ou le discours en flottement :

Le roman laboratoire que représente le Nouveau Roman a apporté une pénétration qui se manifeste sous forme de « tropisme », terme que N. Sarraute a souvent prononcé quand elle aborde le monologue intérieur ou la sous-conversation. Par « tropisme », N. Sarraute désigne la couche de la non-parole, se traduisant par des sensations, des perceptions floues ou des impulsions obscures sous forme d'images, à l'opposé des deux autres niveaux de réalité : « la couche extérieure consciente des paroles et des gestes, et la couche de la parole intérieure consciente qui est le monologue intérieur.»²

Dans notre analyse, nous allons nous arrêter à cette couche qui se trouve entre l'espace de la pré-conscience et le monde extérieur. Cette étude aura pour but de nous révéler certaines images que prend la parole souterraine et les hésitations de son émergence. L'œuvre de N. Sarraute est partie prenante de l'exploration et de la mise en scène des rapports entre intériorité et extériorité, entre visible et invisible, surface et profondeur, être et paraître. Ce qui se dégage de ces textes, c'est la richesse et la complexité de ces jeux, de ces décalages ou de ces heurts entre ce qui se montre au dehors

1 – BOUE, R. Op.cit, p. 203.

2 – WEISSMAN, Frida S. «Du monologue intérieur à la sous-conversation ». Nizet, 1978, p. 70.

(actions, gestes, paroles) et ce qui se dissimule à l'intérieur (pensées, sentiments). Autrement dit, l'auteur cherche à saisir, à travers les paroles dites ou tues, les mouvements qui se passent « entre ». Ce qui constitue l'originalité de l'œuvre de Sarraute, c'est cette inlassable exploration de « l'entre-deux ». Il s'agit de découvrir : « ce qui palpète, bouge, tremble, remue, s'élançe, perce, s'enfonçe de la profondeur cachée à la surface visible mais insuffisante, et réciproquement, dans un mouvement incessant.»¹

Cette dialectique du mouvement incessant a besoin de deux termes opposés ; l'auteur nous donne d'un côté, une représentation conventionnelle avec des personnages qui sont des caricatures de personnages, mais de l'autre côté, elle déborde cette représentation par en-dessous, vers un infra-personnage pour ainsi dire, vers ce qui défait et déborde cette « enveloppe » trop rigide. Le personnage représente ainsi, un état instable, et on remarque un doute permanent sur ce qu'il est, une inquiétude de ne pas coller à son image pour autrui. Cette dialectique entre surface et profondeur explique aussi ce besoin du jeu permanent d'allers-retours, d'échanges de points de vue par lesquels le personnage se métamorphose (le je devient il et vice versa). Ainsi, ces mouvements incessants permettent de détruire l'aspect extérieur « dur et lisse » du personnage. Le roman où cet échange est le plus frappant c'est « Le Planétarium » par son usage des monologues intérieurs. Les personnages de ce roman sont, les uns pour les autres, des sortes de surfaces pétrifiées. Néanmoins, cette surface apparente est travaillée par une profondeur, et les pensées qui traversent les personnages et qui sont saisies par la narration, se présentent comme une sorte de double bande formée par la conversation et la sous-conversation, l'une affleurant sans cesse dans l'autre, sans qu'il y ait une séparation entre intérieur et extérieur. On constate ce fait dans un passage du Planétarium où Gisèle, quittant sa mère après une discussion à propos d'Alain, prononce des paroles qui ne correspondent pas aux sentiments qu'elle tait :

"Oui, à bientôt, au revoir maman...Mais non, je ne suis pas triste, je ne suis pas vexée, quelle idée...[...]. Ce n'est pas grave, au fond, tu sais, ces petites lubies d'Alain [...]. Tu as raison, ça s'arrangera..." Mais elle est consciente que ces paroles démentent les mouvements intérieurs qu'elle éprouve : quelque chose qui s'arrache, tombe, palpète. " Il faut tenir bon ", se dit-elle. Puis, après le départ de sa mère, « les barrages se rompent » et cela se répand : Elle sait ce que c'est [...] (Pla, p. 55)

1- GLEIZE, J. et A. LEONI, « N. Sarraute – Un écrivain dans le siècle » Actes du colloque international 1996, Publication de l'Université de Provence, 2000. p. 50.

Les paroles dites ou tacites sont sans arrêt portées au dehors, adressées à autrui, dans un mouvement de dépendance qui alterne les états euphoriques ou le contraire. C'est en effet, toujours le même schéma qu'on retrouve dans «Le Planétarium» : l'angoisse devant les autres, l'abandon suivi de rétraction. Ce n'est donc pas exactement un secret qui se révélerait indirectement par des voies détournées. Il s'agit plutôt de mouvements toujours descriptibles, dicibles, mais dont la dynamique de ces mouvements nécessite l'implicite et la réticence, et dont la base est ce besoin continu et presque maniaque de contact qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui, à lui révéler leurs plus secrets replis.

Cette psychologie est très apparente dans «Le Planétarium», notamment dans ce constant souci d'autrui. Même si la satire du milieu petit-bourgeois est flagrante. Cette inquiétude de ce que l'autre pense, ce désir d'être bien vu, accepté et reconnu, qui se manifeste au plus haut point chez le personnage d'Alain Guimier n'est autre qu'un moyen de piquer la curiosité de l'autre et l'obliger à se rapprocher.

Ce dedans qui se manifeste au dehors est à la fois visible et invisible ; il anime le discours de surface et le rejoint. Mais ce qui importe, c'est ce différend qui surgit entre deux sujets et les mouvements qui se produisent «entre» obéissent à une énergétique répétitive. De façon générale, on peut dessiner ainsi les étapes de la « crise » sarrautienne :

Une poche se gonfle par pression interne, en réponse à une invasion agressive du dehors ; elle pousse vers le dehors, selon une efflorescence qui en est la phase insouciant. Elle peut aussi se répandre à travers une fissure de la carapace, figurée comme une fente dans un mur trop lisse. Elle déborde à l'extérieur avant de se voir exposée, sans défense aux contre-offensives, puisqu'elle a, en retour, suscité au dedans d'autrui le même mécanisme.¹

Tout un réseau métaphorique obsédant traduit cela dans les textes de Sarraute. Les lieux y occupent une place de choix : le dedans incertain se visualise comme maison sans attrait, foyer pauvre, alors que le monde fantasmé d'autrui revêt les apparences d'un château magnifique, ou d'un palais merveilleux où il s'agirait d'entrer. La scène originelle de cette pulsion réactive et agressive vers le dehors se trouve dans «Enfance» dès

1- Op.cit., « Un écrivain dans le siècle ». p. 53.

l'ouverture du récit. On y voit la petite fille obsédée par l'énoncé tabou : « Je vais le déchirer. » (Enf, p. 11). Ce désir d'ouvrir à coup de ciseaux le fauteuil, de le percer, de le violer imaginativement pour en voir le feutre gris s'échapper mollement est véritablement une scène dramatique. Elle condense, en effet, de façon frappante plusieurs affects entremêlés violemment : agression, scène primitive qui permettent d'en restituer la violence.

- **Une intériorité en fluctuation :**

Nous constatons aussi dans l'œuvre de N. Sarraute que la caractérisation des personnages va en s'estompant. Le jeu des avancées-reculades entre les deux partenaires du dialogue opère de façon de plus en plus abstraite. Le cadre des échanges se vide (pas d'idées). On peut dire que les locuteurs sont réduits aux traits nécessaires à l'échange qu'ils soutiennent. C'est le fonctionnement du langage qui est au premier plan. La parole, pour Sarraute, a ainsi un régime particulier, puisqu'elle devient l'agent dramatique principal. Ce régime de la parole se décentre donc du sujet-locuteur, et l'intériorité du « personnage » tend à se dissoudre.

Cette parole apparaît comme l'une des manifestations de ce dedans en perpétuelle effusion vers le dehors. Mais, dès que le dedans est passé au dehors, il se fige et se pétrifie. Le fonctionnement du discours programme l'interchangeabilité des places entre les locuteurs. Elle se marque par la sensibilité dans « Le Planétarium ». Les changements de points de vue narratifs, dans cette œuvre, donnent accès aux différents mouvements intérieurs, les métaphores circulent d'un discours à l'autre sans heurt. L'image du « renardeau »¹, peut ainsi passer du narrateur épousant le regard d'Alain au discours intérieur de Gisèle. Mais cette interchangeabilité ne doit pas aller jusqu'à la fusion. C'est ce que dit clairement la page 64 du Planétarium : « Il n'y a pas de fusion complète avec une personne...et aussitôt cela crève les yeux. » (Pla, p. 64) Pas de fusion donc, mais la possibilité indéfiniment offerte de se voir comme l'autre vous voit, d'être à la place d'autrui. Le « je » peut toujours se faire autre, puisqu'il peut penser à la place d'autrui, et savoir ce qu'autrui pense.

1- Le narrateur utilise dans « Le Planétarium » p. 107-108, le mot renardeau pour désigner Gisèle, (la femme d'Alain).

Ainsi, la narration, dans les textes de Sarraute, représente cette communion, cette interpénétration de deux mondes rendus soudainement consubstantiels ou complémentaires. Cette relation d'échange ou cet inter-dit transfigurent ceux qui la vivent et cependant tout se passe comme si de cet avènement subsistait toujours quelque chose qui « palpite » encore hors de toute langue ou de toute parole. La fiction sarrautienne tente de circonscrire une présence lourde d'absence. Elle montre que l'inter-dit peut produire ou détruire une véritable institution, ébranler la communion, mais aussi la susciter. Et ce n'est pas l'usage de la parole qu'elle saisit mais ses pouvoirs et sa magie. Elle scrute les dialogues pour mettre au jour cette déhiscence qui ne manque pas de se creuser, ce vide ou cette faille que la parole d'échange laisse un instant affleurer de nouveau. Car l'inter-dit est soustrait au poids des doutes que chacun a produits.

Il convient de noter que l'essentiel de ce que figure N. Sarraute ne porte ni sur la sous-conversation ni sur « la guerre des mots », mais sur ce que Merleau-Ponty analyse à propos de l'intersubjectivité. Voici ce que celui-ci a écrit dans la « Phénoménologie de la perception » et qui correspond si bien à la figuration et à l'exploration de N. Sarraute par la fiction :

Dans l'usage du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a un être à deux, et autrui n'est plus pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateur dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde.¹

N. Sarraute met au jour les inhibitions et les interdictions dont la parole est lourde, tous ces préjugés et ces passifs qui pèsent sur l'avènement de la parole. C'est cela l'inter-dit, ce qui se tisse envers et contre tout dans le dialogue mais qui produit des métamorphoses subites et sans précédent. On peut en déduire par là, que les idées pèsent moins dans l'intersubjectivité ou dans l'inter-dit que les mots ou la parole. L'écriture de Sarraute dessine en fait un espace particulier qui n'est autre que le texte, le véritable lieu de contact entre dedans et dehors, et le sujet n'a pas cette autonomie. Il est toujours, à chaque instant le lieu d'un drame et d'une interdépendance.

1- MERLEAU-PONTY, Maurice. « Phénoménologie de la perception ». Gallimard, 1947, pp. 406-407.

Dans la suite de ce deuxième chapitre, nous allons déterminer le rôle de cette interdépendance ou cette intersubjectivité. L'objectif consiste à voir ou à décrire l'affrontement des consciences entre deux sujets. Donc, dans un premier lieu, nous allons esquisser la structure dialogique et monologique pour marquer les principaux mouvements dont sont composés les textes de N. Sarraute « Le Planétarium » et « Enfance ». Et dans une analyse beaucoup plus approfondie, nous aimerions concevoir la structure complexe de la conversation et la sous-conversation et essayer, en même temps, d'examiner les lieux d'affrontement des consciences afin de pouvoir élucider l'agencement du discours intérieur.

Ce sont là des points que nous traiterons dans la suite de ce chapitre qui est consacré uniquement aux textes de N. Sarraute.

2- L'affrontement des consciences / de la conversation à la sous-conversation « Enfance » :

Le sujet sarrautien s'assimile moins à un personnage, qu'à une voix narratrice. Dans les textes de notre corpus, le narrateur et le personnage se confondent en une seule personne, comme en Alain Guimier dans « Le Planétarium », et Natacha dans « Enfance ». Ce qui constitue le personnage sarrautien ne relève ni des actes ni de la psychologie, ni du social. Alors que, en effet, l'action se substitue, chez N. Sarraute, à l'observation des mouvements intérieurs. La crise nerveuse de la tante Berthe, par exemple, ne surgit pas de sa confrontation avec le monde ouvrier, elle relève plutôt d'une profonde angoisse de mort¹ ; les rapports difficiles que Alain Guimier entretient avec sa famille et sa belle-famille ne sont pas réductibles à l'opposition entre le milieu bourgeois et celui des intellectuels, ils reflètent plutôt le procès de l'être contre les apparences.²

Le personnage sarrautien n'a qu'un rôle de catalyse faisant surgir « les mouvements sous-jacents », « les frémissements à peine perceptibles, qui constituent, selon Sarraute, le

1- « Elle sait que sa mort est proche (...) toute l'angoisse ramassée en elle se fixe là, sur cet éclat, ces trous dans le bois, tout est là, concentré en un seul point – c'est un paratonnerre, au fond... » Le Planétarium, p. 28.

2- Alain fait voler en éclats l'hypocrisie des bienséances familiales, pour mettre au jour les agissements pernicious qui se dissimulent derrière les convenances : « Il décèle aussitôt. Il voit tout...Toujours à l'affût (...) il épie, il cherche, il découvre et il montre à tous : « Voyez...qui n'a pas ses petits recoins... » Idem., p. 44.

substrat de toute action extérieure. Il incarne le foisonnement infini de la vie psychologique. Et ces mouvements internes, imperceptibles à l'œil nu, seront à déceler dans les modulations infimes et anonymes de la parole.

Ainsi, le discours, chez cet auteur, n'est pas uniquement le discours des autres, ou le discours commun qui fige le sens, recouvre le réel et l'immobilise, celui qui fonctionne comme une image : c'est le discours de l'œuvre et qui ne peut se constituer que dans une pluralité des paroles qui s'échangent, non seulement dans un dialogue constructif qui rappelle qu'il faut être au moins deux pour avancer dans la circulation des phrases et des images.

Au sens positif, c'est à dire dynamique de l'expression, l'épreuve du dialogue est ce qui permet de s'attaquer au discours tout fait, convenu, celui qui ligote, emprisonne et étouffe. Que ce discours soit fuyant et en même temps décomposé, il est toujours ce que le texte entame par et dans le dialogue même. Il est mouvement contre le silence de l'autre. Ce dialogue qui permet à la pensée d'exister, c'est à dire de sortir et de bouger.

Le premier choix formel de N. Sarraute, est le dialogue qui se manifeste dans toute l'œuvre et à tout niveau. Il semble qu'il s'agit là d'une forme absolument naturelle, un élément auquel l'écrivain s'abandonne. Que ce soit dans « Le Planétarium » ou dans « Enfance », ces romans sont, en grande partie, des livres de paroles, souvent intérieures et adressées. Chacun à sa manière, ils sont construits en forme de dialogue.

A ce propos, Bakhtine souligne que :

La conscience de soi est entièrement dialogisée, à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse à elle-même, à l'autre, au tiers [...] Les profondeurs de l'âme humaine, dont la représentation constitue la tâche essentielle de son réalisme, se dévoilent seulement dans une communication intense. Il est impossible de saisir l'homme de l'intérieur, de le voir et de le comprendre, en le transformant en objet d'une analyse, en le « sentant », on peut l'approcher et le découvrir seulement par un échange dialogique. De même, on ne peut décrire l'homme intérieur que par la représentation de ses communications avec les autres.¹

Cette forme envahissante, qui est le dialogue, fait sens comme tel :

Nous oublions la distinction entre conversation et sous-conversation (cette séparation entre l'une et l'autre éclaire le projet de l'écrivain), pour ne retenir de

1- BAKHTINE, Mikhaïl. « La Poétique de Dostoïevski ». Seuil, 1970, pp. 343-44.

l'existence de ces deux « niveaux », que la prégnance d'une forme, car dans ce mouvement du pré-dialogue au dialogue, ce que le texte explore, travaille, produit, est la forme du dialogue, qui n'est pas seulement celle par laquelle il passe.¹

Cela explique que même si la recherche de l'écrivain se situe au niveau souterrain des tropismes, qui sont évidemment dialogiques, ces mouvements et sensations sont toujours provoqués par un partenaire réel ou imaginaire. Son travail porte sur le dialogue dans toute sa profondeur, sur les différentes couches de conversation. Il n'y a pas, en effet, de conversation sans « dessous », et que celui-ci s'exprime souvent sous forme d'image : ce qu'il y a sous le dialogue, ou avant lui, c'est du dialogue encore.

Ainsi, si on veut comprendre ce qui constitue le sujet des romans de Sarraute, on pourra dire qu'il s'agit de représenter l'épreuve du dialogue, ce que les textes, dans leur matérialité actualisent dans l'usage d'une parole, qui est aussi bien celle que les différents personnages échangent entre eux : paroles prononcées ou sous-conversation, que celle qui agite chaque sujet : parole orientée vers l'autre, mais aussi bien parole de l'autre en moi.

Lorsque l'interlocuteur refuse le dialogue, lorsqu'il reste sur la défensive, il inflige à celui qui veut parler la pire violence, celle de la fermeture, et son idée qui « est là », cachée, enfouie, protégée, non seulement l'enferme mais enferme l'autre aussi. Mais ce qui fait courir tous les personnages de N. Sarraute, c'est aussi bien la recherche de la parole de l'autre que la nécessité d'adresser la sienne. C'est en fait, « la conscience de soi », du personnage qui est en jeu dans la recherche du dialogue puisqu'elle est, chez N. Sarraute, telle que la décrit Bakhtine entièrement dialogisée : « A chaque moment, précise-t-il, elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à elle-même, à l'autre. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même. »²

Les personnages de Sarraute subissent donc le silence de l'autre, mais c'est un silence qui est particulièrement « parlant » en tant qu'il est une épaisseur de sous-conversation. Ils reprennent le dialogue, au moment où il serait possible de parler, mais ils se heurtent au mur du silence, de l'esquive, ou de la parole de l'autre qui ne joue pas le jeu. Mais dans cette version ludique de la recherche du dialogue, il s'agit d'une mise en scène des différentes aventures que connaît le sujet dans son affrontement avec l'autre : on

1– ASSO, Françoise, « Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction ». PUF, 1995, pp. 54-55.

2– BAKHTINE, M. Op.cit., p. 324.

retrouve ce mécanisme surtout dans « Enfance » où l'interlocuteur est confronté à son double dans un dialogue intérieur et où la parole reste « l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits drames. »¹ Et c'est ainsi que se perçoit la double fonction du dialogue.

Le mouvement de l'œuvre de N. Sarraute se manifeste dans l'usage du dialogue et dans ce qu'il produit : c'est lui qui permet ces incessants passages de l'extérieur à l'intérieur, du réel à l'imaginaire, d'une voix à une autre, d'une « position » à son contraire.

Ainsi, dans la suite de ce chapitre, notre tâche consistera à analyser les procédés discursifs que l'auteur a utilisés dans ses textes dont, notamment, la conversation / sous-conversation. Cette étude va nous permettre de concevoir la structure complexe de l'univers des tropismes.

2.1- « Le Planétarium » ou le jeu compliqué des paroles et des silences :

« Le Planétarium » est considéré comme le premier roman de N. Sarraute qui se passe d'un narrateur traditionnel. Il se tisse à travers l'entrecroisement de voix qui s'expriment dans le cadre de monologues narrativisés² attribués à une demi douzaine de personnages différents. Ce que nous constatons dans ce roman, c'est l'usage et les enjeux de l'énonciation pour mettre en place une polyphonie qui fait éclater la structure actancielle classique du roman. Cette polyphonie est au service de l'expression de cette intersubjectivité qui, au fond, définit les tropismes sarrautiens.

Le roman s'ouvre sur une énonciation clairement affichée comme du discours. On se trouve face à une succession de monologues autonomes³ qui ne dépendent pas d'un discours citant. Cette autonomie est manifestée par l'anonymat des locuteurs, particulièrement frappant dans l'incipit du Planétarium, puisqu'il faut attendre le récit de

1- ASSO, F. Op.cit., p. 68.

2- Selon D. COHN, dans le monologue narrativisé, il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. « La transparence intérieure », p. 122.

3- Le monologue autonome, dit aussi « monologue intérieur » est, selon D. COHN, une variante du monologue rapporté. Il s'agit d'une citation directe des pensées du personnage. G. GENETTE, « Nouveau discours du récit » Seuil, 1983. p. 39.

son neveu Alain Guimier, une dizaine de pages plus tard, pour découvrir l'identité de la tante Berthe. Mais, par ailleurs, N. Sarraute fait éclater la forme de ce monologue autonome, dans son esthétique de « l'effraction » pour reprendre le terme de F. Assolant, elle pervertit l'autonomie de ses monologues par l'utilisation de la troisième personne.

En effet, le monologue autonome exprimait le triomphe du personnage et de sa subjectivité. Or, tel n'est pas le propos de N. Sarraute qui cherche à aller au-delà de l'individualité et de l'unicité du personnage romanesque, pour au contraire atteindre d'une part l'inter-relationnel et l'intersubjectif, ce qu'elle appelle elle-même les « lieux communs », au sens de « lieux de rencontre avec les autres et aussi avec soi-même »¹, et d'autre part, la sous-conversation et les tropismes qui, pour elle, sont de l'ordre du pré-verbal. Comme l'écrit Rachel Boué, il s'agit « d'une parole dédoublée, qui, oscillant entre dialogue et monologue, circule de voix en voix au point de donner une dimension chorale.»²

Ainsi, l'utilisation de la troisième personne met l'individualité du personnage à égalité avec d'autres voix exprimées aussi à la troisième personne ; par ailleurs, les recherches de Sarraute sur l'inconscient prenant avant tout en compte la dimension intersubjective de la conscience, il ne s'agit plus de suivre les pensées verbalisées ou au fond facilement verbalisables des personnages : le passage à l'évocation des tropismes est forcément une verbalisation du non-verbal. Un silence s'installe pour exprimer ces tropismes (dans un langage autre) qui se manifestent sans être vraiment verbalisés.

On peut citer à l'appui de cette interprétation le « Prière d'insérer » de N. Sarraute pour l'édition du Planétarium dans le livre de Poche (1966) :

Pour suivre les mouvements très nombreux, extrêmement rapides et pourtant précis qui révèlent à certains rares moments le monologue intérieur, mais qui, le plus souvent glissent aux limites de la conscience, N. Sarraute a utilisé des procédés qui peuvent parfois déconcerter. Cette technique lui a été imposée par la matière qu'elle s'efforce d'appréhender.³

Pourtant, il nous apparaît que, en dehors de ce tropisme qui ne fait que désigner les mouvements incessants qui animent la conscience des différents personnages impliqués

1- ASSO, F. « N. Sarraute, Une écriture de l'effraction ». p. 57.

2- BOUE, R. « N. Sarraute, La sensation en quête de parole ». p. 132.

3- FONTVIEILLE, A. et P. WAHL, « N. Sarraute, Du tropisme à la phrase ». Lyon, PUL, 2003, p. 178.

dans une situation de conversation, certaines circonstances favorisent ce dialogue souterrain provoqué par les tropismes, qui s'imposent par leur capacité de faire dévier les choses. Le tropisme paraît se développer et émerger de la zone de demi-conscience dans laquelle il se situe habituellement, lorsque se manifeste en particulier un décalage entre le verbal et le non-verbal, c'est à dire essentiellement entre, d'un côté, les paroles et de l'autre, le silence ou les significations que le corps ne cesse d'émettre à destination d'autrui. C'est ainsi que, très probablement dans « Le Planétarium », le malentendu qui se développe entre la tante Berthe et les ouvriers à propos de « la poignée de la porte ». La tension qui naît à l'occasion de cette conversation, impose un silence parlant : « Cette poignée, après tout, je ne sais pas... ce ton protecteur qu'ils prennent, ces airs familiers... » (Pla, p. 15).

Nous constatons, dans ce texte, que la vie intérieure que N. Sarraute décrit, est conçue sur le mode de l'action/réaction, c'est à dire de l'intersubjectivité. En ce sens, on pourrait dire que l'usage de la ponctuation, notamment les points de suspension, agissent sur les propos échangés entre les personnages, en essayant de rapprocher l'écriture du ressenti et du vécu plutôt que de la langue orale : ainsi les tropismes, ces mouvements intimes et à peine perceptibles sont exprimables par des recherches rythmiques dans lesquelles la ponctuation (les points de suspension) joue un rôle important. Dans l'exemple cité plus haut, s'exerce, grâce aux points de suspension, ce que R. Boué appelle « la magie du s'entendre-parler »¹ qui prend parfois une forme explicite à travers des commentaires en focalisation interne du locuteur sur ses propres propos ou sur les propos des autres, comme dans ce dialogue entre la tante Berthe et les ouvriers où se manifeste l'intersubjectivité.

Cet exemple montre l'effet de la ponctuation dans la réplique de la tante Berthe. Les points de suspension expriment ses hésitations dues à sa timidité ; ils marquent l'attente d'une approbation de la part de ses interlocuteurs, en leur laissant en quelque sorte le temps d'exprimer cette approbation. Mais, l'attente est vaine, les ouvriers ne coopèrent pas et refusent de parler. D'autre part, n'étant pas comblée par ce qu'elle attendait de ses interlocuteurs, le silence des points de suspension devient une sorte de chambre d'écho dans laquelle s'écoute et se commente la tante Berthe.

1- BOUE, R. Op.cit., p. 132.

Au cœur de cette intersubjectivité, la parole occupe les rôles de locuteur et d'allocutaire. C'est à cet enchevêtrement des fonctions que la parole sarrautienne travaille. L'absence de distinction entre discours et récit, entre discours direct et indirect, entre locuteur et interlocuteur reflète cette duplicité fondamentale de la parole sarrautienne, qui est d'être à la fois expression de l'identique et de l'altérité. Ainsi, l'intériorité du soliloque suppose un auditeur.¹ Et c'est en cela, que la subjectivité parlante n'est pas réductible à la notion de monologue intérieur. Il s'agit plutôt d'une parole dédoublée, qui, oscillant entre dialogue et monologue, circule de voix en voix, au point de donner une dimension chorale au dialogue.

Les textes de N. Sarraute sont donc un véritable déferlement de paroles dont l'ensemble constitue la matière romanesque propre, au détriment de l'intrigue, du personnage et du décor. Et l'effet de contraste entre les paroles prononcées, les pensées muettes et les sensations contribue à créer ce que l'auteur décrit comme « un jeu serré, subtil, féroce qui se joue entre la conversation et la sous-conversation. »²

Dans le titre suivant, nous examinerons si cette méthode inter-relationnelle et intersubjective permet vraiment à l'auteur d'élargir et d'enrichir cet espace intermédiaire de la conversation et la sous-conversation, ce monde du silence hanté par le dialogue de la rumination et les tropismes. Le Planétarium que nous étudions, au cours de ces pages, nous donnera peut-être l'occasion de le préciser.

1- Selon JAKOBSON, Roman. toute énonciation postule un allocutaire : « (...) tout discours individuel suppose un échange. Il n'y a pas d'émetteur sans receveur (...). Quant au discours non extériorisé, non prononcé, ce qu'on appelle le langage intérieur, ce n'est qu'un substitut elliptique et allusif du discours explicite extériorisé. D'ailleurs le dialogue sous-tend même le discours intérieur (...) », « Essais de linguistique générale ». Tome 1, Minuit, 1963, p. 32.

2- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». p. 120.

2.2- La conversation ou le dialogue de la rumination :

Le sujet sarrautien s'assimile moins à un personnage qui a une voix narratrice. Tantôt il est observé par un narrateur qui scrute ses mouvements intérieurs, tantôt le narrateur et le personnage se confondent en une seule personne, comme en Alain Guimier dans « Le Planétarium », tantôt il est réduit à une multitude de voix locutrices. Ces observations viennent confirmer que le roman sarrautien est une mise en question du schéma romanesque traditionnel, dont les personnages et intrigues perdent leur efficacité. Ce qui constitue ce personnage, ne relève ni des actes, ni de la psychologie, ni du social. Alors que l'action se substitue, chez N. Sarraute, à l'observation des mouvements intérieurs, et l'intériorité des vécus ne recoupe aucun trait de psychologie défini.

De même l'appartenance sociale ne détermine pas directement les comportements des personnages. La crise nerveuse de la tante Berthe, dans « Le Planétarium », ne surgit pas de sa confrontation avec le monde ouvrier, elle relève plutôt d'une profonde angoisse de mort : « Elle sait que sa mort est proche [...] toute l'angoisse ramassée en elle se fixe là, sur cet éclat, ces trous dans le bois, tout est là, concentré en un seul point – c'est un paratonnerre, au fond.» (Pla, p. 28).

Aussi, les rapports difficiles que Alain Guimier entretient avec sa famille ou sa belle-famille ne sont pas réductibles à l'opposition entre le milieu bourgeois et celui des intellectuels, ils reflètent plutôt le procès de l'être contre les apparences : Alain fait voler en éclats l'hypocrisie des bienséances familiales, pour mettre au jour les agissements pernicieux qui se dissimulent derrière les convenances : « Il les décèle aussitôt. Il voit tout...Toujours à l'affût [...] il épie, il cherche, il découvre et il montre à tous : " Voyez...qui n'a pas ses petits recoins." [...] » (Pla, p. 44).

Le personnage sarrautien n'a donc plus qu'un rôle de catalyse faisant surgir « les mouvements sous-jacents », « les frémissements à peine perceptibles » qui constituent, selon N. Sarraute, le fondement de toute action extérieure. Ces mouvements internes, imperceptibles à l'œil nu, seront à déceler dans les modulations infimes et anonymes de la parole.

Ainsi, si l'on veut comprendre en une formule ce qui constitue le sujet des romans de Sarraute, on pourra dire qu'il s'agit toujours de représenter l'épreuve de la parole : paroles prononcées ou sous-conversation ou parole orientée vers l'autre, mais aussi bien parole de l'autre en moi. Et si le travail de l'écrivain se situe au niveau souterrain des tropismes, ce travail porte aussi sur le dialogue dans toute sa profondeur. Dans ce contexte, nous allons nous arrêter à un usage spécifique du dialogue, c'est à dire un dialogue qui ne se construit pas sur un échange entre locuteurs, mais un dialogue qui creuse au sein même de la parole, un circuit de communication qui met le narrateur en situation d'écoute de ses propres propos.

Dans un souci de clarté, nous prendrons un exemple, extrait de la première partie du roman « Le Planétarium ». Il s'agit de la célèbre scène du dîner chez les beaux-parents, où la mère de Gisèle prie Alain de raconter l'une des histoires de sa tante Berthe pour amuser ses invités. Devant les réticences du jeune homme face à l'insistance de sa belle-mère, les réactions sont diverses et Alain le premier est offusqué : « Cette façon brutale qu'elle a de vous saisir par la peau du cou et de vous jeter là, au milieu de la piste, en spectacle au gens...Ce manque de délicatesse chez elle, cette insensibilité... » (Pla, p. 20).

La mère de Gisèle à son tour s'étonne de ce refus peu coutumier :

Mais quel air renfrogné tout à coup, quelle moue dégoûtée...Quelle mouche le pique ? ...Ce petit ton sec qu'il prend pour refuser, ce regard moqueur...Il est plus accommodant d'ordinaire, moins timoré...Mais on sait jamais avec lui... (Pla, p. 21).

Enfin, face à cet « échange », le père de Gisèle ne peut s'empêcher de penser :

Qu'elle laisse donc ce garçon tranquille [...] Maintenant il n'y a rien à faire, elle ne lâchera pas ce pauvre garçon. Elle voit bien qu'il rechigne, qu'elle le blesse, ou qu'il est mal luné ; mais elle s'en moque... Mais laisse-le donc tranquille... tu vois bien que ça l'ennuie. Et puis quel intérêt ça présente, ces histoires ?[...] (Pla, pp. 21-22).

Ces passages font preuve que chaque personnage a son avis propre, et arrive à percer la conscience de l'autre.

Par ce dédoublement du sujet en locuteur et interlocuteur, N. Sarraute situe la subjectivité dans une position dialogique, où celui qui parle est sujet de son énoncé et de son énonciation. Cette situation du dialogue est constitutive du sujet linguistique.¹

Et en démultipliant le sujet parlant en différentes instances locutrices, tel qu'on le constate dans l'exemple de la mère de Gisèle qui s'adresse à Alain dans un dialogue à haute voix (une parole extérieure), et en même temps elle parle à elle-même, dans son intérieur en décrivant les réactions d'Alain. Et c'est pareil avec le père de Gisèle, il échange des propos avec sa femme (le passage de ces propos est entre guillemets) et en même temps il se dit des choses dans son intérieur. Le dialogue ici, est capable de rendre compte des opérations psychiques qui président à l'émergence de la parole et il laisse, en effet, entendre l'intervalle qui sépare deux paroles échangées. Ceci dit, les paroles intérieures sarrautiennes sont paroles par leur allure « parlée » ou nettement orales, mais se révèlent « intérieures » seulement grâce à des rapports d'interprétation.

Il n'y a pas chez N. Sarraute de parole vraiment solitaire : le discours d'autrui s'introduit à l'intérieur du soliloque pour une discussion imaginaire. Ce discours intérieur est bien sûr provoqué par le silence des autres, par leurs regards. Cette idée d'autrui vient se glisser innocemment dans le soliloque, introduisant une discussion intérieure avec autrui. Cette discussion « intérieure » semble s'actualiser davantage, et reprend le silence des autres comme s'il était une réponse à un discours prononcé. Ce qui nous importe dans le dialogue sarrautien, ce sont ces réminiscences qui jaillissent au hasard des circonstances et envahissent les silences qui entrecoupent les dialogues, des silences aux sous-conversations, elles se faufilent à l'abri des pensées retenues pesant parfois de tout leur poids sur le discours prononcé. Il en résulte qu'un va-et-vient s'établit entre le passé et le présent à travers une même scène ou un même paragraphe.

L'événement présent agit souvent, dans les romans de Sarraute, à la manière d'un catalyseur. Sous son action, les sensations isolées, les hypothèses à demi-formulées, les souvenirs épars et inexprimés, dissous dans une mémoire inconsciente, se précipitent, et le

1- BENVENISTE, Emile. a en effet montré que le dialogue était constitutif du sujet linguistique du fait de son aptitude à la réversibilité entre « je » et « tu ». Cette faculté de dire « je » n'est pas seulement l'acquisition d'une forme linguistique, c'est l'assimilation, dans le langage, de la duplicité de soi, comme sujet capable de devenir un autre : « de ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui toute extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho, auquel je dis *tu* », « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, 1966, p. 260.

personnage voit surgir un dépôt solidifié. Il semble alors que la couleur et les qualités de ce précipité se projettent rétrospectivement sur les particules qui sont restées en suspens et invisibles, et le personnage est soudain envahi d'une impression du « déjà vu » :

Il n'y a pas un mouvement chez autrui, si inattendu qu'il soit en apparence, qui nous prenne vraiment au dépourvu. Pas un mouvement qui n'ait été déjà ébauché auparavant et que nous n'ayons perçu sans nous l'avouer.¹

Une parole fortuite, en ressuscitant une myriade de signes jusqu'ici non déchiffrés, se charge d'une densité explosive.

Le chapitre 18 du *Planétarium* (pp. 203-4), raconte le face à face entre Berthe et son frère Pierre. Celle-ci a appelé son frère pour lui exposer les griefs concernant l'attitude de son neveu Alain ; la tante rapporte la conversation qu'ils viennent d'avoir ensemble, et son frère la tranquillise en affirmant qu'Alain : « [...] sera bien forcé de comprendre [...] la vie lui apprendra comme à tout le monde. Car poursuit-il, il faut qu'il ne sache compter que sur lui-même. » (Pla, p. 210-11).

Le réalisme désabusé de Pierre alarme Berthe qui s'en veut d'avoir tant dénigré Alain, après une pause, elle cherche à rassurer son frère : « Oh, écoute, là permets-moi de te dire que tu pousses au noir [...] Mais moi, ce que je lui laisserai vaudra largement toutes les retraites qu'il pourra avoir. Ça vaut beaucoup plus, tu le sais... » (Pla, p. 211).

Ces mots qui se veulent apaisants vont faire renaître chez l'un et chez l'autre d'anciennes frayeurs, de vieilles blessures mal cicatrisées. Pour cela, Pierre se renfrogne, se replie sur lui-même : « il doit ruminer » (Pla, p. 207). Qu'entend-il par « ruminer » ? Principalement revoir en son esprit des scènes passées et essayer en les « revivant » de mettre à jour les pensées retenues de son interlocutrice (sa sœur Berthe). C'est se livrer, en quelque sorte, à la quête rétrospective des sous-conversations. Ce penchant à la « rumination » est caractéristique des narrateurs de N. Sarraute. C'est en relatant l'incident qu'ils viennent de vivre, qu'ils arrivent à la découverte des tropismes mouvant les autres et eux-mêmes. Ils se replacent donc volontairement dans le passé et reconstituent la situation :

1 – SARRAUTE, N. « Martereau ». Gallimard, 1953, Folio, 1972, pp. 151-52.

Berthe attend un instant, très calme, elle prend bien son temps [...] Pierre détourne les yeux, il remue sur son fauteuil puis il dit : " C'est extraordinaire ce que tu peux ressembler à papa... " Il y a de l'hostilité dans sa voix : « il me semble que je l'entends : ça ne vaut pas un clou, tout ça, tous vos projets. (Pla, p. 211).

Ici, Pierre évoque les propos de son père quand sa sœur lui a parlé de ses investissements :

[...] Tu me fais rire avec ça, en s'adressant à Berthe, ...il ricane, sa lèvre se retousse...tu me rappelles le bon vieux temps [...] ça ne t'a donc pas servi de leçon ce qui est arrivé à la fameuse fortune, aux fameux placements qui occupaient tant ce pauvre papa...tu as vu ce que ça a donné? (Ibid., p. 211).

Berthe avance pour sa défense que son mari Henri n'avait rien de commun avec leur père, et qu'elle a une entière confiance en son flair en matière de placements financiers. Mais, le mal est fait ; la sous-conversation s'instaure faisant revivre au frère et à la sœur des souvenirs douloureux :

Il se tait, on dirait que quelque chose en lui s'incline, se plie...Et elle se sent humiliée maintenant de cette défaite qu'elle vient de lui infliger, elle ne peut pas supporter de le voir ainsi courbé, abaissé...c'est stupide de s'amuser à se déchirer ainsi... (Pla, p. 212).

Cette scène permet à Pierre de ressasser l'humiliation que lui a infligée sa sœur. Il interrompt le récit de leur conversation au moment où sont prononcées les paroles qu'il estime insultantes. Comme si le but de la narration était de mettre à jour les pensées qui avaient engendré ces mots suspects et découvrir d'imperceptibles « signes » si Berthe avait consciemment et volontairement été blessante envers son frère.

La rumination ne peut cependant livrer au personnage/narrateur les secrets du passé que si les silences ressuscités étaient, à l'origine, pleins de paroles retenues. « Ruminer » n'est pas toujours une technique ou un art, c'est parfois un acte impulsif auquel le personnage ne peut résister, une réaction défensive contre une attaque sournoise : « [...] les mots pénètrent en nous à notre insu, s'implantent en nous profondément, et puis ils se redressent en nous brusquement et nous forcent à nous arrêter inquiets... »¹

1- SARRAUTE, N. « Portrait d'un inconnu ». Gallimard, 1949, Folio, 1972, p. 86.

Ces ruminations permettent la découverte de l'univers invisible des tropismes, l'initiation au déchiffrement d'un langage qui ne se sert plus de mots. C'est à travers leur corps que les personnages de N. Sarraute ont la douloureuse capacité de revivre des minutes de leur passé, à travers un corps qui a su enregistrer des signes, des courants où le passé et le présent se fondent dans une même sensation. Ces ruminations provoquées par un souvenir involontaire, une douleur aiguë éveille la tante Berthe :

Elle est toujours là en elle, la plaie jamais bien cicatrisée, ravivée par le plus léger effleurement...la blessure d'autrefois, quand, aussi intimidée – des années de mariage n'avaient rien pu y changer – qu'au temps où elle était la petite dactylo qui répondait au coup de sonnette du patron, elle entrebâillait la porte tout doucement : " je te dérange, Henri, tu travaillais ? " Lourd corps trapu tassé dans son fauteuil, lourds regards aux yeux saillants...La chaise de bureau pivote lentement, le regard pesant se tourne vers elle, appuie : " Qu'est-ce qu'il veut encore, ton frère ? Qu'est-ce qu'i lui faut ?" [...] (Pla, p. 212-13).

A travers ce malaise éprouvé dans le corps de Berthe, le passé s'installe alors dans le présent et les scènes déjà vécues surgissent l'une après l'autre.

Cependant, la progression dramatique est comme brisée par le dialogue. Le texte avance, en effet, par un perpétuel retour sur soi qui peut prendre la forme de la « ruminantion » ou plutôt une ruminantion qui se fait « à chaud », en présence de l'autre (le cas de Pierre et de sa sœur Berthe), surtout lorsque la narration devient plurielle, c'est à dire évoquer plusieurs incidents à la fois, lors d'une même conversation, ce qui produit un certain nombre de répliques effectives ou imaginées.

Ainsi, chez N. Sarraute, les paroles échangées entre les personnages pendant leurs conversations servent-elles d'amorce à un dialogue implicite, lieu de la réelle communication. Le but du dialogue est de rendre compte du flux mental qui précipite à la conscience un foisonnement d'impressions qui ne peuvent se passer de partenaire. Il doit donc épouser les contours du tropisme. Il est capable de retranscrire, avec plus d'instantanéité, les ruminations tropismales de la conscience.

2.3- « Enfance » : le moi dédoublé et le discours intérieur :

Nous venons de tenter une étude sur le discours dans « Le Planétarium », et dans laquelle nous avons essayé d'analyser d'une façon plus ou moins détaillée les principaux aspects de la narration intérieure, en mettant en évidence les techniques utilisées par l'auteur pour amener le personnage/narrateur à révéler ce qui se passe à l'intérieur de la conscience. A partir du Planétarium, chaque personnage, dans une stricte focalisation interne, développe tour à tour ses réactions. Toutefois le « je » du monologue intérieur n'est pas utilisé, car ce que développe N. Sarraute échappe à la conscience claire du personnage. L'écrivain s'interpose et à la troisième personne développe ce monde des sous-conversations dans un style qui se veut hésitant et progressant par suspensions et répétitions.

Nous voudrions aborder maintenant un autre aspect du discours intérieur, et avec la découverte des ressources narratives, l'intériorisation des sujets, amènent N. Sarraute à cette forme dialoguée d'Enfance, le personnage part explorer son vécu, enfoui profondément, sous le regard lucide et critique d'un moi conscient. Mais « Enfance » étant une œuvre explicitement autobiographique, il importait de faire au préalable cette première description objective et superficielle, avant de passer à un niveau plus profond.

Ce récit porte sur la question de la mémoire. Son projet se centre sur la manière dont sont convoqués les souvenirs. « Enfance » se lit d'abord comme les premières années de l'auteur, partagée entre la France et la Russie, et entre un père et une mère séparés ; mais son enjeu est surtout dans l'analyse des mécanismes de formation et de conservation des souvenirs. Les événements qu'elle évoque n'ont plus d'autre existence que par elle, subsistant dans les fils ténus de sa mémoire. Alors qu'on définit ce genre (l'enfance) par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, dans ce récit, c'est la fonction même du narrateur qui est dédoublée. Qui parle dans « Enfance » ? Ce sont deux voix qui se donnent la réplique. La première lance les évocations lointaines toujours tentée de céder à la séduction des souvenirs-écrans qui sont les « beaux souvenirs » d'enfance, et à la moindre complaisance qui lui semble suspecte, la seconde voix intervient pour rappeler à l'ordre la première, lui demander plus de précision, moins d'exagération.

Dans cette perspective, nous dirons que le texte d'Enfance commence directement par un dialogue entre deux personnes non désignées, dont nous comprenons vite qu'elles constituent, en quelque sorte, deux instances du moi. Et l'unique matière qui les unit, est évidemment constituée par les souvenirs que la narratrice a conservés. Le premier caractère de ces souvenirs apparaît comme une étroite et fragile zone lumineuse qui se détache sur un fond général d'oubli. Pour cela, N. Sarraute prend grand soin, par souci de fidélité à la réalité de la mémoire, de conserver à son œuvre ce caractère parcellaire. Evoquant certains épisodes de sa première enfance, et les jeux au jardin public sous la surveillance de la bonne, la narratrice remarque à un moment donné à l'intention de son double, qui voudrait obtenir d'elle des précisions complémentaires : « ...en tout cas, rien ne m'en est resté, et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage. » (Enf, p. 24).

Il ne suffit, pour l'auteur, de disposer de souvenirs ; il s'agit aussi d'être certain de leur authenticité. Et rien non plus ne garantit que l'impression première ne sera pas transformée et dénaturée au moment du passage à l'écriture. C'est contre ces dangers que l'auteur a cherché à se prémunir à l'aide des interventions et de la surveillance du double.

Pour assurer l'authenticité de la restitution des souvenirs, il faut tenter de revivre réellement la sensation originelle. Seule la réactivation de la sensation, avec sa vibration, garantira la véracité de l'expérience. Ainsi, en évoquant sa vie avec son père et en tentant de reconstituer un moment de bonheur total vécu un bref instant un jour au Luxembourg, auquel nous avons déjà fait allusion, elle a en revanche l'impression de pouvoir rendre l'intensité ou revivre la sensation dans toute son authenticité :

[...] et à ce moment-là, c'est venu...quelque chose d'unique qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve...mais quoi ? Quel mot peut s'en saisir ? (Enf, p. 66).

Peur d'être entraînée par le mécanisme de l'écriture, à enjoliver le souvenir par la façon même dont elle le traduit en langage, c'est là où intervient son double le plus fermement. D'où ce fragment de dialogue entre la narratrice et son double, au cours duquel la première avoue sa crainte de retomber dans les normes du genre et les pièges de la forme figée :

Je me demande, avoue la narratrice, si ce n'est pas toujours cette même crainte...Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose...ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes...Mais justement confirme le double, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas...pas assez...que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit » donné d'avance. (Enf, p. 9).

C'est pourquoi, chaque fois que les souvenirs donneront l'impression de prendre une forme plus conventionnelle, le double interviendra pour jeter le doute et reprocher à son partenaire de dénaturer les choses.

Ainsi, ce dédoublement permet de mettre en scène un exigeant travail de remémoration. Cette autre voix est là pour rétablir la distance et s'étonne aussi de l'emploi d'un vocabulaire peu probable dans la bouche d'un enfant. Ce double surprend la narratrice en train de se griser de mots, pour le seul plaisir de leurs sonorités ou des images de rêve qu'ils font lever : « Tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord... » (Ibid., p. 21). Ici, accord rime avec raccord. La narratrice est suspectée de combler le discontinu des images du souvenir en remplissant les blancs d'une musique flatteuse à l'oreille. Lorsque la narratrice accepte le reproche : « oui, je me suis peut-être un peu laissée aller... » (Ibid., p. 21), le double acquiesce avec la certitude de quelqu'un qui connaît les sortilèges de l'écriture : « Bien sûr, comment résister à tant de choses...à ces jolies sonorités...roucoulement...pépiements... » (Ibid., p. 21).

Ailleurs, il suggère un autre mot plus approprié en parlant de sa mère : « Elle ne paraissait guère se préoccuper de son aspect...Elle était comme au-dehors...Hors de tout cela. – Oui, ou au-delà... ; - c'est ça, au-delà. Loin de toute comparaison possible... » (Ibid., p. 93).

La voix narrative première accepte, non sans esquisser une résistance caractéristique de la vision sarrautienne : elle s'en tient à l'idée d'une profondeur subconsciente, et non pas inconsciente. Mais le double se livre à une opération un peu cruelle en exhibant une scène dérangeante qu'elle n'évoquait pas spontanément : Kolia et sa mère luttant entre eux pour s'amuser, Natacha avait voulu s' « immiscer » et s'était fait rabrouer. L'instance narrative première met d'abord l'accent sur le réconfort que Natacha aurait ressenti. Mais l'autre instance (le double) la pousse à une élucidation plus

douloureuse : « Et c'est tout ? Tu n'as rien senti d'autre ? » (Ibid., p. 75). Il l'oblige alors à revivre la scène racontée un peu différemment.

La dimension de protection que la narratrice avait projetée dans le geste de Natacha est balayée pour y donner à déchiffrer la peur d'être laissée seule ; le double dévoile impitoyablement que Natacha s'accroche à sa mère par laquelle elle s'est peut-être sentie rejetée comme « un corps étranger » (Ibid., p.76). La narratrice récuse l'interprétation : « Non, cela, je ne l'ai pas pensé... » (p76). Et le double de répliquer, usant des mots chers de N. Sarraute en train d'explorer les zones floues du subconscient, ou ce qu'elle nomme ainsi : « Pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde...c'est apparu, indistinct, irréel...un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard...et de nouveau un épais brouillard le recouvre... » (Ibid., p. 76).

Et même au moment où la narratrice évoque les réticences de son père à entendre parler de sa mère et où elle rumine ses sentiments d'alors, le double les met au jour et l'invite à fouiller davantage dans le maquis des impressions confuses et passées (p162). Il oblige la narratrice à pénétrer plus avant dans l'analyse de ses réactions envers Véra, sa marâtre. Mais curieusement il fait état d'informations sur le passé. (Ibid., pp. 187-188).

C'est sans doute dans cette double situation de « dialogue monologuisé » et de « monologue dialoguisé »¹ que se définit la fonction de la conversation chez N. Sarraute. La confusion des registres entre dialogue et monologue compromet, en effet, la mission de l'échange verbal, puisque le renvoi à l'extériorité (le destinataire) est entravé par un langage intérieur inaudible. C'est donc dans l'accession même du tropisme à la parole, que le rôle de la communication se dissout. Le dialogue sarrautien, en ouvrant sur l'intériorité s'engage à procéder à une dramaturgie de la parole. Il s'installe (le dialogue) entre la parole et l'écoute chez le même sujet parlant (le cas de la narratrice et son double) et le discours intérieur est pleinement actualisé et devient le lieu où s'exprime la subjectivité. On aboutit alors à une confusion de tous les pôles du schéma de la communication. Cette confusion des dire vient du dédoublement de la parole. Et on sait que « Enfance » est entièrement construit sur ce principe de dédoublement qui sacrifie à l'extériorité, pour mieux démultiplier la parole intérieure en une multitude de voix.

1- BOUE, R. « N. Sarraute, la sensation en quête de parole ». p. 128.

Ainsi, le dialogue sarrautien, qui se réfère souvent à un interlocuteur absent, finit, comme dans le cas présent, par effacer le locuteur pour ne plus laisser entendre que le bruissement de cette voix. C'est ce qu'on essaiera de développer dans le titre suivant.

2.4- La voix subjective ou l'expression de l'intime :

La vérité d'un être devient parfois inaccessible ; et pour représenter la quête d'une intériorité qui fuit, les personnages dans « Enfance » sont dissociés en « moi » divers, traversés par des perspectives multiples. N. Sarraute ne s'intéresse pas aux personnages comme entités psychologiques et sociales. Leur morcellement ne tient pas au caractère insaisissable de leur essence. Ses personnages ce sont les mots ; ils sont porteurs d'un potentiel qu'il faut démanteler. Et les intrigues qui se nouent autour de drames, se jouent entre des phrases ou des intonations. Les textes sarrautiens sont hantés par la présence d'un « Autre » inéluctable - partenaire, lecteur, double – figure du langage. Sarraute ne cherche aucune vérité de l'Être : elle cherche à faire de ses romans une expérience de la parole.

Tout l'effort de son écriture semble vouloir faire tenir l'être dans la parole. Elle place ainsi le lieu de son écriture dans cette impensable situation où seul le langage pourrait attester la possibilité d'un prélangage. Et c'est bien ce lieu inédit d'une rencontre entre signes, sensations et impressions intérieures qui définit le style d'une langue à réinventer. Le sujet sarrautien¹ se situe donc dans cette articulation difficile entre intimité sensorielle et langage. Mais ce sujet anonyme et en même temps illimité, puisqu'il glisse de paroles en paroles, se démultiplie sur toute la surface du langage, devenu le lieu des sensations les plus infimes. N. Sarraute affirme que : « chacun de nous est à lui seul l'univers entier, qu'il se sent infini, sans contours. »²

Cette sorte de présence du monde entier en soi dont l'auteur cherche à témoigner, s'accompagne d'une lutte de la parole qu'elle repère dans le cliché. C'est donc par la perte de l'indenté que la voix de la subjectivité imprime ses marques à la langue. Le sujet laisse ainsi s'exprimer l'intimité de la parole.

1– Pour les études portant sur le personnage sarrautien, nous renvoyons au chapitre II, « L'être et le masque » du livre de Françoise CALIN, op.cit., p37-88, au chapitre II, « Je n'existe pas », du livre de Jean PIERROT, op.cit., pp. 79-153.

2– SARRAUTE, N. « Disent les imbéciles ». Gallimard, Folio, 1976, p. 7.

Dans « Enfance », la question du sujet revêt une forme autobiographique. Cette œuvre s'engage, en fait, dans la recherche d'une langue personnelle qui abolirait la distance qui sépare le sujet d'un code linguistique et qui éviterait de parcourir « ce chemin de la soumission à ce qu'on se sent être. » (Enf, p. 63).

« Enfance » interroge le statut du sujet qui raconte, du sujet qui écoute et le statut de celui qui est raconté. Ce triple questionnement justifie les choix énonciatifs de l'œuvre qui se développe ainsi en trois instances du discours : le narrateur, la voix du narrataire et la voix de l'enfant. La confrontation de ces trois voix donne au texte une forme dialogique qui fait alterner discours et récit. C'est un sujet qui se veut démultiplié et partagé entre des temporalités différentes « l'adulte/l'enfant », et des fonctions distinctes « critique/conteur ». C'est donc à partir du langage qu'une triple indenté se construit dans « Enfance » et par conséquent une parole intérieure se démultiplie en une multitude de voix. De cette tension résulte une forme de soliloque dialogué. C'est un dialogue qui se réfère à un interlocuteur absent et qui finit, comme dans le cas présent (le narrateur et son moi), par effacer le locuteur pour ne plus laisser entendre que le bruissement ou la voix de la langue. André Allemand¹ a relevé que l'ensemble composite des voix réunies en un même personnage, se désolidarise de la parole de son émetteur, pour faire agir les événements : « cette voix qui lui (le narrateur) était prêtée se détache de lui et continue à s'exprimer comme si elle suivait les faits... »²

Ainsi, dans la conversation des deux voix (la narratrice et son double), les propos échangés se détachent de leurs locuteurs, pour renforcer l'aspect dramatique de l'échange verbal. Moment éphémère ou mouvement intérieur, cette voix dans « Enfance », surgit entre deux propos énoncés. Elle se donne comme discours du personnage, plus précisément comme discours pour ce que le personnage ne se formule pas consciemment. Cette voix représente l'étape intermédiaire où « le narrateur dit ce qu'il sait de l'autre (ce qu'il imagine), et il le dit sous forme d'un discours prêté. »³

1- ALLEMAND, André « L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute ». Neuchâtel, La Baconnière, 1980, p. 177.

2- SARRAUTE, N. « Portrait d'un inconnu ». p. 193.

3- NEWMAN, Anthony. S. « Une poésie du discours. Essais sur les romans de N. Sarraute ». Librairie Droz, Suisse, 1976, p. 98.

Cependant, on ne sait pas si la narration se fait passer pour discours, ou le discours est déguisé en narration. On aboutit ainsi à une confusion entre extérieur/intérieur, ou pensées/paroles. Et la scène qui se prête le plus facilement à cette mise en voix, c'est quand Kolia et la mère de Natacha faisaient semblant de lutter, ils s'amusaient, et la fille a voulu participer en prenant le parti de sa mère pour la défendre mais celle-ci l'a repoussée doucement :

"Et c'est tout ? tu n'as rien senti d'autre ?" C'est vrai...je dérangeais leur jeu. – Allons, fais un effort... – J'étais un corps étranger...qui gênait... - C'est cela que tu as ressenti alors et avec quelle force...un corps étranger...Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine... - Non, cela, je ne l'ai pas pensé...Pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde...c'est apparu, indistinct, irréel...un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard...et de nouveau un épais brouillard le recouvre... - Non, tu vas trop loin... - Si, je reste tout près, tu le sais bien.(Enf, p. 75-6).

Cette voix n'est pas un simple moyen de varier la présentation des paroles ou des pensées conscientes, elle exprime plutôt le tropisme. Les traits de ce style permettent la suggestion d'un « parler » là où il ne peut pas y en avoir, dans le « for intérieur », personnalisant le discours, l'orientant comme discours d'un personnage sans que celui-ci le formule expressément.

Chez N. Sarraute, ce registre occupe une large part de ses textes, cette pratique révèle un code qui implique la reconnaissance immédiate de cette présence de la voix : « ce que je montre, c'est plutôt ce qu'on n'a pas le temps d'exprimer et que je suis obligée de rendre par des images. »¹ Ce n'est pas la pensée qui est représentée, mais quelque chose de brièvement ressenti qui ne fait qu'affleurer la conscience : le tropisme. Quand R. Jakobson définit le discours intérieur, il dit à ce propos : « Quant au discours non extériorisé, non prononcé, ce qu'on appelle le langage intérieur, ce n'est qu'un substitut elliptique et allusif du discours explicite et extériorisé. »²

Chez N. Sarraute, ce substitut « elliptique et allusif » (types de monologue intérieur) existe dans ses textes, mais il prend une autre forme : le plus souvent ces discours intérieurs ne sont pas un substitut du discours extérieur, mais le substitut d'une sensation, c'est à dire qu'ils expriment autre chose que « le langage intérieur », qu'ils

1– NEWMAN, Anthony. S. Op.cit., p. 100.

2– JAKOBSON, R. « Essais de linguistique générale ». Minuit, 1963, p. 32.

traduisent quelque chose qui n'a pas d'existence linguistique. Ce quelque chose que E. Egnell appelle « le réflexe » : « Réflexe doué d'une existence propre, indépendant de l'être qui lui sert de support. »¹

Ainsi, il existe chez N. Sarraute trois couches de réalité à représenter :

1- l'extérieur ; **2-** l'intérieur conscient ; **3-** l'intérieur réflexif que prend en charge cette voix fantôme qui, s'installant dans des scènes intérieures, s'interprète comme le grossissement de ce qui se passe dans l'instant entre parole et réponse. C'est cela, l'essentiel dans le discours sarrautien, ce sont ces paroles intérieures ou qui se révèlent intérieures seulement grâce à des rapports d'interprétation.

Pour conclure cette analyse de la voix intersubjective, nous dirons que pour N. Sarraute, l'intériorité instinctive, ou non réfléchie, représente le pivot central, c'est à dire en confondant les niveaux de dialogue dans un jeu entre extérieur et intérieur, l'un conteste l'autre, et l'imaginaire intérieur s'affirme plus réel, tandis que la réalité extérieure se dérobe. Ajoutons à cela, l'effacement ou l'occultation du sujet/narrateur, cette intériorité s'offre à nous dans un discours que le personnage n'articule pas, comme le souligne G. Picon : « A la place d'une parole sur la vie, nous entendons la vie même qui parle. Un théâtre de l'inexprimé dit par personne. »²

Le propos de notre étude des deux romans de N. Sarraute consiste à mettre en évidence la relation complexe qui existe entre l'intériorité et l'extériorité. Cet auteur a toujours réservé dans ses œuvres une large place à cette dichotomie spatiale : dedans/dehors, en s'attachant à introduire dans son œuvre toute une théorie de l'indicible. Dans ses romans, elle nous présente un monde de sensations et d'images vivantes, mais en même temps une interprétation de cette réalité intériorisée. Elle ne se contente pas de nous apporter simplement des analyses intérieures prenant forme de monologue intérieur ou de sous-conversation, mais elle veut plutôt s'élever des généralités, et nous révéler l'essence même des sensations et des émotions. L'essentiel pour elle, se dit entre les lignes, à la faveur des ellipses verbales, dans le non-dit. Le reste n'est qu'accumulation de clichés qui tournent à vide, quand la sensation est la plus forte. Le langage ordinaire, dans ces textes, échoue parfois à exprimer la profondeur indicible de l'être.

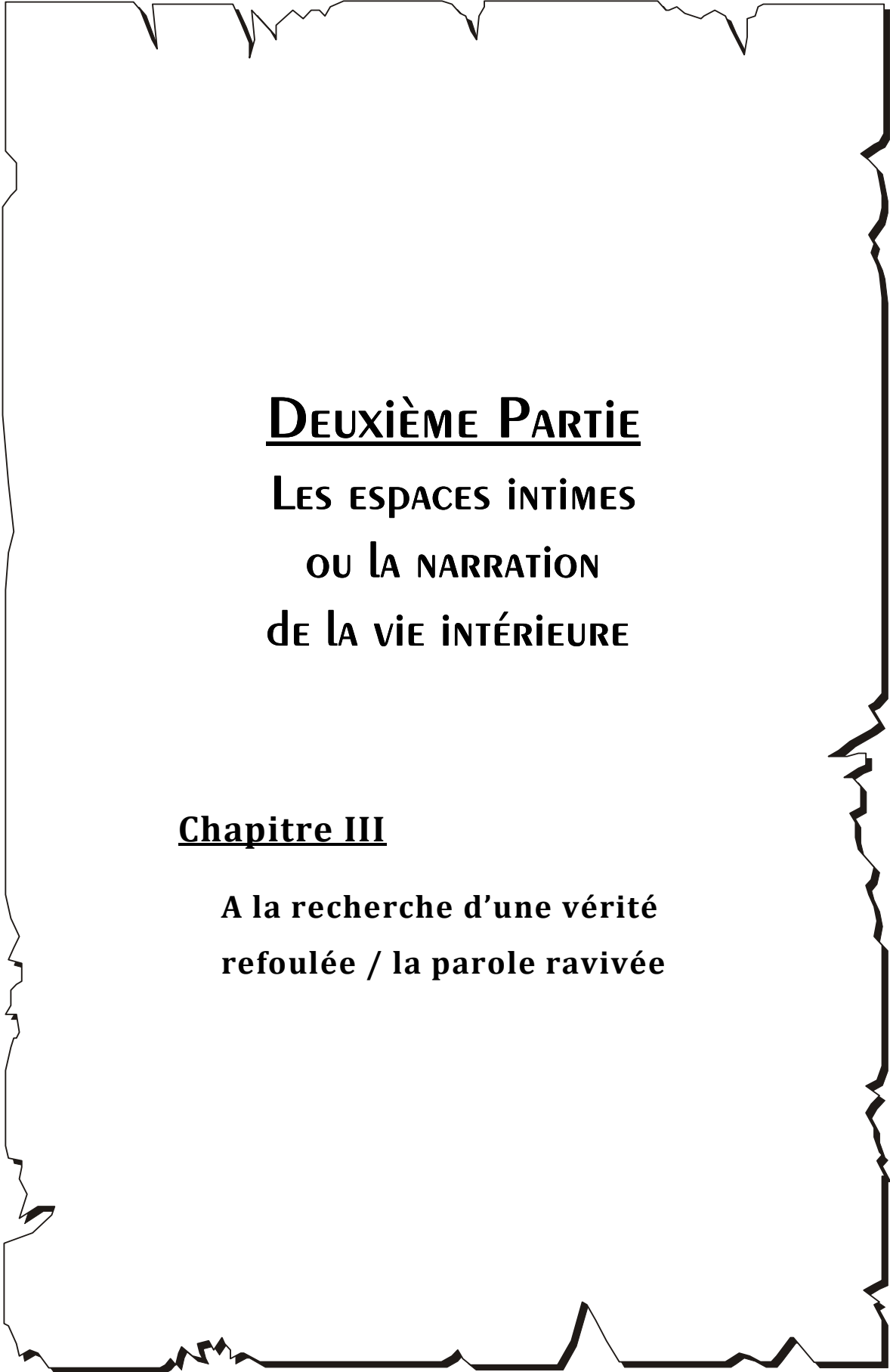
1- Cité par NEWMAN, Anthony. S. Op.cit., p. 112.

2- PICON, Gaëtan. « Le Planétarium ». Mercure de France, n°348, juillet 1959, p. 493.

L'étude des deux romans de N. Sarraute, nous a montré que l'emploi du monologue intérieur ou de la sous-conversation nous révèlent des niveaux de vie mentale inexplorés ou inaccessibles par d'autres moyens. Et c'est là un problème très délicat qui demanderait une étude approfondie qui est celui des limites de l'introspection ainsi que celui de la transcription verbale de la matière fournie par l'introspection et, qui est de savoir comment traduire par le langage la multiplicité simultanée de la conscience, celle due à la pluralité des opérations psychiques ayant lieu en même temps et à des niveaux différents, et celle due à l'impact du monde extérieur.

Ainsi, ces procédés d'écriture que N. Sarraute a souvent utilisés dans ses œuvres (le monologue intérieur et la sous-conversation) , sont porteurs des « tropismes », ce terme qui désigne la couche de la non-parole et qui se traduit par des sensations vagues, des perceptions floues ou des impulsions obscures sous forme d'images, à l'opposé de la couche extérieure des paroles et des gestes, et la couche de la parole intérieure consciente. Cette matière anonyme de la psyché, représentée par les tropismes, est pour N. Sarraute, le catalyseur de cette écriture. Elle cherche à déceler les replis imperceptibles de la conscience de ses personnages. Elle ne peint pas la réalité mais ce qui l'accompagne, ces infimes mouvements indéfinissables de l'intériorité qui constituent la source secrète, ces mouvements furtifs et instinctifs qui se cachent derrière les apparences ou le langage.

En définitive, nous dirons que l'écriture de N. Sarraute creuse toujours plus profond à la limite du silence et de la parole intérieure où s'installe un combat entre mots figés et vibrations du discours.



DEUXIÈME PARTIE
**LES ESPACES INTIMES
OU LA NARRATION
DE LA VIE INTÉRIEURE**

Chapitre III

**A la recherche d'une vérité
refoulée / la parole ravivée**

Chapitre III : A la recherche d'une vérité refoulée/la parole ravivée :

Ce chapitre est consacré aux textes de A. Djébar : « Vaste est la prison » et « La femme sans sépulture ». La démarche que nous adoptons dans cette étape de la seconde partie de notre projet, c'est de tenir compte des aspects de la narration intérieure. En remontant aux sources du procédé, nous essayerons de faire ressortir, au cours de ces quelques titres de ce chapitre, toutes les techniques susceptibles d'avoir concouru à la révélation d'une parole refoulée, mais nous ne nous attarderons qu'à ceux dont l'influence paraît être plus directe. Nous examinerons en premier lieu le fonctionnement de la mémoire en tant qu'espace intime, et en tant que réserve de souvenirs. En vue de cette analyse, nous essayerons en partie de présenter une description générale et condensée des images intérieures appartenant à un passé refoulé. Pour cela, nous aimerions illustrer cette analyse des idées (thèses/théorie) fondamentales avancées par H. Bergson ayant un rapport direct avec la mémoire et l'introspection. Tout en sachant que l'objectif premier de la romancière est alors de se placer ou de placer la narratrice dans le flux de la vie intérieure du personnage, de sorte qu'elle recourt, dans cette analyse introspective à différents procédés pour exprimer ou traduire les images fuyantes du passé conservées dans la mémoire et amener ainsi le personnage, par le biais de ces images/souvenirs, à percevoir les secrets et dévoiler le passé enterré.

La représentation mentale dans ces textes se définit dans un contexte mnémorique, où l'auteur dresse une sorte de liste où elle met des choses qui font naître les souvenirs du passé (la guerre, l'amour, le deuil). L'importance des supports extérieurs pour déclencher les souvenirs et revivre intérieurement les pans du passé est donc considérable. Et pour raviver ce passé, il faut retourner chercher les êtres, les paysages, les lieux auxquels les souvenirs ont été confiés : « Il faut que le passé soit joué par la matière, imaginé par l'esprit. »¹

1 – BERGSON, H. « Matière et Mémoire », p. 251.

C'est pourquoi la meilleure part de la mémoire se trouve hors de l'être, dans la réserve du passé. Ainsi, cette reconstitution du passé grâce aux supports extérieurs a été souvent utilisée par A. Djébar. Cet effort lui permet de retrouver des souvenirs lointains rattachant l'un à l'autre tous les faits d'un événement important. Et souvent, elle fait appel pour rappeler ces souvenirs aux témoins extérieurs afin de rétablir une vérité refoulée. Mais la remémoration produit souvent une sensation pénible, et le personnage qui se rappelle ressent toutes les impressions qu'il avait éprouvées jadis.

Dans ces moments privilégiés, où la narratrice se remémore, elle entend les voix de ceux et celles qui parlent au même temps qu'elle raconte. C'est comme si la narratrice se trouve contrainte de se dire et de dire les autres, les femmes qui peuplent sa mémoire et la marquent à jamais.

Donc, à mesure que nous avançons dans la lecture de ces textes, on entend cette voix intérieure sortie des entrailles de la narratrice introduisant un certain morcellement dans ces récits qu'elle entreprend de nous raconter en dévoilant à la fois les secrets de l'âme de ces personnages/narrateurs et transformant souvent la narration en discours et même en monologue intérieur, et l'écriture s'installe alors dans un espace intime.

Nous assistons ainsi à un glissement de l'écriture vers une sorte de monologue remémoratif comme témoigne le récit d'Isma dans « Vaste est la prison » qui évoque des événements qu'elle a vécus, en interpellant de temps en temps, cette voix intérieure ou ces voix qui sortent des recoins les plus secrets de l'être et de la sphère dialogique de cet être. A. Djébar le souligne aussi dans « Ces voix qui m'assiègent », elle dit :

Ecrire avec les yeux fermés, pour le mouvant en soi qui s'irise, qui tournoie, qui penche. Ecrire tout le long de l'abîme, c'est déjà une course immobile, un voyage intérieur, ou déambulation sans arrêt, sans délai, ni halte, ni répit. Ma voix du sommeil fredonne ainsi en pleine nuit, si je me réveille...¹

Il n'est pas question, dans ces textes, d'individus particuliers qui serait la narratrice, revenant sur son passé pour intégrer son présent, mais du destin d'une femme à l'image des

1- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». Albin Michel, 1999, p. 139.

autres. Et la seule instance énonciative possible, est une « voix » et « toutes les voix qui habitent la narratrice, elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes.»¹

Nous constatons aussi, que dans « La femme sans sépulture », la conscience ne s'attache à rien d'autre qu'au passé. Elle s'adonne à la remémoration où le narrateur/monologueur n'est plus qu'un médiateur, une pure mémoire, le cas de Lla lbia ou la tante Zohra Oudai. Et l'une des caractéristiques qu'on retrouve dans ce texte, c'est cette relation d'événements réels qui est constamment interrompue par des scènes remémorées appartenant à un passé ancien, surtout quand l'auteur nous décrit l'état d'âme de Hania, (la fille aînée de l'héroïne) après la disparition de sa mère Zoulikha. Et cette narration nous conduit à une fusion du monologue et du récit. Les réflexions auxquelles se livre le personnage ne se distinguent plus du contexte narratif que grâce à une tonalité émotive. L'auteur obtient ainsi un monologue en train d'émerger hors du récit introspectif, correspondant au processus qui fait que les pensées auxquelles se livre la narratrice ont tendance à absorber les événements qui leur donnent naissance, et qui donnent naissance au récit rétrospectif lui-même, c'est à dire, quand Hania vit la souffrance causée par la disparition de sa mère dans son intérieur, ces états d'âme correspondent, en quelque sorte aux faits présents, mais elle passe tout de suite de l'introspection (le monologue intérieur racontant ses états d'âme dans le présent) à la rétrospection, en évoquant les souvenirs ou les moments qu'elle a vécus avec sa mère dans son vivant, mais tout reste intériorisé dans la conscience de la narratrice « Hania ».

Les deux textes de A. Djébar qui forment notre corpus représentent divers aspects de l'évolution du monologue accompagnés d'une série d'images visuelles évoquant des scènes vécues dans le passé et se prêtant à merveille à la description de la vie intérieure ou de la vie intime des personnages.

Après avoir donné une esquisse de la structure monologique qui marque les principaux mouvements dont sont composés les textes de A. Djébar, nous essayerons dans une analyse beaucoup plus profonde d'examiner le déroulement de la narration intérieure qui émane de la mémoire et des souvenirs en s'arrêtant bien sûr à l'introspection et à la rétrospection. Ce sont là les points que nous traiterons dans le dernier chapitre de cette partie.

1- CALLE-GRUBER, Mireille. « Renouveau de la parole identitaire ». Presses Universitaires de Montpellier, 1993, p. 277.

1- La mémoire défaite : socle de l'intime, « Vaste est la prison »:

La mémoire est une faculté primordiale des romans de A. Djébar. C'est elle qui permet de donner aux personnages une certaine densité sans laquelle ils ne seraient que des présences sensibles enregistrant des impressions. L'écrivain dote ses personnages d'une sorte de quatrième dimension, en associant à leur présence le volume d'existence du temps remémoré. D. Cohn écrit à ce propos : « Des années de vie intérieure peuvent venir faire sentir leur effet sur la conscience qui se souvient, durant le bref espace de temps considéré par le récit. »¹

L'intériorité des consciences consiste dans « Vaste est la prison » en cette profondeur du temps, dont sont porteur les personnages, profondeur qui est aussi une épaisseur, dans la mesure où les souvenirs qui s'y concentrent offrent une sorte de résistance au texte. Ces « moments d'être » enfuis dans le passé, peuvent faire retour dans le présent de la conscience avec toute leur intensité en vertu de la charge intacte qui s'est conservée en eux. En effet, la narratrice de « Vaste est la prison » évoque le passé en s'immergeant au plus profond d'elle-même à la recherche d'une vérité enfuie. Elle se sent investie par la tâche de prendre le relais d'une traversée intérieure. Dans cette écriture, elle s'enracine dans une identité ancestrale de fugitive, d'exilée ou d'«enracinée dans la fuite »,

[...] je me remémore : où que j'aïlle, une voix persistante chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues, alors que quelques pas dans la première rue d'Alger me font percevoir aussitôt chaque prison ouverte au ciel ou fermée. (V.e.p, p. 172).

Dans un premier temps, il semble que la signification du début du chapitre d'introduction « Le silence de l'écriture » exprime une ouverture d'un long parcours intérieur, en même temps il est le moteur central autour duquel s'organise la matière organique du texte de « Vaste est la prison ». Ainsi, le passage suivant où la narratrice introduit son récit, elle dit :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire, c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soi sur ce que l'on a connu...je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. (V.e. p, p. 11).

1- COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 55.

Ce passage nous résume l'émotion dominante de l'œuvre, une émotion qui instaure l'intime dans ce roman. Des scènes vécues par la narratrice se présentent comme des foyers qui irradient encore dans le présent du personnage, du fait qu'ils lui demeurent à elle-même énigmatiques. En ce sens, l'intime a fondamentalement partie liée avec l'ineffable. Ce que l'exploration de la profondeur du temps révèle dans «Vaste est la prison », c'est cette acceptation de la fuite et de l'exil, non seulement de l'écriture mais aussi de la personne tout entière, qui se fait progressivement à travers l'expérience douloureuse du « silence de l'écriture » au sein duquel, pourtant émerge peu à peu l'espoir d'une écriture du silence parce qu'intériorisée, où les mots deviennent aptes à laisser présager ce qui est aux limites du dicible, comme elle le signale dans ce passage : «j'écris dans l'ombre de ma mère [...], j'écris pour me frayer un chemin secret.» (V.e.p, p. 172) Tel est le poids de ce texte doté d'une quête autobiographique qui va découvrir progressivement, dans la trame du « je » individuel, ce « nous » collectif issu des différentes strates du passé, et qui vient structurer le texte présent, le faisant ainsi inscrire dans un cadre monologique. Le passé, pour la narratrice Isma, constitue une réserve intérieure qui permet un ressourcement et assure une continuité de l'être.

Une des caractéristiques qu'on retrouve dans ce texte est la fonction accordée dans le discours de la remémoration, au plus récent des épisodes ancré dans la mémoire et qui est celui de son aventure amoureuse. Il joue le rôle d'une sorte de détonateur qui permet à une avalanche de souvenirs d'un passé plus lointain de surgir à l'esprit selon un ordre chronologique de leur déroulement, comme dans un récit autobiographique. La narratrice relate les événements d'un passé récent dont elle se souvient et dont le moment où elle évoque ce passé correspond à l'énonciation du monologue, elle dit à ce propos :

Une sieste, une longue sieste, un jour du début novembre, comme si ce repos venait après six, neuf mois ou plus exactement treize mois...flux insidieux avec des latences, la montée intérieure enfle...et les frémissements réprimés, un labour obscur en moi, ce durcissement ne triomphe en rien de la marée impérieuse, doucement violente, obstinée, dessin en creux d'une passion infiltrée, anonyme...oui, après l'ensevelissement de tout ce qui s'exhume profond en moi [...] (V. e. p, p. 19).

Mais la relation d'événements « réels » cités dans le chapitre « La sieste » fonctionne comme point de départ de la traversée intérieure. La narratrice nous apprend qu'elle se trouve dans un lieu précis de la maison familiale qui est celui de la bibliothèque de son père :

Je gis sur un étroit divan dans la bibliothèque de mon père...les volets face à moi sont fermés, derrière, l'escalier du jardinet, avec son jasmin et ses roses me reste présent...et je me noie, je m'endors dans la maison-vaisseau. Sieste de deux heures ou trois [...] (V.e.p, p. 20).

Le choix d'une telle mise en scène pour marquer l'ouverture de la remémoration n'est pas fortuit, selon nous, au contraire, il témoigne de la place primordiale du père. Ce passage démontre que le père est bel et bien présent dans l'espace imaginaire inconscient de la narratrice, on peut dire que, dans ce récit, la bibliothèque devient le lieu de recueil et en même temps le lieu des scènes « remémorées » appartenant à un passé plus ancien.

Sous un certain rapport, le chapitre inducteur du monologue remémoratif manifeste quelques traits caractéristiques d'un discours adressé à soi-même, comme le précise la narratrice, après ce sommeil purificateur, dans ce passage : « Comme il fera bon vivre désormais, me dis-je, [...] je me souviens qu'un homme qui me plut, qui me rassura et me plut [...] Il parlait lentement, me semblait-il, et je ne l'entendais pas [...]» (V.e.p, p. 23).

Ainsi, on pourrait dire qu'à partir de ce chapitre et les autres chapitres qui suivent, certains passages fonctionnent comme des points de repère, ou des clés qui nous guident à travers « l'espace ou le paysage interne » de la narratrice. Ces chapitres qui se trouvent entre l'introduction et la fin du texte deviennent, d'une certaine manière, un récit d'introspection dans lequel la narratrice se lance dans l'exploration de l'intime et dans l'exploration d'un passé enfoui.

1.1- Les souvenirs étouffés : de l'introspection à la rétrospection :

Dans le contexte de ce qui a été dit dans le titre précédent, comment faut-il interpréter le sens de l'écriture du silence / le silence de l'écriture dont l'auteur nous fait part dans le texte d'ouverture ?

Ce roman, qui se sert peut-être par prédilection d'un discours narrativisé pour rendre la vie intérieure de la narratrice, commence sur un ton narratif neutre où il s'agit, de façon caractéristique, de la description d'un lieu précis qui est la maison familiale, en particulier « la bibliothèque de son père », et ce n'est que graduellement qu'elle finit par s'installer dans son monde intime pour se remémorer :

[...]oui, après l'ensevelissement de tout ce qui s'exhume profond en moi, ténèbres d'un tumulte englouti derrière la civilité, derrière l'activité quotidienne et les allées et venues de mon corps absent, après ces longs treize mois ainsi traversés, une sieste un jour de novembre dans la maison familiale[...] Je gis sur un étroit divan dans la bibliothèque de mon père[...] Je me suis réveillée dans le silence étale de la demeure qui semble soudain désertée. Que se passe-t-il ? Je porte en moi un changement et j'en suis inondée. En cet instant je me sens nouvelle, je découvre en moi une brusque reviviscence... Puis la vie repart en flux. Il me semble saisir sa transe, la palpitation d'un cœur secret, gorgé d'ombre [...] (V.e.p, pp. 19-20-21).

A partir de ce passage, le texte de « Vaste est la prison » ne cesse de graviter autour des réactions affectives de la narratrice. Dès lors, elle ne cesse de s'installer dans son dedans, faisant sien le langage intérieur, mais restant toujours libre à son objectivité narrative initiale, de décrire avec minutie son environnement. Ainsi, à la différence du monologue rapporté,

Le monologue narrativisé fait référence, selon D. Cohn, au personnage dont il exprime les pensées, il intègre dans le discours du monologue la voix du narrateur, pour cette raison, l'effet de monologue qu'il suscite s'évanouit dès que réapparaît l'énoncé de faits et gestes.¹

La plupart des monologues font place au souvenir d'événements passés où le locuteur solitaire se rappelle son propre passé, et se le raconte. En ce sens, Cohn ajoute :

Tant que le narrateur « écrit » ou « parle », il se situe à l'intérieur du schéma général de la communication : il expose, il explique, il associe causes et effets,...il retrouve la succession temporelle. Les associations intimes qui déterminent la succession des souvenirs ne peuvent jouer pleinement dans le récit à la première personne que lorsqu'à la fiction de la communication orale ou écrite se substitue celle du discours intime, adressé à soi-même.²

Le monologue remémoratif emprunte au monologue autobiographique sa forme de monologue et au récit remémoratif le privilège donné aux jeux de la mémoire. On retrouve, en effet, l'un des plus remarquables exemples de monologue remémoratif dans le commentaire que fait Claude Simon de son roman « La route des Flandres » :

A la différence d'une chronique où les faits sont relatés au fur et à mesure de leur déroulement, l'auteur entreprend moins de raconter une histoire que de décrire l'empreinte laissée par elle dans une mémoire et une sensibilité³

1- Op.cit., « La transparence intérieure ». p. 140.

2- Idem., p. 209.

3- SIMON, Claude. « La route des Flandres ». Minit, 1960, (dos de la couverture).

Donc, il s'agit bien de « décrire », et la seule mimésis d'un processus solitaire, tout intérieur, n'entraîne pas seulement une chronologie brisée, mais aussi une relation fragmentaire. La seule continuité que le monologue remémoratif puisse offrir, est celle de l'esprit qui laisse surgir le souvenir. Ainsi, l'esprit tout entier se tourne vers le passé, et les événements rappelés par le souvenir sont associés entre eux, sans être reliés à la durée d'une élocution silencieuse se déroulant dans le temps. Pour ce qui est de « Vaste est la prison », le monologue est le moyen qui permet à la narratrice de se révéler dans un passé qui surgit du souvenir. L'instant soudain du souvenir est le moment de son réveil de la sieste qui fait revivre le moment de révélation par-dessus tous ces treize mois écoulés. C'est « ce tout premier soir, je me souviens... » (V.e.p, p. 23). C'est en cet instant que Isma est revenue, avec ses couleurs, sur le lieu de son expérience, sur son aventure amoureuse avec « l'Aimé ». Mais l'instant du souvenir s'ouvre aussi sur d'autres faits passés. Elle anticipe ce moment de révélation qui surviendra lorsqu'elle sera en mesure de tracer au milieu de sa toile le trait qui se rapporte aux femmes asphyxiées de son pays, ses aïeules murées dans leur mutisme et rangées dans l'ombre. Ainsi, elle embrasse mentalement l'ensemble des années passées qui définit le temps de l'histoire racontée.

Dans « Vaste est la prison », on trouve une narratrice qui se remémore ou une narratrice qui parle d'elle-même. Elle entreprend de raconter son passé refoulé afin de le mettre au clair : « [...] alors que ma main court, que la langue du père dénoue peu à peu, les langes de l'amour mort [...] » (Ibid., p. 11). Vers le milieu de son récit, elle reste ambivalente à propos de sa révolte contre les valeurs traditionnelles : « [...] je supprimais enfin le tabou, la ségrégation ; mieux valait tard que jamais. » (Ibid., p. 53). Et à la fin, elle se demande si elle est la maîtresse ou l'esclave de sa libération, comme elle le signale dans ce passage :

[...] je n'arrêtais pas d'entendre ma grand-mère haleter devant moi, me harceler : "peut-être est-ce la fatalité, peut-être que sur cette terre, nous les femmes qui savons ce que doit être un homme, [...]" Elle me parlait. Elle me disait "nous", puisqu'elle se continuait en moi. Puisqu'elle vivait ma défaite. Or moi, je tentais de me libérer non plus de l'époux mais au moins de l'aïeule virile. J'essaie peut-être aussi de me libérer du charme de l'Aimé [...] de ma passion muette [...] Entre l'époux et moi, dorénavant mettre une porte ! A jamais [...] Nous avons avancé longtemps le long d'une mer limpide. Est-ce que je fuyais, est-ce que je me libérais ? (V.e.p, pp. 105-7-8).

Ces questions que pose le moi narrateur restent sans réponses, elle (Isma) ne peut ni éclairer son passé, ni tolérer les ambiguïtés de sa pénombre. Sa situation en tant que narratrice oscille, en conséquence, entre une analyse rétrospective de son passé, et une totale fusion avec ce passé.

D'autre part, on trouve toujours dans la première partie du texte, des circonstances qui peuvent donner au monologue une importance encore plus grande : lorsque Isma (la narratrice) préoccupée d'elle-même, rend compte d'une crise existentielle : « [...] mon obsession entretenue autour de l'image de l'Aimé était-elle une folie intérieure qui faisait le vide autour de moi, ou s'agissait-il plutôt d'autre chose, d'une complexité équivoque...Oui, je retournai à la prison.» (Ibid., p. 96). Incapable d'éclairer rétrospectivement le passé à partir du présent, elle ne peut que revivre ces incertitudes et sa confusion dans l'espoir de s'en débarrasser. Mais, c'est dans le monologue auto-narrativisé¹, que la narratrice trouve le procédé pour manifester sa parfaite harmonie avec son propre passé. Elle l'emploie fréquemment, surtout au cours de ses errances solitaires :

Ces tempêtes dans ma tête, je remontais à pied, le long d'un boulevard [...] le crépuscule allait répandre sa blancheur grise ou mordorée...moi la marcheuse, dont les yeux ne retenaient que les nuages, il me semblait longer une autre humanité si étrangère, je me sentais revenue à ma vraie vie, à ma seule vie, c'est à dire à ma blessure d'alors [...] J'ai oublié quand exactement commença la longue, la lente morsure de l'absence qui, seconde après seconde, ne se laissait pas oublier. L'Aimé s'était-il évanoui, et dans quel néant ? N'était-ce pas plutôt moi qui me retrouvais déplacée dans une autre réalité ? J'errais, le cœur griffé, cherchant sur les pentes de ce boulevard, dans les brouillards de cette ville en espaliers, quel fantôme... ? (Ibid., p. 67).

On pourra remarquer que le passage rend compte simultanément du monde intérieur et du monde extérieur : les représentations concrètes du retour de la narratrice chez elle débouchent sur les représentations mentales, qui à leur tour lui inspirent des accès de désespoir, puis d'espérance, puis de résignation, en même temps qu'elle poursuit sa marche.

1- « Le rapport qui existe entre le moi narrateur et le moi de l'action dans le monologue auto-narrativisé correspond à celui qui s'établit entre le narrateur et son personnage dans un roman à focalisation interne : le narrateur s'identifie avec son moi de jadis On rencontre ces situations dans les romans autobiographiques où le narrateur parlant d'événements passés, ou se posant des questions auxquelles la page suivante apporte une réponse sans ambiguïté. » D. COHN, « La transparence intérieure », pp. 190-192.

Ce passage rend véritablement présent cet instant d'une vie intérieure annulant toute distance entre moi narrateur et moi de l'action. En évoquant son aventure avec l'Aimé, c'est la mémoire actionnée qui revient, une mémoire en délire qui déplie le ruban des souvenirs de cette aventure sans fin :

Tout me revient ; rien, vraiment, n'est oublié...j'avais connu un amour enrichissant, sans doute plein d'ambiguïté qui ne m'apparaissait pas encore, l'histoire, à sa manière, pouvait continuer. Que signifie cette houle, pourquoi me demandais-je, ce désir fou d'enfance à revivre, ou plutôt à vivre enfin et pleinement ? (V.e.p, pp. 36-7).

Une sensation qui se dégage de la simple évocation de ces souvenirs. Les scènes d'autrefois vécues par Isma, refont surface, et il ne s'agit plus pour la narratrice de se souvenir, mais de revivre ce passé dans sa mémoire.

Dès lors, la distance entre le personnage et l'instance actuelle de l'énonciation s'estompe et il devient pratiquement impossible de dissocier le personnage actuel, celui qui parle et le personnage qui a vécu dans le passé cette expérience. Ces moments de remémoration libèrent la conscience de la contrainte du temps et lui font oublier la petitesse de la vie. Ces instants permettent au personnage d'accéder à l'éternité et à l'immensité d'un espace intérieur. Une fois, les brides de la conscience lâchées, il se construit un présent qui introduit une écriture introspective dévoilant les secrets de l'âme de la narratrice et transformant la narration en discours ou en monologue intérieur.

Isma, dans le silence de son espace intime, fuit le monde extérieur pour vivre des moments intérieurs avec ses souvenirs et son passé, comme elle le souligne dans « Vaste est la prison » :

Je voulais être sûre : mon obsession entretenue autour de l'image de l'Aimé était-elle une folie intérieure qui faisait le vide autour de moi, ou s'agissait-il plutôt d'autre chose ? Oui, je retournai à la prison. [...] Ainsi, mon amour silencieux, auparavant si difficilement maîtrisé, changeait de nature, il subsistait en moi, toujours secret [...] Je reviens à ces jours d'avant la sieste, à ces treize mois [...] j'ai fait égoutter ces fontaines de moi-même, alors qu'il fallait les tarir, ou tout au moins les endiguer. (Ibid., pp. 96-116).

L'immensité de l'espace intérieur, ou cette vaste prison, introduit le dépassement du lieu et de son silence, le dépassement de l'être et de son silence, autant dire une expérience comme celle d'Isma qui voulait fuir la réalité pour aller naviguer dans le monde

intime. Tout ce qu'elle veut dans ces moments introspectifs, c'est défaire la prison qu'elle porte en elle en déroulant les douleurs ordinaires enfouies dans la mémoire. Avec ces introspections, elle réactualise le passé en mettant l'accent sur le temps du secret. Tels sont les procédés d'écriture, très employés par A. Djébar. Ce sont en fait des moments introspectifs / rétrospectifs qui libèrent la narratrice de cette prison sans murs.

1.2- La parole exilée ou le silence comme refuge :

Ce roman « Vaste est la prison » déploie la fiction introspective d'une femme dressant le bilan de sa vie antérieure. Surtout après les diverses expérimentations du discours intérieur qu'on avait développé dans le titre précédant, l'histoire dans ce roman se présente comme une esquisse fictionnelle du monologue remémoratif. D'ailleurs, l'originalité énonciative qui se dégage de ce roman, s'apparente davantage à une sereine méditation de soi qui renforce l'effet d'intimité.

L'efficacité de cette structure énonciative devient considérable lorsque la narratrice qui monologue, a un lourd secret à cacher. Le contraste entre les paroles silencieuses d'Isma et celles qu'elle prononce contribue à créer une tension qui ne s'apaise qu'au moment où les pensées secrètes deviennent un discours prenant la forme d'une confession. La narratrice vit une passion amoureuse et silencieuse. Sa vie est bouleversée lorsqu'elle pose enfin des mots sur ce qu'elle ressent, comme elle le précise dans la première partie du roman :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir [...] oui longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire ou contre son envers de pénombre [...] Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court. Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir. (V.e.p, p. 11).

Le principe même de ce contrepoint est mis en évidence lorsqu'un monologue intérieur se transforme en aveu. Si on prend l'exemple de Isma, de retour chez elle, auprès de sa famille, et en présence de son mari, ses pensées ne cessent de revenir sur son amant qui l'obsède, et ne trouvent un soulagement que dans l'idée que sa liaison ne sera jamais révélée puisqu'elle s'est séparée de l'Aimé ? Néanmoins, elle se demande : « est-ce que je suis bien réelle, est-ce que ne serait réelle, finalement que ma souffrance, ma non-habitude de cette séparation ? » (Ibid., p. 82).

Décidément, Isma se comportait, en présence de son mari, en hallucinée. Elle voulait tout dire. Ce « tout » qui devenait pour elle un poids de ses rêves, de ses interdits, surtout de son silencieux désir. Mais sa mémoire veut tout avaler.

L'époux rentre ; moi et lui dans la chambre. Le silence s'épaississait. Et je n'étais pas seule, et je ne pouvais me réfugier dans mes rêves. Je sors du lit dans le noir ; je me réfugie au salon, dans le noir [...] Que dire d'autre de mes aveux de jeune fille attardée [...] (Ibid., pp. 83-4).

Cette scène met en évidence le fait que le discours qu'on se tient à soi-même, menacé par la pression équivalente du monde intérieur d'un côté et du monde extérieur de l'autre, n'est qu'un refuge bien fragile contre leurs atteintes, à l'un comme à l'autre. Quelque chose harcèle la narratrice, un sentiment d'angoisse, de doute qui s'empare d'elle. Cet état d'âme se reflète dans les bribes de phrases qu'elle se murmure intérieurement et qui sont jalonnées d'interrogations, d'exclamations, de points de suspension. Il s'agit d'un discours où le personnage est indécis, perdu : « Ainsi, je me dévoilais. Ainsi je me cherchais. Ainsi, à moi-même, je tentais de me masquer. » (V.e.p, p. 72).

En s'exilant dans le silence, la narratrice laisse parler son âme, en s'adressant avec cette voix intérieure à elle-même, comme si la conscience de soi est entièrement dialogisée : « Je souriais, le cœur revigoré : en somme, je me repris à dialoguer intérieurement comme auparavant, le tutoyant dans mon silence. » (Ibid., p. 115).

En posant les mots sur ce qu'elle ressent, l'écriture se transforme alors en une écriture-blessure et la voix de la narratrice cède la place à un silence opaque. Isma se découvre encore plus enfouie, plus ensevelie dans cette écriture, peut-être si elle avait eu une confidente, un vieil ami, elle n'aurait raconté qu'une seule fois, pour le plaisir ou la tentation de s'entendre dévider son aventure intérieure, cette possession lente à laquelle elle s'était abandonnée d'abord délicieusement, puis douloureusement :

Je sais désormais que le besoin de parler avait âcre de m'entendre, de lui donner du poids et de la chair. Celle des mots ; en effet, avant et pendant ces mots, le désir de cet homme me tenaillait. (Ibid., p. 82).

Or, la narratrice se demandait si cette obsession entretenue autour de l'image de l'Aimé était une pure folie intérieure qui faisait le vide autour d'elle, ou peut-être s'agissait-il d'autre chose, malgré la violence de son époux lui enlevant toute présence, mais cette image revenait ainsi au premier plan, comme si elle se sent bâillonnée « oui, je retournai à la prison. » (Ibid., p. 96). Ainsi, en vivant, au fond d'elle, cette blessure ou cette séparation, une voix en elle, blanche disait :

J'ai aimé un enfant, un adolescent, un jeune frère...pas un homme. Je ne le savais pas encore. La voix se dévide nette et dure, elle ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue d'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi. (Ibid., p. 103).

Celle de sa grand-mère morte huit jours après l'indépendance et qui s'adresse à elle, violente, du fond de ses colères. Elle n'arrêtait d'entendre sa grand-mère haleter devant elle. Elle lui parlait, elle lui disait "nous", puisqu'elle continuait en elle. (p.105). Puisqu'elle vivait sa défaite. Or, la narratrice tentait de se libérer de l'aïeule virile et amère :

"J'essaie, à cause de toi et grâce à toi de me libérer du charme. Aide-moi grand-mère, parle-moi, avoue-moi tes passions, tes émois : fut-ce le deuxième ou le troisième époux que tu as aimé chaque nuit ? [...] Est-ce de cette langueur-là, sinon de ton amertume que je dois guérir, ô aïeule, toi dont le visage est couché au fond de la terre [...]" (Ibid., pp. 105-6).

L'évocation de sa défunte grand-mère, Fatima, aide Isma à comprendre la raison, à la fois, de l'idée selon laquelle l'amour va de paire avec la maladie, et la raison de son incapacité de confier sa passion à l'Aimé. Dans son intérieur, Isma fait appel à Fatima afin de se libérer du poids de l'amertume et du conservatisme. La grand-mère est décrite comme l'aïeule « amère et virile » car elle a préféré emmurer sa mémoire et ne raconter à sa petite fille que les actes héroïques des hommes de sa tribu. Isma regrette que Fatima ait occulté son passé émotionnel.

Ce faisant, Fatima camoufle la vérité de l'histoire des femmes de la famille ; elle laisse le champ libre pour que leur douleur et leur oppression se perpétuent dans la passivité et le silence. Tout en soulignant le besoin d'une éducation à l'amour conjugal et à l'affection entre époux, la narratrice accuse ouvertement Fatima d'avoir voilé ses propres désirs, ses amours et ses angoisses. Fatima qui n'a pas évoqué une seule fois son émoi, est à l'origine de l'association faite par la narratrice entre amour et maladie : « J'aime et je me

suis crue, non pas coupable, mais malade [...], j'ai cru aimer et que ce fut une étrange maladie ! » (V.e.p, p. 107).

Ce que Isma conçoit comme une maladie n'est pas tant sa passion amoureuse que la lutte intérieure contre sa passion incontrôlable : « Avant c'était la lutte sans ennemi ni objet, avant c'était la passion farouchement refusée, l'ardeur vous laboure et le cœur vacille. » (Ibid., p.23).

Elle refuse ce qu'elle éprouve, car elle n'avait jamais connu la force de la passion : « Que signifiait cette houle, pourquoi, me demandais-je, ce désir fou d'enfance à revivre, ou plutôt à vivre enfin pleinement ? [...] Je ne prononçai pas le mot « passion ». Je n'habitais ni le mot ni l'idée. » (Ibid., pp. 36-7).

Dans son intérieur intime, Isma a fait sienne l'interdiction d'aimer. L'amour passionné n'est pas pour les adultes, car ce n'est pas une chose sérieuse. Elle ne peut donc concevoir cette « houle », que comme un désir irrationnel de revivre son enfance. C'est la raison pour laquelle Isma transforme, à la fin du récit, cet amour passionné en amour maternel. Au moment de ses adieux avec son « autrefois aimé », la passion que la narratrice n'a jamais voulu lui révéler se transforme alors en une affection maternelle qui rend la séparation possible tout en neutralisant la possibilité de manifester la passion amoureuse. (Ibid., p. 110).

Ainsi, finit la première partie de « Vaste est la prison », consacrée à cette histoire d'amour. La manière dont l'auteur construit le roman nous invite à penser que la narratrice, après avoir connu la passion amoureuse et qu'elle a découvert le côté passionnel de sa personnalité, elle les retranche et les protège dans sa mémoire. Elle conserve l'image de cet amour dans son intérieur. Mais après une souffrance aiguë, elle pénètre sa difficulté à exprimer et à accepter son côté passionnel. Isma part de cette conscience nouvelle et recherche les raisons qui ont peu à peu édifié de multiples barrières contre l'expression du désir féminin dans sa société.

1.3- Le mutisme et l'enfermement de Bahia :

Dans un autre style plus lyrique et accentué d'une densité muette, Bahia, la mère d'Isma, incarne ce silence mais d'une autre manière. « Vaste est la prison » qui est livre de mémoire, est en cela écriture vive, une écriture qui fait droit au récit des voix ensevelies. Elle ravive la parole des morts. C'est une écriture qui ne se borne pas à tirer de l'ombre mais désigne l'ombre, à sortir du silence d'oubli, mais fait bruire le silence et l'oubli. Elle est ce lieu qui ouvre les replis de terrains intimes, sondant les strates du passé par le biais de la mémoire.

Le texte prend toute sa force dans les moments où la narration retrace l'histoire de la mère en fillette - troisième mouvement de la mère en fillette – (V.e.p, p. 225). L'histoire de Bahia la mère, laquelle, enfant, perd la voix du deuil de sa sœur Chérifa emportée par l'épidémie de typhus dans Césarée. Isma, la narratrice, se fait relais de la mémoire : « Les jours suivants, puis les semaines, puis les mois et les saisons se succèdent, Bahia ne parla pas. Ne sourit pas. Ne chanta pas. Elle vécut ainsi, calme et froide, mais écorchée, ou sereine, comment savoir, jusqu'à sa septième année. » (Ibid., p. 238).

Isma comprend les origines historiques de l'aphasie de sa mère. En reparcourant la vie de celle-ci, la narratrice découvre plusieurs ombres laissées dans l'oubli. Bahia réapparaît comme une enfant triste, solitaire et timide. Dès son enfance, dès l'âge de deux ans, Bahia a été séparée de son père bien-aimé. A la suite de cette première rupture, elle oublie la langue berbère paternelle. Ensuite, à l'âge de six ans, Bahia perd sa sœur Chérifa. Après les funérailles, elle perd la voix pendant une année entière. A travers le récit de sa tante, Isma reconstruit les raisons du mutisme de sa mère. Pendant les funérailles de Chérifa, la narratrice souligne un état d'effroi, d'immobilité et d'absence de Bahia. Les pleureuses avec leurs cris, et leurs joues ensanglantées, la trouvent en effet distante par rapport à ces manifestations de douleur. Bahia, au milieu de ces femmes, est sans parole. Elle ne pleure pas. Mais elle entend et répète en elle les vers criés en berbère par la pleureuse : « Vaste est la prison qui m'écrase, D'où me viendras-tu délivrance ? » (Ibid., p. 237). A ces mots, la petite Bahia qui s'était levée, s'assit d'elle-même lentement, reprenant sa place auprès de la tête de la morte. Bien décidée à rester là, tant que les porteurs de la planche ne s'annonçaient pas :

[...] Bahia immobilisée...Bahia muette, le visage sec, se répétait en elle, tout au fond d'elle, la plainte berbère...deux ou trois mots chantaient en elle, lentement, avec des cahots, une sorte de marche rude, qui tanguait, mais qui calmait aussi – ce qui fit qu'elle regarda, sereine, la face soudain enveloppée de Chérifa, sous le linceul engloutie, et qu'on emportait. (Ibid., pp. 237-38).

Ces vers, qui restent dans sa tête en arabe et en berbère, l'accompagnent jusqu'à la fin de la cérémonie. Puis commence son aphasie. La perte de la voix du personnage caractérise la forme de sa souffrance et est interprétée par sa fille comme un comportement de résistance contre les attitudes traditionnelles des femmes pleureuses. Bahia ne crie pas, ne pleure pas. Aux cris, elle préfère le silence et l'oubli. Sans encore le savoir, cette résistance modifie quelque chose en elle. La narratrice associe la perte de la voix de sa mère à l'oubli. En fait, après la mort de Chérifa, elle perd sa voix, ainsi que la mémoire. Le passé associé aux sons et aux cris en berbère, lourds de sang et de souffrance, est effacé par la mère et enfoui dans le noir de l'oubli.

Dans « Ces voix qui m'assiègent », l'auteur relie le silence et les oublis de Bahia aux détours et virages de sa vie :

Ma mère elle-même – pour revenir au roman de « Vaste est la prison »- ne pouvait pas savoir que ce fut en fait grâce à cette longue année d'aphasie qu'elle mena à bien ensuite, plus tard, à la fois ses fuites et ses passages.(...) Sur cette perte vocale initiale...se greffa la force de ma mère [...] ¹

La perte de la voix associée à l'altération de la mémoire de Bahia, l'allège du poids de son passé.

Ajoutons à cela, un autre fait qui voue Bahia à l'aphonie, lorsque le premier de ses fils meurt et que se renoue encore une fois le nœud de l'aphasie. Se confondent alors dans la mémoire du récit, d'une part le deuil du fils (bébé de six mois (p. 244) et bientôt enterré), et d'autre part le deuil ancien de la jeune sœur qui a laissé Bahia sans voix. Et ces deuils la tiennent tous deux dans l'enfermement et le silence. Si bien qu'une fois encore la mère, au fil du récit, se tient en fillette, dans le retrait du silence et de l'absence : « [...] elle a enterré, avant et avec le bébé de six mois emporté trop rapidement, comme dans un rapt cruel, elle a enterré surtout la langue, celle qui aurait pu être, pour ce premier fils, une couronne de fleurs d'oranger! » (Ibid., p. 246).

1- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». Albin Michel, 1999, p. 145.

Ainsi, dans le fouillis des lignes, un sens s'esquisse. C'est Isma la narratrice qui tire ce sens. Car « la mère en fillette » prend une portée symbolique. De l'enfant, de « l'infans » c'est à dire de la muette, il y en a dans cette mère, cette aphonie à tout moment.

La fonction de la narratrice est alors de tirer son histoire du silence dans lequel elle l'a plongée. Dans « Vaste est la prison », la perte de la voix d'Isma n'est plus associée à une perte de mémoire. Au contraire, une fois ressuscitées toutes les douleurs de sa mère, après avoir fait revivre sa mère sous les traits de la fillette aphone, la narratrice transforme l'aphasie en cri. Elle partage avec sa mère un même point faible : la gorge qui entraîne la perte de la voix, une perte associée à de terribles cauchemars. Elle rêve qu'elle a des glaires qui se forment au fond de sa gorge qui la font suffoquer. Dans le rêve, la narratrice cherche à couper cette masse avec une lame pour se libérer.

Isma porte-parole d'un passé étouffé et du poids du silence des aïeules, se plonge elle aussi dans la douleur. Alors que sa mère a complètement occulté son aphasie, laissant à la place un vide, un trou de mémoire, l'aphasie de la narratrice se métamorphose en un cri : « Je ne crie pas, je suis le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle, la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi devient armée qui me propulse [...]» (V.e.p, p. 339). Isma se voit métaphoriquement à la tête d'une armée de femmes silencieuses et muettes, ses aïeules, afin de leur donner une nouvelle voix de résistance : l'écriture. L'aphonie qui se transforme de mère en fille, s'est métamorphosée en écriture et garantit la continuation de la mémoire des femmes.

Dans la suite de ce chapitre, notre étude sera consacrée entièrement à « La femme sans sépulture », il nous faudrait alors esquisser la structure monologique pour marquer les principaux points qui se dégagent de la narration intérieure dans ce texte. Cette étude aura pour but de nous révéler certaines images ou moments du passé que le locuteur s'est forgés dans les différents espaces dans la trame du récit monologique.

2- La voix de l'ombre / une transparence intérieure « La femme sans sépulture » :

Nous avons vu dans le titre précédent que l'écriture représente souvent, pour A. Djébar, la convocation des souvenirs enfouis dans la mémoire et que le roman de « Vaste est la prison » constitue un processus de remémoration, pouvant être douloureux, mais considéré nécessaire pour la narratrice. Étant donné l'importance que donne l'auteur au passé enterré, il n'est pas surprenant que ce recours à la mémoire personnelle, cette introspection donc, soit vécue comme un effort éprouvant. Chez cette romancière, la remémoration a pour but de donner un sens aux souvenirs épars, de constituer un passé oublié.

Dans un certain sens, cette mémoire constitue un réservoir intérieur et précieux, dont on peut puiser à volonté, mais A. Djébar a toujours fait allusion aux difficultés inhérentes à l'exercice mnémonique. Toutefois, il est particulièrement significatif que dans le texte de « La femme sans sépulture » la narration de la vie intérieure s'inscrit dans un contexte remémoratif. Les éléments remémorés par le sujet monologuant se présentent de façon discontinue et sous une forme fragmentaire.

L'intégration de nombreux dialogues au monologue renforce d'une certaine manière la cohérence narrative. Pour A. Djébar, il ne s'agit pas de donner la spontanéité de la parole intérieure mais d'élaborer un récit parfaitement lisible. Le passé occupe davantage de place dans ce roman où la séquence du rêve de « Hania » et les confidences échangées par les personnages font revenir plusieurs épisodes qu'ils avaient occultés jusque là. Dans ce texte, le temps passé constitue pour Hania (la fille de l'héroïne), en particulier, une réserve qui permet un ressourcement et assure une continuité de l'être. Il s'agit plus d'un retour sur le passé que d'un retour du passé, le souvenir faisant l'objet d'une remise en jeu dans le présent. Les confidences échangées entre l'étrangère/écoutée et Mina ou sa sœur Hania dévoilent des éléments qui avaient été dissimulés.

Ainsi, l'anatomie de l'intériorité à laquelle se livre l'auteur, prend un caractère rétrospectif. Entrer dans les pensées du sujet monologuant et révéler les secrets, nous laisse découvrir une « épaisseur » enfouie qui nous permet d'établir le lien entre présent/passé. L'histoire commence par l'arrivée de l'invitée ou l'étrangère dans la ville de Césarée, dans ces lieux de mémoire où elle compte reconstituer un passé enterré en essayant de remonter

à la surface de l'oubli de resplendissants portraits de femmes, à commencer par l'héroïne Zoulikha Oudai, une résistante de la guerre d'Indépendance. Aux côtés de l'héroïne, elle va à la rencontre d'autres personnages comme les filles de Zoulikha, la dame lionne ou la tante Zohra Oudai. Elle sera la « visiteuse », « l'étrangère » qui, fondue dans le chœur des diseuses, tantôt mêle ses souvenirs à ceux de ces femmes, et tantôt se tait pour mieux écouter les confidences des autres conteuses.

Ces voix de l'ombre qui, déroulant l'écheveau de leurs mémoires resté intact malgré le temps, se souviennent. Un ensemble de voix se relayent inlassablement pour tisser cette fresque. Elles circulent telles des ombres qui hantent la scène avec leurs mémoires sensibles et vives. L'auteur mêle habilement ses propres souvenirs d'enfance à l'évocation du passé lointain et du passé récent. Et à travers l'histoire de la guerre d'Indépendance, une vérité enfouie se fait jour, une vérité ancienne, celle de la femme, allant de l'étouffoir d'autrefois, du « bruissement des femmes reléguées », à la participation militante au combat du maquis. Pour cela, A. Djébar va brouiller les pistes et abolir les frontières entre passé et présent, entre morts et vivants. Mais c'est toujours pour une plongée dans le gouffre du passé afin de répondre aux interrogations du présent. Quant aux morts, eux aussi font surface et investissent la parole en témoignant leurs inquiétudes et leur douleur. Voilà pourquoi l'héroïne Zoulikha revient hanter les ruelles et les terrasses de Césarée, la place romaine et le phare, les fontaines et les patios de sa ville antique et raconter dans un monologue destiné à sa fille Mina encore enfant, et qui est devenue femme à son tour, ses ultimes instants.

On retrouve dans ce texte, d'autres formes de narration. En effet, « La femme sans sépulture » est composé de textes hétéroclites, mis les uns à côté des autres et qui, peu à peu, créent une cohésion d'ensemble du texte : cette mosaïque textuelle dépose dialogues entre femmes, conversations avec « l'étrangère », fantasmes de Hania, fille de l'héroïne et monologues de la femme oubliée pour créer enfin un lieu de repos de cette parole ravivée. Cette technique de la « mosaïque textuelle » que l'auteur utilise, a pour effet de remettre au centre les lieux et personnages de l'Histoire dite ou racontée par les « voix de l'ombre » ou de ces femmes emprisonnées derrière les barreaux de la mémoire et du silence.

Nous constatons dans un premier temps, que le roman se caractérise par une linéarité narrative qui se double d'une dimension de profondeur fondée sur le temps remémoré, la surface du présent se creuse par l'émergence du souvenir dans la conscience.

Dans l'ensemble, les personnages mis au premier plan par la narration de l'intime se caractérisent par leur passivité, et lorsqu'ils s'efforcent d'agir, comme Hania, par exemple, qui vit dans l'ombre de sa mère, ils demeurent sans prise sur une réalité qui se dérobe. Ce manque sur le plan de l'action trouve toutefois à se compenser sur le plan de la vie intérieure, dans des récits centrés sur l'activité psychique des personnages.

Ainsi, le plongeon dans le passé est aussi plongeon dans l'intériorité du personnage. C'est rentrer en soi par l'immersion dans le souvenir ; c'est donc rejoindre une dimension de l'être. La métaphore du plongeon relie d'ailleurs les personnages, en soulignant leur relation de double. Ce saut hors du présent permet de renouer avec une autre dimension de l'être. C'est comme un saut dans le vide et l'inconnu où le risque de se perdre est à la mesure de ce qui peut être gagné d'un renouement avec soi-même. Hania voit et vit la disparition et la mort de sa mère de « l'intérieur ». Et la rencontre avec sa mère qui s'effectue par des visions, accomplit ainsi une fusion de leurs identités.

Finalement, nous dirons que l'intime, sans rien sacrifier de sa profondeur, se révèle être le lieu d'une rencontre de l'autre, et on peut faire l'hypothèse que c'est cette ouverture à son « alter ego » qui confère à Hania cette sensation de la présence de sa mère Zoulikha.

2.1- Voix ressurgies ou les secrets percés :

Dans la suite de ce chapitre qui porte précisément sur « La femme sans sépulture », une partie bien plus importante du texte est consacrée à l'écoulement des pensées de certains personnages. Examinés de ce point de vue, tous les détails qui se rapportent à l'intériorité apparaissent comme éléments de cadre qui suivent en quelque sorte le flux des souvenirs en les captivant sous l'angle d'une réalité cachée. A chaque fois que les souvenirs semblent prendre consistance dans le présent, l'auteur fait entrevoir une partie du monde extérieur pour reléguer les souvenirs au passé.

Toutefois, c'est l'énonciation ici, sous la forme la plus essentielle de la structure narrative, qui renvoie à la révélation d'un passé occulté ou peut-être oublié du sujet parlant. Celui-ci découvre un parcours de la parole exprimant une quête intérieure à travers la remontée dans le temps. Chez les femmes de ce texte, dont elle écoute les témoignages, la visiteuse/étrangère finit par se reconnaître en retrouvant une part d'elle-même liée à

l'enfance, et jusque-là enfouie dans les strates accumulées de l'éducation occidentale. Mais de ce fait même, l'expression du « je » celui de la visiteuse s'imbrique étroitement avec celle de la collectivité, avec un « nous » qui, tout à la fois, le révèle à lui-même par effet d'identification, et le perturbe dans sa spécificité :

Ici, dans cette ville..., ici... a-t-elle repris, avouant que la ville de son père, que la ville de sa mère, elle l'a longtemps désertée. Ici, les mosaïques de ce patio, aux couleurs passées, si anciennes – comme dans la maison de mon père ; reprend l'invitée plus doucement, elle fait signe de chasser les images de sa première enfance, déroulée là précisément. (F.s.s, p. 47).

En évoquant le passé de son enfance dans la ville de Césarée, c'est une partie d'elle-même occultée qui revient au jour, tout en sachant qu'il y a une jeune femme qui questionne (c'est la visiteuse/intervieweuse), mais en même temps qui se rappelle. Et à travers ce rappel, ces souvenirs, le film recule de plus en plus, remonte le temps et tente d'évoquer tout le passé de cette région. Ainsi, la visiteuse retrouve en elle-même des fragments de son passé dans cette ville. Elle retrouve l'espace de son enfance : « Je reviens si tard et je me décide à dérouler enfin le récit !...comme si mon lieu d'origine s'arrachait, mais à quoi : à mon propre oublié? » (Ibid., p. 217).

Mais pour retrouver ces souvenirs ou pour les localiser dans le temps, la visiteuse va recourir à des aides extérieures. Elle veut vivre deux ou trois jours dans la ville de son père, de sa mère, s'emplier les yeux de la vue des crêtes du Dahra au-dessus de la Méditerranée, vérifier que le phare millénaire est toujours là, inentamé, que le théâtre romain garde ses ruines au cœur du vieux quartier. Même, dans ce décor de pierres et d'histoire non altéré, elle commence à percevoir combien les êtres ici, s'oublient eux-mêmes : « Ils persistent là, ombres à peine mouvantes ; ils hantent cette cité – oui, je les vois flotter en ombres qui n'entendent aucun chant perdu...Rien pas même la voix des désespérés s'accrochant à ces montagnes qui surplombent... » (F.s.s, p. 217). Elle retourne vingt ans plus tard pour chercher les êtres, les paysages, les choses, les parfums, les airs de la musique andalouse auxquels elle a confié ses souvenirs. Alors, elle les retrouve dans la ville de Césarée. Ainsi, l'importance de ces supports extérieurs pour déclencher l'apparition des souvenirs et revivre des pans du passé est donc considérable. Bien entendu, le retour sur les lieux permet d'éveiller le passé là même où il s'est déroulé.

Le regard posé sur la ville de Césarée révèle indirectement les émotions de la visiteuse. Mais cette affectivité investie dans l'observation de ce décor de pierres et d'histoire convoque sans cesse des espaces différents, réels ou fictifs. L'intimité de la conscience s'extériorise, prend forme, en superposant au décor réel des paysages intérieurs. Ce sont bien sûr des souvenirs qui ouvrent des fenêtres sur ces paysages. Même au-delà du souvenir, on constate une continuité rassurante qui relie la visiteuse au passé reculé de la ville. En s'adressant à Dame Lionne, elle dit :

J'étais au musée tout à l'heure, surtout pour revoir les mosaïques. Cependant, je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque ; trois femmes représentées sur cette fresque d'il y a près de deux mille ans, ce fut comme si elles s'étaient éveillées aujourd'hui, sous mes yeux fascinés...je revois les images...Trois femmes-oiseaux, oui ! je crois même que personne n'a jamais ainsi dessiné les femmes dans aucune des mosaïques si célèbres de la région ! de longues pattes d'oiseaux prêts à s'envoler au-dessus de la mer. Leurs faces sont si belles, leurs couleurs nuancées ont traversé les siècles et conservent leur éclat. Je suis sortie du musée ces femmes-oiseaux de Césarée ne m'ont pas quittée : vont-elles attirer vers elles le bateau qui passe ? La scène semble entièrement baignée par la magie. (F.s.s, pp. 105-6).

La substitution de la mosaïque des trois femmes-oiseaux - contemplant un grand vaisseau au centre de la scène marine, et flottant au-dessus des vagues -, aux femmes de Césarée annonce un mode de déplacement de la vision qui se situe entre observation réelle de la scène de la mosaïque et description intériorisée ou peut-être remémorée. Que ce soit la mosaïque qui a attiré l'attention de la visiteuse ou le phare millénaire ou le théâtre romain avec ses ruines, reviennent plus souvent dans l'esprit de la visiteuse. Ils sont le carrefour où se croisent les pensées intimes.

La narration ne se contente pourtant pas de ces effets qui éclipsent le réel pour dire l'image idéalisée par le souvenir. Elle tend à projeter sur cet écran actuel des pensées inspirées parfois du passé, mais qui déploient le plus souvent des émotions profondes. La mémoire en est le moteur, mais ces tableaux expriment surtout les idées intimes du personnage. C'est évidemment la visiteuse qui se met à donner d'autres figures à cette mosaïque :

Ce n'est pas tant parce que les couleurs de la mosaïque restent inaltérée, non. L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs, elles, persistent...Je me disais en venant jusque-là : Elles vont s'envoler, c'est sûr, ces femmes de la ville : avec leur chant et leur légèreté ! Or, la torpeur, depuis 1962, s'est réinstallée, écrasante : on la sent dans les rues, dans les patios, mais pas là-

haut, ni dans les montagnes, ni dans les collines où flotte comme une réserve désabusée des gens, une poussière de cendres en suspens, après le feu d'autrefois !...Une seule femme s'est vraiment envolée : c'est Zoulikha. (F.s.s, pp. 108-9).

La romancière, dont la présence se manifeste partout, laisse courir sa subjectivité. B. Cannone dit à ce propos qu'il est question d' « une forte impression de courant continu qui pourrait laisser croire qu'il s'agit du monologue du narrateur lui-même. »¹

Or, à plusieurs reprises, la narration de la vie intérieure s'exprime d'une manière apparente et la voix de la narratrice (auteur) résonne plus clairement. Et c'est ainsi, elle confie à la visiteuse le soin de donner forme à ce projet, en perçant les secrets sur l'histoire de Zoulikha : réunir les fragments d'un passé occulté, les fondre dans un tout harmonieux, tel est le but commun à la narratrice (auteur) et à la visiteuse/intervieweuse.

On constate une sorte d'analogie perceptible entre le désir de la visiteuse et celui de l'auteur/narrateur elle-même acharnée à rassembler, combiner, mettre en relation des fragments du passé et de son être-même. Et le passage qui illustre tout cela, c'est quand la visiteuse est revenue dans sa chambre, au cœur de la nuit qui est un moment propice à l'introspection et à l'intime,

Pendant une insomnie longue et languide, le récit de Dame Lionne que j'avais écouté sans poser la moindre question commence à se dérouler en images successives : d'abord la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre, allant et venant, moi ne me demandant même pas la raison de cette hallucination – en vérité dans ce demi rêve fait autant d'actions que de couleurs nostalgiques un peu passées, il me semble – moi, dans mon lit, les yeux ouverts, tandis qu'à travers les fenêtres non fermées la clarté de la nuit facilite cette irréalité – il me semble que mon corps, ainsi étendu, est devenu la ville elle-même, Césarée avec ses ruelles béantes, les portes de l'enceinte telle que celle-ci existait du vivant de Zoulikha [...] Je vois peu à peu Zoulikha, appelée par les gens des collines et des vergers au-dessus de Césarée [...] Je la vois revenir chez-elle et qui doit se dire : Césarée m'est désormais ville vide. (F.s.s, pp. 109-111).

Un peu plus loin et toujours pendant l'insomnie, la visiteuse éteint la lumière en tentant de dormir, mais cette fois c'est la voix de dame Lionne qui n'a pas dû bouger de sa place, depuis que la visiteuse/écouteuse l'a quittée. Sa voix grave, qui par moments halète,

1– CANNONE, B. « Narrations de la vie intérieure ». p. 47.

se suspend, puis reprend son cours, comme s'il s'agissait d'un conte : « La voix de dame Lionne semble s'éloigner, dans l'obscurité de ma chambre. J'entends encore... » (Ibid., p. 111). Ces visions s'achèvent par une question sans réponse : « Est-ce la voix qui s'en va, est-ce le sommeil qui m'envahit ? » (Ibid., p. 112). Mais à qui la visiteuse, seule dans sa chambre, adresse-t-elle sa parole ? C'est de cette manière que s'achève son introspection.

Le roman de « Femme sans sépulture » commence avec un discours rapporté : « Mina sourit, ne dit mot. De ce patio étroit, elle aperçoit un côté du cirque romain...Qu'elle ne me parle pas de ma mère ! se dit-elle, puis un refus intérieur l'emplit. » (Ibid., p. 27).

Un peu plus loin, la narratrice reprend dans un discours rapporté :

Ce qu'elle m'apprend (Lila Ibia), l'amie de ma mère, je commence à le saisir, songe-t-elle : ces souvenirs me sont une pelote emmêlée dans la paume ! Face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres, pour enfin regarder la source noire [...] (Ibid., pp. 31-32).

On constate dans ces exemples que la narratrice plonge directement dans le courant d'une conscience : pas d'événement inaugural. La deuxième phrase ne rapporte plus des paroles mais des pensées comme : « se dit-elle, songe-t-elle ». L'introduction du discours direct atteste l'installation dans la tête du personnage. Puis, avec une association d'idées, on bascule dans la remémoration : « Ces souvenirs me sont une pelote... » (p. 31). Par cette ouverture, A. Djebar nous apprend que les pensées de Mina ou de la visiteuse ou celles de dame Lionne, constitue son sujet principal.

Au début, « La femme sans sépulture » est narré à la troisième personne, ce qui autorise la narratrice d'être à la fois dedans et dehors, car c'est elle qui note : « se dit-elle, songe-t-elle » (Ibid., pp. 31-32). Mais qui assume les passages où elle rapporte les propos de la visiteuse :

Ici, dans cette ville, a-t-elle commencé, ici...a-t-elle repris, avouant que la ville de son père, que la ville de sa mère, elle l'a longtemps désertée. Ici, les mosaïques de ce patio, aux couleurs passées, si anciennes, comme dans la maison de mon père, reprend encore l'invitée/visiteuse plus doucement. Et elle secoue ses cheveux, fait signe de chasser les images de sa première enfance. (Ibid., pp. 46-47).

En fait, tout au long du texte de « Femme sans sépulture », la conscience narrative se fait sentir autant que celle du personnage. Et cette ambiguïté des voix ne concerne pas seulement l'invitée ou l'étrangère/visiteuse, elle concerne d'autres personnages comme Mina, Hania, Dame Lionne ou la tante Oudai, si bien que lorsqu'on quitte la pensée du personnage pour retrouver, par le récit, la narration de ce qui l'entoure, la transition se fait en douceur. C'est exactement le principe de l'indirect libre qui permet de sortir sans difficulté du monologue d'une conscience, par glissement, tout en conservant au texte son unité. Il faut ajouter que non seulement on distingue mal l'interne de l'externe dans ce roman, mais encore on distingue difficilement un personnage d'un autre à sa manière de penser. La voix de la narratrice filtre dans toutes les scènes. Ce trait caractéristique de A. Djébar qui consiste à mêler intimement les différents flux de conscience avec la voix de la narratrice crée une forte impression d'un courant continu qui pourrait laisser croire qu'il s'agit du monologue de la narratrice (auteur) elle-même : comme le précise A. Djébar dans « Ces voix qui m'assiègent » : « Quand j'écris, l'essentiel au départ la première phrase, la toute première respiration... Sur quoi, ma voix se terre, s'infiltré en moi. Dans ce vide où je me retrouve, d'autres voix peuvent approcher. »¹

Le dernier exemple de cette tentation qui consiste à s'immiscer dans la conscience du personnage, à ajouter sa note, à exposer aussi son intimité de narrateur, se situe juste dans le chapitre six, intitulé « Les oiseaux de la mosaïque » (F.s.s, p. 103). Dans ce passage, il s'agit d'une voix anonyme s'adressant à l'invitée/étrangère :

Pourquoi t'es-tu installée sans coup férir à l'hôtel ? Le seul hôtel de Césarée... Tu as donc écrit sur la fiche le nom de ton père. Tu as repris ta première identité, et c'est peu après, par hasard, que tu reviens ainsi dans ta ville. Tu reviens en tant que fille de ton père. Mina, ton amie, est surtout la fille de sa mère – l'héroïne de Césarée. (Ibid., pp.103-4).

Dans ce texte, il est question d'une narratrice revenant sur le passé pour intégrer le présent. Dans cette perspective, la narratrice renforce le récit en utilisant plusieurs instances narratives. D'une certaine manière, la voix dans ce texte qui est mémoire du passé, n'est autre que ce « je » omniprésent de la narratrice qui est destitué par « elle » celui de la visiteuse au début du texte, quand la narratrice entame son récit (Ibid., p. 47). Parfois, ce « je » devient « tu » en s'adressant à l'invitée : « Pourquoi t'es-tu installée à l'hôtel ? » (Ibid., p. 103). Puis, celle-ci prend la forme de la première personne après avoir

1- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». p. 115.

terminé son monologue avec l'autre (la narratrice), elle dit : « A l'heure du dîner, ce même jour, j'entre chez Dame Lionne, chez laquelle je retrouve Mina. A la manière traditionnelle, je pose un baiser sur l'épaule et sur la soie de la coiffure de l'hôtesse. » (Ibid., p. 104).

Le texte est brouillé et c'est là où s'affirme cette voix omniprésente qui se fond dans le collectif. A mesure que nous avançons dans la lecture du texte, on entend cette voix intérieure sortie des entrailles de la narratrice introduisant un certain morcellement dans ces récits qu'elle entreprend de nous raconter en dévoilant ou en perçant les secrets de l'âme de chaque personnage/narrateur, que ce soit l'invitée/écoutaise, dame Lionne, Hania ou Mina...et en transformant souvent la narration en discours ou même en monologue intérieur, et c'est ainsi que l'écriture s'installe dans un espace intime. Il n'est pas étonnant que la seule instance énonciative possible dans ce texte soit en fin de compte une voix anonyme ou la voix de l'ombre : « la voix et toutes les voix qui habitent l'auteur, elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes. »¹

2.2- Hania ou l'écoute d'une parole silencieuse :

A la différence des autres monologues, le monologue remémoratif vide l'instant de l'énonciation de toute expérience actuelle. Le monologueur n'est plus qu'une pure mémoire, sa conscience ne s'attache à rien d'autre qu'au passé. Et la seule continuité qu'offre le monologue remémoratif est celle de l'esprit qui laisse surgir le souvenir. L'esprit tout entier se tourne vers le passé, les événements rappelés par le souvenir sont associés entre eux sans être reliés à la durée d'une élocution silencieuse se déroulant dans le temps. En tant que forme rétrospective, le monologue remémoratif crée l'illusion d' « un déroulement ininterrompu de la pensée. »²

Ce sont les monologues de « La femme sans sépulture » qui se rapprochent le plus de ce modèle. Les locuteurs, dans ce texte, relatent les événements de la guerre d'Algérie. Depuis que sa mère a disparu, Hania (fille de l'héroïne) s'est murée dans son intérieur, vivant avec le fantôme de sa mère Zoulikha. Rentrer en soi par l'immersion dans le

1- CALLE-GRUBER, M. « Renouveau de la parole identitaire ». Presses Universitaires de Montpellier, 1993, p. 277.

2- COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 211.

souvenir, c'est donc rejoindre une dimension de l'être où le moi est complètement dépassé ou submergé :

Se lever ! Me lever !...La voix réaffleure en moi, marmonnement incompréhensible, d'une langue d'avant, un berbère inconnu d'avant le berbère, un lybique évaporé d'il y a deux mille ans, gargouillis dans les creux de mon corps. Relève-toi, redresse-toi ! [...] fille de Zoulikha...Vers toi, ma mère perdue, ma Zoulikha vivante, je descends ces escaliers ! Oui, pour toi, là où vibre cette lumière crue qui dénude, qui brûle, pas celle qui asphyxie. (F.s.s, pp. 82-83).

Pour Hania, il s'agit d'un plongeon dans le passé qui est aussi plongeon dans un courant vital où le passé est dans le présent, et les images obsessionnelles ainsi que les sensations qui circulent dans la conscience de Hania assignent un certain renouement avec soi-même, comme en témoigne le passage suivant : « Hania n'écoute plus. Interloquée, elle s'accroche à un détail [...] En ce temps là, trente ans en arrière Zoulikha était vivante. Ma mère – se met à rêver Hania – ma mère allait et venait tranquille...de l'autre côté du muret. » (Ibid., p. 47). Hania n'avoue pas que les rappels si brusques de ce passé la violentent. La rencontre de la fille aînée avec sa mère s'effectue à la faveur d'une « vision » dans laquelle celle-ci voit et vit la mort de sa mère Zoulikha de l'intérieur. Ainsi, une parole basse envahit la fille aînée dans l'étirement de son insomnie. Elle parle sans s'arrêter pour elle seule, sans reprendre souffle. A la fois un vide et un murmure en creux au fond de son large corps :

Hania reste allongée. Elle s'écoute, silencieuse comme dans une méditation sans fin. La parole en elle coule : à partir d'elle, de ses veines, de ses entrailles obscures, parfois remontant à la tête, bourdonnant à ses oreilles, ou brouillant sa vue, au point qu'elle voit les autres, dans un flou rosâtre ou verdâtre. Quêter sa mère en elle, ou plutôt, se dit-elle, c'est la mère en fille, par les pores de celle-ci, oui, qui sue et s'exhale. (F.s.s, p. 61).

Du passé présent. Il y a dix ans tout juste que germe en elle cette parole ininterrompue qui la vide et la barbouille mais en dedans. La mère sourde-muette ou parfois murmurante dans l'intérieur de Hania, va peut-être guider la fille jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée. Mais de cette issue n'arrive rien. Hania n'a pu trouver le corps de Zoulikha, précisément depuis ce jour de sa recherche en forêt.

Même pour les préparatifs du mariage de son frère dans sa maison, cette réunion avec sa mère qui dénoue le récit au lieu le plus intime, dans la conscience de Hania retirée dans un coin déserté de la maison, constitue, en quelque sorte, l'événement le plus motivé et le plus signifiant de ce que traverse Hania. L'intime, sans rien sacrifier de sa profondeur, se révèle être le lieu d'une rencontre avec l'autre, avec la mère disparue : « ...tenace comme une sourde-muette, la mère en elle, entêtée, soudain murmurante, la guidera... » (Ibid., p. 61).

Hania est celle que le silence habite, mais un silence souterrain qui la torture. Elle se retrouve presque suffoquée par la disparue qui habite toutes ses pensées. Plus elle se mobilise pour expulser hors d'elle ce qu'elle éprouve pour sa mère, plus elle s'avère fidèle à sa mémoire : « J'aimerais comprendre pourquoi, si souvent, je suis dans cet état, près de quinze ans plus tard ! (elle baisse la voix, ajoute) J'en suis habitée !...Une larme coule sur ses larges joues ; le regard perdu au loin... » (Ibid., p. 85).

Nous remarquons que ce personnage souffre de la disparition ou de la mort de sa mère. Une mort qu'elle n'a pas acceptée car subite durant son éloignement et son emprisonnement. Même les tortures qu'elle subit ne la sortiront pas de son silence : « Est-ce que j'ai vraiment vécu ces années-là ? Ces années de l'attente, ou n'ai-je pas plutôt rêvé que je les traversais comme elle, Zoulikha, moi, une ombre dans son sillage ? » (Ibid., p. 58). Ce passage témoigne l'expérience que traverse la fille aînée de l'héroïne. Une expérience hantée par des images intérieures évoquant sa mère et le passé avec.

Toutes ces digressions rétrospectives prennent l'allure de méditations amères. Et il semble bien, en effet, que le passé ne puisse survivre dans le présent sans cette sensation qui ressuscite Hania dans la souffrance et la douleur. Une douleur qu'on ne doit pas abîmer quand cela ne serait que pour garder la force, l'intégrité et la pureté du souvenir, de la vision d'un passé que les larmes finiraient par troubler et par obscurcir. Dans le silence, Hania évoque les moments qu'elle a vécus avec sa mère dans la maison familiale. Revient alors tout le vocabulaire de la mémoire actionnée, une mémoire qui déplie le ruban des souvenirs de la vie que Hania a partagée avec sa mère dans son vivant. Une sensation de bonheur et d'amertume qui se dégage de la simple évocation de ces souvenirs. Les scènes d'autrefois refont surface, et il ne s'agit plus pour la fille de Zoulikha de se souvenir, mais de revivre le passé dans sa mémoire :

Hania, la maîtresse de maison reste plantée là, bras ballants, soudain absente. Hania n'écoute plus. En ce temps là, trente ans en arrière, Zoulikha vivait en simple mère de famille. Zoulikha était vivante. Ma mère – se met à rêver Hania – ma mère allait et venait tranquille, moi j'avais dix ans, guère davantage ! Zoulikha...peut-être déjà enceinte de Mina [...] Devant elle, les deux femmes conversent presque dans l'intimité. (F.s.s, p. 47).

Ce sont les images du passé qui s'inscrivent dans le récit monologué de Hania. Cette image du passé se reconnaît, quand elle surgit dans le présent, à ses arêtes vives, à ses contours tranches qui la rendent authentique : « elle n'avoue pas que ses genoux fléchissent, que les rappels si brusques de ce passé la violentent. » (Ibid., p. 47).

Pour Paul Ricœur : « Se souvenir c'est avoir une image du passé. »¹ Cette image que la mémoire conserve et réveille tout à coup comme des clichés qui sont des échantillons du passé. L'évocation de ces scènes réfère à un personnage en possession de tous ses sens et surtout du regard. Un regard éveillé qui fait de la mémoire un écran à travers lequel il observe et revit ces scènes. Dans ce même mot énoncé par Ricœur « image », ce mot qui ramène le passé dans le présent, en même temps, il réactualise ces scènes révolues, ranime encore le regard de Hania. Ce mot « image » devient une « métaphore vive », dirait P. Ricœur, qui donne à voir cette image du passé dans la fenêtre de la mémoire : « Elle peut transvaser à l'intérieur de la personne d'une faculté à l'autre, de la mémoire à l'imagination. »²

Hania n'a pas cessé, par le biais de la mémoire, de voir de près les parcelles d'une réalité qu'entrevoyait son imagination. Elles restent pour elle comme des moments inoubliables, ou un cliché endormi certes, mais ancré dans l'esprit et vivant dans sa mémoire. Le regard introspectif/rétrospectif de Hania fait apparaître le souvenir comme une rêverie. Il suffit de fermer les yeux et les événements reviennent par bribes à la mémoire comme la narratrice le signale dans ce passage : « En ce temps là, trente ans en arrière, Zoulikha était vivante ! Ma mère – se met à rêver Hania – [...] les rappels si brusques de ce passé la violentent. » (Ibid., p. 47).

Ce sont les grandes fenêtres éclairées, les paroles décousues et les noms qui surgissent et d'autres détails impalpables, comme s'il ne lui suffit pas de réanimer le

1– RICŒUR, Paul. « Temps et Récit : Le temps raconté. » Tome I. Seuil, 1991, p. 64.

2– FRAISSE, Luc. « Le processus de la création chez Proust ». José Corti, 1988, p. 146.

souvenir, il lui faut aussi le décrocher du passé pour qu'il atteigne la liberté de l'intemporel. Hania veut abolir ce temps actuel en le fuyant, elle se cache dans son silence avec le rêve de trouver la sépulture de sa mère. Ces moments de remémoration libèrent la conscience de la contrainte du temps et permettent au personnage d'accéder à l'immensité d'un espace intérieur.

2.3- L'oubliée de la guerre ou les pauses introspectives :

Dans « La femme sans sépulture », le passé occupe davantage de place où la séquence de la remémoration et les confidences échangées par les personnages font revenir plusieurs épisodes qu'ils avaient occultés. Ainsi, le temps constitue pour l'héroïne Zoulikha, en particulier, une réserve intérieure qui permet un ressourcement et assure une continuité de l'être. L'un des thèmes chers à l'auteur et qu'on retrouve dans ce texte c'est la prise de parole par les morts oubliés. Zoulikha, femme combattante de la guerre d'Indépendance, dont le corps n'a jamais été retrouvé, ne « repose » donc nulle part. Sa mémoire survit par le récit qu'elle adresse à sa fille Mina. Elle raconte dans un monologue destiné à l'enfant, devenue femme à son tour, ses ultimes instants.

Cette mère qui est mémoire du passé, est la voix d'une femme, la voix d'ombres et de vivants. C'est une voix blanche et presque sans timbre. C'est la voix de quelqu'un qui lutte, qui revit tout un passé qu'il veut transmettre aux autres, à sa fille Mina. Dans ce texte, il est question de quatre monologues attribués à Zoulikha revenant sur son passé pour rétablir les failles de l'histoire.

Le discours intérieur qui se dégage de ces fragments de texte, détermine ce que l'on pourrait appeler « le monologue narrativisé ». D. Cohn dit que : « c'est dans le monologue narrativisé que le narrateur trouve le procédé idéal pour manifester sa parfaite harmonie avec son propre passé. »¹ Il y a aussi des circonstances qui peuvent donner à cette structure monologique une importance encore plus grande : lorsque le personnage/narrateur préoccupé, rend compte d'un vécu enfoui, alors il tente d'éclairer rétrospectivement le passé, en le revivant dans son intérieur. Le monologue crée ainsi, l'illusion d'un déroulement ininterrompu de la pensée sous forme d'un récit. Les premières lignes de ces

1- COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 193.

pauses introspectives postulent la supériorité de l'oral, comme en témoigne le passage où Zoulikha monologuant, s'adresse à sa fille Mina en lui disant : « Ne retiens, ma chérie, ne garde que cette voix – ma voix du matin, hors de la forêt, qui, un jour, t'atteindra – et n'oublie pas ce soleil, tandis qu'ils m'emportent. » (F.s.s, p. 67).

Dans ces monologues, c'est la pensée qui affecte la perception du langage, c'est à dire, qu'il y a continuité entre les deux, entre paroles prononcées – destinées à sa fille – et idées associées. Indirectement, la pensée éclipse le discours direct ou un discours adressé à Mina :

Je t'ai imaginée, ce matin là : dans la courette...te regarder, mon foie, mon petit corps fuselé, ton visage tendu par l'attente [...] Me laisseront-ils te guetter d'en haut. Te contempler d'abord de là-haut d'où, Ô Mina, ils me lanceront [...] (F.s.s, p. 65).

A partir de ce passage, on est donc tenté de lire la fiction de l'intériorité proposée par « La femme sans sépulture » comme une technique permettant la restitution de la pensée de l'héroïne par la parole ou le dialogue qu'elle établit avec sa fille Mina qui est présente/ absente. Cette parole qui restitue véritablement les pensées du personnage, est celle qui n'est prononcée pour personne, qui s'extériorise par nécessité, mais sans destinataire.

En ce sens, les monologues de Zoulikha ne signalent pas la présence des interlocuteurs, ou du moins ne montre que le locuteur/narrateur qui est l'héroïne. On peut pourtant considérer qu'un principe dialogique est à l'œuvre, mais il s'agit d'un curieux dialogue dont l'un des protagonistes est muet ou plutôt absent et pourtant il hante le dialogue. Donc, il est question d'un dialogue avec un interlocuteur absent ou muet. Or, l'expression de la conscience, dans ce texte, prend la forme du monologue intérieur dans lequel le personnage reste seul en scène. Il se met à parler sans la médiation du narrateur et ne s'adresse plus à personne. Ici, l'expression de l'intériorité connaît un mode direct avec l'emploi de la première personne « je ».

Le sujet du récit est alors constitué par les pensées du personnage que celui-ci décide de communiquer. C'est le cas, de la narratrice Zoulikha, assumant de le faire, nous rend compte de ses réflexions intimes, faisant donc passer sa parole intérieure par une verbalisation et celle-ci prend la forme d'un soliloque : « comme si le soliloque était du

monologue intérieur qui se fait parole, dite ou écrite, et s'affiche comme telle. »¹ Parce qu'il met lui aussi en œuvre le présent de l'énonciation et la première personne, le soliloque est parfois confondu avec le monologue intérieur. Ces deux formes paraissent très proches puisqu'elles permettent toutes deux de restituer l'intimité de la conscience.

Mais, dans notre texte, il s'agit bien de monologue intérieur, et ce sont bien des mots qui sont livrés dans chaque monologue de l'héroïne, mais en même temps, ce sont des mots qui traduisent d'autres composantes mentales : images, sensations, sentiments qui sont mêlés aux paroles adressées à la fille Mina :

Toi, ma Mina, je ne te disais pas que je me rendais aux convocations du commissaire Costa. Mais tu savais qu'il y avait secret, tu sentais que le danger approchait de plus en plus près [...] Et j'ai peur, la nuit, je gardais les yeux ouverts, la nuit, la force de me dire que viendrait le temps où, toi, fillette de dix ans, tu aurais à veiller seule, ici, nuit et jour, sur toi-même et ton frère. Non, ce serait trop dur : gagner du temps...comment ? chercher [...] Le commissaire Costa ! murmurais-je pour moi seule, le cœur étreint. Comment desserrer quelque peu l'étreinte d'acier de mon angoisse, si je flanchais, si je me trompais dans une réponse, si [...] (F.s.s, p. 119).

L'auteur choisit de mêler, dans ces monologues, la narration des pensées du personnage et en même temps, elle cherche à transcrire ce qui n'est pas verbal, ces sensations et ces sentiments divers qui ne sont pas encore des mots pour la conscience.

Ainsi, le monologue intérieur se présente comme la pure expression de l'être seul. Il délivre une pensée captée à son insu avec l'absence de toute trace du narrateur. Le personnage pense et on pénètre dans le secret de son moi pour s'installer dans son intimité. Si l'auteur recourt au monologue, parce que c'est le seul procédé qui donne l'illusion de se raconter tout seul et qui pourrait être considéré comme une figure narrative de la solitude. Le monologue intérieur traduit parfaitement une vision de l'être en proie à une solitude. Cette solitude qui est celle du personnage, est aussi sentie par le lecteur. Car l'effacement du narrateur et le déroulement de cette voix solitaire entendue engage une lecture particulière. Il s'agit, d'une part, d'une unique voix. Et d'autre part, sans guide de lecture, par l'effacement du narrateur ; on est livré à la divagation silencieuse et solitaire du

1- CANNONE, B. « Narrations de la vie intérieure ». p. 57.

personnage¹, comme le précise ce passage : « Moi, ombre surplombant toutes les ruelles d'aujourd'hui, cherchant par ma voix à t'envelopper... » (F.s.s, p. 122).

Cette voix qui jalonne les monologues de l'héroïne, semble s'épaissir comme un long écho d'un cri aigu. On entend derrière les récits et plaintes, la voix de cette « mère » muette. La narratrice – Zoulikha - s'en sert pour sortir de son mutisme et rompre le silence. Elle veut que son timbre monte et se plaque dans l'azur. Elle s'applique, cependant, à raconter ses récits pour faire dire cette ombre si longtemps engloutie dans les mots. C'est aller, en quelque sorte, vers un réel caché, une dimension obscure qui constituent peut-être la véritable identité de l'héroïne.

A mesure que nous avançons dans la lecture de ces monologues, on entend cette voix intérieure qui hante la narratrice et introduit un certain morcellement dans les récits qu'elle entreprend de nous raconter en dévoilant à la fois les secrets de son âme et en transformant cette narration en discours ou en soliloque, et l'écriture s'installe ainsi dans un espace intime :

Mon soliloque à présent, au-dessus de la ville, moi qui te cherche, qui tâtonne en bouffées de poussée insidieuse vers toi et ton sommeil, mon soliloque tant d'années après – cadavre effiloché dans l'espace au-dessus des flots, sans avoir jamais pué – devient un chant presque glorieux à cause de ce soudain souvenir [...] (F.s.s, p. 168).

Quelque chose harcèle l'héroïne, un sentiment d'angoisse ou de dégoût qui s'empare d'elle. Cet état d'âme se reflète dans les phrases qu'elle murmure intérieurement :

Ô toi, Mina, devenue femme entre-temps, c'est comme si, de cette ultime exposition devant tous (j'allais dire, de cette crucifixion sans croix !), je n'avais pas bougé du cœur du douar, des décennies : une nuit entière, toutes les nuits. C'est comme si j'avais pourri au même endroit, celui que ta sœur Hania a cherché en vain, sous un soleil immuable, puis dans le corridor de ses nuits d'insomnie. J'ai pris racine là, à l'endroit de ma mort exposée, pour commencer à te parler ou pour t'attendre, vingt ans après, pour t'interroger sur moi [...] (Ibid., p. 203).

Dans le silence et la solitude, elle laisse parler son âme, en s'adressant avec cette voix intérieure à un personnage présent dans sa conscience mais absent par son corps, ou en s'adressant à un fantôme ou une ombre toujours présente avec le locuteur. Cette ombre

1- « Narrations de la vie intérieure ». Op.cit., p. 60.

n'est autre que sa fille Mina. En parlant à sa fille, c'est plutôt à sa conscience qu'elle s'adresse, comme si la conscience de soi est entièrement dialogisée, elle s'adresse à elle-même comme à l'autre. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même. De même :

On ne peut décrire l'homme intérieur que par la représentation de ses communications avec les autres. Le dialogue intérieur peut introduire d'autres voix avec sa propre voix. Et les profondeurs de l'âme humaine se dévoilent dans cette communication intense.¹

La tentation d'effectuer cette démarche intérieure est autant plus grande que les phrases sont généralement de type interrogatif ou exclamatif, c'est à dire qu'elles sont liées à l'expression de sentiments intériorisés ou pensés par l'héroïne qui narre :

Est-ce que la peur me tenaille encore, me mord, m'affaiblit...ou ne serait-ce pas désormais une peur tournée vers toi, vers ton corps si frêle, vers ton visage de jeunesse, vers ton avenir ? Comment puis-je rejoindre le royaume des morts si me hantent encore mon angoisse pour toi, ma faim nullement rassasiée de ton destin, toi, tige de jasmin ? Mon corps fait-il la sieste ? [...] Comme s'il n'y avait plus jamais, pour moi, de nuit : le temps, l'espace, les courbes autour de mon corps refusaient de pourrir, de s'émettre...moi pourtant yeux depuis le début fermés ! (F.s.s, pp. 203-4).

Les angoisses et les appréhensions exprimées par la voix de la narratrice/Zoulikha, ne sont donc que l'écho des angoisses intérieures qui émanent de son âme. Il convient aussi d'insister sur la nature des monologues et les voix qui les peuplent, pour en faire en apparence un récit de voix. Mais ces voix se rejoignent dans une seule, l'unique voix énonciative, celle de Zoulikha, l'oubliée de la guerre, une voix qui semble être un peu partout, sans toutefois arriver à déterminer le lieu de provenance :

A l'instant du second crépuscule, une voix d'inconnue...pousse sa plainte. Qui ne s'arrête pas, toute la nuit : berceuse me devenant phare, elle doit savoir cette voix, que je ne suis plus atteinte par la pénombre, que mon corps reste dans la lumière à lui, et ma voix, suspendue en attente de toi, Ô Mina ! [...] Comme si l'inconnue ne sait plus si elle doit me fêter ou me pleurer, cette chanteuse en l'honneur de mon corps qui s'enveloppe de sa vibration à elle, en me langeant lentement, oh oui, cette anonyme se décidait peut-être, par le jaillissement de sa voix si pure, à me remplacer dorénavant chez les vivants [...] Elle chante donc pour moi, elle te chante. Elle t'annonce. Elle te tisse à moi dans l'azur....N'importe, c'est sur la place du douar, la voix de l'inconnue chantant inlassablement, c'est là, yeux ouverts, dans tout mon corps pourrissant, que je t'attends. (Ibid., pp. 206-212).

1- BAKHTINE, Mikhaïl. « La poétique de Dostoïevski ». Seuil, 1970, p. 333.

Le texte se prend alors pour sa propre référence, producteur d'une fiction dont il est le personnage – cette voix à l'apparence non pas visuelle mais sonore. Donc, c'est l'écriture qui donne à la voix sa consistance et son timbre propres.

C'est au passé, aux souvenirs que A. Djébar demande la matière première de son œuvre. C'est la mémoire, celle qui ressuscite le passé dans sa vérité, avec des émotions, avec les élans de sensibilité qui les accompagnent. Cette mémoire vitale est une des sources principales de la création littéraire de cet auteur. Ainsi, les romans de notre corpus « Vaste est la prison » et « La femme sans sépulture » marient une vision historique avec une vision actuelle des faits et une procédure mentale, aussi un va-et-vient fécond entre introspection et monde extérieur pour dire l'intime. Dans cette mesure, la narratrice est porteuse d'une expression et d'un message qui ne sont pas seulement personnels mais collectifs. C'est dans ce contexte que s'explique la pluralité des instances narratives hantées par l'intériorité et l'imaginaire mais aussi par les écritures orales et par l'art de mêler les mots et la mémoire.

Ces textes seraient donc le lieu d'une signification subjective devant se réfracter dans l'expression du réel tragique et douloureux. Le discours dans ces textes, devient la surface sonore, l'écran de mots qu'il faut briser pour retrouver la provenance d'une voix associée au silence. Cette voix narrative tente de compenser les insuffisances d'une voix communicative. En plus, il n'y a pas de véritables dialogues entre les personnages. Ils ne s'expriment réellement qu'à travers des monologues. Le récit dans cette perspective révèle l'impossibilité d'exister en tant que sujet autrement que dans la diction de soi, parfois, sous forme de soliloque, car, quand on parle à l'autre, il n'existe pas non plus, sinon pour renvoyer l'écho de la voix. Cette structure est très apparente dans « Vaste est la prison » et dans « La femme sans sépulture », que ce soit avec Isma, Hania ou Zoulikha. En se remémorant, elles entendent les voix de ceux et celles qui sont morts ou absents : avec Isma, on entend la voix de son aïeule ou sa grand-mère. Avec Hania, on entend la voix de sa mère disparue et avec Zoulikha, celle-ci s'adresse dans ses monologues à sa fille Mina absente mais présente dans sa conscience.

Ainsi, la voix dans ces textes, est liée au cri et au silence plutôt qu'au langage. Elle transmet les modulations d'une révélation intérieure et ineffable. A l'écoute de ces silences et de ces paroles muettes, A. Djébar retrace l'itinéraire tragique de l'héroïne Zoulikha et

reconstitue par bribes la souffrance extrême de sa fille aînée Hania : « La visiteuse la contemple silencieuse et désespérée après la disparition ou la mort de sa mère. » (F.s.s, p. 85).

Dans ce contexte familial où règnent le deuil et le désespoir, les discours sont presque absents. Le silence et les souvenirs emplissent l'espace et le temps, et une atmosphère aussi lourde se devine. Des secrets indicibles pèsent sur la vie des personnages, en particulier, Mina et Hania.

Quant à la narratrice de « Vaste est la prison », succombant, elle aussi à la solitude, elle tente de rendre dans une certaine mesure la parole soufflée, celle que ses aïeules laissaient parfois échapper sur des lieux tenus secrets. Isma s'adresse à elle et tente aussi de donner corps aux mots jamais tus, à sa grand-mère mutilée dans son être.

Au silence de Hania dans « La femme sans sépulture » et de Isma dans « Vaste est la prison », murées dans leur mutisme, s'ajoute la distance qui sépare les êtres et celle qui éloigne le vécu et l'écrit : les mots ne peuvent transcrire l'épais silence qui entoure chacun des personnages, clos sur lui-même, enfoncé dans son intérieur, travaillé par des frustrations. Le silence presque tangible est là encore au moment où il faut raviver le passé. Trouver les mots qui disent l'intensité de la douleur et du désespoir, c'est donc conférer à l'indicible une instabilité provisoire. Le texte devient alors le lieu où résonne la voix muette.

L'anatomie de l'intériorité mise en œuvre dans les textes qui constituent notre corpus nous donne accès à une dimension du réel qui semble inexploré et qui pourrait nous révéler une vérité du sujet. Monologue intérieur, sous-conversation ou silence ; la parole chez N. Sarraute et A. Djebar se trouve à la croisée de la narration intérieure. Ces trois corrélations ont donné naissance à une nouvelle parole ou une nouvelle façon d'écrire la vie souterraine. Comme il a été constaté, cette narration a nécessité aux personnages de ces deux romancières un voyage au fond de leur intérieur, au fond de leur conscience et de leur mémoire, et même au fond des souvenirs de ceux qui sont absents ou morts. Ces introspections ont donné aux textes des spécificités caractérisées par une innovation dans les niveaux de narration, par l'émergence d'une parole intériorisée et intime.

Les quatre textes étudiés sont différents du point de vue de la technique narrative, mais ce qui se dégage de ces textes, c'est le silence de la voix qui se manifeste par l'interruption des phrases écrites, ou par l'interruption des mots. Les personnages de N. Sarraute, dans « Le Planétarium » et dans « Enfance », n'osent pas tout dire ou même s'ils prononcent des paroles, ce n'est qu'un langage de masque qui donne l'illusion d'une communication mais qui accentue, par contraste, les hésitations d'un autre langage, celui qui, issu des profondeurs, voudrait traduire une sensation, un sentiment personnels et uniques. Ce langage de masque couvre des vides énormes où peuvent se loger une infinité de significations, d'interprétations et de soupçons. L'auteur fouille ces espaces, elle cherche les paroles retenues, les images non exprimées. Elle rend visible tout le flot de la pensée souterraine qui sous-tend la conversation. Ces paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements intérieurs qui sont à la fois impatients et craintifs et qui se définissent dans les tropismes. Pour y parvenir, l'auteur invite à une écriture intime qui se maintient dans un espace instable entre intérieur et extérieur, entre dedans et dehors, entre vie et mort. Une écriture prise dans cet espace de l'entre-deux fait de mouvements, de tensions et de contacts.

Quant à A. Djébar, les voix recluses, la mémoire ensevelie et le passé enterré sont les fils conducteurs qui tissent la trame narrative que ce soit dans « Vaste est la prison » ou dans « La femme sans sépulture ». L'auteur nous entraîne dans un jeu consistant à se voiler et à se dévoiler selon les critères qui nous échappent et qui nous déroutent dans sa quête. Les différentes parties du texte djébarien sont un prétexte pour expulser le malaise de l'auteur du mutisme des femmes, vis-à-vis du silence imposé.

Quelle que soit la différence entre le style d'écriture adopté par ces deux auteurs, on trouve tout de même le même catalyseur qui provoque le récit dans ces textes. Ils sont liés au même maillon de la chaîne, et leur écriture découle de la même origine : la conscience et la mémoire. Ces auteurs sont nourries par l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans. Elles ne peuvent pas écrire autrement que sous l'influence d'un profond intérieur.

Ceci nous amène à dire que ces textes, d'une manière générale, offrent un large espace à la narration intérieure, au monologue et au discours indirect libre. Laissant parler la conscience des personnages, le narrateur choisit de ne pas s'interposer entre les univers

imaginaires. Directement vécu, mentalement joué, le monologue, chez les personnages de N. Sarraute ou de A. Djébar, est bien le discours de quelqu'un qui ne s'entend pas le formuler, et c'est donc une voix silencieuse à laquelle le lecteur est invité à donner vie. C'est un discours vécu et non écouté, parlé pour soi.

En guise de conclusion, nous constatons une différence très nette entre les méthodes développées par N. Sarraute et A. Djébar pour rendre l'image de l'intériorité. Chacun de ces auteurs se sert d'une technique plus spécifique pour transcrire les pensées et les sensations des personnages.

Le monologue chez N. Sarraute est très riche en matière sensitive qui se traduit par les tropismes. Cette aventure intérieure entraîne l'auteur à explorer tout un univers de l'indicible et de silence. Ainsi, le monologue chez cette romancière suit mieux la vie intérieure dans son jaillissement. Comparé à celui de A. Djébar, le monologue de celle-ci rend compte lui aussi de la fluidité de la sensation et des pensées dans la conscience de ses personnages. Cette prise en compte obéit à une logique intime et devient une possibilité esthétique propre à restituer l'intériorité. Mais ce qui est spécifique dans le monologue de A. Djébar, c'est ce va-et-vient fécond entre introspection et rétrospection. Il ne s'agit pas seulement de décrire une expérience intérieure à travers le corps, mais de déplacer radicalement la représentation du réel à l'intérieur d'une conscience.

Dans la narration de la vie intérieure, N. Sarraute tente de capter en même temps les éléments préverbaux, irrationnels qui entrent dans la composition du courant de conscience. A. Djébar travaille plutôt sur la remémoration et l'introspection mais n'atteint jamais le niveau du pré-conscient.

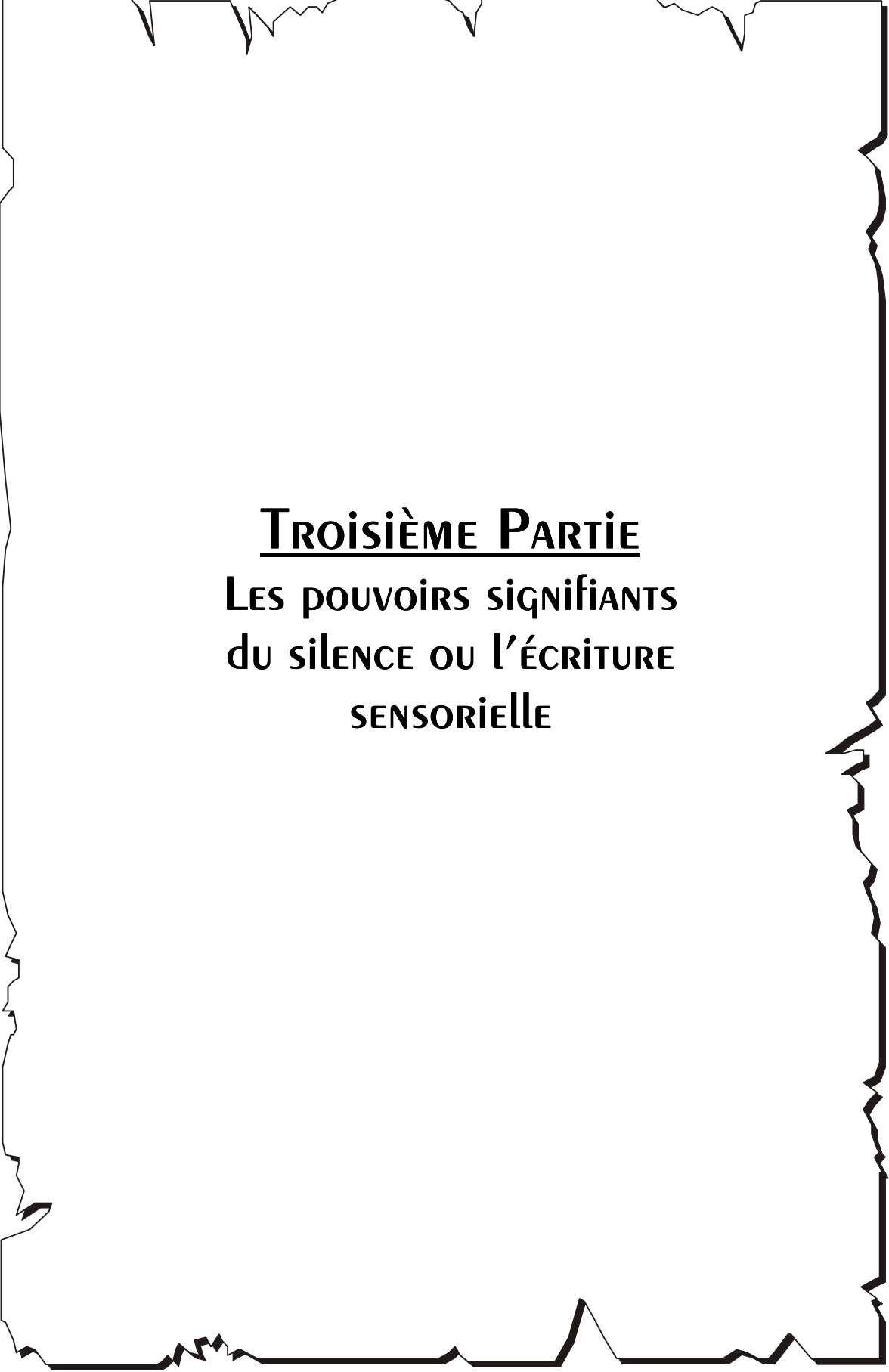
Dans cette étude, la mise en analogie des procédés employés par ces deux auteurs nous a donc montré des points communs dans la structure de leurs monologues intérieurs qui partent tous deux de la même intention : représenter cet univers intime qui est la conscience, mais elles le font en réalité dans deux types de discours différents.

Nos deux auteurs placent au cœur de leurs romans l'articulation du sens et du silence. Elles explorent les mondes et les modes du silence, en mettant à jour les lieux

occupés : scènes de l'intériorité, scènes psychiques. Elles sondent ces lieux et donnent voix aux paroles et aux sensations silencieuses de leurs personnages.

On peut dire que le silence est omniprésent dans ces textes. Il manifeste son activité non seulement dans l'absence du langage, mais aussi dans les paroles banales qui taisent l'essentiel. Le silence est donc le lieu et le moment de la transmission de force qui échappent à la rationalité et au langage. Cependant, chaque écrivain a une certaine conception du silence. Elle se manifeste dans la pratique scripturale par une attitude qui correspond à celle que l'auteur adopte à l'égard de la langue. En effet, les figures du silence ne prennent sens que dans une stratégie discursive, celle qui révèle les fins poursuivies par le locuteur.

Cette figure du silence par laquelle on clôt la deuxième partie va nous amener aux manifestations sensorielles qui accompagnent cette parole muette. D'une certaine manière, nous projetons d'analyser, à partir de notre corpus, les pouvoirs signifiants du silence et de l'ineffable qui s'enracinent dans la voix, le regard et le corps. C'est ce que nous nous efforcerons de développer dans la troisième partie et qui sera l'étape finale de notre travail.



TROISIÈME PARTIE
LES POUVOIRS SIGNIFIANTS
DU SILENCE OU L'ÉCRITURE
SENSORIELLE

Troisième partie : Les pouvoirs signifiants du silence ou l'écriture sensorielle

Notre travail, dans cette partie, porte sur les espaces intimes, le silence et le non-dit qui nous conduisent vers l'écriture sensorielle. En réfléchissant sur l'écriture de l'intériorité, nous n'avons pu faire autrement que de recroiser les fils que nous avons élaborés dans notre recherche, et comme si les notions de : intime, secret, silence, sensations, indicible, mimé ou muet....sur lesquelles nous travaillons, pouvaient se réinterpréter à la lumière de cette dichotomie spatiale : intérieur / extérieur.

On peut dire, dès lors, que l'écriture dans ces textes s'installe dans un univers clos et la parole devient par conséquent silencieuse parce qu'elle reste intériorisée dans ces espaces intimes : la conscience et la mémoire. Et l'étude sur la narration intérieure (développée dans la deuxième partie de notre travail) ne peut être significative que si elle est complétée par les sensations et les impressions qui accompagnent les pensées du personnage. La conscience est donc le lieu où se réalise la succession continue de ces sensations, désirs et pensées ; elle obéit à la loi de l'introspection.

Cette écriture qui est adoptée par nos deux romancières s'emploie à surprendre des états d'âme, des pensées captées au niveau obscur et confus de leur avènement où affleurent des sensations surgies de cet univers profond que ces auteurs ont réussi à esquisser à travers les monologues. Ces pensées se présenteraient dans leur mobilité et croiseraient les sensations et signaux émis par la réalité qui entoure le personnage. On voit qu'il s'agit bien de représenter au plus près le fonctionnement de la conscience et que cette écriture de l'intime se définit essentiellement par sa condition de réserve.

En s'arrêtant aux textes de N. Sarraute, celle-ci part du principe que tout ce qui se déroule à l'intérieur du personnage ne relève pas nécessairement de la conscience. Dans ses romans, le postulat de départ est qu'à un moment donné, le flux mental comprend à la fois tous les niveaux de conscience, c'est-à-dire l'ensemble des perceptions et des productions mentales, - intellectuelles, émotives, sensorielles – depuis le niveau le plus fruste : le préverbal.

N. Sarraute parle de ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : « un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage extérieur n'exprime. »¹

Ainsi, le monologue intérieur peut s'accommoder de comportements qui vont de l'immobilité totale à l'agitation constante, des rêveries des personnages aux actions et réactions de ceux-ci. Pour cela, le monologue intérieur n'offre qu'une solution à qui cherche à explorer ce qu'appelle D. Cohn : « les endroits obscurs de la psychologie. »²

Nos deux auteurs utilisent cette technique pour montrer des personnages cherchant à aller au fond d'eux-mêmes par l'introspection. Elles soulignent l'importance de certains « états d'âme », de certains « moments aigus », accompagnés d'une brusque illumination qui nous fait pénétrer jusqu'au plus profond de la conscience. Elles accordent à ces « moments de l'être » la portée d'une révélation authentique. Ces impressions ou sensations observées dans leurs réactions les plus ténues, ne dépassent parfois pas la zone souterraine où elles commencent et où elles demeurent inaccessibles aux contaminations de la surface de l'être.

Cependant, l'élément qui sert de base dans les textes de notre corpus c'est ce flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage et cette conscience qui est continûment assaillie par les « visions, sensations et sentimentalités ». Ainsi, le monologue, chez ces personnages, est « intérieur » non seulement dans le sens technique d'un discours non prononcé, mais aussi, en tant qu'il se tourne vers les événements du monde intérieur et s'y soumet. C'est le discours d'un personnage qui ne s'entend pas le formuler, et c'est donc bien une voix silencieuse à laquelle le lecteur est invité à donner vie. C'est un discours vécu et non écouté. Cette voix hantée par l'ineffable prend parfois le risque de valoriser le silence. Ces auteurs placent au cœur de leurs romans l'articulation du sens et du silence. Elles explorent les mondes et les modes du silence, en mettant à jour les lieux occupés : scènes de l'intériorité, scènes sociales, scènes psychiques. Elles sondent ces lieux et donnent voix aux paroles et sensations silencieuses de leurs personnages.

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». Gallimard, 1956, p. 115.

2- COHN, D. « La transparence intérieure ». Seuil, 1981, p. 99.

Elles restituent également le souffle, la qualité sensible dans l'espace textuel, en particulier dans les échanges entre les personnages. Toutes les formes narratives semblent pouvoir être mobilisées dans le texte puisque les modulations énonciatives deviennent également les conducteurs du silence. L'un des visages du silence que ces auteurs utilisent, est cet intime qui est articulé sur la dichotomie intérieur/extérieur, sur le dédoublement des gestes et des pensées, des perceptions et de la vie intérieure. Dépassant l'ordre du langage visible, le silence remplace alors ce que la langue ne permet d'exprimer et devient une figure servant à communiquer l'incommunicable.

En ce sens, le silence devient involontaire. Un silence où se cache ce que l'auteur ne parvient pas à dire, « ce qui se meut dans le subconscient au cours de l'acte d'énonciation .»¹ C'est le vrai silence du texte, situé là où le discours se taît, où apparaît l'inconscient malgré lui, où l'on touche à ce que le personnage ressent de la manière la plus intime, où ce qu'il a à dire s'avère indicible : « Quand la parole ne se manifeste pas, les non-dits sont transformés en dits par le lecteur attentif grâce aux présupposés et à l'implicite contextuel.»²

Autant les monologues tentent de tout dire mais intérieurement, autant l'univers extérieur de ces personnages est fondé sur le non-dit. A plusieurs endroits du texte, la seule perception des sentiments de l'autre se substitue à la parole et le texte rend éminemment sensible cette expression du non-dit chargée de ressentiments ou de pensées inavouables. La question du non-dit, sous-jacente à la problématique de l'intime, intervient surtout à un moment où la relation entre les personnages est confuse. L'échange sans parole entre eux appelle une compréhension instinctive et relève de l'interprétation des signes non-verbaux.

Toutefois, le non-dit ne peut être qu'approche sous réserve qu'il n'y ait pas de dialogue entre celui qui cherche à le dévêtir et le sujet parlant à soi-même. Le non-dit, réserve de sens et de non-sens ou de refus du sens, reste avant tout le balbutiement qui parle avec peine pour révéler ce que cache le personnage avec une spontanéité et une actualité que ne peut avoir le discours dédié à l'autre, comme le précise D. Cohn :

1- VAN DEL HEUVEL, Pierre, « Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation ». José Corti 1985, p. 80.

2- Idem., p. 81.

On se dit, on se parle, on s'écrie en soi-même, sans que le silence extérieur soit rompu. Il y a un grand tumulte ; tout parle en nous, excepté la bouche. Les réalités de l'âme, pour n'être point visibles et palpables, n'en sont pas moins des réalités.¹

L'exclamation solitaire du personnage pensant et même le murmure sont de plus en plus assimilés à un comportement étrange, ou bien associés à des moments d'extrême agitation. Donc, le silence est présupposé quels que soient les verbes utilisés : (il pense, il dit en lui-même). Le non-dit joue ainsi, le rôle d'un révélateur plus affectif que logique, plus chamboulé que linéaire. Il est l'intuition et l'imaginaire qui se réfléchissent dans un langage à la fois élaboré et inconsistant tout en mettant en réserve ce qui ne s'énonce pas : « c'est un confident qui ne respecte aucun code, mais qui toutefois est suffisamment contrôlé pour filtrer en fonction de la nécessité de l'instant le refoulé. »²

Il naît apparemment en dehors de tout self-control, il se déroule malgré soi. D'immenses parts de ce théâtre échappent à la mise en ordre et font vivre au personnage se parlant à lui-même d'éprouvantes situations, des instants de vérité qui le remettent totalement et profondément en cause.

Le choix de ces auteurs de recourir souvent au monologue (des fois au dialogue chez N. Sarraute), les amène à proposer un autre mode de discours qui leur permet d'enrichir la représentation du dire de ses implications en en déployant les effets, et de ses réserves en prenant en charge ce non-dit. Cette méthode est plus appropriée à la représentation de la complexité de la nature humaine. Ce qui nous importe plus encore dans le récit de l'écoute que permet la narration des faits de pensée, se développe un micro-discours ou un discours implicite. L'économie de ce mode du dire et du discours de la conscience se présente dans une articulation hybride entre récit et discours, et ouvre un espace de résonance et d'écoute, qui sera investie de différentes façons : comme la fonction méta-discursive.

Ces deux auteurs proposent à travers la conscience de leurs personnages, un cheminement de la pensée qui recouvre l'expérience sensible, en leur prêtant d'autres modes d'appréhension de l'expérience, en dessinant ainsi une poétique de l'indicible.

1- COHN, D. « La Transparence intérieure ». p. 78.

2- OLVENSTEIN, Claude. «Le non-dit des émotions ». Odile Jacob, 1987, p. 200.

C'est donc, par et à travers les échanges entre les personnages ou à travers les pensées que vient éclore la sensation. Celle-ci est propulsée dans la pensée (ou dans la parole). Et c'est dans cette coexistence de la pensée/parole et de l'impression que l'écriture de ces auteurs expérimente une phénoménologie littéraire, rendant compte d'un appel mutuel entre sensation et langage. L'avènement de cette rencontre, entre langage et sensation, peut se lire d'une part dans l'écriture rétrospective de A. Djébar qui s'élabore, en partie, sur l'exploitation des souvenirs sensoriels que la mémoire emmagasine. Et d'autre part, cette simultanéité de la parole et de l'impression emprunte une autre voie dans l'écriture sarrautienne. Et c'est dans l'instantanéité de l'expérience que N. Sarraute cherche à retranscrire la sensation, car, selon elle, seule l'immédiateté et « l'impulsivité » du surgissement peuvent garantir le maintien d'une certaine vitalité de l'impression.¹

Ces auteurs vont tout mettre en œuvre pour traduire cette substance psychologique faite de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience et surgissent tout à coup pour réapparaître sous une nouvelle forme. Cette nouvelle forme repose sur un mécanisme de projection qui consiste à montrer au dehors les mouvements invisibles et souterrains de l'âme.

Ainsi, l'impression n'est pas explicitement nommée, mais mimée par un mouvement phrastique ouvrant sur l'ineffable. Et c'est un nouvel espace signifiant qui surgit dans lequel le langage consiste non pas à nommer des pensées, mais à reproduire le mouvement d'une trace psychique et à accompagner le vécu sensoriel du corps : « Sous le mot de langage, on ne doit pas entendre ici seulement l'expression de la pensée dans des mots, mais aussi le langage gestuel et toute autre sorte d'expression de l'activité psychique.»²

Ce corps, réceptacle des sensations et des mouvements psychiques devient le lieu de référence de cette écriture. En plongeant dans ce réservoir muet de sensations, cela suppose une écriture qui rend compte de la naissance des impressions et de leur formulation dont le propre est de circuler entre la trace silencieuse que laisse une

1– MATTHEWS, J. H. « N. Sarraute et la présence des choses dans Un Nouveau Roman ». La Revue des Lettres Modernes, 1964, p. 181.

2– DERRIDA, Jacques. « L'écriture et la Différence ». Extrait de « La scène de l'écriture ». Seuil, 1967, p. 215.

impression et la parole conditionnée par cette impression. Autrement dit, il s'agit d'un double déplacement qui s'opère : celui du silence à la parole, et celui de la transposition du matériau psychologique en un récit d'actions.

La démarche que nous adoptons dans cette troisième partie est basée sur une approche phénoménologique, sémiotique et esthétique à la fois. Nous essayerons de faire ressortir, au cours de ces trois chapitres toutes les techniques susceptibles d'avoir concouru à l'élaboration de l'écriture sensorielle, mais nous ne nous attardons qu'à celles dont l'influence paraît être la plus directe. Cette vue théorique sur la notion de l'écriture sensorielle s'efforce de nous montrer le rôle que ce type d'écriture a joué dans les textes de notre corpus. Ainsi, il nous importe non seulement de définir cette technique mais aussi d'essayer de déterminer les raisons qui ont amené son adoption par ces auteurs.

Par une étude à la fois plus étendue et approfondie, embrassant les trois chapitres de cette troisième partie, nous examinons les lieux et les spécificités de l'écriture sensorielle. Notre étude se termine par une synthèse dans laquelle on établit une comparaison des textes de ces écrivains pour voir quels sont les éléments qui contribuent à la poétisation de ce procédé.

Le premier chapitre a pour but de nous introduire dans l'univers des sens / sensations. Ces auteurs vont donner accès à l'expression corporelle qui est le lieu premier où se nouent les divers ordres de l'expérience sensible et intelligible. Ces auteurs trouvent dans la structure sensible que constitue le corps la première limite à partir de laquelle donner forme, poids et consistance au monde intérieur. Il est évident que cette étude exige une lecture attentive de ces textes pour que nous puissions retenir les lieux dans lesquels la forme sensorielle côtoie le monologue intérieur.

Le deuxième chapitre porte exclusivement sur le visible et l'invisible. Ces deux auteurs vont dévoiler, chacune à sa manière, les processus qui participent à l'activité du regard. Le parcours de l'œil ne peut que donner une représentation fictionnelle du corps.

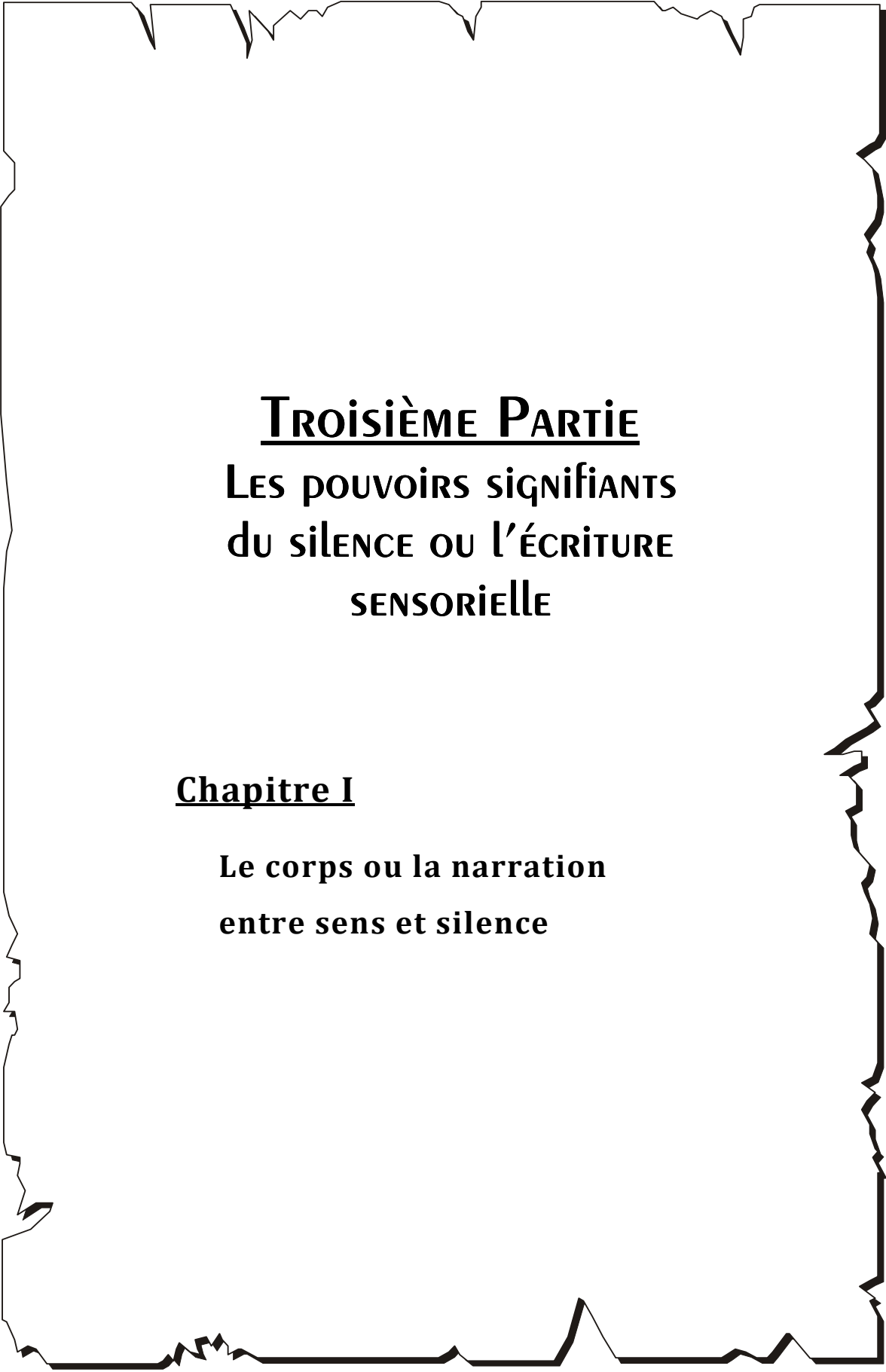
Toujours dans cette étape intermédiaire, nous explorons les enjeux phénoménologiques de la vision en attribuant à l'acte de regarder une profondeur poétique. C'est cette complexité de l'acte de « voir » que nos deux auteurs exploitent pour

l'ordonnement d'un nouvel espace d'écriture. Pour cela, nous nous appuyerons sur la théorie de Merleau-Ponty qui a, lui, élaboré dans l'acte de regarder, une phénoménologie de « l'enchantement »¹, où le miracle de la rencontre entre le regard et le spectacle du monde extérieur/intérieur vient de ce qui s'effectue dans la réversibilité du « visible » et de « l'invisible », et qui s'exerce aussi du point de vue de l'intériorité sensible. Et c'est dans cette mise en jeu des qualités perceptuelles, d'une part, et infra-sensorielles d'autre part, que le regard parvient à faire surgir à la surface ce fond d'invisibilité qui sous-tend la visibilité.

Le troisième chapitre de cette partie présente les fonctions de la voix et l'aspect oral qui se dégagent de ces textes. La voix, le son, l'intonation circulant dans le corps, réinvestissent l'écrit, écrasé sous un silence de signification. Ces auteurs inspectent et explorent la matérialité de la « voix » pour mettre au jour les imbrications du sens, du son et de la vision que cache le mot, en faisant de ce dernier un lieu de rencontres sensorielles par l'élargissement de ses possibilités signifiantes. Dans cette perspective, nous étudions aussi quelques figures relevant des curiosités typographiques qui accompagnent les impressions sensorielles.

Ainsi, dans la conclusion de cette troisième partie, nous présenterons des esquisses visant à initier le lecteur aux spécificités de cette « écriture sensorielle » adoptées par chacun des auteurs de notre corpus.

1 – MERLEAU-PONTY, M. «Le Visible et l'Invisible ». Gallimard, 1964, p. 172.



TROISIÈME PARTIE
**LES POUVOIRS SIGNIFIANTS
DU SILENCE OU L'ÉCRITURE
SENSORIELLE**

Chapitre I

**Le corps ou la narration
entre sens et silence**

Chapitre I : Le corps ou la narration entre sens et silence :

Nos deux auteurs ont adopté le procédé du « monologue intérieur » non seulement pour transcrire les courants de la conscience dans leur intégralité, mais aussi pour révéler des épisodes qui signalent l'essence. Cette méthode introspective permet à ces auteurs d'élargir le cadre de l'énonciation et d'enrichir la peinture du personnage dans tous ses états d'âme. Mais on sait d'emblée que la technique du monologue intérieur est, par définition, limitée à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étale au-delà de la conscience échappe à la verbalisation. « L'inconscient, comme le dit Léon Edel, ne saurait être exprimé selon ses propres structures inconscientes, on ne peut l'atteindre que par inférence à partir de figures se faisant jour dans le discours conscient du sujet.»¹

Ainsi, la technique du monologue intérieur serait incapable de donner une image parfaite ou complète de la vie intérieure. On peut bien imaginer que de multiples sensations, perceptions ou images coexistent dans l'esprit au même instant, mais les mots ne sauraient prendre place.

Pour ce qui est de N. Sarraute et de A. Djébar, elles préfèrent « montrer » ces mouvements psychiques que les « dire », puisque leurs personnages sont parfois incapables de les verbaliser. Elles s'appliquent à transcrire ces sensations qui accompagnent les pensées et à les faire sentir dans le personnage. Ainsi, le lecteur est plongé dans le complexe univers de la sensation subjective où l'ordre des idées, des sentiments, des sensations du personnage n'est plus réglé par l'auteur.

Comme le souligne Henry James, à qui nous devons l'expression « stream of consciousness », il déclare dans son texte intitulé « The Art of Fiction » que : « l'expérience consiste en impressions, et ajoute que le romancier, dont le rôle essentiel est de « représenter la vie », ne peut le faire qu'au moyen des impressions « directes ». Selon lui, « un bon roman reproduit une impression directe de la vie »² et donne le résultat immédiat de l'expérience. Les impressions dont le roman est composé, doivent « refléter le courant de la conscience, au moment où il s'inscrit, sous le choc de

1- EDEL, Léon. « The Modern Psychological Novel ». New York, 1955, p. 55. (cité par D. COHN p. 74.)

2- Op.cit., JAMES, Henry. « The Art of Fiction ». p. 384.

l'expérience.»¹ Henry James estime que toute intervention personnelle risque de détruire l'impression immédiate que l'on s'efforce de créer. Il s'intéresse à une conscience à travers laquelle vont se dérouler les événements. Il veille alors continuellement sur ce courant de conscience, afin de passer au crible tous les éléments de la vie intérieure. Pour cela, nos deux auteurs vont déployer toutes les ressources de l'analyse et autres détours pour pénétrer dans les profondeurs muettes du monde intérieur et faire émerger ces événements pour rendre compte de la vie intérieure.

Dans ce contexte, on ne peut dissocier le monologue intérieur des sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit du personnage à partir de son corps. Et c'est ainsi que le corps se place entre le monde intime et le monde extérieur. Il serait donc le conducteur ou l'écran de projection et quelque fois la barrière d'un message venant du dedans, ou d'un corps mentalement représenté, un corps intérieur où siège la sensation. Dans le même instant, il protègerait le secret et la signification. Et la dialectique qui s'instaure entre le corps –chair et esprit –, et le corps – dedans/dehors – suggère la comparaison avec le conscient et l'inconscient. Cette dualité se retrouve dans ce qui est vu, du corps, de l'extérieur, l'enveloppe, et dans ce qui est contenu en lui, caché, intériorisé. Le corps est au centre de l'intime et du social. Ce corps qui se voit, se perçoit de l'autre et de soi, intervient dans la relation et dans la façon d'être au monde, dans l'image de la réalité. Il nous renvoie à l'imaginaire. C'est un signe permettant de connaître, de re-connaître, mais un signe supposant une « intelligence qui l'interprète, qui ait la pensée d'un rapport entre un fait perçu et un autre qui ne l'est pas. »²

Le corps qui contient l'âme, la pensée, est aussi représenté en elles. Il représente et est représenté. Le corps se fonde sur la sensation, avant de se traduire dans le langage.

Dans cette perspective, nous essayerons de connaître les limites de la représentation du corps et de la pensée pour se confronter à la réalité des affects, des sens et des perceptions. Les aptitudes du corps dans leur articulation effective à la pensée se révèlent dans la réalité sociale. Elles se confrontent à cette zone frontière entre « la *représentation*

1– BARNES, Frank « L'Esthétique de Henry James ». Paris, Librairie Lipschutz, 1940. p. 133.

2– « Grande Encyclopédie ». Larousse, 1968.

(signification, interprétation) et le *non-représentable*, c'est à dire ce qui demande sans cesse à être réinventé.»¹

Les rapports entre monde intérieur et monde extérieur sont multiples dès lors qu'ils résultent du tissage des relations et mettent en jeu la nature et les conditions de l'événement. Ces relations deviennent l'enjeu de nouveaux rapports au corps, de nouvelles façons d'être affectés ou d'affecter. En se tournant vers ces relations (qui se définissent dans la représentation du corps comme la danse, la musique, le sport ou le contact avec l'autre), on pénètre dans un territoire instable, de dynamiques et de transformations proches au non-verbal, aux émotions et à l'espace de la sensorialité. De cet espace, de cet univers sans mots, insaisissables sans l'écoute des sens, un monde aux formes fragiles émerge comme un langage. Il raconte les refoulements du moi corporel et les liens pulsionnels. Ce langage (préverbal) concerne les aspects primitifs de la pensée, les colorations affectives naissantes, l'émotion primitive : il dit le mode essentiellement sensoriel et sensuel. Avec la consensualité (sorte de consentement entre le sensoriel et le sensuel) émerge la capacité de synthèse des divers aspects de cette sensorialité qui se traduit dans la perception de l'image du corps.

Donc, le corps est cette interface où se rencontrent et se conjoignent monde extérieur et monde intérieur, objectif et subjectif, et que du point de vue réflexif, toute connaissance de l'un s'offre comme connaissance de l'autre et inversement.

En ce sens, nous dirons que la vie sensible se manifeste sous forme de mouvements, de permutation entre sentant et sensible, susceptible de polariser dans le sentir, dans la sensation, dans la sensibilité, dans le sens. Pour Merleau-Ponty, la méditation sur le sensible est articulée avec la perception et le sentir, toujours référé au corps. En effet, dans « La Phénoménologie de la perception », le philosophe privilégie la vie sensible du corps, vie d'unité et de relation sous forme de « correspondances vécues ». Cette vie sensible s'ébauche dans la relation entre le corps propre et le monde : la sensation et le sentir sont des manifestations de cette conaturalité, de cette communication vitale.²

1– DELEUZE, Gilles. et Félix, GATTARI. « Les enjeux du sensible ». Revue trimestrielle « Chimères ». Association Chimères, n°39, Paris, 2000, p. 7.

2– MERLEAU-PONTY, M. « Phénoménologie de la perception ». Gallimard, 1947, p. 248.

Ainsi, Merleau-Ponty rapproche le sentir de l'inconscient :

L'inconscient est le sentir lui-même, puisque le sentir n'est pas la possession intellectuelle de ce qui est senti mais dépossession de nous-mêmes à son profit ouverture à ce que nous n'avons pas besoin de penser pour le reconnaître.¹

Sentir n'est pas posséder ou dominer mais vivre et accueillir sans savoir, sans s'ouvrir à l'altérité. La vie sensible ne correspond directement au sujet qui n'est pas encore arrivé à une maîtrise du monde de l'esprit, elle révèle un autre univers, plus ample que celui de l'esprit et qui le détermine, l'univers du sensible, de la chair (la chair, en littérature, est une enveloppe corporelle, charnelle par opposition à l'esprit, à l'âme, au divin). La chair, pour Merleau-Ponty, est le sensible qui se sent et qui sent. Or, c'est par la chair du monde que l'on peut comprendre la chair du corps, ce qui montre l'irréductibilité de la chair à une projection de la chair du corps. Le corps est ainsi un corps-de-chair, sentant et sensible. M-Ponty insiste sur la participation du corps au monde. Comme il le souligne dans « Le Visible et l'Invisible » :

C'est une sorte de déhiscence qui ouvre en deux mon corps, et entre lui regardé et lui regardant, lui touché et lui touchant, il y a recouvrement ou empiètement, de sorte qu'il faut dire que les choses passent en nous aussi bien que nous dans les choses.²

On ne peut séparer le sensible du corps, ni le corps de la chair. La participation du corps au sensible conduit à son intégration dans une sorte d'esthésie (aptitude à percevoir une sensation, une sensibilité). Il s'agit de la vie du Sensible d'où émerge la vie sensible, qui se polarise dans la vie du corps (corps-de-chair). La sensorialisation du corps renvoie à la sensorialité : corps sensible-sentant, visible-voyant, touché-touchant.

Ainsi, le corps en tant que visible et sensible participe au mouvement du sensible, en tant qu'il y a entrelacement et incorporation réciproques entre le corps voyant et le corps visible. Ce système complexe de relations et d'interactions, « système d'échanges », se polarise dans le corps sensorialisé car il trouve en lui la manifestation privilégiée du « système universel dehors-dedans, ou recherche du dehors dans le dedans ou du dedans dans le dehors, pouvoir d'incorporation.»³

1– MATOS-DIAS, Isabel. « Merleau-Ponty, une poétique du sensible ». Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 84.

2– MERLEAU-PONTY, M. « Le visible et l'invisible ». Gallimard 1964, p. 165.

3– Idem., « Le visible et l'invisible ». p. 87.

La sensorialité et/ou le sentir comme manifestation de l'ouverture et de la participation du corps à la vie de la chair, conduisent à ce que s'inscrive en cette dernière la dynamique de la rencontre avec l'autre, de sorte que l'on peut dire que : « la sensorialité d'autrui est impliquée dans la mienne, et que la sensibilité des autres, c'est « l'autre côté » de leur corps sensorialisé.»¹ La réflexivité du corps se déploie dans la relation avec l'autre, dans l'intercorporéité.

Pour Merleau-Ponty, la vie des sens se déroule au sein de la sensorialité, dans le sentir, dans l'expérience corporelle de la relation avec le monde. En effet, « les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée. C'est comme si le corps se présente comme un système intersensoriel.»²

Les sens sont aussi distincts qu'unis parce qu'ils communiquent dans le corps. Ils renvoient au monde, s'ouvrent à ses différentes modulations ou formes par l'intermédiaire du corps dans une dynamique où s'expriment de manière articulée la sensation et la motricité.

C'est ce que la littérature développent en un processus de métaphore : « les sons sont vus, les couleurs sont entendus et les déterminations les plus qualitatives de l'existence peuvent être traduites en couleurs, en sons, en odeurs. » C'est pourquoi Merleau-Ponty peut écrire : « Il n'y a pas chez le sujet normal une expérience tactile et une expérience visuelle, mais une expérience intégrale où il est impossible de doser les différents apports sensoriels.»³

Ainsi, la vie des sens est liée au corps. Et comme ce dernier est organe de la chair, les sens sont d'abord sens de la chair plutôt que sens du corps ou, si l'on veut, sens du corps dans la mesure où celui-ci est corps-de-chair, organes de la chair dans le corps.

1– Op.cit., « Le visible et l'invisible ». pp. 298-286.

2– MERLEAU-PONTY, M. « Phénoménologie de la perception ». p. 271.

3– Idem., pp. 270-138.

En effet, le corps est la visibilité même, « ses mains, ses yeux, ne sont rien d'autre que cette référence d'un visible, d'un tangible à tous ceux dont il porte la ressemblance (...), par une magie qui est la vision, le toucher même.»¹ La vision et le toucher se confondent avec le corps, sont le corps et celui-là transmet ou propage la vision et le toucher à tous les sensibles. Ainsi le corps n'est rien de plus qu'un cas exemplaire du visible, une variante de l'Être charnel. Et les sens sont « parties totales », variantes et différenciations d'un même élément qui est la chair dans son mouvement de phénoménalisation. M-Ponty souligne la dynamique d'articulation des sens entre eux, la réciprocité et le croisement de leurs inférences, et il enracine leur équivalence et leur empiètement dans leur participation à la réflexivité de la chair. En effet, chaque sens possède son style, le toucher a son style, et le mouvement de l'œil a son style : il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui et vice-versa.²

Ce processus de communication, qui est empiètement et participation, passe par l'instance du corps, mais c'est parce que celui-ci appartient au monde « puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde.»³

C'est le corps qui permet le redoublement du touché sur le touchant et inversement, celui du tangible sur le voyant et vice-versa. Ainsi, chaque sens a son style et c'est par la multiplicité des styles que se manifeste la richesse et la force de la chair. En d'autres termes : les sens sont des reliefs différenciés et qualitatifs qui nous conduisent à parler d'une topographie de la chair et à souligner l'impossibilité de restreindre les sens à ceux qui font partie de la tradition des cinq sens, car il faut plutôt affirmer leur infinité. Les sens, émergeant de la chair, deviennent des reliefs expressifs, et immergés, ils se nourrissent de sa substance. Ce sont des « orifices » de passage et d'échange.

Avoir un corps, ou plutôt être un corps, c'est disposer d'un montage général du monde sous la figure d'une unité intersensorielle. Bien plus, « le corps, non seulement,

1- Op.cit., « Le Visible et l'invisible ». p. 180.

2- Idem., p.177.

3- Ibid., p.177.

nous livre une logique du monde, il est le « logos du monde esthétique » et prend sur soi cet art caché dans les profondeurs de l'âme humaine.»¹

Si nous consacrons cette partie de notre travail à la sensorialité parce que cette étude nous permet de révéler les différentes valeurs qu'elle peut acquérir, par son usage dans le monde intérieur/intime, notamment dans le monologue intérieur. Elle permet d'exprimer une sensation venue des profondeurs de l'âme. Le monologue est « intérieur » non seulement dans le sens technique d'un discours non prononcé, mais aussi, en tant qu'il se tourne vers les événements du monde intérieur et s'y soumet. Malgré la qualité d'intériorité attachée au monologue intérieur, on trouve dans les textes de notre corpus des sollicitations du monde extérieur qui agissent sur la conscience du locuteur, pendant qu'il se livre à son écoulement de pensées. De toutes les sensations, ce sont avant tout les impressions visuelles, notamment dans les textes de N. Sarraute, qui s'inscrivent dans la conscience du locuteur. On rencontre aussi des sensations auditives surtout dans la mémoire sensitive chez les personnages de A. Djébar. Et pour compléter cette esquisse des différentes impressions sensorielles produites par le locuteur au cours de son flux mental, nous aimerions faire mention des perceptions cinétiques pour rendre compte des mouvements corporels dont se sert le personnage pour exprimer ce qu'il ressent.

Nos deux auteurs expriment en particulier la nécessité d'élaborer quelque chose qui n'a pas de mots, ni même d'images satisfaisantes pour le traduire. Au départ, c'est senti, c'est éprouvé comme une sorte d'activité magmatique, c'est dans le corps. Dans ce mélange apparaissent rapidement des événements accompagnés de sentiments et de sensations, c'est comme si la totalité du corps était impliquée.

Ce point de départ corporel est essentiel. C'est la matière vivante sans laquelle le personnage n'évolue pas. Mais comment alors, ces auteurs trouvent-elles la correspondance formelle et langagière qu'elles recherchent sans trahir ce que le personnage éprouve au plus profond de son être, de son corps. C'est précisément par les moyens qui lui sont propres. Ces moyens d'expression sont, en effet, aussi proches que possible du langage du corps, c'est-à-dire un rapport sensoriel avec les mots, « corporel est le bon terme ».

1- TYMIENIECKA, Anna-Teresa. « Maurice Merleau-Ponty, le psychique et le corporel ». AUBIER, 1988, p. 35.

Dans ce travail, le langage ne peut être d'un grand secours. Quelque chose du corps qui ne peut être dit que par un autre langage. Si cette inépuisable complexité de l'être humain et du monde qui l'entoure ne se laisse enfermer ni dans les mots, ni même dans les images, comment l'exprimer, sinon à l'aide de ce que notre corps, partie intégrante de ce monde, nous permet de saisir à travers la gamme infinie de nos sensations et perceptions qui sont couleurs, lumière, espace, mais aussi rythme et mouvement. Leur combinaison multiforme est sans doute seule capable de traduire et de restituer ces émotions, ces sensations.

La relation entre la pensée, le corps et la profondeur traduit la complexité du lieu organique qui unit le corps et la pensée dans leur rapport au sens. Ce que ressent le personnage, se vit, s'intériorise et se lit sur son visage et sur son corps.

Le corps parle, il est spectacle et langage. Parmi tant d'autres langages offerts à l'humanité, le corps se présenterait comme un « hiéroglyphe » sensible, affirme Max Milner dans son ouvrage « Du visible à l'invisible »¹. Il est cette force vive que les artistes s'efforcent à saisir en son jaillissement même, pour l'inscrire au principe de leurs métamorphoses. Il trouve incontestablement dans la forte structure sensible que constitue ce corps la première limite à partir de laquelle donner forme, poids et consistance à son monde intérieur.

Traduire, mener du visible à l'invisible et inversement, du réel à l'imaginaire, c'est nécessairement engager ce corps à la nature et à la communauté de ses semblables. Or, ce point de départ nous paraît profondément enraciné dans le corps, dans ce qu'il peut inscrire, ressentir et exprimer : souvenirs de corps, éprouvés sensoriels, langage du corps seront donc, dans cette partie de notre travail, les mots clés.

Ainsi, dans ce chapitre, nous allons examiner l'aspect phénoménologique du corps. Nous serons amenée à étudier d'une manière approfondie la structure complexe de l'écriture sensorielle à commencer par le corps en tant que réceptacle des sensations, puis le rôle de la gestuelle par rapport au corps et en dernier lieu, nous essayerons d'analyser le corps comme métaphore pour transcrire l'indicible.

1- MILNER, Max. « Du visible à l'invisible ». José Corti, 1988, p. 148.

1- Le corps entre langage et sensation

Nous nous faisons tous une idée de ce qu'est le corps ; l'aventure humaine est nécessairement aussi aventure du corps. Ce mot « corps », très employé sous des acceptions diverses est ainsi défini :

Etre perceptible, une chose existante dont le propre est de pouvoir se manifester à notre perception par les caractères suivants : elle peut réellement être perçue par nous, comme offrant une certaine résistance à notre toucher, certaines qualités sensibles, présentant des couleurs, se délimitant et se situant dans l'espace, enfin relativement indépendante de nous-mêmes et de chacun des êtres perceptibles.¹

Dans le dictionnaire de la vie spirituelle : « Le corps nous appartient plus que toute autre chose, il est tellement lié à notre « moi » qu'il fait partie de son identité même et participe à son caractère de communicabilité. »

Le Grand Larousse Universel définit le corps comme une partie matérielle d'un être animé, mais considéré de deux façons :

- Du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur.
- Du point de vue de son fonctionnement interne.

Retenons cette citation de Nietzsche dans « Ainsi parlait Zarathoustra » :

Le corps est une grande raison, une multitude unanime ; un état de guerre, un troupeau et son berger. Cette petite raison que tu appelles ton esprit, ô mon frère, n'est qu'un instrument de ton corps, et un bien petit instrument, un jouet de ta grande raison. Tu dis « moi », tu es fier de ce mot, mais il y a quelque chose de plus grand à quoi tu refuses de croire, c'est ton corps et sa grande raison.²

En consultant l'Encyclopédie Universalis, on constate qu'aucun article spécifique n'est consacré au mot corps, mais qu'il renvoie aux nombreux articles suivants : affectivité, âme, homme, narcissisme, psychosomatique, schéma corporel et image de soi, sentiment....etc.

En reprenant les termes de ces quelques définitions, le corps apparaît comme matière, élément d'un ensemble : l'organisme. Il est constitutif de la personne, de son identité, de son « moi ». Il entre dans le champ de la sensibilité, de la sensation, du

1- LATOUR, Mireille-Lucile. « Le corps, Rôle et Parole ». Chronique Sociale, Collection « Synthèse ». Lyon, 1991, p. 24.

2- NIETZSCHE, Friedrich. « Ainsi parlait Zarathoustra : Des contempteurs du corps ». 1^{er} partie. Maxi-Livres Profrance, Sigma 1998, p. 39.

susceptible, et tout en nous appartenant, il est d'une relative indépendance vis-à-vis de nous-mêmes et d'autrui, et offre à la connaissance deux aspects : intérieur et extérieur.

Pour Merleau-Ponty, le corps est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement, il forme avec lui un système. Il dit à ce propos :

Toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps comme toute perception de mon corps s'explique dans le langage de la perception extérieure. Le corps n'est pas un objet transparent, s'il est une unité expressive qu'on ne peut apprendre à connaître qu'en l'assumant, cette structure va se communiquer au monde sensible. La théorie du schéma corporel est implicitement une théorie de la perception. Nous avons réappris à sentir notre corps, nous avons retrouvé sous le savoir objectif et distant du corps cet autre savoir que nous en avons parce qu'il est toujours avec nous et que nous sommes corps. Il va falloir de la même manière réveiller l'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous-mêmes que nous allons retrouver, puisque si l'on perçoit avec son corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception.¹

Ainsi le corps tel qu'il est défini par M-Ponty nous oriente vers le rôle du sensible et du corps dans l'expérience humaine. Cette perspective nous installe d'emblée dans l'écriture de N. Sarraute qui voit le corps comme réceptacle des sensations, un habitacle des mouvements psychiques. Il est le lieu de référence innommable de son écriture. Plonger dans ce réservoir muet de sensations suppose que l'écriture endosse une fonction capable de faire renaître les origines de ces impressions et de recréer leur mode d'apparition. N. Sarraute fait se ressourcer le langage auprès de catégories sensorielles « anonymes »² et méconnues. Ainsi, le corps sarrautien va développer une nouvelle dynamique au sein du discours : le corps ici ne sera plus objet de vision, voué au registre descriptif de l'énonciation, mais agent de fiction démultipliant les modalités de ses représentations. La question est de savoir quel rôle N. Sarraute attribue-t-elle au corps par rapport à la vie intérieure du personnage ?

Il apparaît que N. Sarraute est divisée ou déchirée entre deux tentations opposées. D'un côté, en effet, elle refuse totalement l'idée de caractère individuel. Ce qu'on appelle

1- MERLEAU-PONTY, M. « Phénoménologie de la perception ». pp. 246-249.

2- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». p. 95.

la vie intérieure n'est jamais à ses yeux, que la dérivation d'une matière spirituelle commune de cette « matière anonyme comme le sang », pour reprendre une expression de « L'ère du soupçon »¹.

A partir du moment où l'individu a une activité mentale, il se branche en quelque sorte sur cette matière commune, il se nourrit d'elle tout en contribuant à l'entretenir, il participe à ce que l'on pourrait appeler une unanimité spirituelle automatique, dont il n'a même pas conscience, mais qui gouverne toute sa vie intérieure. Ce qui fait la différence entre les êtres, ce n'est pas la conscience, c'est peut-être et sans doute le corps. Mais du même coup, en un certain sens, le problème de la communication ne se pose plus. Autrui nous est immédiatement présent, dans la mesure où nous puisons nécessairement à la même source, où nous nous nourrissons de la même matière intérieure :

Chacun sait, écrit-elle dans un passage de « L'ère du soupçon », qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres velléités ; de là vient que chacun juge les actions des autres comme il juge les siennes propres, de tout près, du dedans, avec toutes leurs innombrables nuances et leurs contradictions.²

C'est pour la même raison que l'auteur dénonce comme une illusion sans fondement réel le personnage romanesque, avec sa prétendue individualité.

Loin de souffrir, comme la majorité des personnages littéraires contemporains, du drame de la solitude, d'une communication impossible ou illusoire, les personnages sarrautiens souffrent au contraire d'une trop grande transparence, qui fait que rien de ce que pense et éprouve autrui ne leur échappe normalement, comme rien de ce qu'ils éprouvent et pensent à leur tour n'échappe à autrui. On entre sans effort et de plein pied dans la conscience d'autrui, on perçoit à la seconde ce qu'il pense, ou du moins on le devine sans effort, et cet acte est confirmé par les signes incessants et véridiques qu'il ne cesse de nous adresser. C'est ainsi que le narrateur du « Planétarium » peut affirmer cette attitude quand Gisèle, la femme d'Alain Guimier, s'adressait à son beau-père (le père d'Alain). Celle-ci se contente de faire remarquer à son beau-père qu'Alain a sans cesse besoin d'être rassuré. Mais son interlocuteur complète de lui-même les paroles entendues

1- Op.cit., « L'ère du soupçon ». p. 91.

2- Idem., p. 40.

par celles que la jeune femme n'ose pas prononcer. Il sait, ou plutôt, il « sent » qu'elle lui reproche d'avoir fait d'Alain un être capricieux, sans volonté et si vulnérable qu'elle doit passer sa vie à le protéger. Lorsqu'il répond à sa bru, il riposte plus à ce qui n'a pas été dit qu'aux phrases entendues. C'est comme s'il lit en elle à livre ouvert.

Il existe donc un autre moyen de communication, un autre langage que les mots. Le narrateur de « A la recherche du temps perdu » de M. Proust, il l'avait noté en observant ses relations avec la servante, Françoise :

La première Françoise me donnera l'exemple [...] que la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique les changements atmosphériques. J'aurais peut-être pu m'en douter, puisque, à moi-même, alors, il m'arrivait souvent de dire des choses où il n'y avait nulle vérité, tandis que je la manifestais par tant de confidences involontaires de mon corps et de mes actes (lesquelles étaient fort bien interprétées par Françoise).¹

Cette multitude de « confidences involontaires du corps », tous ces signes physiques qui donnent leur chair aux dialogues : « Le corps ne se trompe jamais : avant la conscience, il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses ; cette sensation de mollesse dans son corps, ce frisson long de son dos... » (Pla, p. 63). Les personnages déchiffrent donc leur corps et ceux des autres : les descriptions physiques s'accroissent comme autant de signes d'un nouveau langage.

N. Sarraute paraît admettre que chaque conscience recèle un fond inconnu et mystérieux, ces « bas-fonds de l'âme », ces « régions obscures » que précisément toute psychologie romanesque moderne s'est donnée pour tâche d'éclairer et d'explicitier. Dans la pensée de l'écrivain (N. Sarraute), la différence individuelle, et le mystère qui peut du même coup réapparaître dans la vie de la conscience, dépendent, non de l'activité mentale, en tant qu'exercice purement spirituel, mais de la présence du corps, source principale, sinon unique, de l'opacité mutuelle des êtres, de même que, à travers la sensation, le corps est au cœur de la vie affective, et cela nous renvoie à la théorie de M-Ponty sur le corps par rapport au monde sensible. Tout cela nous amène à dire que dans ce contexte, le langage

1- PROUST, Marcel. « A la recherche du temps perdu ». Tome II. Gallimard, 1954, pp. 66-67.

apparaît totalement incapable de rendre compte d'une réalité psychique. Par bonheur, la communication humaine, aux yeux de N. Sarraute, déborde de beaucoup cette sphère appauvrissante du langage. Une grande partie de la communication est à ses yeux non-verbale.

Dans les textes de notre corpus, en effet, dans les scènes de dialogue, les paroles effectivement prononcées ne sont que la face perceptible, la face la plus spectaculaire d'un phénomène d'échange continu qui environne, enveloppe et soutient les répliques. Dans cet échange non-verbal qu'elle désigne par le terme de sous-conversation, constitue, à ses yeux l'essentiel de la communication. Il a lieu en même temps que le langage, mais en dehors de lui : un courant à la fois souterrain et continu, circulant sans entraves entre les personnages présents. C'est avec cette matière « la sous-conversation » que N. Sarraute emplît ses propres textes. Et c'est grâce à ces échanges réels entre les individus, que le non-dit prend plus d'ampleur. Mais la question, c'est de savoir comment ce non-dit sera communiqué ? C'est ce qu'on essaiera de développer dans le titre suivant.

1.1- Corps et signes ou les sensations en quête de parole « Le Planétarium » :

Il est des paroles, chez les personnages sarrautiens, qui ne sont pas prononcées soit parce que celles qui viennent à l'esprit ne peuvent que trahir l'inexprimé, soit parce qu'elles sont volontairement retenues. Les personnages n'osent pas tout dire. Ils opposent à la sécheresse des mots prononcés l'extraordinaire foisonnement d'une pensée inexprimée qui allie en un même jaillissement sensations et raisonnements, dialogues et images. N. Sarraute fouille ces lieux profonds, cherche ces paroles retenues et ces images inexprimées. Elle rend visible tout le flot de pensée souterraine qui sous-tend la conversation. Le silence qui sépare deux phrases prononcées par la même personne, ou une question d'une réponse, compte plus que les mots entendus. Il semble que ce silence envahit les pages du roman.

Parfois ce silence se prolonge au-delà de l'intervalle qui sépare deux interventions orales dans une conversation. Les paroles sont retenues en vain, leurs secrets s'échappent. Les pensées non exposées à l'autre permettent à celui qui se tait de prendre une attitude : un soupir, un haussement d'épaule ou faire quelques pas dans la pièce. Il suffit parfois d'un

de ces silences furtifs pour modifier un état d'esprit, pour que se déroule tout un débat de conscience dont les éclats se répercutent sur le corps.

Quand Gisèle (la femme d'Alain Guimier) annonce qu'ils ont commandé une bergère Louis XV au lieu des fauteuils de cuir noir que les parents lui avaient suggéré d'acheter, sa mère est furieuse et décide de refuser de la leur offrir. Elle se tait et des images surgissent, lui montrant non pas cette fois le passé, mais l'avenir, le résultat de son attitude de refus : ses enfants éloignés d'elle, « se débrouillant tout seuls ». Elle ne peut supporter l'idée d'une telle éventualité. Quand elle parlera, ce sera pour céder au désir de sa fille. Ses attitudes physiques se présentent comme autant de signes d'un nouveau langage. Mais ces signes sont souvent plus discrets ; nombreux sont ceux qui se lisent sur les lèvres par les « moues », cette moue parfois devient une crispation, voire un tic. Parfois dans les moments difficiles, le personnage sait qu'en dépit de lui ; ses lèvres frémissent et tremblent, elles trahissent sa nervosité. Les yeux commettent encore de plus grandes indiscretions que la bouche. N. Sarraute ne nous dit pas, sauf pour Gisèle, la couleur des yeux de ses personnages mais leur expression, les lueurs qui y vacillent, le tremblement de leur cils. Il y en a qui « rétrécissent ». Généralement, c'est leur changement que l'interlocuteur surveille. Gisèle annonce à Alain qu'elle veut lui parler et se rassure en voyant devant elle un regard attentif et bon. Mais quand elle se décide à lui demander de renoncer à la bergère Louis XV pour les fauteuils de cuir, « en lui quelque chose se ferme, un glacis, un vernis dur recouvre ses yeux » (Pla, p. 73), et ce « vernis » modifie toute la scène. Il ne s'agit plus d'un couple qui s'aime et se dit tout, mais d'un jeune homme égoïste et capricieux torturant sa femme.

Les signes que l'œil ne distingue pas, l'oreille peut les surprendre, un petit « sifflement » par exemple, ou quand la tante Berthe renifle, il s'agit d'un « petit bruit bref, énergique, désabusé, un peu méprisant. » (Pla, p.143).

Certains rires se chargent de sons inquiétants, forcés, trop aigus ou trop doux, ils ne se contentent pas d'indiquer la gaieté. Même les voix, les intonations ne sauraient être neutres. Le plus souvent les indices s'ajoutent, se mêlent et on ne sait plus si l'impression reçue au cours d'une conversation vient d'un geste, d'un coup d'œil, d'un sourire ou d'un son de voix : « Il y a dans sa façon de parler, dans son intonation...peut-être dans son regard....enfin je ne sais pas....comme un petit air de voir au travers, un air rusé, amusé... » (Pla, p. 96).

C'est ainsi qu'Alain raconte à Gisèle son entrevue avec Germaine Lemaire. Comme sa femme veut plus de précisions et demande des « paroles », il continue : « [...] elle m'a dit...mais tu ne peux pas comprendre, c'est impondérable...je l'ai senti... » N. Sarraute excelle à faire passer dans le texte ces mots comme : « souffle, vibration, vacillement imperceptible ». Quand le signe ou l'indice est trop ténu pour être un « frémissement », l'auteur nous annonce qu'il y a « quelque chose » d'inquiet sur un visage, « quelque chose » de menaçant dans un sourire. Mais le plus souvent, N. Sarraute privilégie ces images, elles assurent les sous-conversations qui s'établissent, complètent, rectifient ou annulent les conversations.

Ainsi, pour N. Sarraute, c'est dans cet en deçà de la parole échangée qu'elle recherche le plus souvent la matière de son œuvre. Intonations, prononciations, silences, hésitations, réticences, gestes, mimique, ces signes ou indices focalisent l'attention de ses personnages et font naître les drames dont ces derniers sont les acteurs involontaires. Derrière la parole ou derrière le mot qui fige, continue de s'agiter, ce qui refuse la claustration, ce qui, sous la dalle du verbe, ne cesse de grouiller obscurément. Si bien que si le langage devient acte, il laisse dans son sillage comme un murmure confus, un bruit touffu, un geste libéré des signes et du sens, que l'écrivain, patiemment, cherche à surprendre.

Une autre situation est analysée dans « Le Planétarium ». Un vertige saisit instantanément Alain Guimier que nous avons accompagné dans son attente fébrile d'un rendez-vous avec Germaine Lemaire. Ce vertige est lui-même greffé sur une fuite hors de l'emprise de la famille et singulièrement de son épouse Gisèle. Voici donc le personnage enfin en présence de l'illustre Germaine Lemaire et à côté d'elle se trouve le « bouffon » maléfique et importun. Alain Guimier, une fois à l'intérieur de l'appartement (de G. Lemaire) :

[...] ses petits yeux brillants, très enfoncés, l'observent tandis qu'il avance gauchement...Et elle l'observe aussi. Ses grands yeux sont fixés sur lui. Un courant sort d'elle qui refoule, qui écrase en lui les pensées, les mots...Il cherche autour de lui...un secours viendra peut-être du dehors, de n'importe où, de ce grand feu qui flambe par ce temps de la cheminée, de cette couverture qu'elle a sur les genoux, il se cramponne à cela, de là quelque chose surgit, les mots se forment déjà...mais attention ils sont repoussés, il est perdu s'il ose lui poser une question comme à n'importe qui...elle va se redresser avec cet air d'impératrice outragée...Mais les mots cette fois encore, tandis qu'il les tire en arrière pour le

retenir, se dégagent, un peu titubants, se remettent d'aplomb : " J'espère que vous n'êtes pas souffrante ? Madame a une santé de fer, voyons..." Ils avaient vu tous les deux, c'est certain, son air transi, plein de respect, sa crainte. (Pla, pp. 79-80).

En effet, dans ce passage, c'est l'insignifiant qui prend le pas sur le signifiant. Ce qui est dit compte moins que le fait de le dire, moins que la façon de le dire. Ce qui importe pour l'auteur, ce sont ces signes qui précèdent, accompagnent ou suivent la parole prononcée. C'est à dire, dans la respiration qui précède l'énonciation, dans le silence qui la suit, dans l'émotion qui la porte, qui l'accompagne. Aussi, peu importent en fait les mots, seul compte ce qui d'eux émane mystérieusement, ce qui surgit de l'intérieur d'eux, une présence, une absence. Cette substance anonyme et commune à tous les êtres. Quand elle se trahit, cette substance affleure à la surface, et c'est par des signes qu'on remarque qu'ils étaient parfois ténus et difficiles à interpréter lors de sous-conversation. M-Ponty dit dans « Le visible et l'invisible » : « C'est à la surface du monde et du corps que se lit la profondeur des choses, si cette surface est ouverte à l'articulation de la chair. »¹ Qu'est-ce que nous voyons ? Dans tout visible, il y a pour M-Ponty quelque chose d'opaque.² L'opaque désigne la seule expérience que nous ayons de cette étrange présence de la chair qui anime la surface du visible.

Finalement, le réel, pour N. Sarraute, ne gît ni dans les choses ni dans les mots, mais dans l'humain, dans le souffle de l'homme, dans ses sourires, ses gestes, ses soupirs, ses regards, dans sa « dimension cachée »³. Ces signes sont des aboutissements visibles qui se lisent sur le corps : « de faibles tressaillements, de mouvements toujours sur place comme le flux et le reflux d'une mer sans marées qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses. »⁴

Ces mouvements, N. Sarraute les appelle « tropismes »⁵. En constante transformation, en perpétuel devenir, les tropismes constituent notre vie psychologique à l'état naissant. Et c'est ainsi que le langage sarrautien trouve sa vraie place – comme

1- MERLEAU-PONTY, M. « Le visible et l'invisible ». pp. 184-188.

2- MERLEAU-PONTY, M. « L'œil et l'esprit ». p. 19.

3- RYKNER, Arnaud. « Nathalie. Sarraute ». Seuil, 1991, p. 58.

4- CALIN, Françoise « La vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de N. Sarraute ». Minard, Lettres Modernes, 1976, p. 88.

5- « Les tropismes sont des mouvements à l'état naissant, qui n'ont pas encore accédé à la conscience ». in *Roman 20/50*, n°4, déc. 1987, p. 119.

manifestation non du sens mais d'une humanité dans tous ses états – aux côtés de tous les autres riens sur lesquels se construisent les relations interpersonnelles.

- **Les tropismes : une parole mimée :**

Dans l'univers sarrautien, le corps est souvent soumis à une agitation incontrôlée, à une mobilité affolée : « sautellement perpétuel » (Martereau, p. 22), « s'ébrouer », « s'ébattre », ces deux verbes que l'auteur utilise par excellence. A ce titre, ces mots s'apparentent à la catégorie de ces mouvements révélateurs. Mais ce qui se révèle encore plus dramatiquement c'est l'irréfléchi du geste, ce langage symptomal du corps qui énonce une vérité foudroyante, « des mots qui jaillissent comme un coup de poing de boxeur. »¹ L'essentiel est qu'ainsi le corps échappe à la maîtrise immobile et satisfaite de son « propriétaire ». C'est alors cette déplorable indépendance avec laquelle le corps réagit parfois : main « docile » d'un personnage, tic qui « tiraille » et « crispe » les coins d'une bouche. Un des grands thèmes sarrautiens, ce sont donc « ces mouvements secrets, inavoués, à peine conscients », « faibles tressaillements, vibrations, sursauts, soubresauts légers, un scalpel qui coupe la chair »².

Ce sont encore ces mouvements premiers et primitifs. Le corps sarrautien, comme tout corps, est bien cet « animal de mouvement » dont parlait Merleau Ponty.

L'extérieur du corps ne suffit pas, il faut aussi explorer ces micro-événements organiques, ces drames de l'intimité physique, comme par exemple les perturbations circulatoires ou cette embardée sanguine qui aboutit à une rougeur externe qu'on remarque chez les personnages du « Planétarium » :

C'est trop fort, elle se sent rougir de nouveau. C'est vraiment un peu violent...Mais elle n'a pas bronché. Bien sûr...pas un mot. Elle a même souri en rosissant sans doute un peu : elle a senti dans ses joues une légère chaleur. C'est toujours la même chose, elle essuie les coups en souriant. Tout glisse sur elle, n'est-ce pas, ils doivent se dire cela, " elle a une peau d'éléphant "[...] Jamais un mot quand les autres passent à l'attaque...Ella a peur, c'est très simple au fond...Depuis le premier moment, c'est toujours avec lui ce même malaise. On ne sait jamais sur quel pied danser, on ne sait jamais ce qui peut arriver, il est capable de n'importe quelle sortie devant les gens [...] (Pla, p. 37).

1– SARRAUTE, N. « Portrait d'un inconnu ». Gallimard, Folio, 1972, p. 18.

2– RAFFY, Sabine. « Autour de N. Sarraute ». Les Belles Lettres, 1995, pp. 92-93.

Un autre passage où Pierre (le père d'Alain), gêné devant sa sœur Berthe à cause de son fils :

Tandis qu'elle le précède à travers l'entrée, le salon, il regarde sans pouvoir en détacher les yeux sa vieille nuque fragile, le petit creux livide entre les deux tendons saillants [...] Il a envie de s'en aller, comment a-t-il pu accepter ?... " Allons, mais assieds-toi donc, mets-toi donc là...tu as l'air tout empêtré..." Il rougit, il se baisse pour cacher son visage, il se penche, il fixe les yeux sur le coin du tapis qu'il a retourné en passant, il le saisit entre ses doigts, il faut se donner une contenance, gagner du temps...Voilà, il le retourne, il l'aplatit, c'est fait, le mal est réparé. Elle le regarde d'un air soupçonneux [...] Il ne peut plus attendre, soutenir un instant de plus ce regard qu'elle tient posé sur ses yeux... " Ecoute, ma petite Berthe...Voilà...Il s'éclaircit la voix...Voilà pourquoi je suis venu...ça m'embête terriblement de te parler de ça..." (Pla, p. 141)

Parfois, ce sont de fréquentes bouffées de chaleur qui inondent les personnages sarrautiens. Ces drames intérieurs qui se jouent dans l'intimité du moi-corps, nous apprend qu'il y a là comme une boîte prête à laisser émerger de l'inavouable, de l'innommable. Mais s'il est vrai qu'il n'y a pas d'être vivant sans transactions entre le dedans et le dehors. Nous verrons que les risques courus à l'extérieur sont encore plus inquiétants. Ces mouvements qu'on trouve au fond du moi, on s'aperçoit qu'une de ces réactions instinctives, c'est « le mouvement d'un petit animal apeuré qui se terre. » Ce geste primitif peut conduire à toute une série de posture, au mouvement de recul ou de retrait qui mène à un repli puis à une réaction. Dans ces stratégies défensives, nous retrouvons une immobilité. Cette opération magique ou ce changement à vue, ce drame physique et mental à la fois : « comme une particule de cristal qui tombe dans un liquide sursaturée, tout se pétrifie tout à coup, se durcit. Ils se recouvrent d'une carapace. »¹

Se barricader en soi-même, boucher toutes les issues, fermer tous les trous, il semble que c'est la solution. Et il ne s'agit pas seulement d'avoir une enveloppe dure, mais aussi un noyau, « pareil à une pierre de silex ». (Pla, p. 75). Le corps redevient alors une matière, une substance compacte. Mais c'est surtout son enveloppe qui intéresse l'auteur pour écrire le corps. Si l'on ôte la carapace, on s'expose à ce sentiment désagréable d'être à découvert : « Toutes vos tripes dehors [...] ce corps dénudé, tout pâle et tremblant dans la lumière crue. » (Pla, p. 29). Insécurité fondamentale, quand les personnages sont hors de la carapace. On se retrouve alors soumis à ces innombrables menaces et agressions qui

1- « La bêtise, pour Sarraute, c'est une « carapace ». (Planétarium, p. 29, Enfance, p. 122), cité par Sabine RAFFY, « Autour de N. Sarraute ». Les Belles Lettres, 1995, p. 95.

rendent parfois le monde de Sarraute mou, flasque et fragile. Il se transforme d'un « moi-crustacé à un moi-poulpe. »¹

A cet égard, on comprend pourquoi la peau, cette interface entre intérieur et extérieur, est un élément stratégique du corps sarrautien. Ainsi, dans l'atteinte portée à l'intégrité de la peau, nous aurons une de ces formes de l'angoisse de pénétration qu'analyse Didier Anzieu dans « L'image inconsciente du corps »², en parlant de la blessure et de l'écorchure :

Ce rire là, il le reconnaît : rien de commun avec les roucoulements heureux...un rire lourd qui se vautre, un gras rire épais qui se roule partout, puis tout à coup s'enfonce dans la gorge, disparaît presque, réduit à une sorte de chuintement, chemine longtemps quelque part en dessous et puis reparaît, enrôlé, grinçant, long...il vous écorche. (Pla, p. 28).

Parfois la fragilité, la perméabilité de la peau, le déficit de l'enveloppe permettent alors un autre type d'angoisse ; à la limite, un mot agressif peut déclencher une hémorragie mortelle. La fragilité cutanée peut se localiser en zones où s'opère aisément une pénétration. C'est Alain Guimier, dans *Le Planétarium*, qui exprime le mieux l'angoisse de vidage, la crainte d'être « percé, vidé » avant d'être « gobé » tout entier comme on gobe un œuf, ne laissant de lui qu'une coquille fragile. » (Pla, p. 230)

On retrouve ce que la psychanalyse décrivait comme une des expériences psychiques, celle du corps menacé d'être troué, percé, vidé. Et quand on est vidé, on est vide. On peut mettre ceci en rapport avec des déclarations dans « Disent les imbéciles » qui évoquent un « trou, un vide où tout s'engouffrent. »³

Pour terminer cette déambulation dans les enfers du corps sarrautien, on pourrait dire qu'il n'y a rien à en sauver et que ces textes exposent une sorte de haine du corps. Pourtant, c'est à partir de cette même thématique du corps que N. Sarraute construit une mythologie de l'écriture, dans laquelle elle s'invente le seul bonheur authentique qu'on puisse reconnaître. L'œuvre en genèse, devient alors moins le lieu de métaphores corporelles qu'un « corps métaphorique. »⁴

1- ANZIEU, Didier. « Le moi-peau ». Dunod, 1985, p. 47.

2- ANZIEU, D. « L'image inconsciente du corps ». Seuil, 1984, pp. 51-52.

3- SARRAUTE, N. « Disent les imbéciles ». Gallimard, Folio, 1976, p. 76.

4- ANZIEU, D. « Le corps de l'œuvre ». Gallimard, 1981, pp. 118-119.

- **Le non-dit : une communication par le corps :**

Le corps peut-il être révélateur ? Ce terme « révélateur » est ce qui indique, manifeste, dévoile, fait connaître ce qui était ignoré, caché. Par l'action de révéler, la prise de conscience d'une réalité constitue une découverte. Ainsi le corps ferait-il connaître ce qui est tenu sous silence, serait-il l'indice de ce qui n'est pas immédiatement perceptible ?

Le corps transformerait ce qui ne se manifeste pas au dehors, ce qui est inconscient, ou en attente, en quelque chose de visible, de perceptible. Employer ce terme, c'est postuler que le corps est chargé d'un sens inapparent, devant être saisi pour être révélé, mais qu'il peut être agent de cette transmission. Le corps correspond à ce qu'il y a de plus profond de la personne, ça apparaît physiquement. Ainsi, ce qu'il y a de plus profond en soi est physiquement révélé. Le corps est parlant, il en dit plus long que ce que l'on pourrait croire. Le corps que l'on donne à voir nous révèle, comme il révèle ce que la parole ne peut transmettre.

Le corps participe toujours à la langue. On ne peut l'en séparer. Le langage oral, lors d'une conversation, fonctionne avec des gestes ou mimiques intégrés au verbe. D'une certaine manière, le corps régule, pilote l'inter-action dans ses éléments verbaux. Mais ces informations ne sont révélatrices qu'une fois saisies, interprétées et transmises. On remarquera ainsi, l'association du langage avec le corps, l'écriture et le regard.

Le corps prend le relais d'une parole quelquefois absente. Il est aussi le siège de perceptions et d'émotions révélatrices. Il est aussi capable de dénoncer le non-dit, le caché ou le refoulé. Le corps aux multiples propriétés est changeant, tantôt réel, tantôt imaginaire. Il prend quelquefois la parole, à sa façon ; et le sens latent devient alors visible.

Ainsi, dans l'univers sarrautien, c'est le corps qui va prendre en charge le non-dit et le caché. Ce non-dit sera communiqué, puisque c'est lui qui nourrit les échanges, puisque les partenaires en présence à la façon dont l'auteur les décrit, ne cesse non seulement de se livrer à ce dialogue souterrain (la sous-conversation), mais d'en enregistrer les données, d'opérer les adaptations qu'il suppose, et manifeste à son tour le langage à ciel ouvert. On sait que la conversation et la sous-conversation sont en étroite interdépendance. Dès lors, il faut bien admettre que le support de la sous-conversation n'est autre chose que le corps lui-

même. L'auteur a toujours été fidèle à la réalité des situations de communication effectives, une réalité qui fait que l'échange verbal a lieu non pas entre deux entités abstraites, deux consciences désincarnées, mais toujours entre deux ou plusieurs corps, et que, par delà la simple teneur des paroles échangées, ces corps interviennent eux-mêmes constamment pour supporter et révéler une partie du sens de l'échange. C'est, dans chaque conversation, le corps entier qui est impliqué, à travers de nombreuses notations relatives tour à tour à l'expression du regard, à la mimique, à la gestuelle, à la posture corporelle. Dans « Le Planétarium », la voix qui rejoint l'expression du visage est le plus souvent rendu par les notations relatives au sourire, qui accompagne souvent les paroles :

Alain essaie de reprendre pied, il serre leurs mains un peu au hasard : " Bonjour...très heureux...Bonjour...Mais pas du tout, entrez...Non, vous ne me dérangez pas...Bien sûr que non, voyons, vous savez bien que je suis très content..." Son sourire est crispé, contraint, il le sent, sa voix est mal posée [...] (Pla, p. 166).

Tous ses gestes sont saccadés, gauches, ses yeux doivent briller d'un éclat fiévreux... « Tout à l'heure au téléphone... » ils ont dû s'amuser, je n'avais pas compris, je n'avais pas bien saisi [...] C'était une surprise, je m'y attendais si peu. Ils savent, ils ont tout vu : sa stupeur, son humiliation, n'en croyant pas ses oreilles [...] (Pla, p. 166).

Tout le texte du Planétarium joue sur cette ambiguïté de signification d'une manifestation physique qui est la charnière exacte entre le corporel instinctif et le verbal, le message signifiant.

Dans « Le Planétarium », c'est le jeu du regard qui sera souvent sollicité. On constate ce fait dans la conversation entre Germaine Lemaire et Alain Guimier :

Elle (Germaine Lemaire) pose la main sur le bureau : " c'est là-dessus que vous travaillez ? – Oui, c'est là, presque toujours. – Ah, vous préférez ça, avoir le dos à la fenêtre, vous asseoir face au mur ? " Elle le regarde avec attention..., elle doit le sentir, elle fait exprès de le regarder avec cet air attentif [...] (Pla, p. 169).

Tandis que peu à peu, tout le visage interviendra. Alain voudrait se détourner, se renfrogner, mais les mots qu'elle vient de prononcer, le son de ces mots fait luire ses yeux, étire ses lèvres en un sourire flatté, il ouvre la bouche, il hésite une seconde : « oui, j'aime mieux travailler le dos au mur. » Il a tout à coup la sensation de marcher sur quelque chose qui se balance sous ses pieds...Un faux mouvement et il va tomber... » (Pla, p. 169).

Ces expressions du visage qui accompagnent plus ou moins directement l'émission des paroles, s'élargit au reste du corps, et conduit à une description, souvent riche, de la gestuelle et de la posture :

Il tâte du pied devant lui avec précaution..." oui, le dos à la fenêtre – c'est plus commode..." C'était juste le bon mouvement...attention, là, casse-cou, le mouvement trop fort, basculer un peu d'un côté...tous l'observent amusés, il essaie d'avancer encore d'un pas, mais il oscille...il vous fallait ça ? (Pla, p. 169-170).

Ainsi, en plus de l'analyse du contexte affectif de l'échange verbal, la description du jeu des corps ne cesse, chez N. Sarraute, de prendre plus d'ampleur. Bien entendu, cette extrême attention portée à tout l'accompagnement physique de la communication verbale, depuis la teneur de la voix.¹, jusqu'à la gestuelle et la posture, en passant par la mimique et l'expression du regard, n'est pas une invention de l'auteur. On sait, avant N. Sarraute, Proust avait pris de relever ces éléments en ce qui concerne les personnages qu'il nous présente. Elle dit à ce propos dans « L'ère du soupçon » :

[...] il n'est pas exagéré de dire qu'il y a plus qu'aucun autre romancier excellé dans les descriptions très minutieuses, précises, subtiles, au plus haut degré évocatrices, des jeux de physionomie, des regards, des moindres intonations et inflexions de voix de ses personnages, renseignant le lecteur, presque aussi bien que pourrait le faire le jeu des acteurs, sur la signification secrète de leurs paroles.²

Cette attention portée par N. Sarraute à l'accompagnement matériel de la parole est probablement liée à la perception sensorielle du corps d'autrui, parallèle à celle de son propre corps. On remarque que ces détails ont pour l'auteur une valeur essentielle dans l'image qu'elle se fait et qu'elle veut nous transmettre de la communication humaine. Pour compenser les insuffisances du langage, le corps est bien le support et l'instrument essentiel de cette communication. Tous les détails relatifs à l'intonation, à la mimique, à l'expression du regard, à la gestuelle, sont en effet autant de signes que, en présence les uns des autres, et indépendamment de la volonté de leurs propriétaires, les corps ne cessent d'échanger entre eux. Il constitue un dialogue beaucoup plus continu, plus fiable, plus authentique que celui supporté par les paroles réellement prononcées. Il implique une adaptation automatique et rapide qui est celle de l'instinct animal, au cours de l'échange.

Le corps ne se trompe jamais, écrit N. Sarraute dans un passage du Planétarium : avant la conscience, il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors avec une implacable brutalité les multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses. (Pla, p. 63).

1– Nous consacrerons un chapitre sur la fonction et la représentation de la voix.

2– SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». p. 113.

1.2- Le malaise du corps et les sensations instantanées « Enfance » :

Dès la première lecture de l'œuvre de Sarraute, nous constatons l'importance que prend la présence du corps. On notera sans difficulté la fréquence des impressions cénesthésiques, celles qui relèvent de l'expérience que chacun a, de l'intérieur de son propre corps, et qui sont ici presque de caractère douloureux.

Le corps en tant qu'instrument privilégié à partir duquel le Temps l'agresse et l'entraîne vers un néant inévitable, dans un processus chargé d'horreur. Dans cette perspective, le drame essentiel de l'univers sarrautien est celui de la conscience dans sa tragique dépendance du corps, celui de l'Esprit contraint à l'incarnation. Cette conscience pénible du corps se manifeste parfois sous la forme d'un malaise vague et indéfinissable : « Je sens en moi, sans pouvoir le situer, un malaise vague, comme un mal de cœur [...] »¹

Le plus souvent, ce malaise se révèle chez les personnages sarrautiens, dans leurs rapports à la fois avec le monde extérieur et avec les autres. Nombreuses sont les idées que met en cause cet imaginaire corporel, stimulant ainsi la sensation, comme le montre ce passage tiré de « Enfance » dans lequel sont décrites les « idées » qui souvent torturent l'enfant Natacha :

[...]il n'y a rien à faire, ça crève les yeux : maman n'est pas aussi belle. Maintenant cette idée s'est installée en moi, il ne dépend pas de ma volonté de la déloger. Je peux m'obliger à la repousser au second plan, à la remplacer par une autre idée, mais pour un temps seulement [...] elle est toujours là, blottie dans un coin, prête à tout moment à s'avancer, à occuper toute la place...on dirait que la repousser, de trop la comprimer augmente encore sa poussée. Il n'y a plus en moi, comme en tous les autres, les vrais enfants, ces eaux vives, limpides, pareilles à des rivières, mais les eaux stagnantes, bourbeuses, polluées des étangs,...celles qui attirent les moustiques. Tu n'as pas besoin de me répéter que je n'étais pas capable d'évoquer ces images...ce qui est certain, c'est qu'elles rendent exactement la sensation que me donnait mon pitoyable état. Les idées arrivent n'importe quand, piquent et le dard minuscule s'enfonce, j'ai mal [...] (Enf, pp. 98-99).

Natacha est confrontée à la puissance destructrice des « idées », au désastre qu'elles provoquent. Les « idées », il s'agit de ces turbulences intimes qui se sont emparées d'elle d'abord à la vue de la belle poupée de coiffeur ; celle-ci a suscité le sentiment d'un décalage qu'elle ne peut nommer entre cette image de la beauté et celle que sa mère a voulu lui imposer, en lui inspirant l'idée qu'elle est incomparable. La manière dont la

1- SARRAUTE, N. « Portrait d'un inconnu ». p. 48.

narratrice formule ce malaise ne laisse aucun doute sur l'identification, il s'agit bien d'un tropisme : « Je sens soudain comme une gêne, une légère douleur...on dirait que quelque part en moi je me suis cognée contre quelque chose, quelque chose est venu me heurter.» (Enf, p. 91).

Puis la sensation s'élabore d'elle-même : « ça se dessine, ça prend forme...une forme très nette : « elle est plus belle que maman.» (Enf, pp. 91-92). La phrase porte les signes de cette transgression : « Je n'ai d'ailleurs gardé aucun souvenir de cette opération et sa phase ultime.» (Ibid., p. 94).

Or, cette fois le tropisme devient envahissant, dévastateur, irrésistible, l'enfant le nomme « idées », à voir la manière dont elle la décrit : « elle est toujours là, blottie dans un coin, prête à tout moment à s'avancer, à tout écarter devant elle, à occuper toute la place.» (Ibid., p. 98). Toute tentative de refoulement la renforce : « On dirait que de la repousser, de trop la comprimer augmente encore sa poussée.» (Ibid., p. 98).

C'est une étape et une épreuve. D'autre part, la découverte d'une parole où le geste du corps pèse plus que le sens des mots, l'enfant devine que dire, c'est d'une certaine façon faire, et ici faire mal. Au moment où les « idées » s'installent en elle, les mots de la mère la déchirent, prennent une sorte de réalité objective, deviennent des morceaux de réel, vrais icebergs qui flottent à la surface de la conscience, entraînant le morcellement du moi.

A la limite, c'est le corps entier qui est susceptible de devenir le support de ce mal-être. Sans oublier l'intensité et la fréquence des peurs et des angoisses qui habitent les personnages sarrautiens. Ils ont tendance à les projeter sur le monde extérieur qu'ils éprouvent comme chargé d'inquiétudes, de menaces et de dangers. Souvent, cette impression de malaise pousse la petite Natacha à réagir et à se comporter différemment par rapport aux autres enfants, du moins sa situation la contraignait à ressentir, avec l'angoisse de n'être pas : « un enfant comme les autres », de subir une fatalité : « le mal était en moi. Le mal m'avait choisie parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin. Il n'aurait jamais pu vivre dans un esprit sain et pur d'enfant comme celui que les autres enfants possèdent.» (Ibid., p. 100).

Nous voyons, en revanche, Natacha sur le manège au Luxembourg s'efforcer, presque toujours en vain, d'attraper les anneaux qu'il faut décrocher pour les enfiler sur un tige. Cette situation nous laisse deviner la présence angoissée de la petite fille. Les conseils prodigués par les adultes ont dû peser lourd sur la conscience de Natacha : « Tu vois, tu te crispes trop, il ne faut pas, tu as vu comment font les autres enfants...ils le font en s'amusant. » (Ibid., p. 61).

La sous-conversation nous révèle déjà ici la peur de la petite fille, celle de n'être pas comme les autres et son désir d'être acceptée. Cette analyse consiste à admettre que le malaise de l'enfant ne provient ni du monde, ni des autres, mais d'abord d'elle-même et en particulier de la façon dont elle vit ces situations avec son propre corps.

De toute évidence, quelle que soit l'interprétation, plus ou moins physiologique ou psychologique qu'on donne, le personnage sarrautien nous apparaît comme un individu chez qui la conscience même de ces malaises est le signe de l'importance de l'attention que celui-ci porte au corps d'autrui, dans lequel il peut lire à livre ouvert, décelant et déchiffrant, comme autant d'indices des mouvements intérieurs les plus infimes qui affectent l'apparence de ce corps.

A la limite, la communication sarrautienne se passe entièrement de mots, la co-présence physique suffit à lui assurer un degré suffisant d'intensité. « Enfance » nous présente, à plusieurs reprises, l'exemple d'un échange qui se développe entre deux personnages en dépit du silence, et grâce à leur seule proximité physique. Tel est le cas avec Natacha et sa mère : il n'y a pas de descriptions systématiques du visage de la mère, seulement des « instantanés », correspondant au regard, aux prises de vue de la petite fille. La mère est montrée en train d'écrire « d'énormes pages blanches », ou en train de lire dans son fauteuil, de sa voix grave (Enf, p. 38), sans vraiment penser à ce qu'elle lit, et Natacha qui s'approche, son « air surpris », ses yeux qui « paraissent immenses, emplis de naïveté, d'innocence [...] » (Ibid., p. 40).

Les sensations de la petite fille posant ses lèvres « sur la peau fine et soyeuse, si douce de sont front, de ses joues. » (Ibid., p. 40). Ces perceptions subjectives nous laissent ignorer la taille de la mère que tous regardent avec admiration. Cette mère semble si sûre de sa beauté. Mais pour Natacha : « n'est-elle pas au dehors...Hors de tout cela? » (Ibid.,

p. 93). Ainsi impose-t-elle indirectement à sa fille l'idée qu'elle est incomparable, parce qu'elle séduit tout le monde. Dans cette description, la narratrice est en quête de cet ineffable qu'elle ressentait enfant : « J'aimais ses traits fins, légers....sous sa peau dorée, rosée, douce et soyeuse au toucher.» (Ibid., p. 93). Mais peu à peu la description glisse vers des défauts : « L'irrégularité du visage, la petitesse des yeux et, pis, le regard assez étrange, fermé et dur, parfois vif, naïf...souvent comme absent.» (Ibid., p. 94). La petite fille ne s'était jamais demandée si sa maman était belle. Elle ne sait toujours pas ce qui l'a poussée ce jour là à s'emparer de ce « elle est belle » qui adhérerait si parfaitement à cette poupée de coiffeur, qui semblait être fait pour elle :

Je n'ai d'ailleurs gardé aucun souvenir de cette opération que j'ai pourtant dû accomplir...seul m'est resté le malaise, la légère douleur qui l'a accompagnée, son aboutissement quand j'ai vu...comment ne pas le voir?...C'est évident, c'est certain : elle est plus belle que maman. (Ibid., p. 94).

Un second portrait, après les trois ans de séparation, révèle un visage plus dur, une silhouette épaissie (Ibid., p. 251). Cependant le récit exhibe l'indifférence de la mère, jamais tendre en dépit des mots dont elle caresse Natacha. On ne la voit embrasser sa fille que lorsque celle-ci arrive à Pétersbourg. (Ibid., p. 68). Tous les gestes de tendresse viennent de l'enfant : c'est Natacha qui se serre contre elle (Ibid., pp. 20-40). En revanche, la mère essuie simplement les larmes de sa fille après la terreur de l'opération (Ibid., p.26), et surtout lors du voyage qui précède leur longue séparation ; elle reste assise en face de l'enfant, se contentant d'étendre le bras pour essuyer « avec un mouchoir déjà trempé son visage ruisselant de larmes.[...]Lorsqu'elle revoit sa fille, elle l'inspecte, hoche la tête d'un air réprobateur.» (p. 251). Partout on voit la mère agacée (Ibid., pp. 29-75-99). Elle rit de manière méprisante lorsque sa fille émet une « *idée* » blessante pour elle. (Ibid., p. 100)

La narratrice se remémore sa propre gêne devant le corps un peu dénudé de sa mère qui là encore demeure à distance : « Nous restons là l'une en face de l'autre, nous nous regardons, je ne sais pas quoi dire et je vois que maman ne sait pas très bien quoi dire non plus...» (Enf. p. 252).

Le dialogue des corps fait défaut ; celui des cœurs aussi. La petite fille, qui a mûri, parvient cette fois, à formuler le terrible diagnostic : « Et d'un coup je sens, comme jamais je ne l'avais senti avant, l'indifférence à mon égard de maman.» (p. 255)

Le père est en revanche bien présent, il occupe la place de la mère (p. 44). Il semble communiquer avec sa fille, moins par les mots que par l'énonciation, l'intonation de la voix, les gestes. La narratrice rappelle ces gestes pudiques qu'il esquissait et qu'enfant, elle déchiffrait, les interprétant pour le lecteur. Ce père parle peu mais les mots dont il use révèlent la tendresse, toujours un peu retenue. Ainsi, « Enfance » nous rend compte à chaque étape de l'entente secrète, de la connivence immédiate et charnelle établie entre Nathalie et son père. Nous la voyons toute petite prendre possession de lui en caressant « ses joues maigres, un peu rugueuses (...) lui chatouiller sa nuque, lui donner un gros baiser dans le creux de l'oreille. » (p. 44). Lui de son côté, par une espèce de scénario convenu entre eux il « fait mine de se fâcher. » (p. 44) La relation avec le père repose sur un accord sans défaillance, peut-être parce que, contrairement à la mère, il se défie des mots : la convention tacite et claire enseigne à Tachok la valeur du silence quand il est lesté d'un poids de vérité.

Cette connivence réapparaît encore entre le père et la fille, quand la trahison de la mère a déclenché en Natacha un vif désespoir : la tendresse quasi maternelle du père reparait alors dans l'étreinte qu'il ose, plus forte que jamais, dans le geste que la narratrice décrit avec délicatesse : « Il sort son mouchoir, il essuie avec une maladresse tendre, comme tremblante, mes larmes, il me semble voir des larmes dans ses yeux. » (p. 116). Les mots du père relèvent d'une expression banale, presque stéréotypée : « Tu verras, dans la vie, tôt ou tard tout s'arrange [...] » (p. 116), mais ces mots sont rabroués par ce qui les sous-tend et par le commentaire solennel de la narratrice : « A ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à l'autre... » (p. 116). En s'adressant à sa fille, le père la traite sans cesse comme un être responsable. Nous l'avons vu refuser de lui mentir et faire appel à sa capacité de choix lorsqu'elle doit se déterminer entre lui et sa mère. Or le père, en faisant reposer la décision de Natacha sur elle-même, et non sur les prétendues difficultés de la mère, a su trouver les mots qu'il faut. Il s'est refusé à déguiser la vérité. Alors ses paroles agissent « comme un anesthésiant » (Enf, p. 175). Ainsi, cette affection secrète mais si forte qui lie le père et la fille, est décrite par la narratrice dans une rhétorique de l'indicible :

Je ne sais pas si mon père m'a serrée dans ses bras, je ne le pense pas, ça ne m'aurait pas fait sentir davantage la force de ce qui nous unit, et son soutien total,

sans condition, rien n'est exigé de moi en échange, aucun mot ne doit aller lui porter ce que je ressens. (Ibid., p. 175).

Il faut reconnaître à N. Sarraute l'originalité qui consiste pour elle à valoriser au maximum ces éléments physiques, à leur donner toute leur part de l'échange. On comprend du même coup que, dans cette œuvre, la richesse de notations relatives au jeu physique des personnages, c'est comme un théâtre qui assure la réalité corporelle des acteurs. Ce que nous montre N. Sarraute, à travers ces récits, c'est bien cet ensemble de signes physiques que chaque corps humain ne cesse d'émettre à partir du moment où il se trouve en présence d'autrui, et d'autre part, les interprétations qu'ils suscitent, les émotions et les réactions qu'ils provoquent dans un échange ininterrompu dont le langage articulé ne constitue que la frange superficielle.

1.3- Le corps ou l'indicible sensoriel :

L'œuvre de N. Sarraute ne cesse de mettre en évidence, les contraintes et les interdits que les exigences de la vie sociale imposent au langage. On peut dire d'ailleurs qu'une grande partie de son œuvre est destinée à illustrer ces règles et interdits implicites de la conversation. Tel est le cas dans « Le Planétarium » et « Enfance ».

« Le Planétarium » s'efforce de prouver l'impossibilité dans laquelle se trouvent les personnages, dans une conversation normale entre gens, de convaincre un interlocuteur à propos de ses affirmations. On dira que l'une des règles de civilité que les textes de Sarraute essaient d'enfreindre, c'est de placer un des interlocuteurs dans une situation dans laquelle il perdrait complètement la face. Et le silence imperturbable maintenu par l'un des assistants, devient un signe dont les autres personnes présentes ne cessent d'interroger avec anxiété le sens.

Ainsi, la sous-conversation, le dialogue que les corps ne cessent d'échanger, ignorent les règles, les contraintes et les interdits que la vie sociale a peu à peu imposés. En ce sens, on pourra dire que le tropisme, qui manifeste au niveau de la sous-conversation le fossé qui se creuse soudain entre l'expression du corps et les paroles explicites, représente une revanche du corps face à toutes les contraintes artificielles. Un corps qui en demeure au langage authentique de son habitude spontanée, et qui nous ramène aux origines animales de l'espèce ; là où l'emportent l'affectivité et les pulsions, tout ce qui relève de

l'instinct et de ses réflexes infaillibles.¹ De cet aspect involontaire du tropisme, réaction d'un corps que son propriétaire n'arrive pas à maîtriser : « A tout moment, dit le narrateur de « Martereau », des mouvements incontrôlables m'agitent. J'ai peur, j'ai honte, je tremble.» (Mart, p. 107).

Le tropisme est considéré comme une revanche irrésistible du corps contre les contraintes que veut lui imposer la vie sociale, et le langage, ici, est la plus claire manifestation. Rien n'est plus significatif que la savoureuse confrontation, au début du « Planétarium », avec la tante Berthe et les deux ouvriers venus poser sa nouvelle porte (p16). Cette scène nous présente un spectacle où la corps réagit entre le bouillonnement intérieur des sensations, l'agressivité qui se donne cours dans la sous-conversation et l'aménité de la conversation explicite. On peut dire en ce sens, que le tropisme constitue à la fois une déchirure du masque, qui décèle derrière les conventions et l'apparence sociale de la réalité humaine authentique, et, par la vibration, l'accident qu'il introduit dans le réel, un obstacle dressé contre cette tendance qui pousse les humains à se réfugier vers des formes, des conduites et un langage également figés.

Ainsi le tropisme, en tant qu'activité sensorielle et psychologique, anime notre présence au monde et affirme sa particularité. Etant une expérience profondément corporelle, le tropisme est un phénomène intérieur qui se vit viscéralement, dans un corps devenu « siège et écho »² de sensations diffuses. On a, par exemple, le malaise soudain ressenti par le personnage de Natacha dans « Enfance », s'éprouve comme une sensation de révolte dans le corps. Adèle, la bonne, particulièrement dépourvue de bienveillance à l'égard de l'enfant, a marmonné : « Quel malheur quand même de n'avoir pas de mère.» (Enf, p. 121), au moment où l'enfant vient de découvrir qu'on la prive de sa chambre pour la donner à Lili (sa demi-sœur). Elle réagit alors, dans un premier temps, la petite fille se sent prise dans ces mots, sans pouvoir s'y soustraire. (Ibid., p. 120). L'enfant courbe d'abord la tête sous le verdict : « Ce malheur a fondu sur moi, il m'enserme, il me tient.» (Ibid., p. 122). Mais voici le tropisme libérateur de ce qui oppresse : « Et puis tout en moi se révulse, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace.» (p. 122). Le procès de révolte et de réaction favorise la délivrance.

1- PIERROT, Jean. « Nathalie Sarraute ». José Corti, 1990, p. 147.

2- BOUE, Rachel. « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de N. Sarraute ». Littérature, n°8, 1993, p. 65.

Ce corps qui, dans l'univers sarrautien, réagit parfois avec une certaine indépendance : « Avant la conscience, il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors...des multitudes d'impressions infimes.» (Pla, p. 63). Il s'agit là, d'une sensation qui apparaît le plus souvent quand deux personnes sont en présence, ou tout en moins lorsque l'une est captée dans la perspective de relations interpersonnelles. Dans l'univers sarrautien, le catalyseur essentiel des tropismes, c'est l'autre :

Car ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire.¹

Donc au départ, c'est la tension qui provoque ces sensations. Et c'est la contraction de tout l'être qui pressent quelque chose de menaçant dans l'échange. Une espèce de tension intérieure qui marque la conscience et d'un coup un courant d'excitation qui ne s'accorde pas avec l'attitude des personnages. Et c'est la narration qui nous convie à déchiffrer ces sensations à travers leurs visages ou leurs regards. Cette tension intime repose souvent sur des craintes informulées au moment où se produit l'échange. Or, les paroles prononcées n'ont rien d'essentiel ni de substantiel. Ce que figure le texte, c'est une scène de jeu entre les personnages présents pour sauver la face. Et la scène qui illustre ce genre d'événement, c'est le malaise soudain ressenti par Gisèle dans « Le Planétarium », quand celle-ci aborde le sujet de la bergère qu'elle veut acheter à la place des fauteuils, et tout d'un coup sa mère change de discussion en parlant du comportement d'Alain :

Quelque chose en elle (Gisèle) s'arrache et tombe...dans le vide en elle quelque chose palpite...vertige. La tête lui tourne un peu, ses jambes faiblissent...Mais il faut se raidir, il faut tenir bon, juste encore... un instant, offrir un visage placide aux baisers légers sur ses joues...sourire, parler " Oui, à bientôt, au revoir maman...Mais non, je ne suis pas triste, non, je ne suis pas vexée, quelle idée...Mais bien sûr, maman, je comprends, je sais...ce n'est pas grave, au fond tu sais, ces petites lubies d'Alain...ça s'arrangera... " (Pla, p. 55).

Aussitôt la porte refermée, dès qu'elle est seule dans l'escalier silencieux, les barrages se rompent. Cela monte en elle, se répand. « Elle sait ce que c'est, c'est la vieille sensation d'autrefois, sa peur à elle, toujours la même, cette terreur jamais effacée.» (Ibid., p. 55). C'est dans ce lien sans frontière et bien clos que peuvent se faire sentir, « les chatolements, les vibrations, les irisations, les nuances qui circulent dans l'espace

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». pp. 99-100.

perceptuel.»¹ Ces sensations fugitives et ces impressions insaisissables qui traversent le corps comme des ondes, et cherchent en même temps un espace verbal qui se dérobe.

Ainsi, l'impression n'est pas explicitement nommée, mais mimée par un mouvement phrastique ouvrant sur l'ineffable. Et un nouvel espace signifiant surgit, dans lequel le langage consiste non pas à nommer des pensées, mais à reproduire le mouvement d'une trace psychique et à accompagner le vécu sensoriel du corps.² N. Sarraute fait ainsi se ressourcer le langage auprès de catégories sensorielles « anonymes » et méconnues.

Tel est le cas, en particulier, dans le texte de « Enfance », quand la narratrice essaye de donner corps à l'indicible. Un psychodrame qui met en jeu et à l'épreuve la nature du lien qui unit encore le père et la mère. On assiste alors à l'échange d'un langage ou d'un dialogue purement corporel entre Natacha et son père. Celle-ci jouant volontairement d'une certaine ressemblance avec sa mère pour débusquer les sentiments de son père. Surgit ainsi un dialogue qui met en œuvre toutes les ressources de la mimique, de l'expression du regard et de la gestuelle :

Je parle le moins possible de maman. Chez mon père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au dehors...pas dans ses paroles, mais dans le froncement de ses sourcils, dans le plissement de ses lèvres qui s'avancent, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent...quelque chose que je ne veux pas voir. (Enf, p. 127).

Natacha a confusément senti qu'il lui faut éviter de réveiller en lui quelques tropismes qui ont trait à sa mère, sentiments informulés qui flottent entre la « rancune », la « réprobation » et même le « mépris » : « Je ne donne à cela aucun nom ». (Enf, p. 127). Un jour elle devine un obscur désir de son père, celui de retrouver quelque chose de la mère dans la fille qui se prête au jeu :

Et voilà qu'un jour, sous le regard de mon père que je sens posé sur mon visage, un regard qui s'attarde, ne le quitte pas, je relève un de mes sourcils comme le fait maman, j'ouvre mes yeux tout grands, je les fixe devant moi très loin, mes yeux comme ceux de maman s'emplissent d'étonnement, de désarroi, de candeur, d'innocence [...] Mais ce n'est pas moi, c'est lui, c'est son regard à lui qui a fait venir cela sur mon visage, c'est lui qui le maintient... (Enf, p. 128).

1– BOUE, R. « N. Sarraute, la sensation en quête de parole ». L'Harmattan, 1997, p. 33.

2– Citons FREUD : « Sous le mot de langage, on ne doit pas entendre ici seulement l'expression de la pensée dans les mots, mais aussi le langage gestuel et toute autre sorte d'expression de l'activité psychique », extrait de *L'intérêt de la psychanalyse*, et cité par Jacques DERRIDA dans « La scène de l'écriture », in *L'Écriture et la Différence*, Seuil, 1967.

Il s'agit donc d'un psychodrame et d'une interaction, déployés par la narratrice. L'enfant exauce le vœu secret du père. La narratrice commente avec son double les mots du père. Elle en reste au neutre des sensations et impressions indicibles, nous laissant le soin de traduire ce quelque chose :

Mais ce n'est pas cet air que mon père a cherché sur mon visage...et ce qui est arrivé ensuite prouve que j'avais senti juste. Il s'est tourné vers l'ami qui était là, c'était l'ami commun de mes parents...nous étions seuls tous les trois...et mon père, détachant enfin ses yeux de moi, s'est tourné vers lui et lui dit : " c'est étonnant comme par moments Natacha peut ressembler à sa mère..." (Ibid., p. 129).

Peut-être ce quelque chose serait le désir du père de retrouver trace de l'amour ineffaçable pour la mère, dont témoigne furtivement le verbe "caresser" : « et dans ses mots quelque chose d'infiniment fragile, que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître...quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé.» (Ibid., p. 129).

L'enjeu est d'éprouver le pouvoir des tropismes qui se présente comme un signe d'une connivence plus profonde entre la fille et le père.

Ainsi, c'est sur cet espace scénique, où le corps est l'acteur d'un texte, que N. Sarraute théâtralise et dramatise le lieu de la sensation indicible. Ce corps, réceptacle des sensations, habitacle des mouvements psychiques est le lieu de référence innommable de l'écriture sarrautienne.

La narration, chez cet auteur, est bâtie autour de la naissance d'une impression et de sa formulation, elle serre au plus près la nature profonde de l'écriture, dont le propre est de circuler comme une énergie psychique, entre la trace silencieuse que laisse une impression fugace, et la parole conditionnée par cette impression : les sensations « enflent, explosent, provoquent autour d'elles des ondes et des remous, qui à leur tour montent, affleurent et se déploient au dehors.»¹ L'énergie dégagée par ces infimes impressions constitue pour la romancière la « matière » la plus précieuse de son écriture.

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon », p. 104.

Nous venons de voir quelle place occupe le corps par rapport à l'univers mental dans les textes de N. Sarraute, et comment le dessein des tropismes, ces mouvements intérieurs et l'exploration systématique de mondes invisibles comme celui de la sous-conversation, apportent leur contribution à l'analyse des sensations par rapport au corps. Nous passerons dans la suite de ce chapitre à l'étude du corps dans l'écriture maghrébine afin de connaître le rôle que lui attribue A. Djébar dans ses romans.

2- Le corps-mémoire ou le corps comme champ de signes/sens :

Le corps ne nous intéresse, ici, que dans la mesure où il est investi d'un symbolisme qu'il nous faut à la fois déchiffrer et comprendre. Le corps est une instance déterminante dans l'organisation sociale. Il est traduit dans ses actes les plus inconscients ou dans ses schèmes absolus. Le corps dont il est question, dans notre étude, est un corps de langage. Le corps vit. Et c'est précisément cette mouvance imperceptible de l'indicible du corps, de l'inexprimé, apparaissant toujours en filigrane, qui nous occupe le plus dans cette recherche. Nous comprenons dès lors que le fait de donner une description du corps, selon la conception maghrébine, importe peu pour nous, alors que le décryptage des prolongements symboliques du corps signifiant dans les cadres les plus restreints, les plus « intérieurs », sera d'un apport bien plus grand pour notre travail.

En effet, notre choix a porté sur un type de situations « informelles » qui relèvent de l'ordre de l'esthétique, sans aucune autre référence que celle de l'observation et de la description. Il s'agit de l'ensemble des manifestations corporelles à savoir : la mimique, la gestuelle ou le corps en mouvement (la danse, le chant). Carrefour de toutes les connaissances, le corps est aussi par le polymorphisme de ses sensations, sentiments, plaisir et douleur, un corps parlant. Il a son propre langage, et chaque aspect de l'acte, de l'état ou de la pensée présente son corps particulier.

Réfléchissant ainsi sur la relation du corps, langage ; nous pouvons déjà avancer qu'au Maghreb, la représentation du corps dans la production féminine émerge d'un rapport assez problématique que la femme entretient avec son propre corps, rapport dont la société gère souvent les valeurs : tout ce qui est pudeur, intimité, nature, tabous...etc. Ce souci de représenter le corps peut correspondre chez la femme écrivain au besoin et au désir d'occuper et d'emplir un espace socio-culturel dont elle est souvent exclue dans la

réalité. Un désir qui prend forme de présence matérielle dans un premier temps et dont le premier signe de manifestation est la description physique de cette présence à laquelle il s'agit de donner une signification et une consistance.

A ce propos, nous pensons que A. Djébar est la romancière maghrébine la plus engagée dans ce sens. Son écriture fonde une nouvelle conception de la présence féminine à travers laquelle les images du corps occupent l'espace du texte. Ce qui nous importe, dans notre étude, c'est l'aspect qui correspond à une vision provenant de l'imaginaire personnel de l'auteur dont les représentations (intérieurité du corps : « pensées, sentiments, sensations » et transparence) sont relatives en grande partie à l'art et à l'imagination romanesque.

Cependant, quelles que soient la rigueur et la réticence de l'imaginaire et de la morale patriarcale dans leur manière de s'approprier les espaces matériels et moraux, la femme dispose toujours d'une entre-ouverture : dans le bain maure, par exemple, le corps féminin a le loisir de se livrer à une nonchalance sensuelle où le poids de la morale disparaît dans une ambiance tiède et vaporeuse. Au désir de délivrer la femme de l'emprise des valeurs patriarcales en ce qui concerne sa féminité correspond chez A. Djébar sa façon originale d'exploiter la dimension esthétique du corps dans l'écriture romanesque. Le corps féminin est ainsi mis en valeur à travers un contexte artistique et social : chant, musique, danse, transe.... L'originalité de cette entreprise consiste à lier le corps féminin à de nouvelles valeurs morales et artistiques que la femme peut cultiver à sa manière d'être : discrétion, sensibilité, transparence entre autres.

Nous venons de présenter une esquisse du corps féminin dans son contexte socio-culturel (le Maghreb). Mais ce qui nous importe le plus, c'est cette étroite relation qui existe entre le corps et le langage, comme le précise la sémiologue Patrizia Violi : « Le corps est une surface de significations située au carrefour du caractère factuel présumé de l'anatomie avec la dimension symbolique du langage. »¹

1- VIOLI, Patrizia. « L'infinito singolare », « Considérations sur la surface sexuelle du langage ». Vérone, Italie, Essedue, 1992.

D'une certaine manière, le moi/corps est une structure incarnée qui trouve sa voix, devient sujet et prend corps non dans l'anatomie mais dans le langage. Donc, le lieu de constitution du sujet c'est le langage, et par conséquent, la représentation. Ce processus de construction et de représentation de soi se présente comme sujet de chair et de parole. Dans cette perspective : « les mots et le corps se rejoignent dans un torsadé « vivantiel » ou le sentir du corps appelle à recevoir une résonance dans les mots.»¹

Dans quelle mesure et sous quels aspects le corps est désigné comme partie prenante dans l'expérience de l'écriture? Il s'agit de préciser ici l'émergence du corps au niveau du texte, sa participation à l'élaboration de celui-ci. Comment l'écriture se fait-elle le lieu où le corps cherche à se raconter : « par des mots qui étayent et élargissent le sentir initial tout en contribuant à un enrichissement de ses propres plis charnels ? »² Répondre à ces interrogations, c'est aussi envisager non seulement le corps-sentir, mais aussi le corps-dire et voir comment dans l'écriture, le corps est production des mots eux-mêmes.

Le corps est à déchiffrer. Tout à la fois notion et système complexe, visible, décomposable en infimes parties se rattachant à l'ensemble, le corps est écriture du souvenir, de l'histoire actuelle et passée et symbole vivant.³

Intervenant comme signifiant de la création, le corps s'impose comme langage auquel se rattache la parole d'écriture. La mise en écriture de ce corps dans sa valorisation et sa dévalorisation vise à la fois une expression du corps et parole sur le corps. Ecrire le corps, c'est alors naître dans l'être du langage, pénétrer dans une intériorité où les déchirures de la chair et celle des mots sont constitutives d'une même élaboration, d'une incarnation identique où le travail du corps faisant de l'acte d'écrire un acte essentiellement physique.

En tant que porte-parole des femmes séquestrées et témoin d'une époque historique, A. Djébar stimule la mémoire de ses aïeules et parcourt son corps à l'écoute de soi et des autres. Certes, elle restera essentiellement un écrivain-femme qui parle de celles « qui baissent les paupières ou regardent dans le vague pour communiquer.» L'œuvre de A. Djébar est lue comme une tentative de re-collection de paroles éparées, timidement énoncées, suggérées, arrêtées, interdites, refoulées...qui, en pointillé, rétablissent le sens

1- SIVADON, Paul. et Fernandez, ZOILA. « Corps et thérapeutique ». PUF, 1986, p. 129.

2- Idem., « Corps et thérapeutique ». p. 10.

3- LATOUR, M-L. « Le corps, rôle et parole ». p. 23.

d'une histoire, comme elle le précise dans « L'amour la fantasia » : « Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté.»¹

Plus que le dit lui-même, ce qui ravive le mouvement de restitution c'est la forme (corps) que prend ce dit pour s'expulser des espaces voilés de l'âme féminine. L'auteur poursuit la parole partout où elle fait bouger les signes ; dans les cris, dans les pleurs, dans les rires, dans les yeux, dans le corps tout entier. Dans les attitudes et les gestes, dans les pas de danse, dans la traversée conquérante de l'espace. Car « seule la mémoire du corps est fidèle, seul le présent du corps qui dort puis se réveille, qui dure, puis sommeille inaltéré, seul il ne se multiplie pas.»²

La parole féminine engageant tout l'être, tout le corps, est sans cesse soumise au regard témoin du temps. La relation langage-corps est devenue un lieu incontournable dans la littérature maghrébine. Avec A. Djébar, l'image poursuit son avancée, parée cette fois de l'émoi feutré d'une écriture au féminin. Passant au versant métaphorique, elle dévoile les indices d'une sensualité suscitée autant par le mouvement des mots dans le corps que par celui de l'écriture :

Quand la main écrit, lente posture du bras, précautionneuse pliure du flanc en avant sur le côté, le corps accroupi se balance comme dans un acte d'amour...pour lire, le regard prend son temps, aime caresser les courbes, au moment où l'inscription lève en nous le rythme de la scansion : comme si l'écriture marquait le début et le terme d'une possession.³

L'écriture, les mots naissent du corps, parlent du corps et au corps et sont habités par le courant pulsionnel qui le traverse.

Mais dans l'écriture djébarienne, on ne peut pas séparer le corps de la mémoire. Qu'est-ce que la mémoire pour A. Djébar ? C'est la mémoire du corps et du cœur, c'est à dire la mémoire des événements à la fois inconscients et intimes. C'est la mémoire sonore des chants, des lieux de naissance, des bruits et des chuchotements de ses aïeules et des femmes de son pays. Une mémoire populeuse aussi bien que cahoteuse, parce qu'elle se

1- DJEBAR, A. « L'amour la fantasia », p. 245.

2- DJEBAR, A. « Les Alouettes naïves », p. 177.

3- Op.cit., « L'amour la fantasia », p. 204.

mêle à d'autres mémoires, d'autres langues, d'autres espaces. C'est une mémoire « marmoréenne » qui a souvent été occultée par les femmes afin de fuir la douleur que A. Djébar ne veut pas oublier, qu'elle saisit à travers l'écriture, et qu'elle fait sienne. Une mémoire aussi qui lui révèle souvent une absence, une perte, un effacement, à partir desquels le corps se met en mouvement, se fait vision, ouïe et toucher, sans cesse, mais sans illusion de rejoindre une totalité.

Chez A. Djébar, le corps et la mémoire s'entrelacent, et c'est la narratrice qui ressuscite cette mémoire à travers un corps souffrant. Comme l'auteur le précise dans l'un de ses romans : « Seule la mémoire du corps est fidèle, seul le présent du corps qui dort puis se réveille, qui dure, puis sommeille inaltéré, seul il ne se multiplie pas. »¹

L'écoute de son propre corps transforme toute fiction en récit anaphorique. Dans les textes de A. Djébar, la parole singulière, indicible du corps, autrement dit son silence, s'exprime dans une tension entre le collectif et l'individuel,² et dans le détour verbal de la mémoire qu'exige tout mouvement alterné entre passé et présent. Cet espace mnémonique est fait de durée, il est chargé d'images et de sensations, et il porte en lui les stigmates d'un passé refoulé.

Ainsi la mémoire est une partie intégrante du corps. Ce corps est l'intermédiaire indispensable entre le monde extérieur et l'esprit : « L'esprit humain presse sans cesse avec la totalité de sa mémoire contre la porte que le corps va lui entrouvrir. »³ Il sert à enregistrer des sensations, par exemple l'audition est une fonction d'enregistrement de sons et la parole représente la fonction d'émettre ceux-ci : « Le corps interposé entre les objets qui agissent sur lui et ceux qu'il influence, n'est qu'un conducteur chargé de recueillir les mouvements et de les transmettre [...] »⁴

Le corps, avec ses facultés sensitives et sensorielles, est l'intermédiaire indispensable à la perception, donc à l'acquisition des souvenirs et la formation de la mémoire. Descartes dit à ce propos :

1– Op.cit, « Les Alouettes naïves ». p. 177.

2– On constate ce fait dans « Vaste est la prison » parce que c'est un récit autobiographique et en même temps la narratrice ressuscite la mémoire de ses aïeules.

3– BERGSON, H. « Matière et Mémoire ». p. 200.

4– Idem., p. 168.

Il y a une telle liaison entre notre âme et notre corps, que les pensées qui ont accompagné quelques mouvements du corps, dès le commencement de notre vie, les accompagnent encore à présent, de sorte que, si les mêmes mouvements sont excités derechef dans le corps par quelque cause extérieure, ils excitent aussi en l'âme les mêmes pensées, et réciproquement, si nous avons les mêmes pensées, elles produisent les mêmes mouvements.¹

Dans ce passage, Descartes met l'accent sur le réveil des sensations anciennes par association. Pour A. Djébar, comme pour la narratrice de ses romans, la mémoire est aussi celle du cœur et des sentiments : à chaque parole, à chaque geste se sont attachés des souvenirs qui la replaçaient dans le passé et la remplissaient d'un sentiment et d'une sensation involontaires. Elle revoyait ce passé dans son intérieur, et toutes ces choses qu'elles (sensations) évoquent paraissaient pour elle, tellement présentes, pleines de vie qu'elles lui causaient un frémissement. Le souvenir cause un choc au moment de la remémoration, et le passé est la seule chose qui parle au cœur et qui l'attendrit. La mémoire affective peut ainsi s'exprimer à travers le corps : le souvenir ne ramène pas avec lui la sensation passée, mais le fait ancien rappelé produit en nous une réaction sensitive nouvelle, présente et qui se manifeste par le comportement du corps.

Nous constatons ce phénomène dans « Vaste est la prison » et dans « La femme sans sépulture » où les souvenirs qui se réveillent dans la mémoire des personnages les accablent de leur force et de leur multitude. Le souvenir est une perception intérieure qui, de la même façon qu'une perception extérieure qui se lit à travers le corps, provoque une réaction émotionnelle : « Nous n'éprouvons nullement la sensation éprouvée autrefois, mais une sensation présente, produite par l'émotion ressentie maintenant et due à un souvenir qui a une raison de nous bouleverser.»²

En effet, la mémoire affective n'existe que dans la mesure où elle nous fait ressentir dans le présent l'émotion ressentie dans le passé identique et aussi intense. Taine la décrit ainsi :

La seule chose qui en moi se reproduise intacte et entière, c'est la nuance précise d'émotion, douce ou triste, qui, jadis, a suivi ou accompagné la sensation extérieure et corporelle.³

1– Cité par TADIE, J. Y. « Sens et mémoire ». Gallimard, 1999, p. 102.

2– Idem., « Sens et mémoire » p. 188.

3– Ibid., (citation signalée par J.Y. Tadié dans « Sens et mémoire »). p. 189.

Cette sensation est souvent d'une très forte intensité mais très fugitive. Il faut alors se rappeler le contexte, le souvenir du fait passé auquel était rattachée cette sensation. Et c'est ainsi que la mémoire sensitive nous imprègne d'une sensation réelle vécue dans le passé (par rapport à la mémoire affective qui fait revivre des souvenirs auxquels nous redonnons une valeur affective mais sans l'éprouver).

Pour traduire ces sensations, le corps reste le lieu du discours au croisement de la singularité d'un corps où se réalisent, pour l'écrivain des inventions spatiales, des déséquilibres qui brouillent la linéarité (analepses, prolepses), le support sur lequel germe la parole. A. Djébar a voulu exprimer le passé comme la forme de l'espace en allant à la recherche des lieux perdus et de la voix occultée, celle des femmes cloîtrées dans leur mutisme, pour revivre ce passé à travers son corps, par la mémoire du corps, le personnage qui se réveille reprend conscience et restitue ce passé enfoui :

[...] après un an, ou plus exactement treize mois, racontait Isma dans « Vaste est la prison » - flux insidieux, la montée intérieure enfle, houle en vibrations imperceptibles [...] un soudain soleil d'hiver gicle dans mon cœur, à nouveau la fièvre reprend, un labour obscur en moi, ce durcissement ne triomphe en rien de la marée impérieuse, doucement violente, dessin en creux d'une passion infiltrée, anonyme : un masque, j'ai maintenu héroïquement le masque, mes mots sont voilés [...] Oui, après l'ensevelissement de tout ce qui s'exhume profond en moi, ténèbres d'un tumulte englouti derrière la civilité, derrière l'activité quotidienne et les allées et venues de mon corps absent, après ces longs et lents treize mois ainsi traversés, une sieste, une seule sieste, ...je somnole, le corps émiétté par une soudaine lassitude, je m'enfonce dans un somme boueux, vorace [...] Je me noie dans la maison-vaisseau [...] Je me suis réveillée dans le silence étale de la demeure[...]quelque chose de neuf et de vulnérable, un commencement de je ne sais quoi d'étrange – en couleur, en son, en parfum, comment isoler la sensation ?– que « cela » est en moi et cependant m'enveloppe. Je porte en moi un changement et j'en suis inondée [...] Je me dresse hors du divan, je vais et je viens pour le plaisir de me mouvoir [...] J'apprends peu à peu à m'habiter, dans un début de stabilité paisible : l'épaisseur des autres réafflue, ainsi que le poids des choses que je vérifie lentement, comme si leur volume jusque-là faisait obstacle. (V.e.p, pp. 19-20-22)

C'est dans cette optique qu'on peut considérer le corps dans l'écriture djébarienne, comme un système de signes parallèle à celui de la langue, qui révèle les limites de l'échange linguistique tout en les compensant, selon « une économie de sens qui ne s'articule plus sur un signifié originaire, mais qui se déploie comme système de

« différence. »¹ La scène que donne le corps est muette et entièrement centrée sur les sensations, les attitudes et les gestes du personnage.

Sous le titre « *L'expression corporelle : de la transe à la danse* », nous étudierons dans le titre suivant le rôle du corps féminin qui exprime par la danse et la transe un passé refoulé, notamment dans le roman de « Vaste est la prison ».

2.1- « Vaste est la prison » ou l'expression corporelle : de la transe à la danse :

Dans « Vaste est la prison », ainsi que dans l'ensemble de l'œuvre de A. Djébar, le corps féminin est rarement décrit, et ne se donne pas à voir au lecteur, sinon dans son opacité. Même si le corps lui-même est rarement décrit, le langage du corps de la narratrice ou des autres personnages apparaît comme une forme de liberté contre le pouvoir de l'homme. C'est en effet à travers les symptômes psychosomatiques, tels que la perte de la voix, ou les rituels traditionnels, comme les trances, les danses et les réunions entre femmes, que le corps s'octroie la possibilité d'une insurrection. Grâce aux maladies, aux danses, aux trances et aux symptômes divers, le corps féminin réagit et communique pour finalement parler sa propre langue : « Le corps qui, dans les trances, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour [...] »²

Cette langue qui, pour la narratrice, vient après le français, l'arabe et le berbère, rapproche les femmes entre elles, et rapproche ainsi la narratrice des femmes qu'elle fait parler, en tant qu'il (le corps) constitue une langue allant au-delà des différences d'âge et de condition sociale. Il accomplit aussi, à travers les trances et les danses rituelles, une forme de solidarité entre femmes. Ces rituels servent, en fait, indirectement à faire sortir toute forme de malheur et de souffrance du corps. D'autre part, le langage du corps une forme inattendue de révolte :

J'avais participé à chacune de ces cérémonies lentes et compassées, même si je n'avais pu m'empêcher d'en faire une danse nerveuse, hybride, bondissant ou circulant, mes pieds seuls dessinant une chorégraphie de hasard, qui secouait mes mollets, entrelaçait mes bras nus, je transformais ainsi cette contrainte en une danse solitaire, fugitive, « moderne » disaient les dames déçues par ma fantaisie qui

1- DENEYS-TUNNEY, Anne. « Ecritures du corps ». PUF, 1992, pp. 92-93.

2- DJEBAR, A. « L'amour la fantasia ». p. 203.

semblait trahir...L'essentiel était ce défi de mon corps englouti qui prétendait improviser le mouvement [...] je sentais que la joie quasi funèbre de leurs corps, frôlant un désespoir entravé, ne me convenait pas. (V.e.p, p. 62).

Malgré l'oppression du regard des autres, le corps trouve le moyen de s'insurger.

Dans la première partie de « Vaste est la prison », la narratrice décrit la passion amoureuse qu'elle a ressentie, et qu'elle n'a jamais révélée à son bien-aimé. Elle met ainsi en évidence sa difficulté à exprimer son désir. Cette histoire souligne à quel point la visibilité de sa passion lui semble dangereuse. Ainsi, en se faisant écouteuse, sa tante lui raconte les histoires douloureuses des femmes de sa propre famille ; des histoires qui lui ont, jusqu'alors, été cachées. La narratrice comprend ainsi les origines de sa propre aphasie amoureuse. En outre, la conscience des injustices subies par les femmes de sa famille donne à Isma les instruments nécessaires pour développer des stratégies alternatives de résistance. La narratrice, en réaction contre les traditions qui emprisonnent les femmes et leur interdisent toute forme de manifestation de leur désir, cultive un espace intime et secret où elles peuvent laisser aller leurs émotions : la danse.

Ainsi, l'auteur met en scène les images d'un corps féminin épris de danse, délivrant ce même corps de la rigidité des tabous qui pèsent sur sa présence en faisant abstraction de son aspect érotique. Accompagnée de vibrations musicales, cette danse chorégraphique célèbre « le secret du corps et son rythme autonome, le velours intérieur du corps.» (V.e.p, p. 63).

Dans «Vaste est la prison», Isma revit la mémoire des histoires passées de sa grand-mère et de sa mère. Et en parcourant les signes de cette souffrance au féminin, la narratrice, consciente de la douleur dont elle a hérité, métamorphose le désespoir de la transe de Fatima (la grand-mère) et des danses traditionnelles des femmes, en danse de joie et d'espérance. Là où la grand-mère de la narratrice utilisait la transe afin de se soulager temporairement de toute oppression, Isma crée une forme personnelle de danse libératoire qui manifeste sa différence. Ce corps est en quête d'une lumière autre dont il puisse se transmettre quelques éclats. Ainsi, il déploie «son» langage, il se regarde ou se montre dans le miroir de ses gestes. Comme le souligne Daniel Sibony dans « Le corps et sa danse » :

La danse, variabilité du corps et des êtres ; variance où peuvent émerger des trajets subtils, des voies rigoureuses. C'est une dialectique entre fixations et

déchaînements, entre ordre et désordre. Il s'agit de se prendre, non pour un autre ou pour l'Autre, mais de se prendre à bras-le-corps pour passer, à force d'énergie, les seuils entre deux corps,¹ entre faire et trans-faire -, les frontières entre ce-qui-est et ce qui manque être.²

Cherchant à mettre en harmonie âme et corps et guidée par les vibrations du jazz, Isma se meut dans une cadence rythmée en improvisation théâtrale mouvementée censée sublimer son corps, le dotant de caractéristiques d'une fleur ou d'une tige élancée en faisant abstraction de ce qui, en lui, tenterait tout regard voyeur : « ...Je préférerais soudain évoluer avec lenteur...tantôt en calligraphie. » (V.e.p, p. 63). Ainsi, la narratrice retrouve-t-elle son corps dans une réconciliation harmonieuse que seul la danse est en mesure de lui offrir.

A travers le rythme et la qualité du mouvement, la narratrice s'oppose à la fois au désespoir de la transe de Fatima, et à l'idée de la mort et de la souffrance des danses traditionnelles. Les femmes du village tentent en réalité d'atténuer temporairement leur angoisse. Isma, quant à elle, danse pour se sentir vivante et, ainsi construit inconsciemment un espace intime où exprimer ses sensations. La danse, pour elle, se présente comme un appui dans un espace où cela peut se dire. Il se produit alors comme une « transmission intérieure », une contagion d'énergie, un art des franchissements. Entre-deux-corps, entre « faire » et « trans-faire » foisonnent les frontières et les limites à dégager, à explorer, à franchir.

Cette danse est comme un passage entre perception et conscience, entre rationnel et sensible ou entre appel et rappel. Et dans cet espace, le corps dansant devient créatif : s'il arrive à entrer dans son inconscient, et s'y greffer, pour ouvrir l'interprétation. Entre mémoire et perception transformées :

Tout travail du corps trébuche sur la mémoire. Sur des fragments qu'il reconnaît ou sur des vides qu'il doit modeler. L'interprétation réarticule ça autrement. Elle exige d'autres plans d'appui, d'autres transferts. C'est la levée d'un autre langage, ou sa genèse.³

1- L'entre-deux-corps : comme preuve d'opposition : il suffit d'un « geste » pour ravager tout l'espace symbolique d'une personne. Ravager ou créer des trous de langage, des trous de mémoire, équivalents à des impasses réelles du corps. Daniel SIBONY, « Le corps et sa danse ». Seuil, 1995, p. 277.

2- Idem., pp. 399-400.

3- Ibid., « Le corps et sa danse ». p. 279.

Cette genèse du langage est une pensée inassumée, sauf par le corps qui la porte, entre ce qui s'est toujours dit et ce qui cherche à se dire. La danse éclaire, en quelque sorte, le passage entre l'être et le manque-à-être. Le manque-à-être, ce n'est pas seulement ce qu'on n'est pas, c'est ce qu'on est appelé à être ; ce qu'on pourrait être si l'appel était possible. D'où l'urgence de le produire. La danse est cet appel du corps mis en mouvement.

Pour ces femmes, le mouvement rythmé du corps symbolise une manifestation de la douleur qui se répète de manière circulaire. La danse est donc utilisée pour exprimer la souffrance et l'accepter à travers ce rite d'oubli éphémère. A l'inverse, Isma danse pour le plaisir de son corps, et pour se rebeller contre cette réalité « des femmes séquestrées » (V.e.p, p. 278).

La danse la transporte dans un monde sans frontières, mais elle lui fait aussi découvrir la contrariété des femmes qui l'entourent : « Elle danse, elle danse pour nous, c'est vrai : devant nous, en effet, mais quoi, elle dit sa joie de vivre ; comme c'est étrange, d'où vient-elle, d'où sort-elle, vraiment, elle, l'étrangère ! » (V.e.p , p. 279). Selon ces femmes, elle ne peut pas comprendre ce que signifie être prisonnière, car elle n'a jamais été en prison. Mais la sortie du groupe la propulse loin de leurs « prisons », mais en même temps l'expose à l'isolement et au bannissement. Ainsi, la danse libératoire d'Isma devient l'espace solitaire de ses émotions. Dans cette danse solitaire, elle revendique le rythme « autonome » de son corps :

Non, décidément, se soustraire malgré les modes, éviter d'être « touchée » par un homme, quel que fût l'homme [...] Le secret du corps et son rythme autonome, le velours intérieur du corps et, dans le noir, dans le vide, la musique pour aiguillon.
(V.e.p, p. 63).

Son rythme à elle, l'aide à sortir de la banalité et de la fausseté de ces danses, et à se livrer à un espace mystérieux et infini, symbolisé par le mot « *noir* » et le mot « *vide* ».

Dans ce texte, il s'agit de l'incapacité de la narratrice à exprimer verbalement ses sentiments. Une brèche s'ouvre entre la narratrice et la perception qu'elle a d'elle-même : l'interdit de l'amour et l'interdit de la manifestation d'amour. Lorsqu'elle danse devant celui qu'elle aime, la narratrice ressent du désir. L' « *influx* » en elle, et qui émane d'elle, manifeste finalement le désir d'Isma pour un homme :

Mon corps semblait avoir libéré quel influx en moi, et en dehors de moi ?...Je compris que je devenais attentive à quelqu'un d'autre. Ainsi un homme m'avait regardée danser et j'avais été « vue ». (V.e.p, p. 64).

Cette visibilité lui permet d'abord de révéler au jeune homme une partie intime de son être. Ensuite, elle lui fait ressentir le côté passionnel de son être par rapport à l'homme, qui était demeuré inconnu et étranger jusqu'ici. Cette visibilité associée à la gêne et à l'embarras, est maintenant articulée, même si c'est chose provisoire, à une sorte de joie. Son bonheur vient du fait que, pour la première fois, elle se sent émotionnellement visible à la fois pour lui et pour elle-même : « [...] Je me sentais avec une conscience aiguisée, heureuse d'être vraiment visible pour ce jeune homme...visible pour lui seul ? Pour moi donc, par le même.» (p. 64).

Être vraiment visible, revient alors pour Isma à se démasquer devant cet homme. Pendant sa danse, la narratrice montre qui elle est vraiment. Elle en est doublement heureuse. D'abord, parce qu'ainsi faisant elle s'ouvre à l'autre sans artifices, sans voiles. Ensuite, parce qu'elle aperçoit pour la première fois l'authenticité de sa personnalité, qui lui était inconnue jusqu'ici. A travers la danse, espace du dévoilement et des émotions, elle décide d'ôter son masque et de révéler son intimité à l'autre. Autrement dit, Isma est alors prête à engager une conversation amoureuse authentique par le biais de la danse. « La danse exhibe la quête dans sa dimension inconsciente, pour y trouver sinon des mots du moins des gestes qui en découlent ; des gestes qui supposent les mots indicibles.»¹

La jouissance à danser touche cet indicible, une jouissance inconsciente. « Une sensation que ce que l'on fait ne vous appartient pas.» Sensation d'être porté par les choses, par cette chose première qu'est le corps. Dans ce langage du corps, Isma fait son entrée dans un jeu de séduction avec l'aimé :

N'importe quelle danse, repris-je [...] je me retrouvais sur la piste... "Je danse toujours seule", affirmai-je. J'ai dû danser plus d'une heure sans discontinuer...je m'arrêtais un moment sur le bord du cercle de lumière, l'un des musiciens me faisait un signe complice, reprenait sur un nouveau rythme dont il devinait à l'avance qu'il serait celui de mon corps [...] Je repartais, je virevoltais, je me croyais en même temps seule, surgie d'une longue nuit, et abordant enfin, sous ces projecteurs, le rivage [...] Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il. Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même. (V.e.p. pp. 60-61).

1- Op.cit., « Le corps et sa danse », p. 282.

Danser, en improvisant, c'est se mouvoir entre les provisions d'être, physiques et mentales, pour des voyages non encore faits. C'est explorer le corps caché, invisible : « l'âme du corps, les autres feuillets du corps encore dérobés. » Improviser c'est :

Trouver où s'infiltrer dans l'improvisation incessante qui est à l'œuvre sous nos yeux, dans le monde à coups de choc et d'entre-deux. Entre " âme " et " corps " visible, ou plutôt entre les feuillets de l'être physique : corps-mémoire, corps actuel.¹

L'enjeu ici, c'est de faire vivre un dialogue spontané du corps, que l'être cherche à vivre, à transmettre et à mettre en acte. Par là, passent toutes les voies qui dans la vie font surgir l'événement entre le retour du refoulé et le pur dévoilement.

Ainsi, la narratrice retrouve son corps dans une réconciliation harmonieuse que seule la danse est en mesure de lui offrir. Devenant lui-même mémoire, ce corps parcourt les espaces imaginaires de l'écriture à la poursuite de quelques traces enfouies dans un passé lointain. La danse est en ceci une mise en mouvement géométrique du corps qui révèle implicitement l'intériorité féminine par des gestes gracieux. L'image que dégage ce corps dansant est celle d'un langage, d'une expression suspendue entre geste et écriture, en association chorégraphique, métaphorisant ainsi, de façon poétique, ses élans et désirs à se révéler au monde dans les figures les plus suggestives où se mêlent art et sensualité.

L'enjeu de la danse, comme le précise D. Sibony :

C'est de vouloir qu'au-delà des mots, des gestes, des pensées, ce soit l'événement d'être qui dénoue les captures et renoue autrement l'alliance des corps vivants, avec leur transmission de vie, la liance qui relie entre eux nos corps pluriels : corps-âme, corps-souffle, corps-pensée ; bref, reconnaître nos potentiels d'altérité et renouer avec.²

La danse, quand elle est exercée dans ce rituel de ce qui est la transparence de l'âme, est un hymne à la féminité : l'élégance du mouvement et la grâce du geste célèbrent ainsi la présence du corps dans ses atouts les plus féminins, mais les plus discrets aussi :

L'instant d'après, la danse reprend : sous ma peau, dans mes jambes, le long de mes bras, contre mon visage immobilisé. Oui la danse a commencé cet instant-là, cette nuit-là [...] Or, ce soir, je ne pouvais m'arrêter, je bondissais, je préférerais soudain évoluer avec lenteur, mes pieds sans frein, marquant le rythme quasi

1- Op.cit., « Le corps et sa danse ». p. 302.

2- Idem., p. 265.

sèchement, tantôt en calligraphie [...] Longtemps je dansais, je danse encore.»
(V.e.p, p. 63).

La nonchalance et la souplesse du corps dansant finissent par engloutir et briser la rigidité de l'espace qui le contient qu'il soit matériel ou moral, débordant de cette façon dans un autre espace imaginaire, transmuant les contours et la clôture des lieux en poussant les limites vers un univers, moins fermé, toujours plus vaste où n'existerait plus que le rêve insouciant d'un corps libéré des contraintes et livré à son entreprise séductrice. La narratrice décrit ainsi l'émerveillement des sens que provoque en elle la musique : « Je me sentais flotter dans une surprenante allégresse, une gaieté toute gratuite [...] ». (Ibid., p. 64) Au désir de s'oublier dans cette ambiance musicale, s'ajoute celui de s'initier au seul plaisir qui oriente son corps vers cette insoutenable légèreté qui lui donne l'impression de voler.

L'écriture du corps, chez A. Djébar, devient une écriture mouvementée, pour ainsi dire, où le corps est le lieu de manifestation joviale ou dramatique suivant les circonstances qui gouvernent sa présence au monde.

Ainsi, à la beauté d'un corps dansant sous les vibrations de la musique, s'oppose la laideur qu'exhibent en transes les vieilles femmes en détresse. Alors que la danse délivre le corps en élargissant les proportions de ses désirs en mouvance et liberté ; la transe, elle, dévoile un corps tragique dont le drame prend forme dans un spectacle douloureux où tout devient prétexte pour libérer les lieux du refoulement : les sons des tambours, les chants liturgiques, les voix rauques et les cris frénétiques dans une poésie de la douleur qui fait éclater, à travers les tressaillements des corps, la détresse des âmes. C'est de cette aïeule que la narratrice « Isma » est la descendante : « C'est dans son sillage que je me place corps et âme, à mon tour ensauvagée, puisque la révolte est si longue, qu'elle n'en finit pas [...] »¹ Elle comprend qu'elle est l'héritière de son aïeule mais sans bénéficier comme elle d'un orchestre de femmes accroupies à ses pieds.

La danse dans «Vaste est la prison », ou cette danse devant l' Aimé s'est transformée en un espace secret et intime de plaisir subliminal. La narratrice décrit, en fait, une dimension subconsciente qui transcende à la fois son corps et sa rationalité. La danse,

1- DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». p. 241.

une fois devenue rythme, change sa nature physique et évolue vers une dimension existentielle, un espace de sublimation, derrière lequel Isma se protège de la réalité crue et banale.

Ainsi, finit la première histoire de « Vaste est la prison », consacrée à cette histoire d'amour. La manière dont l'auteur construit le roman nous invite à penser que la narratrice, après une souffrance amoureuse aiguë, pénètre sa difficulté à exprimer et à accepter son côté passionnel. Isma part de cette conscience nouvelle et recherche les raisons historico-sociales qui ont peu à peu édifié de multiples barrières contre l'expression du désir féminin dans la société.

2.2- Corps souffrant ou les sens à vif « La femme sans sépulture » :

Dans ces romans, A. Djébar tente de rendre sensible la vie mouvante de la conscience, notamment celle de la mémoire, et de saisir les impressions qui en découlent. Le réel et le passé ne sont vus qu'à travers le filtre d'une vision intérieure (la mémoire). Cela se traduit par un récit morcelé et par la prééminence des souvenirs. Dans cette étude nous nous interrogeons sur les caractéristiques de la confrontation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur.

C'est surtout dans « La femme sans sépulture » que la narratrice ou l'écouteuse/étrangère nous présente une image exhaustive de la femme algérienne au cœur de la lutte pour l'indépendance de l'Algérie, et c'est Zoulikha, l'héroïne qui incarne cette femme.

D'abord ségrégué, puis dévoilé, enfin rendu au silence, le corps de Zoulikha est devenu un terrain ambigu, un terrain de propulsion et d'instabilités. Ce corps violé par le colonisateur est identifié à la mère, à la terre, à l'Algérie. Ce corps devient donc crucial dans la défense de l'orgueil et de la dignité du pays, ainsi que dans la résistance à l'homme français, comme le démontre ce passage :

A cette pause, à ce sommet de confrontation, au cœur de notre duel silencieux, moi (Zoulikha) debout, le voile glissait entièrement...Peu important ses paroles (du commissaire Costa) à cet instant, sa voix insinuante, proche, étrangement douce, comme si elle tentait de m'amener à arrêter quoi, ma guerre inavouée dont il cherchait les preuves...Le piège, il s'efforçait, avec ses façons de calme feutré, de

ruses silencieuses, par sa lenteur à questionner dans ce climat étrange, soudain cordial, il tendait autour de moi sa toile d'araignée invisible, bien visible – moi sa proie, qu'il découvrait difficile à saisir [...] en dépit de ma façon contrainte de résister, quoiqu'il dise et quels que fussent ses compliments...Non, je ne serais pas sa proie immobilisée. Prête à invectiver, peu importe le prix, entre nous deux comme une approche du moment amoureux, moi debout, et Costa, pas seulement de la voix, mais du corps, prêt à m'enlacer, me violenter, m'étreindre en croyant ainsi me briser [...] (F.s .s, pp. 120-121).

L'image que le secret du corps de l'héroïne projette incarne le désir de possession du colonisateur, car, pour ce dernier, le corps de la femme algérienne représente le trophée à conquérir afin d'émasculer les algériens. D'une certaine façon, ce qui est en jeu derrière le corps dévoilé, selon Radhika Mohanram, c'est « l'infériorité de l'homme algérien.»¹

La signification du corps dans « Femme sans sépulture », prend d'autres aspects. Dans l'ensemble de l'œuvre, le corps féminin est décrit de façon à rendre sensibles les mouvements du corps et à saisir les impressions qui en découlent. Même s'il est décrit dans son opacité, le langage du corps, que ce soit de l'héroïne Zoulikha, ou de sa fille « Hania », apparaît comme une forme de résistance contre le pouvoir de l'ennemi. C'est en effet, à travers les symptômes psychosomatiques, (l'esprit et le corps), tels que la perte de la voix, (c'est ce qui arrive à Hania, après la disparition de sa mère. Elle s'est muée dans le silence.), ou les rituels traditionnels, comme les transes, le corps féminin réagit et communique pour finalement parler son propre langage. Le langage du corps montre un potentiel inattendu de rébellion, malgré l'oppression du monde extérieur, il trouve le moyen de s'insurger. Le silence qui frappe « Hania », la fille de Zoulikha, en est la démonstration :

A la fois un vide et un murmure en creux, pas seulement au fond de son large corps, parfois en surface, au risque d'empourprer sa peau si transparente ; peau épuisée à force d'être tendue ; gorge serrée à force d'être presque tout à fait noyée ! Ses symptômes s'accroissent...Hania reste alors allongée. Elle s'écoute silencieuse, comme dans une méditation sans fin. La parole en elle coule : à partir d'elle, de ses veines et veinules, de ses entrailles obscures, parfois remontant à la tête, battant à ses tempes, bourdonnant à ses oreilles, ou brouillant sa vue. Quêter enfin sa mère, ou plutôt, c'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci [...] Après cette déception, une sorte d'hémorragie sonore persiste, depuis ce jour de sa recherche en forêt. (F.s.s, p. 61).

1– MOHANRAM, Radhika, « Black Body, Women, Colonialism and Space ». Presses Universitaires de Minnesota, Minneapolis, 1999, p. 72.

Le corps n'est alors plus simplement un miroir qui réfléchit la douleur et le malaise, il peut se muer en agent actif de transformation. Le corps de Hania utilise cette volonté d'enfermement pour se mettre en mouvement ; il se fait ouïe et toucher, et cherche le corps de sa mère à travers le sien. L'instabilité et le manque de repères n'empêchent toutefois Hania de transformer la situation. C'est la force du désespoir qui pousse celle-ci à aller vers l'avant. Si le corps de Hania cherche sans connaître la direction de sa quête, il a toutefois un but : trouver un lieu où repose le corps de sa mère Zoulikha. Cela nous amène au langage du corps : la recherche d'un espace d'expression.

Cet enfermement ou ce repli sur soi se manifeste sous la forme d'une impossibilité à exprimer ce que Hania vit dans son intérieur, c'est à dire une incapacité à parler et à dire ce qu'elle ressent. Cette incapacité se révèle alors comme tendance exacerbée à l'introspection et au détachement de la réalité extérieure comme en témoigne ce passage :

"Cela, c'était hier, hier. Enfin, tout est fini...le silence et le calme réinstallés. Vraiment finie, la fête, l'unique fête...depuis la mort de ma mère. Se lever ! Me lever ! [...] La voix réaffleure en moi [...] dans le creux de mon corps." (F.s.s, p82).

Et c'est ainsi que Hania sombre dans l'aride nostalgie, dans un corps souffrant et un cœur plein de mélancolie, elle retourne au passé, elle évoque les souvenirs de sa mère vivante. Elle n'avoue pas que ses genoux fléchissent et que les rappels si brusques de ce passé la violentent :

"Il y a des fois où Zoulikha me manque plus vivacement : j'aimerais comprendre pourquoi, si souvent, je suis dans cet état, près de quinze ans plus tard...J'en suis habitée !" A la lueur vacillante d'une bougie, un silence incertain s'étale [...] Une larme coule sur ses larges joues ; le regard perdu au loin, elle ne se rend pas compte qu'elle pleure. Pas un geste, même pas des doigts pour essuyer l'eau du souvenir sur sa face. Quelques minutes plus tard, son visage redevient sec. (F.s.s, pp. 85-86).

La déchirure du corps qui souffre intérieurement et auquel la souffrance fait perdre sa transparence, fait éprouver à Hania que ce corps est sien et étranger à la fois : la déchirure est en elle. La déchirure que disent les blancs qui déchirent la phrase, la démembrent, la dispersent en éclats sur la page : « Mon cœur est plein soudain de mélancolie !...Malgré la joie si vive de mon frère...Malgré cela, ou à cause du brouhaha...si conventionnel des citadines...j'ai sombré aujourd'hui dans l'aride nostalgie. » (Ibid., p. 85).

Le mal-être que vit Hania, débouche sur une véritable écriture de la peine, de la souffrance. Et c'est le corps qui constitue le support de ce grand malaise, il est la scène où le mal se produit. Sur la surface, le corps apparaît inerte : mais divulguent de temps en temps des gestes nerveux, la peau des éruptions, le visage est un masque et la bouche tremblante retient la parole ou crie la rage : « Où trouver le corps de ma mère ? Je criais, je me bâillonnais la bouche de mes deux mains pour ne pas hurler ces mots... » (Ibid., p. 60). Il y a dix ans, germe en elle cette parole ininterrompue qui la vide, qui, parfois la barbouille mais en dedans, comme un flux de glaire qui s'écoulerait sans perte, mais extérieur. Un vide et un murmure en creux, pas seulement au fond de son large corps, parfois en surface, au risque d'empourprer sa peau si transparente ; une peau épuisée à force d'être tendue ; la gorge serrée à force d'être presque tout à fait noyée. Ces symptômes s'accroissent certains jours précis du mois : et Hania reste toujours allongée :

Elle s'écoute silencieuse [...] La parole en elle coule : à partir d'elle, de ses veines et veinules, de ses entrailles obscures, parfois remontant à la tête, battant à ses tempes, bourdonnant à ses oreilles, ou brouillant sa vue [...] Quêter sans fin sa mère, ou plutôt, se dit-elle, c'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci, la mère, oui, qui sue et s'exhale. (Ibid., p. 61).

La souffrance et le malaise de Hania sont aussi traduits par un langage corporel. Le mal-être décrit par l'auteur est caractérisé par le silence de Hania, par les insomnies, la solitude et les espaces clos où elle s'enferme souvent. Ce retrait ou ce repli sur soi, forme, en quelque sorte, la base de cette écriture élaborée par l'auteur et qui privilégie des images corporelles qui incarnent le mal-être, la déchirure et la souffrance du corps.

Finalement, le langage du corps dans « La femme sans sépulture », reste lié à l'expression de l'enfermement, de la mort, de la solitude, dans une écriture douloureuse, plongée dans une intériorité en souffrance qui ne peut s'exprimer qu'à travers un « je » déchiré et blessé. Ainsi, les crises corporelles semblent nécessaires à l'acte d'écrire. Dès lors, le langage du corps tente de se faire manifestation de ce corps-chaos de Hania que révèle Nietzsche : « Je vous le dis : il faut encore porter en soi un chaos, pour être capable d'enfanter une étoile dansante. Je vous le dis, vous portez en vous un chaos.»¹

1 – Op.cit., Nietzsche, F. « Ainsi parlait Zarathoustra ». p. 39.

Et c'est ainsi que s'amorce une écriture du corps entre surface et profondeur où se décryptent le sentir et le dire du corps à partir d'une médiation où le langage de l'écriture tient la meilleure part. Celui-ci plonge dans le site inédit, site intérieur du corps-être qui advient à travers plissements, déplis, replis de la chair et des mots.¹

Ecrire donc, pour A. Djébar, s'assimile à une expulsion, hors du corps, de ce qui le travaille intérieurement pour en faire un corps raconté, senti, imaginé, engendré par les mots eux-mêmes, comme le souligne la narratrice dans ce passage :

Mina (fille de Zoulikha) garde sur les lèvres un sourire distrait. Plonge-t-elle dans le passé?...Elle voudrait se couler dans le corps d'une parole fluide, pourquoi faire l'effort de se souvenir ? Par instant, le souvenir est une fleur, un gardénia ou...Non, le souvenir de ma mère je le porte comme un cercle fermé sur lui-même, moi au centre enveloppée de moire ou de taffetas raidi, me mirant parfois et parfois m'obscurcissant à mon tour...On ne peut se souvenir tout contre une bouche d'ombre...Je ne réveille pas les morts, je les porte vivants...Souvenirs, lente marée intérieure enflant, s'évaporant, selon l'humeur et les nuages [...] (F.s.s, p. 184).

Plonger dans le passé pour s'ébouillanter ? Se retrouver submergée par des nappes d'autrefois pour pouvoir revivre. Enfin, elle commence et l'écouteuse fixe les longs doigts un peu frêles de Mina comme si elle désirait plutôt écrire que parler. Ses doigts se sont mis à battre la mesure, à souligner les phrases, courtes ou longues, faisant remonter à la surface, en un chapelet, les mots : « Les longs doigts bruns de Mina frappent par petits coups le rebord de la table et sa voix, ainsi soutenue, ne va pas s'arrêter désormais : doigts d'une seule main de celle que dévore en silence le passé. Ils battent inexorablement la mesure, rythme secret selon une métrique à inventer [...] » (Ibid., p. 186).

C'est ainsi que l'auteur tente de rendre sensible la vie mouvante de la conscience des personnages, notamment celle de la mémoire, et de saisir les impressions qui en découlent et qui se lisent sur le corps. Le passé et les souvenirs ne sont vus qu'à travers le filtre d'une vision intérieure. Et cela se traduit par les gestes et les mouvements du corps. C'est ce qui caractérise la confrontation entre l'espace intérieur (la conscience et la mémoire) et l'espace extérieur, c'est à dire, la surface du corps, son comportement, ses mouvements, ses gestes.

1- MATOS-DIAS, Isabel. « Merleau-Ponty, une poïétique du sensible ». pp. 80-81.

2.3- La métaphore du corps ou les limites du dicible :

Ce qu'on remarque dans les textes de A. Djébar, c'est que le travail autour de la (les) narratrice(s) et la question du moi dans l'écriture, est une nécessité dans la mesure où précisément, il est le lieu de vérité et de métaphore ; autrement dit, il est l'objet de l'action continue de l'écriture. C'est par l'écriture que l'auteur donne une matérialité à la vie, et qui est à la source de sensations physiques les plus douloureuses et les plus délectables faisant de ses textes la chair de sa chair. Une parole donnée par devers soi, dans la lumière de soi. L'auteur comme personne abstraite entreprend de se déterminer dans une série de figures différentes comme dans « Vaste est la prison », elle est la narratrice / transmetteuse des histoires douloureuses des femmes de sa propre famille. Par contre, dans « La femme sans sépulture », elle est l'invitée/l'étrangère/l'écouteuse dans sa propre ville Césarée. Dans ce sens, on peut dire que son écriture est vivante et signifiante par ses romans et par l'incarnation de son corps.

Ce qu'on constate dans ses romans, c'est la relation de la narratrice par rapport à l'écriture. L'écriture comme scène de représentation : il y a, d'une manière implicite, la formation d'un territoire personnel où ce qui se tait, ce qui a l'apparence du silence, émerge, parle et remonte à la surface. Le corps de la narratrice (auteur), à la croisée des langues, cherche un lieu pour s'abriter : « Je m'abrite derrière le mutisme de tant d'anonymes ensevelies. »¹

Son lieu d'ancrage, c'est le silence inépuisable de la mémoire à soi :

Désormais, si longtemps après, sur ce silence, je me force à réfléchir : combler, habiter ce blanc comme si une exigence me contraignait à scruter un visage muet – mon visage. [...] cette figure sans regard ni parole, figée par une interrogation. S'installa en moi un long enfermement.²

On relève chez A. Djébar, le travail du silence. Le silence de l'histoire d'une femme hantée par le souvenir, la mémoire, la douleur et les remords, le cri et le silence. Surtout, cette écriture, quoique dans un style très différent, parvient à incarner le silence quand il s'agit de l'indicible. Cette formule du silence peut qualifier l'écriture observée au plus près de ses phrases toujours en suspens. Une écriture du soupire et de l'étouffement. La langue étouffée des femmes recluses qui ne font que chuchoter au creux des patios fermés,

1– DJEBAR, A. « Ombre sultane ». Lattès, 1987, p. 88.

2– DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, pp. 362-364.

remplacée par les expressions détournées, l'arabe souterrain : « J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaînes d'échos et de soupirs... »¹. Ces quelques repères sur un trajet d'écoute, sont le fait de lèvres proférant sous le masque, « de langues desquamées de n'avoir jamais paru au soleil. »²

Surgie du silence de l'ombre interne, l'écriture tente sans cesse de le rejoindre, et parvient à en faire sa propre substance. Mais ce silence reste toujours très proche d'un cri étranglé.

Que cherche l'écrivain alourdi par l'héritage qui l'encombre ? Peut-être la transparence ou la lumière de la coïncidence entre deux langues, deux mémoires (l'autobiographie et la fiction), ou peut-être tout simplement retrouver le fil intime : se dire à travers la langue de l'autre. Il y a chez A. Djébar, une certaine forme exaltée du devenir dans les mots : l'auteur fait avancer son corps, ou un corps voilé par l'histoire (de son pays). Le corps est articulé non sur le savoir mais sur la langue. On insiste sur ce " dedans de la parole" comme demeure, comme habitation où se déploie le corps de l'auteur :

« Dans la brillance de ce désert là, dans le retrait de l'écriture en quête d'une langue hors les langues...retrouver un « dedans de la parole » qui, seul, demeure notre patrie féconde.»³

Ce qui importe encore ici, c'est la langue comme « *route charnelle* »⁴ de l'expression de l'identité libérée des masques : « *la patrie féconde* » c'est justement la volonté de former une vie universelle.

L'écrivain est un voyant, un entendant afin de pouvoir écrire, voilà le devoir de langue : « De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympans percés. Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l'homme.»⁵ L'écrivain substitue à un passé un devenir, au secret et au silence, l'esprit du corps abandonné au sens. Ainsi, le dédoublement de la figure de A. Djébar dans la parole,

1- DJEBAR, A. « Femmes d'Alger dans leur appartement ». (Editions des Femmes Nouvelles, 1980), Albin Michel, 2002, p. 7.

2- CLERC, J-M. « A. Djébar, Ecrire, Résister, Transgresser ». p. 21.

3- DJEBAR, A. « Le blanc de l'Algérie ». Albin Michel, 1999, pp. 275-276.

4- STAROBINSKI, Jean. « La littérature et la beauté du monde ». Diogène, Gallimard, 1992, p. 53.

5- DELEUZE, Gilles. « Critique et Clinique ». Minuit, 1993, p. 125.

au dedans de la parole, par la perte du corps avec le langage, l'alliance par laquelle la femme se fait verbe.

La relation langage / corps est devenue un lieu incontournable dans l'écriture de A. Djebar au point où la figure de celle-ci représente une forme de la vie de l'écriture dans « Vaste est la prison » à commencer par la correspondance de l'acte d'écrire avec l'acte de mourir ou de s'enfuir :

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. [...] Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, je voulais m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid. Et la vie s'émiette ; et la trace vive se dilue. Ecrire sur le passé, les pieds empêtrés dans un tapis, qui ne serait pas même une natte de jute ou de crin, jetée au hasard sur la poussière d'un chemin à l'aurore, ou au pied d'une dune friable [...] (V.e.p, pp. 11-12).

Ce passage ne se présente pas comme une exaltation du geste d'écrire ; ce qui se profile derrière cette correspondance, c'est l'implication de la mémoire dans l'acte de témoignage. Ecrire, mourir, s'enfuir, telle est l'expérience de l'écriture djebarienne. Comme si le fait de mettre en mots un processus vécu, rompait les amarres avec cette identité qu'elle cherche. D'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, la narratrice se perçoit comme prise dans ce mouvement de fuite : « *Ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté.* » (Ibid., p. 172). Cette acceptation de la fuite, non seulement de l'écriture mais aussi de la personne se fait à travers l'expérience du « silence de l'écriture » au sein duquel, pourtant, émerge peu à peu l'espoir d'une écriture du silence où les mots deviennent aptes à laisser présager ce qui est aux limites du dicible.

Il est question d'édifier une figure de l'écrivain dans la durée qui inclut l'équivalence de l'écriture et de la mémoire : « [...] Longtemps, écrivant, je me remémorais [...], l'éclat de rire – gelé. Le début de sanglot – pétrifié [...] La trace vive se dilue. » (Ibid., p. 11).

Dur silence de cette main qui court derrière des trésors muets du passé. Cette indication est en fait une préparation de l'écriture et de la voix qui, au fil des mots, crée une chaîne d'identification ou de postulations autour d'une subjectivité comme actes de langage : corps, altérité, historicité, tissage autour de l'affect maghrébin féminin.

Le principe de cette écriture se résume dans le désir de « trouver dans les mots la puissance de vie qui les fait énoncer.»¹

On constate cela dans les premiers mots du texte où l'écriture est liée à son propre visible mais non aux apparences :

Ecrire sur le passé, les pieds empêtrés dans un tapis de prière. [...] Comment frayer un étroit corridor dans la tendresse noire et chaude, dont les secrets luisent, et les mots rutilants s'amoncellent ? (V.e.p, pp. 11-15).

Il s'agit du mouvement même de l'intérêt du corps, de la propre matérialité de la présence de la narratrice qui perçoit le monde, en se percevant elle-même comme enfin « *visible* ». (Ibid., p. 51).

Ce sentiment de renaissance fait basculer les choses du côté des mots, du côté du regard qui voit le monde comme révélation pensée par l'écriture. Le monde lui vient sous forme d'une écriture des objets, d'un sentiment d'être au milieu des phénomènes, libérée des pesanteurs :

Réveillée, heureuse à cinq heures de l'après-midi. Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie. Un creux de l'azur m'enveloppe, un suspens de l'air.. La fenêtre en face reste immuable ; derrière, l'escalier de pierre et son jasmin, et ses roses. Le chien revient, je l'entends à nouveau...La vie continue, distante, le monde s'immobilise, frémit comme un être invisible et géant avant de se statufier : j'écarquille les yeux. Une béance de l'atmosphère se creuse autour de moi ; je suis toujours assise, encore étourdie. La strie d'une poussière dorée scintille en biais devant les volets baissés. S'installe un gel concerté des choses. Puis la vie repart en flux ; glissando. Il me semble saisir sa trame, la palpitation d'un cœur secret, gorgé d'ombre...Il y a eu cet arrêt bref pour revivre ! Réveillée, me voici ressuscitée, corps intact, sereine, à cinq heures de l'après-midi. (Ibid., p. 21).

Malgré la qualité d'intériorité qui marque ce passage, on trouve tout de même des sollicitations du monde extérieur qui agissent sur la conscience de la narratrice pendant qu'elle se livre à ses pensées. De toutes les sensations, ce sont surtout les impressions visuelles qui s'inscrivent dans sa conscience : « réveillée et surgie comme d'une longue maladie : la fenêtre en face de moi...l'escalier de pierre, son jasmin, ses roses...La vie continue, frémit comme un être invisible : j'écarquille les yeux...la strie d'une poussière dorée devant les volets baissés... » (Ibid., p.20). On enregistre aussi d'autres impressions

1- RANCIERE, Jacques « La Parole muette ». Hachette 1998, p. 49.

sensorielles ressenties par la narratrice. Ces sensations rendent compte du changement d'atmosphère qui entoure la narratrice, et à titre d'exemple nous citons ce passage descriptif :

Je me suis réveillée dans le silence étale de la demeure. Je me redresse sur mon séant, étonnée. Que se passe-t-il ? La lumière qui traverse la fenêtre est différente [...] Un commencement de je ne sais quoi d'étrange...en couleur, en son, en parfum, comment isoler cette sensation ?...que «cela» est en moi et cependant m'enveloppe. Je porte en moi un changement et j'en suis inondée. (Ibid., pp. 20-21)

Ces sensations éprouvées par la narratrice vont l'aider à affronter le passé et à revivre des souvenirs refoulés. C'est ce qui explique cet état dans lequel Isma s'est réveillée. Et ce sont ces sensations qui vont agir sur la conscience de celle-ci et l'aider à franchir le seuil : « Je me sens nouvelle. Je découvre en moi une surprenante, une brusque reviviscence. Réveillée, lavée, surgie comme d'une longue maladie.» (Ibid., p. 21).

La cristallisation du moi dans ce passage, cherche aussi à « trouver dans le visible (les mots écrits) le signe de l'invisible.»¹ Derrière ces mots, au-delà de ces mots tracés, se lit un livre intérieur qui traduit le monde qui entoure la narratrice et répare une vie antécédente. Le silence de l'écriture dont parle l'auteur dans ses débats avec le passé, c'est en fait un témoignage qui fait correspondre les paroles articulées aux vérités muettes, comme l'amour vécu avec l'Aimé.

Dans ce sens, l'écriture a pour but d'affleurer la mémoire, ses images et mirages ; revisiter les lieux : cela donne une écriture qui incarne la mémoire sensitive dans la mesure où elle fait ressentir dans le présent les sensations ressenties dans le passé avec toute leur intensité. Il s'agit de retenir encore les événements et les choses comme si l'écriture est énergie de vie et de survie :

En arrière de ce début d'hiver et de cet automne vagabond, se lève une scène, peut-être deux, de l'été qui a précédé. Peut-être que ma mémoire tente de faire surgir en stèle quelque chose comme « la première fois »...Il n'y a en moi nul désir de fiction – non, ne m'enserme que la peur paralysante ou l'effroi véritable de voir cette fracture de ma vie disparaître irrémédiablement : si par hasard je deviens soudain amnésique [...] vite tout transcrire, me rappeler le dérisoire et l'essentiel, dans l'ordre et le désordre, mais laisser trace dix ans après mon propre oubli. (V.e.p, pp. 49-50).

1 – RANCIERE, J. Op.cit., p. 49.

Il s'agit, ici, du fonctionnement de la mémoire comme écriture et de l'écriture comme mémoire. Les mots véhiculent la trame des vies, faisant apparaître le passé de la narratrice pour ramener « l'image à la réalité, l'amour à son exactitude factuelle, le passé à une gestion de traces.»¹ Ce type de mémoire correspond au cheminement d'un corps qui raconte ses conflits dans la présence, qui raconte le malheur et le malaise dans « la richesse de l'absence » (V.e.p, p. 113), tout en prenant en charge la légende des langues secrètes primitives, désireuse de donner sens à la prison qu'elle porte en soi, à la visibilité du moi féminin :

J'écris dans l'ombre de ma mère revenue de ses voyages de temps de guerre, moi, poursuivant les miens dans cette paix obscure faite de sourde guerre intérieure, de divisions internes, de désordre et de houle de ma terre natale. J'écrie pour me frayer un chemin secret, et dans la langue des corsaires français [...] oui, c'est dans la langue dite « étrangère » que je deviens de plus en plus transfuge. Telle Zoraïdé, la dépouillée. Ayant perdu comme elle ma richesse de départ, celle de l'héritage maternel, et ayant gagné quoi, sinon la simple mobilité du corps dénudé, sinon la liberté. Fugitive donc, et ne le sachant pas. Car, de trop le savoir, je me tairais et l'encre de mon écriture, trop vit sècherait. (Ibid., p. 172).

Toute langue est captive d'un secret. Tout don de langue comme don de la liberté est tribut de silence. Ainsi, écrire pour la narratrice afin de « retrouver le chant profond » (Ibid., p. 202), et frayer un chemin. C'est toute une poétique du visible et de l'invisible qui se développe, du dicible et de l'indicible : « [...] tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière.» (Ibid., p. 202). Ce qui se lit ici c'est la mémoire de la narratrice, le deuil et un travail de réappropriation. La trame narrative, dans ce roman, fait émerger un ensemble d'états et d'étapes², des archives silencieuses, des raisons de vivre. Mais en réalité, il ne s'agit pas uniquement de témoignage mais du risque même d'incarner la vie des autres, ses aïeules :

Ma bouche ouverte expulse indéfiniment la souffrance des autres, des ensevelies en moi, moi qui croyais apparaître à peine au premier rai de la première lumière. Je ne crie pas je suis le cri, le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle ; la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi devient armée qui me propulse, se lèvent les mots de la langue perdue [...] (V.e.p, p. 339).

1– ROBIN, Régine « Le roman mémoriel ». Montréal, Le Préambule, 1989, p. 50.

2– Les portraits de la narratrice en enfant, en adolescente, en dame aux caméras, en mémorialiste.

Le texte finit sur cette image de la réincarnation du désir de l'écriture des morts dans le présent, avec une interrogation pesante de vérité : comment écrire dans la souillure de l'histoire, dans la malédiction d'aimer, dans ce dedans-dehors de l'écriture même? « Les mots qu'on croit absents se muent en témoins qui, à travers nous, désirent écrire. Ecrire, les morts d'aujourd'hui désirent écrire : or, avec le sang, comment écrire? » (Ibid., p. 346). C'est un contrat qui s'accomplit au prix d'une volonté troublante. Cette volonté va maintenir la continuité de l'écriture, même si le chant est blessé, il est cette part de lumière selon laquelle disposent mémoire et écriture.

Il reste le problème de la nomination, qui est un problème central du livre : comment nommer l'innommable ; comment nommer l'amour, l'«Aimé», comment nommer le corps des femmes, comment nommer les dispositifs de la mémoire devant tant de silence et tant de langues coupées. Celle qui écrit ici, est vouée à nommer, à écrire par fidélité au passé, et par résolution d'atteindre cet œil de voyance. Celle qui écrit est celle qui voit et ceci par l'association finale du cri, de l'écrit et de l'œil : « Je ne te nomme pas mère, Algérie amère que j'écris, que je crie, oui, avec ce « e » de l'œil. L'œil qui, dans la langue de nos femmes, est fontaine. Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie [...] » (Ibid., p. 347).

Le regard est une manière pour la narratrice de mettre dans ses narrations la présence obstinée du corps regardant, sans estamper ses traits charnels et l'intimité de l'acte d'écrire :

A force de supprimer l'image du corps [...], ne reste comme dessin que l'inscription scripturaire en tant que forme. Et l'écriture devenant preuve de l'innommable, de l'invisible, la concurrence s'établit entre la langue écrite et le corps.¹

« Vaste est la prison » raconte et parle de l'œuvre et de la vie à laquelle l'œuvre est liée ; une vie différente qui s'impose comme l'ultime chemin de l'identité de soi, démêlant le chaos du passé et du présent, revivifiant la généalogie des écritures. Au Maghreb, on ne naît pas écrivain-femme, on le devient, jusqu'à l'épuisement : il ne reste que la main qui trace, le cœur qui vit et l'œil qui voit.

1- CLERC, J-M. « A. Djébar. Ecrire, Transgresser, Résister ». L'Harmattan 1997, p. 78.

A travers cette étude, nous avons analysé les différents aspects du langage esthétique du corps et sa relation avec les sensations des personnages. Dans une perspective sémiotique et esthétique à la fois, nos deux auteurs ont élaboré un processus d'écriture où la parole est quasi absente et ont privilégié le silence. C'est un langage qui ne trouve pas de mots, ni même d'images satisfaisantes pour le traduire. Tout se passe dans le corps. Cette matière vivante qui représente le lieu de l'indicible, va utiliser ses propres moyens pour s'exprimer : c'est le langage du corps à partir de ce qu'il peut inscrire, ressentir et exprimer : souvenirs du corps, éprouvés sensoriels et langage du corps (gestes, attitudes).

Dans les textes de N. Sarraute, « Le Planétarium » et « Enfance », la représentation du corps donne lieu à une vision multiple. C'est, en effet, dans un corps en mouvement et en énergie que la sensation se manifeste sous son aspect insaisissable. Le corps devient un lieu ouvert à une multitude d'impressions éparses : « Le corps ne se trompe jamais : avant la conscience, il enregistre, amplifie, il rassemble et révèle au dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions, infimes, insaisissables, éparses. » (Pla, p. 63).

Et c'est par cette définition du corps comme siège et échos des sensations diffuses et discontinues que N. Sarraute parvient à serrer au plus près et à aller au vrai du vécu sensoriel ; non pas ceux reconstitués par la mémoire, mais ceux qui n'ont pas encore atteint le champ de la conscience, ceux qui ne sont pas révélés dans le verbe. Pourtant, c'est à partir de cette même thématique du corps que N. Sarraute construit une mythologie de l'écriture, dans laquelle elle s'invente une relation de transformation entre signes et sensations qui révèlent les dispositions naturelles du corps à la métaphorisation. Ce corps devient la métaphore suprême de l'écriture sarrautienne. Le corps, pour N. Sarraute, est véritablement le lieu dans lequel s'exerce la créativité de l'auteur qui trouve son accomplissement dans un questionnement sur l'art et l'esthétique.

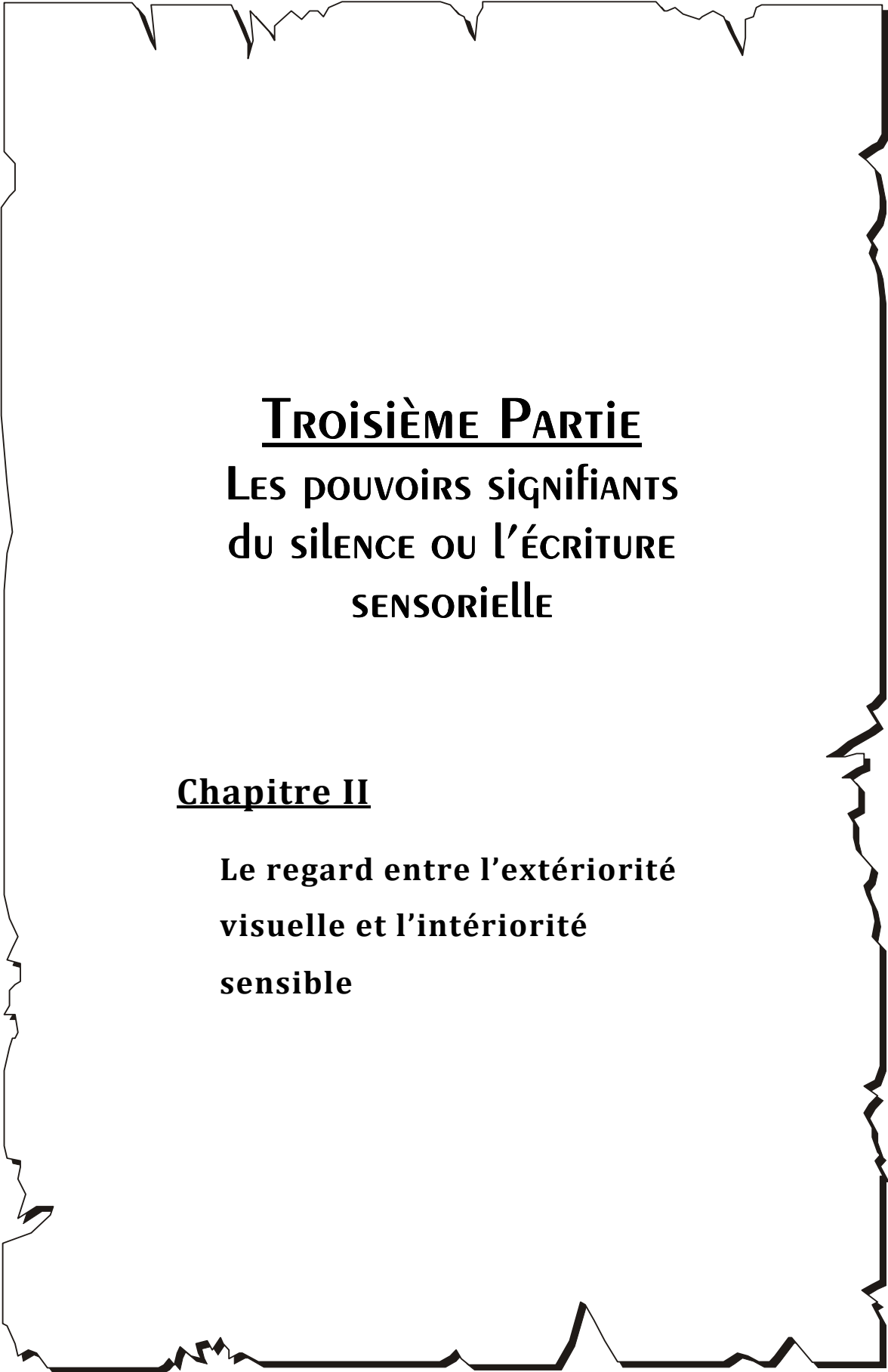
Toutefois, si on compare l'écriture du corps chez N. Sarraute, par rapport à celle de A. Djébar, nous constatons que dans les romans de celle-ci, il est toujours question du corps et de la parole, du corps de la parole et de la parole du corps, tous les deux irréductibles et coïncident l'un avec l'autre dans cette tentative obsessionnelle de récupération du corps de la femme et de sa parole. Des exemples éloquentes nous sont fournis dans les deux romans « Vaste et la prison » et « La femme sans sépulture », où sont

exhibées des expressions corporelles. Le corps, après s'être longtemps dissimulé, se dévoile comme passage de l'affectif au charnel, comme fusion des sens, comme expression du désir qui ne demande qu'à être exacerbé. Le corps, pour retrouver ses lieux intimes, s'offre d'abord au regard (la danse de Isma dans « Vaste est la prison », et les souffrances corporelles de Hania, fille de Zoulikha l'héroïne dans « La femme sans sépulture »).

On est donc invité à redécouvrir le spectacle des traces que laissent dans l'espace les diverses expressions d'un corps qui se découvre. Nous pouvons dire, par là, que le souci de l'auteur c'est de parvenir par une recherche esthétique à une sorte de transfiguration des mouvements du corps, à un art de l'expression corporelle.

Ainsi, pour les deux auteurs, le souci esthétique orchestre la plupart des mouvements corporels des personnages et redouble encore la volonté d'ériger ces mouvements en système de signes.

A cette réversibilité de la sensation et de la dimension corporelle du langage, s'ajoute celle du visible et de l'invisible. Dans le chapitre qui suit nous démontrerons comment ces deux auteurs font porter toute leur attention sur ce que cache la visibilité. D'une certaine manière, elles vont dévoiler non pas l'objet visuel, mais les processus qui participent au travail des images et à l'activité du regard. C'est ce qu'on essayera d'analyser dans le prochain chapitre.



TROISIÈME PARTIE
**LES POUVOIRS SIGNIFIANTS
DU SILENCE OU L'ÉCRITURE
SENSORIELLE**

Chapitre II

**Le regard entre l'extériorité
visuelle et l'intériorité
sensible**

Chapitre II : Le regard entre l'extériorité visuelle et l'intériorité sensible :

Le corps est la forme et le fond de l'être. Il participe à la relation inter-humaine. Il est ouverture-fermeture à soi, gage d'une communication possible. Disséqué, morcelé, reconstruit, écrit, parlé, connu dans ses moindres détails, le corps reste pour autant communicable. Nous avons vu dans le premier chapitre l'importance du corps et combien les parties corporelles sont chargées de sens et porteuses d'une image du corps. Ces lieux corporelles (le visage, le regard, les mains, les attitudes du corps) nous montrent le lien qui existe entre l'intime et le social, c'est à dire l'intérieur et l'extérieur du corps.

En s'arrêtant à la tête, comme étant la partie supérieure du corps, nous dirons qu'elle est la synthèse de nombreux éléments du corps, essentiels à la communication et à la sensorialité. Elle représente une image de tout le corps. Sans séparer la tête (comme siège des phénomènes cérébraux) du visage, ce dernier a une place privilégiée dans les échanges inter-individuels. Sami-Ali dans « Corps réel, corps imaginaire », lui donne un caractère particulier : « De toutes les composantes de l'image du corps, le visage constitue une problématique privilégiée. »¹ La tête, le visage, les yeux sont des éléments visibles du corps, chargés des échanges, de la communication.

En effet, comme le signale Sami-Ali : « Le visage est le lieu où s'affirme la double identité, sexuelle et symbolique du sujet. »² On peut donc se faire une idée de quelqu'un à partir de l'observation de son visage. La physionomie serait susceptible de révéler la personnalité et les sentiments cachés. Le visage est considéré comme un livre où la vérité s'écrit, c'est un visage-signes qui ouvre sur l'univers de la subjectivité humaine. Il est le lieu d'un secret, d'une profondeur.

L'idée que les traits du visage sont comme la fenêtre de l'âme, qu'ils renferment les secrets de l'homme, est vieille de plusieurs siècles.³ La physionomie ouvre sur ce langage

1- SAMI, Ali. « Corps réel, corps imaginaire ». Gallimard, 1977, p. 121.

2- Idem., p. 121.

3- La Physionomie (science de la lecture du visage) remonterait aux environs de 13-1400 av J.C. La forme du visage, les traits (qui se modifient avec le temps) font l'objet de décryptage, tout comme les expressions du visage dont GALIEN, médecin grec 2^{ème} S. av J.C. découvre qu'elles sont commandées par les muscles peauciers. La physionomie qui cherche à connaître l'homme intérieur par l'observation de l'homme extérieur, met en rapport les aspects du corps aux défauts et aux qualités de l'âme. Cette science, prisee à la Renaissance, deviendra célèbre au 18^{ème} siècle avec le traité du pasteur suisse Johann Kaspar LAVATAR, qui

muet mais éloquent du corps qui permet d'accéder, grâce aux signes extérieurs qu'elle dispose pour le spectateur, aux ressorts cachés de la psychologie humaine. La physionomie est donc à la fois ce qui recèle, ce qui contient une intériorité, et ce qui la révèle, ce qui la signifie. Elle est à la fois le lieu de la révélation de l'intériorité, et le chiffre de cette intériorité. Elle est signe de cette intériorité et sa métaphore, sa traduction dans l'espace.

La notion de « physionomie » désigne ainsi, un curieux mélange de l'âme et du corps, de l'intérieur et de l'extérieur : « L'âme passe à tout moment sur cette physionomie, et va peindre tout ce qu'elle sent, et répand à l'air tout ce qu'elle est. »¹

Ainsi, le visage qui exprime une intériorité a toujours un rapport à une vérité transcendante au corps, mais celle-ci est à tel point impliquée en lui, soudée à ce corps où elle se donne à lire, qu'elle ne fait plus qu'un avec lui.

Du visage, ce sont les yeux qui se détachent le plus des autres éléments anatomiques. On peut remarquer qu'ils ont une fonction primordiale dans les relations inter-personnelles. Les yeux regardent. Le regard est à la fois une appropriation, une complicité, un contrôle, un appel, une défense, un soutien, une mise à distance, une approche. Les yeux transmettent avec beaucoup de subtilité les nuances des messages.

C'est le regard qui donne vie aux yeux, qui les anime. Organes de la vue, les yeux permettent de transmettre et de recevoir les nuances subtiles de la communication. Ils ont une part active dans l'expressivité du visage, et on s'accorde à les trouver en correspondance avec l'âme ; les sentiments les plus cachés, l'espace intérieur, l'image de soi. Les yeux sont la partie du visage la plus significative des états du moi. D'après Paul Schilder : « Ils ont une partie privilégiée de l'image du corps [...] ils jouent un rôle important dans l'élaboration de l'image du corps. »²

tire des conclusions quasi « certaines ». Il donne des définitions sur les émotions des individus et leur caractère, d'après leur physionomie seulement. D'autres recherches sont menées : GALL (fin 18^{ème}) rend célèbre « la bosse des maths ». En s'intéressant à la forme du crâne, à ses bosselures, il pensait découvrir les aptitudes du sujet ; voie ouverte à la phrénologie, et à l'actuelle morphopsychologie... Il faut citer le Dr SIGAUD (le milieu se reflète sur le visage), le psychologue SZONDI (l'hérédité s'imprime sur le visage), CORMAN qui établit une typologie, HARRISSON un catalogue des signes[...] » Mireille-Lucile LATOUR, « Le corps, rôle et parole », Chronique sociale, Lyon, 1991, p. 150.

1- DENEYS-TUNNEY, A. « Ecritures du corps ». PUF, 1992, p. 100.

2- SCHILDER, Paul. « L'image du corps ». Gallimard 1968, pp. 144-145.

On peut aller plus loin en citant Jean Guillaumin :

La vue nous donne plus facilement que n'importe quel appareil sensoriel une image d'ensemble de l'objet et d'un ensemble d'objets. Elle permet donc aisément des repérages et des comparaisons dans la largeur et dans la profondeur [...]¹

Le regard donc, saisit le partiel, le total, le manque et l'avoir, l'intérieur, l'extérieur, l'espace, le temps, l'ouverture et la fermeture. Il est le « *membre vivant* », physique de la signification, l'œil est le substrat organique du sens et de l'intention. Toute vue est doublement orientée : depuis le monde vers soi (d'un invisible horizon vers un imperceptible point de vue qui incarne le visage), et depuis ce monde envisagé vers le lieu même de son expression dans la langue (qui est à son tour point de vue et horizon, mais d'un monde intérieur qui incarne le sens via la vision.)

En ce sens, il serait difficile de faire la distinction dans l'emploi les uns pour les autres les termes d'œil, de vision et de regard. Sachant que l'œil est l'organe physique qui permet la vision. Et la vision est la possibilité de voir et le fait de voir. Le langage français (et ce n'est pas le cas de la philosophie de Sartre, Husserl, Merleau-Ponty, Heidegger, Freud) marque bien la distinction entre voir, qui est passif, qui se fait automatiquement, et regarder, qui est actif et implique une intention et une volonté de voir mieux un élément de son champ de vision.² L'œil humain est ainsi constitué, il offre un champ général de vision et une zone centrale de plus grande netteté. Mais les deux images fournies par les deux yeux se superposent. C'est cette relative juxtaposition qui est utilisée pour obtenir la vision en relief.

Ainsi le regard désigne à la fois l'acte de regarder, la direction de l'œil qui vise un objet et la manière de diriger pour explorer le champ visuel ou l'objet. Enfin, le regard évoque l'expression des yeux de celui qui regarde en tant que ceci traduit ses intentions et son affectivité. Aussi le regard n'est pas l'œil, il peut être à la fois indépendant et dépendant de l'œil. Si on fixe le support (l'œil), on ne verra jamais ce qu'il exprime. C'est l'au-delà qui est important, c'est à dire, on peut voir et percevoir au-delà de ce qui se voit, percer la vérité intérieure, œil interne, vue intérieure. Ceci faciliterait la concentration du regard sur soi. Mais ce qui importe le plus, ce sont les yeux et les activités du regard.

1- GUILLAUMIN, Jean. « L'étayage et le désir d'objet dans la création picturale ». Bulletin de psychologie 1977-1978, p. 301.

2- DESCAMPS, Marc-Alain. « Le langage du corps et la communication corporelle ». PUF, 1989, p. 84.

Le proverbe populaire dit : « *Les yeux sont les fenêtres de l'âme* » et donc la psychologie tient pour acquis que les regards traduisent les émotions et les sensations éprouvées. De plus ce langage du regard serait différent de celui du reste du visage, et il serait peut-être moins menteur, car si l'on peut arriver à contrôler son sourire et l'expression du visage, ce serait beaucoup plus dur pour le regard.

Dans cette perspective, le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. Si on interroge l'étymologie, on s'aperçoit que pour désigner la vision, la langue française recourt au mot regard, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt :

L'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affecté de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde [...] L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper.¹

Ce qui importe ici, c'est cette énergie impatiente qui habite le regard et qui désire autre chose que ce qui lui est donné : elle guette l'immobilité dans la forme en mouvement et demande à rejoindre le visage derrière le masque. C'est le caché qui est l'autre côté de la présence qui l'intéresse. Là où l'imagination du sujet intervient et fait peser : « un surplus d'intentionnalité risquant ainsi que la présence des phénomènes soit minée par quelque absence, que le visible soit travaillé par l'apparaître d'un certain invisible. »²

Et c'est à partir de là que nous prenons appui, en essayant de développer comment l'invisible s'insère dans le phénomène et comment l'absence se manifeste dans la présence. Il s'agit en premier lieu de capter dans le geste phénoménologique de Merleau-Ponty, par quel mécanisme le regard présentifie l'absence dans la présence des visibles. Dans le regard et le visible, Merleau-Ponty détrône l'idée d'une vision pensante et sans profondeur subjective. Aucun phénomène visible chez Merleau-Ponty, n'est « plat, il témoigne toujours d'une profondeur due au fait que le sujet « apporte à son corps », un corps animé et animant, comme il le précise dans « L'œil et l'esprit » quand il parle de cette puissance d'animation du corps et du regard qui se cristallise dans le regard du peintre : « L'œil,

1– STAROBINSKI, Jean. « L'œil vivant ». Gallimard, 1961 (2^{ème} édition, 1999), p. 11.

2– PARRET, Herman. (dir.), « Nouveaux actes sémiotiques : Présences ». PULIM, Université de Limoges, 2001, p. 38.

explique Merleau-Ponty, est un entrelacs de vision et de mouvement.»¹ Je dirige mes yeux dans le visible. Entrelacs donc de la vision et du mouvement puisque le corps voit et bouge nécessairement et en même temps. D'une certaine manière, la vision est indissociable du corps qui concentre « le mystère de la visibilité éparsée du monde » et qui est en même temps voyant et visible, visible et invisible : « immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit, il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde.»²

Le corps voyant-visible est un corps qui se déplace, la vision et le mouvement constituant deux faces du même phénomène. L'art et la littérature, selon M-Ponty ne cherchent pas le dehors du mouvement, mais ses chiffres secrets, toute chair rayonne hors d'elle-même. L'art et la littérature ne sont jamais tout à fait hors du temps, « parce qu'ils sont toujours dans le charnel.»³ Ainsi, selon Merleau-Ponty, la chair du sujet, dans la vision, n'est pas « un certain mode de pensée ou une présence en soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être.»⁴

En ce sens, le corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toute chose, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible par soi-même.

C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, [...] mais un soi par confusion, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi qui est pris entre des choses.⁵

Autrement dit, M-Ponty ne peut dissocier le sensible du senti. Ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant qui s'ouvrirait à elles mais « quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir « toutes nues », parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair.»⁶

1– MERLEAU-PONTY, M. « L'œil et l'esprit ». Gallimard, 1964, Folio essais, 2004, p. 16.

2– Idem., pp. 17-18.

3– Ibid., p. 81.

4– Ibid., p. 81.

5– Ibid., « L'œil et l'esprit », pp. 18-19.

6– MERLEAU-PONTY, M. « Le visible et l'invisible ». p. 173.

Dans ce contexte, nous accordons une attention particulière au regard et à la vision par rapport au corps qui sont deux entités spécifiques à la sensorialité. Comme le souligne M-Ponty dans « Le visible et l'invisible » : « Tout ce qu'on dit du corps senti retentit sur le sensible entier dont il fait partie, et sur le monde.»¹ Le corps et le monde participent à la même visibilité. Puisque le corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle, il y a participation du corps à cette visibilité, cette généralité du sensible en soi, cet anonymat inné de soi-même que nous appelons « *chair* »² Le corps qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit « l'autre côté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible par soi-même.

Dans l'acte du regard, il s'agit de sentir l'absent qui est présent dans le visible dont parle M-Ponty, pour désigner la doublure du perçu par le percevant, du senti par le sentant, et qui fait que les « choses » peuvent apparaître « vivantes », en « actes », c'est à dire dans un état « perceptif » réel par rapport à elles, bien qu'elles restent fictives et parfaitement imaginaires.

Nathalie Sarraute fait porter toute son attention sur ce que cache la visibilité. Elle dévoile non pas l'objet visuel mais les processus qui participent au travail des images et à l'activité du regard. La perception visuelle, chez N. Sarraute, est un travail de déformation. Les images sarrautiennes font apparaître par des procédés de déplacement et de condensation l'invisible au cœur du visible. Cette invisibilité est aussi relayée par ce qui articule le regard et par le fait d'être vu. En d'autres termes, la question de la visibilité s'inscrit dans la problématique du sujet et de l'objet, dont la permutation trouble le personnage sarrautien.

Ainsi, la perception visuelle chez N. Sarraute, fournit l'occasion de déployer au grand jour les linéaments de la conscience qui accompagnent la complexe activité de voir. L'œil semble souvent abusé par la surface visible des choses, que Merleau-Ponty appelait : « ténèbre bourrée d'invisibilité »³, et qui s'exerce aussi du point de vue d'une intériorité sensible. Et c'est dans cette mise en jeu des qualités perceptuelles d'une part, et

1– Op.cit., « Le visible et l'invisible ». p. 182.

2– PARRET, Herman « Nouveaux Actes sémiotiques : Présences ». PULIM, Université de Limoges, 2001, p. 40.

3–Op.cit., « Le visible et l'invisible ». p. 195.

infrasensorielles d'autre part, que le regard parvient à faire surgir à la surface ce fond d'invisibilité qui sous-tend la visibilité. Entre les différentes activités du regard, il y a ce regard qui transperce la surface visible pour voyager librement dans les replis de l'indéterminé pour se réincarner dans la rencontre troublante et gênante de l'autre, ce « partenaire », comme l'appelle N. Sarraute dans « L'ère du soupçon », ce partenaire réel ou imaginaire qui « nourrit et renouvelle à chaque instant notre stock d'expériences.»¹

Les rapports entre les personnages ne se développent que dans l'échange de regards, qui à eux seuls fournissent la principale source d'intensité dramatique. Ce sont là, les grands traits qui caractérisent les fonctions du regard et de la visibilité dans l'écriture de N. Sarraute, notamment dans « Le Planétarium » et « Enfance ».

En revanche, le regard chez A. Djébar, s'affirme comme agent de révélation du visible et de la mémoire. L'écrivain a affaire à l'espace réceptif du pays natal d'où la recherche du rapport de captation et d'imprégnation avec le réel par l'œil et par la parole comme matrice subjective.

La vérité est donc dans le regard plein de vertige et d'échanges de jeu de sens. Ce regard, pour A. Djébar, est une manière de mettre dans ses narrations la présence obstinée du corps regardant, sans estomper ses traits charnels et l'intimité de l'acte d'écrire.

C'est donc bien au niveau du regard que se situe cette rencontre, ce regard voyeur du dominant sur le dominé. Une fois le corps féminin dévoilé et libéré, c'est alors à la femme que revient la charge de retrouver le regard du dominant. Le langage des yeux n'a, en effet, plus de secret pour le personnage djébarien (en particulier le personnage / femme), puisque tout son être se concentre au début dans « la petite fenêtre », ce qu'A. Djébar appelle « le petit écran possible », c'est à dire, l'œil laissé découvert par le voile. Ainsi la femme regarde, épie, observe, scrute, et c'est aussi par le regard qu'elle souffre, rit. Elle est dans ce langage du coup d'œil, clin-d'œil, regard glissé, regard de côté, regard en-dessous.

1- SARRAUTE, N. « L'ère soupçon ». p. 100.

L'œil est ainsi, signifiant moteur des romans de A. Djébar. Parce que celui-ci est central à toute interprétation de son œuvre, il renvoie lui-même à « l'œil-nombril » de la femme algérienne et par déplacement à cette femme elle-même qui entretient avec l'organe de la vue un rapport métonymique. Le paradigme femme-regard devient une instance pour un nouveau rapport au sens. Le corps féminin, dans l'écriture djébarienne, s'incarne dans l'espace tout en se préservant du regard destructeur de l'Autre.

Dans ce chapitre nous allons examiner les différentes fonctions du regard. Par son caractère sensoriel, cette analyse demande à être plus approfondie et plus nuancée étant donné la richesse des procédés employés par ces auteurs pour développer les activités du regard. Nous essayerons de faire ressortir au cours de cette étude les modes de la vision qui se dégagent de notre corpus, en décelant les éléments qui contribuent à l'acte de voir et à l'exercice qui s'opère entre le visible et l'invisible, entre l'extériorité et l'intériorité. Un autre aspect du regard que nous analyserons dans ce chapitre et qui porte sur « voir, se voir et être vu ». Ce regard de l'altérité qui fait de soi un objet, s'appuie sur le clivage inhérent à l'activité scopique que met en scène le regard. Ce sont là les points que nous traiterons dans ce deuxième chapitre.

1- Le miracle du regard / la quête de l'invisible

1.1- Regards croisés : du visible à l'invisible « Le Planétarium » :

Les textes de N. Sarraute sont entièrement construits à partir d'un système d'oppositions de notions antithétiques : être/paraître, dedans/dehors, âme/visage. Ces textes s'annoncent comme une espèce de narration des profondeurs dans lesquelles, ce qui est le plus caché, le plus profond (âme, vérité), va être révélé dans l'ordre du visible, de l'apparence. La métaphore centrale de cette définition, celle du visage comme vérité où certains personnages se montrent leur âme à visage découvert, alors que d'autres personnages gardent cette vérité masquée.

L'âme ou la vérité de ces personnages se révèle dans tout ce qui relève du corps, c'est à dire dans la tournure de leur discours, leur air, leur ton et surtout leur regard, tout ce qui accompagne la communication linguistique, tout en étant hors du langage.

On a toujours remarqué que les textes de N. Sarraute sont un véritable déferlement de paroles dont l'ensemble constitue la matière romanesque propre, au détriment de l'intrigue, du personnage et du décor. Le langage rend possible la communication d'un implicite fondamental qui trouve en le corps un soutien expressif. Ainsi, le corps comme système de signes, est mis en place dans les scènes de conversation entre les personnages, et il se déploie à travers la physionomie de ceux-ci. En effet, on trouve dans les romans de N. Sarraute, notamment dans « Le Planétarium », cette dichotomie du paraître et de l'être, des « images » aux expressions trompeuses. Le masque sert à désigner l'apparence que prend le personnage sarrautien chaque fois qu'il se trouve en contact avec autrui. Il l'utilisera comme une arme à la fois offensive et défensive. Une sorte de bouclier permettant d'avancer sous sa protection en direction de l'ennemi, ou d'agir sur lui. Le masque, dans l'univers sarrautien, représente un écran protecteur par lequel le personnage essaie d'échapper aux agissements et au regard de l'autre. A voir la tante Berthe, dans « Le Planétarium », on lui trouve un extérieur figé, immuable et pourtant un intérieur qui cache bien des peurs : « [...] Il fait sombre en elle de nouveau comme avant, comme toujours, son visage tout tiré sous le fard, son œil où aucune lueur ne brille [...] » (Pla, pp. 142-143)

Chaque personnage met ainsi en œuvre une double lecture qui décrit le masque et une lecture qui inverse les signes du visage pour atteindre l'intériorité du personnage. Le corps est plein d'une présence qui l'habite, et notamment c'est le regard qui signifie cette intériorité en donnant un sens aux sensations que le personnage cherche à protéger contre l'autre. Le regard serait donc comme un livre à déchiffrer.

On pourrait aborder la représentation du regard dans « Le Planétarium » par le comportement des personnages, qui d'emblée installent la question du voir dans l'espace de l'intériorité. Le masque ou le statut social des personnages relève d'un code qui vient signifier qu'il y a de l'invisible à savoir. N. Sarraute prête, en effet, à chacun de ses personnages un mode singulier de vision qui devient un trait définitoire d'un rapport au monde et l'ensemble constitue l'espace visuel du roman. Tous impliquent un jeu sur voir et ne pas voir, sur le proche et le lointain, sur l'implication et la distance. La tante Berthe ajuste son regard aux objets qui apparaissent dans son champ de vision (Pla, pp. 7-8), Alain Guimier et sa belle-mère le posent sur un lointain, ou au-dessus des objets (Ibid., pp. 67-68), le père d'Alain fronçe le sourcil ou plisse les yeux pour juger sa bru Gisèle (Ibid., p. 115). A ces personnages donc, le pli de l'œil, l'effet pour cerner le champ de vision comme en un crible supplémentaire à celui de la perception, non pas pour voir tout simplement, mais pour percer le voile des apparences et rendre visibles « les fantômes captifs »¹ comme dans le cas de la tante Berthe avec son frère, le père d'Alain, et traverser ainsi le voile de la vue qui rend l'invisible visible :

[...] Posant sur le bouton de la sonnette un doigt obéissant, résigné, et le timbre résonne discrètement ... il entend des pas feutrés... Elle (la tante Berthe) est tapie au fond de son antre, fourbissant inlassablement les objets de son culte. *Son œil excité de fanatique scrute sans cesse leurs surfaces polies qu'aucune poussière, qu'aucun souffle sacrilège ne ternit ...* Dans un instant, cet œil auquel rien n'échappe va se poser sur lui, l'examiner aussitôt, comme si elle lui avait jeté un sort, *il va sentir sous son regard ses vêtements se friper, se défraîchir...* pourquoi ne fait-il pas porter plus souvent ses costumes chez le teinturier pour les faire détacher, nettoyer, délustrer, presser, repasser ? Il aurait dû changer de chemise...il passe une main inquiète dans ses cheveux, il rajuste vite sa cravate, tandis que la chaîne derrière la porte cliquette, qu'une voix cassée, hésitante...la voix craintive des vieilles solitaires, la voix méfiante, hostile ..., la porte s'ouvre : " Ah, c'est toi... " *il avait oublié ce regard d'où ruisselle une tendre émotion...* "C'est toi Pierre...Mais bien sûr que tu ne me déranges pas...Je suis contente de te voir, tu viens si rarement [...] Mais fais voir un peu, que je te regarde, que je regarde un peu la mine que tu as. Mais tu as une mine superbe, dis-moi, tu sais que tu es un phénomène..." [...] (Pla, pp. 139-140).

1- MERLEAU-PONTY, M. « L'œil et l'esprit ». Gallimard, 1935, p. 30.

De même la scène dans le salon de la tante Berthe, cette scène décrit l'échange de signes muets qui se développe entre Pierre et sa sœur et qui nous donne un jeu de vision différentes. En voyant son frère se baisser pour arranger le coin du tapis qu'il avait retourné en entrant chez elle, la tante Berthe croit lire clairement les pensées de son frère en le voyant faire ce geste, et voilà une sous-conversation qui va engendrer un malentendu. Tandis qu'elle le précède à travers l'entrée, le salon,

Il regarde sans pouvoir en détacher les yeux sa vieille nuque fragile, le petit creux livide entre les deux tendons saillants [...] Il a envie de s'en aller, comment a-t-il pu accepter ? Elle glisse une main caressante le long de son bras " Allons, mais assieds-toi donc, mets-toi donc là, tu as l'air tout empêtré..." Il rougit, il se baisse pour cacher son visage, il se penche, il fixe les yeux sur le coin du tapis qu'il a retourné en passant, il le saisit entre ses doigts, il faut se donner une contenance, gagner du temps...Voilà, il le retourne, il l'aplatit, c'est fait, le mal est réparé. Elle le regarde d'un air soupçonneux et comme un peu vexé : " ça n'a pas d'importance, voyons...Laisse donc ça..." Il y a comme un reproche attristé dans sa voix....il l'a froissée, blessée, elle doit penser qu'il a voulu lui remettre le nez dans ses petites manies, renchérir encore sur elle pour se moquer...elle doit le trouver mesquin, impur, incapable [...] Mais elle a tort, il n'est pas si mauvais, si stupide...il la voit ainsi, lui aussi, il sait comme elle peut être, comme elle est, il la connaît mieux qu'elle ne croit...Il ne peut plus attendre, soutenir un instant de plus ce regard qu'elle tient posé sur ses yeux [...] (Pla, p. 141).

La tante Berthe pense que son frère a fait ce geste pour se moquer d'elle, pour souligner sa maniaquerie, son goût exagéré de l'ordre. En fait, il avait simplement voulu gagner du temps, retrouver ses esprits avant d'engager la conversation. Elle a transformé en signe un acte machinal. Elle a inventé un message qui ne lui avait pas été envoyé et s'est blessée elle-même. Peut-être parce que le frère et la sœur ne se voient plus souvent.

Cette attention portée par N. Sarraute à l'accompagnement matériel de la parole est probablement liée à un grand intérêt de sa perception sensorielle du corps. Mais il faut surtout remarquer que ces détails ont pour elle une valeur non pas secondaire mais essentielle dans l'image qu'elle se fait et qu'elle veut nous transmettre de la communication humaine. Relayant le langage, compensant ses insuffisances, le regard est bien le support et l'instrument essentiel de cette communication. Tous les détails relatifs à l'intonation, à la mimique, à l'expression du regard, sont en effet autant de signes que, en présence les uns des autres, et indépendamment de la volonté de leurs propriétaires, les corps, comme doués d'une sorte de savoir immédiat, ne cessent d'échanger entre eux. Cet échange continu de signes que les regards émettent, constitue un dialogue beaucoup plus

fiable, plus authentique que celui supporté par les paroles réellement prononcées : « Le corps ne se trompe jamais, écrit N. Sarraute dans « Le Planétarium », avant la conscience, il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors les multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses.» (Pla, p. 63).

De nombreux passages significatifs du « Planétarium » décrivent ce travail d'enregistrement et d'interprétation des signes non verbaux qui caractérise le regard des personnages. Ce regard attentif ou cette pulsion de voir et de rendre visible ce qui est destiné à rester caché, dénoncent tout autant l'hypersensibilité de l'observateur comme celle de l'observé. Ici, l'auteur pose les conditions d'un « spectacle où voir l'autre dans une intimité de son corps ou d'une situation, c'est *surprendre*.»¹

Regarder l'autre prend l'aspect d'un mouvement ludique comparable à un jeu de cache cache ou à une course poursuite au cours duquel l'enjeu final est de capter le détail qui fait déchoir l'autre du sérieux dans lequel il est enfermé et de placer la situation dans un rapport de force. C'est le cas que N. Sarraute raconte dans « Le Planétarium » au sujet de cette force ou de ce sentiment de pouvoir qu'elle attribue à Alain et Gisèle, l'auteur écrit ceci :

Eux deux seuls, elle et lui – eux seuls possédaient ce pouvoir d'entrer chez les autres comme ils voulaient, de pénétrer sans efforts derrière la mince paroi que les autres essayaient de leur opposer, derrière laquelle les autres s'efforçaient de se cacher. (Pla, p. 58).

Après avoir passé au crible l'autre (les invités), le narrateur termine l'énumération exhaustive par une remarque qui démontre l'inépuisable jouissance que le couple (Alain et Gisèle) retire à fixer visuellement tout ce qu'il rencontre :

Ils s'amusaient à trouver la formule de chaque invité, à faire des classements...un mot, un geste, un tic, un silence... « Tu as vu ? Tu as entendu ?...Il était si drôle quand il saisissait les gens, les tenait dans le creux de sa main [...] (Pla, p. 59).

1– SUDAKA, Jaqueline. « Franz kafka, Aspects d'une poétique du regard ». Peeters-Louvain Slerling, Virginia Vrin, 2000, p. 21.

Ce moment est important où le narrateur (ou Alain) n'écouter plus rien, s'immobilise dans le déchiffrement d'un visage ou d'un corps. Cette attitude trouve son exact répondant dans « l'immobilité créatrice du dessinateur qui « croque » son sujet sur le vif, d'un trait sec et sans repentir.»¹

Même le reste de l'œuvre nous prouve que ce pouvoir est un don délibérément partagé. Ainsi, un autre passage de cette œuvre nous montre Gisèle et son beau-père se perçant mutuellement à jour, au moment même où ils tentent de se munir d'un masque :

Il se penche en arrière, il plisse les paupières et la regarde. Un regard perçant et dur. Elle sait ce qu'il voit : elle sent son propre visage se figer sous ce regard. Une expression rusée, vorace apparaît, elle le sent, sur ses propres traits, dans ses yeux. (Pla, p. 115).

La lucidité et l'attention mutuelle que se prêtent les individus, la transparence mutuelle à laquelle ils sont réduits sous le regard de l'autre révèlent à la fois l'utilité du masque et son insuffisance. C'est pourquoi le personnage sarrautien a parfois tendance à surajouter à son masque habituel d'autres mécanismes de maquillage et de fuite. Le sujet se sent totalement transparent, malgré ce masque, devant le regard d'autrui. Il sera donc tenté de se cacher, de brouiller la perception de son apparence. Ce regard insistant développe, en quelque sorte, l'investigation de l'objet jusque dans ses ultimes secrets.

L'insinuation jusque dans l'indicible investit l'activité visuelle d'une capacité d'enquête et de connaissance de l'autre qui peut se passer de la parole, qui, du silence va au silence, interdisant même toute communication. Explorer l'autre et capter l'indicible secret de son individualité physique encourent le risque de le réduire à une pure apparence.

- **« Les écorchés vifs » : se voir dans le regard de l'autre**

Les personnages du « Planétarium » sont tous des « écorchés vifs »², plus ou moins capables de dissimuler leurs souffrances et leurs soupçons, mais toujours préoccupés des pensées secrètes de l'Autre, s'efforçant de les déchiffrer par l'exercice de la sous-conversation et l'esprit gonflé de paroles retenues. La tante Berthe et Alain sont deux cas

1– Op.cit., « Franz kafka, Aspects d'une poétique du regard ». p. 22.

2– Nous renvoyons à l'étude de Françoise CALIN, qui a consacré un chapitre sur « Les écorchés vifs » qui est une représentation d'homme ou d'animal dépouillé de sa peau, dans « La vie retrouvée, Etude de l'œuvre romanesque de N. Sarraute », Minard, Lettres Modernes, 1976, p. 84.

évidents. La belle-mère d'Alain, au contraire, nous est d'abord présentée comme un personnage autoritaire : « Taureau aveugle qui fonce sur les gens, les piétine sans les voir, pense son mari ; inconsciente, ajoute Alain. » (Pla, p. 21). Pourtant, on la voit quelques pages plus loin parfaitement capable d'intercepter une sous-conversation entre sa fille et son gendre, et déchirée par le désir de plaire à ses enfants. Nerveuse en face d'eux, elle cherche dans leurs yeux des signes d'estime et d'affection pour elle.

Gisèle aussi, à qui sa mère n'a jamais offert qu'une succession de masques, est nourrie de clichés sur les bons maris et bons parents. Elle ne va pas jusqu'à s'avouer qu'elle éprouve pour son beau-père une attraction plus qu'affectueuse, mais elle découvre qu'elle peut par moments, haïr avec violence son propre père. Elle est parfaitement à l'aise dans l'interprétation des signes lus dans les yeux de ses interlocuteurs, et consciente de la transformation de son mari quand Germaine Lemaire est présente. Celle-ci (Germaine) a su, à titre d'exemple, pour voiler ce qu'elle ne veut pas voir, interposer entre elle et le monde des masques vivants : un garde du corps, une Cour fidèle étouffant les critiques et lui fournissant une ration quotidienne d'admiration.

Malgré ces précautions, elle aussi connaît des crises de lucidité et de doute. Rien ne l'a protégée contre le regard du père d'Alain, elle a lu dans les yeux de cet homme un mépris amusé, et elle en souffre. Une seule phrase suffira à effacer cet épisode. Elle s'est entraînée vite à oublier. C'est elle pourtant qui, à propos de la rencontre d'Alain avec Adrian Lebat, un écrivain comme Germaine Lemaire mais très sûr de lui, et elle le précise dans le passage suivant : « Avec lui j'ai toujours envie de lever la tête tant il a l'air de trôner quelque part très haut, de vous considérer avec condescendance... » (Pla, p. 247), mais devant la déception du jeune homme (Alain) ayant découvert la faiblesse de son professeur, donne au roman sa conclusion : « Elle plonge un regard dur au fond de ses yeux : Oh ça, vraiment... Tout en lui, tout autour de lui, se défait... vous êtes sévère... Je crois que nous sommes bien tous un peu comme ça. » (Ibid., p. 251).

Alain découvre que les idoles sont mortes, que tous les êtres sont vulnérables et « compliqués » et qu'un « planétarium » est une conception de l'esprit, une représentation fautive car pétrifiée, d'un univers toujours mouvant. Cette initiation est douloureuse pour Alain et le laisse désemparé et meurtri.

Ainsi, l'œil semble souvent abusé, obstrué, fermé, par la trop évidente surface visible des choses, que M-Ponty appelait « ténèbre bourrée de visibilité »¹. Les choses visibles, au plus fort de leur évidence visuelle, ne sont plus regardées que par des « yeux indifférents qui glissent sur l'aspect, sur le masque des choses »². Ainsi, cette pellicule du visible ne peut satisfaire le regard qui, s'il vise effectivement une extériorité visuelle, s'exerce aussi du point de vue d'une intériorité sensible. Et c'est dans cette mise en jeu des qualités perceptuelles d'une part, et infrasensorielles d'autre part, que le regard parvient à faire surgir à la surface, ce fond d'invisibilité qui sous-tend la visibilité. C'est donc bien au prix de ce regard figé que se creuse une certaine profondeur du visible.

1.2- Voir et être vu / le regard de l'altérité « Enfance » :

Le texte de « Enfance » s'organise en autant de séquences où les deux voix narratives constituent un monologue intérieur ou un dialogue de la narratrice avec elle-même. Ce dédoublement permet à la narratrice d'explicitier son projet consistant à se remémorer ses souvenirs. L'enjeu principal du personnage/narrateur est de voir les réactions qu'il suscite en lacérant le dossier d'un canapé : « Non, tu ne feras pas ça! » (Enf, p.12), disait la gouvernante à l'enfant, en lui interdisant de fendre le canapé. Mais l'enfant obéit à quelque chose qui la pousse à « sauter hors de ce monde décent, et effectue le geste interdit. » (Ibid., p. 12).

La plus importante est la pulsion qui pousse la narratrice (enfant) à regarder ce qui se dégage par la fente du canapé. Le regard introduit un effet de simultanéité des deux espaces intérieur / extérieur. Il met en scène avec autant de soin cette dialectique entre voir et être vu.

Le regard sarrautien se surprend de se voir et être vu, c'est à dire se savoir être vu. Le sujet regardant se voit et se sait alors objet de visibilité pour l'autre (son double). On discerne ici la volonté d'explorer le monde de l'enfance tel que les enfants le vivent à l'intérieur. Tout se passe comme si le récit portait la trace des clichés en vertu desquels l'enfant se voyait, et s'évaluait et ne se trouvait pas comme les autres. Voir lui permet, par un retour en arrière, de rétablir la relation perdue avec sa mère qui l'a abandonnée, et

1- MERLEAU-PONTY, M. « Le visible et l'invisible ». p. 193.

2- SARRAUTE, N. « Tropismes ». Minuit, 1939, p. 64.

retrouver un lieu entre le passé et le présent. La narratrice répare par cette vision intérieure un sentiment qu'elle eut de ne pas pouvoir être une enfant pareille aux autres. En entrant dans la révélation de soi à travers le récit d'enfance : il s'agit d'aller chercher dans les origines la raison d'être d'une différence profonde.

Ce regard de l'altérité, qui fait de soi un objet, pointe sur cette pensée fondamentale de l'œil qui la sépare et la divise, dans le fait de voir : « [...] j'enfoncé la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... » (Enf, p. 13).

Aussi, c'est bien le fait de regarder et d'être regardée qui rappelle l'état de dépendance du regard, à l'égard du monde visible et voyant : ce regard doit se partager avec le fait d'être vu. Voilà ce que les personnages de N. Sarraute vivent comme une menace d'aliénation :

Dans cet hôtel où mon père passe de nouveau ses vacances, je suis attablée dans une salle éclairée ...c'est la salle à manger des enfants où ils prennent leurs repas, sous la surveillance de leurs bonnes [...] Ils sont groupés aussi loin que possible de moi, à l'autre bout de la longue table...les visages de certains d'entre eux sont grotesquement déformés par une joue énorme, enflée...j'entends des pouffements de rire, je vois les regards amusés qu'ils me jettent à la dérobée, je perçois mal, mais je devine ce que leur chuchotent les adultes : "Allons, avale, arrête ce jeu idiot, ne regarde pas cet enfant, tu ne dois pas l'imiter, c'est un enfant insupportable" [...] (Enf, p. 14).

Ainsi, la prise de conscience de cette visibilité de soi par l'autre entraîne avec elle la sensation d'un regard clivé en défaut avec lui-même, parce que d'une part, elle sait qu'elle n'est pas et qu'elle n'a pas ce qu'elle voit, et d'autre part, elle ne peut se concevoir comme étant vue : « Je ne vois que d'un point mais, je suis regardé de partout. »¹ C'est ce clivage inhérent à l'activité scopique que met en scène le regard sarrautien. Et c'est ce qui trouble le regard sarrautien, toujours placé en désaccord avec l'objectivité et la totalité du visible.

Il en va, ainsi du manège du Luxembourg, en évoquant ce souvenir heureux avec l'image du cochon rose, de la belle girafe blanche : mais on y sent le désir éperdu de l'enfant de s'intégrer au groupe des autres qui savent attaquer l'anneau. Hélas, elle le

1- LACAN, Jacques. «Du regard comme objet petit a ». Séminaire XI, Seuil, 1973, p. 69.

désire trop, se crispe : « Tu as vu comme font les enfants...Ils le font en s'amusant... » (Enf, p. 61). Toujours la maudite comparaison, et déjà la différence, la séparation. Tachok n'appartient ni au monde des adultes ni à celui des enfants selon l'idée qu'elle s'en fait : « Oui, je voudrais tant pouvoir comme eux, avec cette facilité, cette légèreté qu'ils ont [...] Mais peut-être que la prochaine fois, si j'arrive à bien m'y prendre. » (Ibid., p. 61). On reconnaît l'angoisse de la petite fille séparée des autres enfants par le verdict de sa mère, celle de n'être pas « *une enfant comme les autres* ». (Ibid., p. 100).

Cette impuissance du regard à se voir, au même titre qu'elle voit les autres enfants, fait vaciller l'identité dans une incapacité à se saisir, soit comme objet, soit comme sujet. Car ce qui rend Tachok différente des autres enfants, c'est sa foi dans les mots. L'enfant est cet étranger que les adultes ne peuvent comprendre, pas même sa mère qui l'accable de son jugement lorsqu'elle est livrée aux « *idées* ». L'enfant – au masculin – devient « *l'autre* » condamné à se débattre en terre étrangère contre les adultes, contre leurs mots qui « l'enserrent et la ligotent. » (Ibid., p. 12).

C'est donc bien sur un point de désaccord entre voir, se voir et être vu que se pose le regard sarrautien pour rendre compte de la tension et du conflit qui conditionnent le regard de l'enfant et celui des autres. Lieu d'affrontement de ces contradictions, l'activité du regard devient contrariée dans son fonctionnement naturel, comme si on lui interdisait de voir et d'être vu.

Dans « Enfance », le refus de la part de la narratrice de se reconnaître dans le regard de son père, la volonté d'être invisible aux yeux des autres (aux yeux de son père ou de Véra, sa marâtre), et le rejet d'une vision de son père, manifestent, en effet, une répression certaine de la pulsion scopique :

Je parle le moins possible de maman...Chez mon père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au-dehors...pas dans ses paroles, mais dans le froncement de ses sourcils, dans le plissement de ses lèvres, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent...quelque chose que je ne veux pas voir. (Enf, p. 127).

Cette censure qui s'exerce sur le regard, détourne le visible en lisible. Ce qu'il ne faut pas voir se laisserait lire :

Et voilà qu'un jour, sous le regard de mon père que je sens posé sur mon visage, un regard qui s'attarde, ne le quitte plus, je relève un de mes sourcils comme le fait maman, j'ouvre mes yeux tout grands, je les fixe devant moi très loin, mes yeux comme ceux de maman s'emplissent d'étonnement, de désarroi, de candeur, d'innocence... Mon père regarde toujours ce que je tiens étalé, immobile devant lui. Mais ce n'est pas moi, c'est lui, c'est son regard à lui qui a fait venir cela sur mon visage, c'est lui qui le maintient. (Ibid., p. 128).

Ce psychodrame mettra en jeu et à l'épreuve la nature du lien qui unit encore le père et la mère. Natacha jouant volontairement d'une certaine ressemblance avec sa mère pour débusquer les sentiments de son père. Elle a confusément senti qu'il lui faut éviter de réveiller en lui des tropismes qui ont trait à sa mère, sentiments informulés qui flottent entre la « rancune », la « réprobation » et même le « mépris » - « Je ne donne à cela aucun nom. » (Ibid., p. 127).

Il s'agirait donc d'une lisibilité particulière en ce qu'elle ferait suivre au visible le même parcours que celui de l'écriture, oscillant dans les lieux imprécis de l'indicible. « Cette lisibilité ne permettrait donc pas d'accéder à la transparence. Que le sens sollicite le regard ou la lecture, il fait, en effet, toujours obstacle. »¹

Les personnages décryptant les plus infimes manifestations corporelles sans jamais les mettre en compte d'une signification arrêtée : « Je ne donne à cela aucun nom, je sens confusément que c'est là, en lui, enfoui, comprimé, je ne veux surtout pas que cela se mette à bouger, que cela vienne affleurer... » (Ibid., p. 127).

Et le double qui s'adresse à la narratrice :

"On aurait pu croire que ce que son regard ferait apparaître, ce serait plutôt l'air fermé et dur que ta mère avait parfois, celui qu'elle avait dû le plus souvent lui montrer et qu'il devait le mieux connaître" et la narratrice qui répond : " Si je l'ai senti, c'est cet air là que j'aurais pris et je l'aurais encore durci... par défi... comme on le fait parfois en pareil cas..." (Ibid., p. 128).

Mais ce n'est pas cet air que le père cherchait sur le visage de sa fille, ce n'est pas lui qu'il a voulu retrouver, et ce qui est arrivé ensuite prouvait que Natacha avait senti

1- BOUE, Rachel. « N. Sarraute, la sensation en quête de parole ». L'Harmattan, 1997, p. 156.

juste. Il s'est tourné vers l'ami commun de ses parents qui était là, et détachant ses yeux de sa fille, le père dit : « C'est étonnant comme par moments Natacha peut ressembler à sa mère... » (Enf, p.128).

Dans ces mots, quelque chose d'infiniment fragile, que la fille a à peine osé percevoir, parce qu'elle craignait de le faire disparaître. Quelque chose a glissé en elle, l'a effleurée, l'a caressée puis s'est effacé. C'est ainsi que la narratrice a pu voir les autres - les adultes - et se voir à travers leur regard en mettant le lien entre cette activité et les tropismes.

Le regard sarrautien, condamné à tant de déceptions, va trouver une certaine force compensatoire, en s'attribuant les propriétés du toucher.

- **De la vue au toucher : un regard tactile**

Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. En fait, cette impatience habite tous les sens. Au-delà, les synesthésies¹ habituelles, chaque sens aspire à échanger ses pouvoirs.

Comme lieu de signifiante, le regard provoque une synesthésie, une indivision des sens, qui mettent leurs impressions en commun, de telle sorte qu'on puisse attribuer à l'un, ce qui arrive à l'autre : « Tous les sens peuvent donc « regarder », et inversement, le regard peut sentir, écouter, tâter.»² Dans ce contexte, M-Ponty nous enseigne que « voir » ne se pense et ne s'éprouve que dans l'expérience du toucher. Dans « Le visible et l'invisible », il dit à ce propos :

Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible [...] Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde.³

1- Les synesthésies sont des sensations qui varient selon les individus, exemple : pour certaines personnes, un son déterminé évoque une couleur déterminée ou une odeur particulière.

2- BARTHES, Roland. « L'obvie et l'obtus. Essais critiques III ». Seuil, 1982, p. 280.

3- MERLEAU-PONTY, M. « Le visible et l'invisible ». pp. 302-303.

En effet, Merleau-Ponty établit, dans ce contexte, une articulation entre la vision et le toucher. Il s'agit d'une relation de réciprocité : en ce sens, le pouvoir tactile du regard – « le regard enveloppe, palpe, épouse les choses visibles » - se croise avec le pouvoir visible du toucher, l'un et l'autre procédant du mouvement de la « chair où ils se tissent et à laquelle ils participent.»¹

Toutefois, il nous semble que l'œil et la main (au sens de la touche, de ses traces et ses grâces), pour avoir ce pouvoir sensitif et sensible, sont deux voies compensatrices par lesquelles le corps anime les présences du sensible. Goethe l'a dit dans une « Elégie célèbre » : « Les mains veulent voir, les yeux veulent caresser.»² On ajoute à cela : le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fait.

L'exercice du regard chez N. Sarraute s'effectue dans un espace que tracent une écriture qui ne nomme pas, et une figure qui ne se voit pas. Visibilité et lisibilité sont donc les enjeux d'un rejet du dire et du voir que l'écriture met alors en œuvre dans la description du regard tactile qui trace, sculpte ou touche.

Ainsi, le tissu du visible peut se substituer à une stylistique du mouvement et du geste. Le regard converti en geste, est ce qui organise le récit qui relie Natacha à sa mère dans « Enfance ». Avec une insistance progressive, les évocations des moments que l'enfant a partagé avec sa mère quand elle était en Russie confirment, en effet, la dimension affective d'un geste tactile de la fille sur la mère. Nous ne pouvons rapporter ici toutes les citations, mais espérons faire sentir cette progression dans la sélection de quelques unes :

Première citation :

Ce qui seul se dégage de l'oubli et ressort c'est, peu de temps avant que nous nous quittions, ceci : elle est assise à côté de moi, à ma gauche, sur le banc d'un jardin ou d'un square, il y a des arbres autour...je regarde dans la lumière du soleil couchant son joli profil doré et rose et elle regarde devant elle de son regard dirigé au loin...et puis elle se tourne vers moi. (Enf, pp. 257-58).

1- MATOS-DIAS, Isabel. «Merleau-Ponty, Une poétique du sensible ». p. 107.

2- STAROBINSKI, Jean. « L'œil vivant ». p. 12.

Deuxième citation :

Jamais je n'avais vu quelqu'un d'aussi épanoui, d'aussi gai qu'elle, admirant sans cesse autour de nous les pins, la mer, les prairies, les arbres, les fleurs...qu'elle n'aimait pas couper, elle préférait les regarder...toujours prête à s'amuser de n'importe quoi, prompte comme moi aux fous rires [...] (Ibid., p. 259).

Troisième citation :

Elle est à demi étendue sur son lit et moi je suis assise sur une chaise devant elle, il fait extrêmement chaud, elle a baissé sa robe de chambre sur ses épaules, un peu trop, elle s'est trop dénudée, et cela me choque un peu, et puis je me rappelle que ce sont des choses que là-bas, en Russie, ne choquent pas comme ici...je nous revois toutes deux nues, parmi d'autres corps nus de femmes et d'enfants se mouvant dans une épaisse vapeur chaude, autrefois à Pétersbourg, quand j'étais avec elle à la « bania ». Nous restons là l'une en face de l'autre, nous nous regardons, je ne sais quoi dire et je vois que maman ne sait pas très bien quoi dire non plus [...] (Ibid., p. 252).

Toutes les expériences d'abandon, de trahison dont la mère s'est rendue coupable n'effaceront jamais l'impression de lumière dorée ni de vitalité inséparable d'elle. Le corps de la mère semble peu distinct de l'espace russe, matérialisé par le souvenir de corps nus et de la vapeur chaude du sauna, où elle était jadis avec sa mère. La même vision réapparaît où Natacha se revoit, juste avant le départ de sa mère, « *dans la lumière du soleil couchant* », en train de regarder « *son joli profil doré et rose* ». Le dernier souvenir de la mère, correspondant à son dernier séjour de juillet 1914, c'était à la campagne, « dans une jolie maison où, précise-t-elle, nous occupions deux chambres et une cuisine donnant sur un grand verger. » (Ibid., p. 259). Elle revoit sa mère « admirant sans cesse autour de nous les pins, la mer, les prairies, les arbres, les fleurs... » (Ibid., p. 259).

Elle reprend dans un autre passage :

Il a suffi d'un geste, d'un mot caressant de maman, ou simplement que je la voie, assise dans son fauteuil, lisant, levant la tête, l'air surpris quand je m'approche d'elle et lui parle, elle me regarde à travers son lorgnon, les verres agrandissent ses yeux mordorés, ils paraissent immenses, emplis de naïveté, d'innocence, de bonhomie...et je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues. (Ibid., p. 40).

Il n'y a pas de descriptions systématiques du visage de la mère, seulement des « instantanés, correspondant au regard, aux prises de vue de la petite fille. Nous découvrons avec Natacha qui s'approche, son « air surpris », ses yeux, qui « paraissent

immenses, emplis de naïveté, d'innocence... ». Ce regard associé aux sensations gratifiantes de la petite fille qui pose ses lèvres « sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues. » Ces perceptions subjectives nous apprennent, selon Natacha, que tous regardent sa mère avec « admiration » comme le fait Kolia, son mari, à Pétersbourg : « Je sentais se dégager de Kolia, de ses joues arrondies, de ses yeux myopes, de ses mains potelées, une douceur, une bonhomie... J'aimais l'air d'admiration, presque d'adoration quand il regardait maman, le regard bienveillant qu'il posait sur moi... » (Ibid., p. 73).

Une autre scène mettra aussi à l'épreuve la nature du lien entre le père et la mère de Natacha : un jour elle devine un obscur désir de son père, celui de retrouver quelque chose de la mère dans la fille qui se prête au jeu : « [...] c'est son regard à lui qui a fait venir cela sur mon visage, c'est lui qui le maintient... » (Ibid., p. 128). L'enfant exauce le vœu secret du père. Elle reste au neutre des sensations et impressions indicibles, peut-être le désir du père de retrouver trace de l'amour ineffaçable pour la mère, dont témoigne furtivement le verbe « caresser » : « et dans ces mots quelque chose d'infiniment fragile, que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître, quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée [...] » (Ibid., p. 129).

La mère semble si sûre de sa beauté qu'elle n'a pas besoin d'interroger les miroirs :

Je ne peux pas la revoir se regardant dans un miroir [...] seulement son coup d'œil rapide quand elle passait devant une glace et son geste pressé pour remettre en place une mèche échappée de son chignon, rentrer une épingle à cheveux qui dépasse. Elle ne paraissait guère se préoccuper de son aspect [...] (Ibid., p. 93).

Ainsi, elle impose indirectement à sa fille l'idée qu'elle est incomparable, parce qu'elle séduit tout le monde. C'est ce qui pousse la narratrice à la quête de cet ineffable qu'elle ressentait dans son enfance :

Je la trouvais souvent délicieuse à regarder, et il me semblait qu'elle l'était pour beaucoup d'autres, je la voyais parfois dans les yeux des passants, des amis, et, bien sûr, de Kolia. J'aimais ses traits fins, légers, comme fondus... sous sa peau dorée, rosée, douce, soyeuse au toucher, plus soyeuse que la soie, plus tiède et tendre que les plumes d'un oiselet, que son duvet [...] Ses yeux de la même couleur mordorée que ses cheveux lisses et soyeux, n'étaient pas grands et leur forme était un petit peu inégale... quand quelque chose l'étonnait, un des sourcils [...] se relevait plus haut que l'autre... Son regard était assez étrange... fermé et dur parfois et parfois vif, naïf... Souvent comme absent... (Ibid., p. 93-94).

Un second portrait, après les trois ans de séparation, révèle un visage plus dur, une silhouette épaisse (p. 251), mais tout se passe comme si le charme finissait par opérer de nouveau avec ce regard associé au plaisir éprouvé à toucher la peau soyeuse de la mère et sentir son parfum. Cependant, le récit exhibe l'indifférence de la mère, jamais tendre en dépit des mots dont elle caresse Natacha. On ne la voit embrasser sa fille que lorsque celle-ci arrive à Pétersbourg. (Ibid., p. 68). Tous les gestes de tendresse viennent de l'enfant.

Ces perceptions sensorielles sont mises en œuvre en un regard qui substitue sa fonction scopique à une autre fonction tactile. Cette réversibilité de la vision en toucher, qui dialectise le problème de la distance entre soi et l'objet visé – touché ou vu – vient transformer le regard en « une intercorporéité, en laquelle l'œil se fait corps dans la recherche d'un contact. Il s'agit d'un corps qui vise le corps tangible d'un autre, pour ressaisir sa propre corporéité. »¹

En touchant le corps de sa mère, le corps de l'enfant cherche aussi à être touché. L'expérience est ainsi renvoyée à sa sensorialité première, voir et toucher. Le regard tactile recompose les formes corporelles de la mère, qui apparaissent dans le mouvement même qui le dessine, conférant ainsi à l'objet une virtualité visuelle, en même temps qu'une densité de présence. Cette combinatoire de la vue et du toucher font naître une image particulière qui donne forme et matière à ce qui est vu.

1.3- L'œil du tropisme / faire voir l'invisible :

Partons de la contradiction entre l'enjeu des textes de Sarraute, qui est de persuader de l'existence de ces mouvements infimes qu'elle désigne sous le nom de « tropismes », de les faire percevoir et ressentir au lecteur, et les conceptions du sujet et de la réalité qu'ils véhiculent, un sujet contradictoire et éclaté, ne pouvant parler d'une seule voix et une réalité infime et informulée, échappant à toute démonstration : comment peut-on voir ce qui ne se voit pas ?

Parmi les stratégies mises en œuvre dans ces textes, des stratégies de persuasion, la première peut se déduire de ces phrases de N. Sarraute :

1 – BOUE, R. « La sensation en quête de parole ». p. 157.

J'ai toujours l'illusion que ce que je m'efforce de montrer, c'est ce qu'on ne voit pas. Ce qui ne se voit pas et qu'on ne peut faire voir, justement qu'au prix de ce travail.¹

Donner à voir, dans un effort de monstration, ce qui ne se voit pas : cela suppose de donner l'image de réalité à ce qu'on montre, de réalité psychique, entre conscience et inconscient, à « une parcelle de réalité commune à tous. »² Il s'agit de persuader le lecteur de la réalité de ces tropismes et de leur donner une consistance et une force suffisante. Mais pour le faire sans mettre en péril le caractère mouvant du tropisme et le caractère pluriel du personnage / locuteur, il faut montrer plus que démontrer. Le tropisme en effet ne se définit ni ne se démontre, puisqu'il est fuyant et informulé : il se décrit par approximations, comparaisons ou métaphores, et c'est par la transmission de l'impression ressentie qu'on peut être convaincu.

Montrer sans imposer consiste, dans les textes de Sarraute, où le montreur de tropismes est très présent et s'adresse directement et fréquemment à son « narrataire », à convier celui-ci à assister à une expérience : la mise en présence de deux personnages, de leur langage et à observer les réactions ainsi provoquées : « c'est alors que le drame, ou si vous aimez mieux, le jeu auquel vous êtes conviés commence. »³

En ce sens, le narrateur se contente le plus souvent de raconter-décrire ce qui se passe, il mène l'expérience jusqu'à son terme, et c'est au lecteur qu'est laissé le soin de percevoir. L'intention du narrateur, soucieux de l'efficacité de son expérience, est d'amener le lecteur jusqu'à ce moment où le dénouement fait apparaître clairement la part de réalité jusque là invisible.

Ce qui est donné à voir est aussi proposé par le narrateur : c'est une image autre donnée à l'image vue par tous. Le montreur de tropismes ne se donne pas comme un découvreur de nouveaux mondes : il nous tend de nouveaux instruments pour percevoir une réalité révélatrice. Dans cette optique, une autre stratégie qui tient compte de l'impossibilité d'un discours de vérité et qui consiste à mettre en scène la facilité de la communication.

1- FAUCHEREAU, Serge. et Jean, RISTAT. « Aujourd'hui N. Sarraute » (Conversation avec N. Sarraute). Digraphe n°32, mars 1984, p. 12.

2- Idem., p. 18.

3- SARRAUTE, N. « L'usage de la parole ». Gallimard, 1980, p. 105.

Un chapitre du « Planétarium » raconte une tentative dans cet ordre, la voix narratrice essayant de faire percevoir ce qu'une expression a d'insupportable et s'attirant pour seule réponse : « Oh, je te remercie...mais ce n'est pas du tout ce qu'on voudrait Alain et moi. » (Pla, p. 43). Echec de la persuasion dans l'interlocution lorsque la mère de Gisèle essaie de convaincre sa fille et son gendre Alain, à acheter les fauteuils en cuir, elle ne parvient qu'à susciter mépris et indignation :

C'est sa voix sans doute, quelque chose dans le ton, dans le son de sa voix, une hésitation, une gêne, un manque de confiance en soi qui a dû tout déclencher [...], c'est ce petit vacillement à peine perceptible dans sa voix, qui a tout ébranlé, qui a tout fait chavirer...ils ont hésité un instant, ils se sont regardés [...] (Ibid., p. 43).

La victoire du couple manifeste leur répulsion envers l'interlocuteur (la mère) qui les tourmente et une réprobation tiède à l'égard de la proposition de la mère de Gisèle, ce qui déclenche la fureur du narrateur.

Ce regard qu'ils ont échangé...Ils ont toujours de ces regards, leurs yeux se cherchent, se trouvent tout de suite, s'immobilisent, se fixent, tendus [...] Elle sait de quoi est faite cette transfusion silencieuse qui s'opère au-dessus d'elle tandis qu'elle gît entre eux impuissante, inerte, terrassée : c'est bien là, hein ? Nous avons raison...c'est bien la réaction prévue. C'est exactement ce que nous pensions...il faut danser au son de sa flûte...dès qu'on s'écarte d'un pas de la route qu'elle a tracée, elle se pose en victime bafouée. Elle est autoritaire, possessive. Elle donne pour dominer, pour nous garder éternellement en tutelle. Et cette petite pique de la fin...tu as vu ? – J'ai vu...Elle sent un malaise, une sourde douleur [...] Mais ce sont eux qui la poussent à leur dire des choses comme celles-là, elle en a honte maintenant, elle avait honte déjà sur le moment... ce sont eux qui lui font poser le pied dans ces saletés, cette boue...ce qu'il appelle « les petits marécages »...Il les décèle aussitôt. Il voit tout...toujours à l'affût...et il les montre [...] Il épie, il cherche, il découvre et il montre à tous : « Voyez...qui n'a pas ses petits recoins [...] (Ibid., pp. 44-45).

Dans la situation d'interlocution orale, le tropisme passe mal, l'autre refuse de se laisser convaincre de la réalité des impressions qui se montrent. Dans le passage du Planétarium, le narrateur, montreur de tropismes, se donne le rôle d'un interlocuteur fictif pour mener l'expérience jusqu'à son terme.

Les romans de N. Sarraute ont, en effet, lieu d'un univers d'invisibilité qui rétrécit le champ visuel jusqu'à la miniature, et comme une invisibilité de supplément qui, au contraire, élargit la vision à un au-delà du visible. C'est entre ces deux pans du fonctionnement de la vision que l'activité du regard sarrautien s'opère. Il exerce à

l'interférence du visible à l'invisible. L'opération de voir résulte, en effet, d'un réseau de surdéterminations psychiques, d'ordre pulsionnel ou imaginaire.¹

Le plus souvent, le narrateur / narratrice dans ces textes revendique la singularité et la différence d'un regard qui verrait « l'autre aspect » des choses, c'est à dire « ce que l'on n'a pas la chance de voir spontanément d'une manière habituelle. »² C'est donc bien sur un substrat d'invisibilité, constitutif du visible que le regard sarrautien se pose : « Ils ne paraissent rien voir. »³ Cet effacement du visible, pour que « l'autre aspect » des choses se dévoile, procède d'un regard qui cherche à occulter le rôle premier de la perception visuelle.

La vue est un masque, elle trompe l'œil en laissant croire que le visible ne résulte que de ses propriétés perceptibles, formes ou couleurs :

Il voit tout...toujours à l'affût...il les décèle aussitôt, il les montre à sa fille qui ne voyait rien. [...] elle, pitoyable vieille folle, ridicule...risettes...frétillements...oh non, ne croyez pas,...vous vous trompez...il n'y a rien de tout cela en moi, croyez-le, rien d'autre qu'une vraie maman gâteau,[...] Elle sent en elle un afflux de forces qui montent, une sensation de puissance, de liberté. Non, pas ce masque ; pas cette tête là, elle n'en veut pas, mais celui qu'elle va porter maintenant, qui lui va si bien...une tête aux mêmes traits que l'autre, mais plus durs, plus accentués...Inutile d'échanger des regards, il n'y aura rien à découvrir. C'est cela qu'elle aurait dû faire depuis le début. Seules les conduites fortes inspirent le respect [...] regardez-moi. Voilà comme je suis. Je n'ai pas besoin que vous m'aimiez, je m'en moque...Mais c'est fini tout ça...Bien fini. Regardez-moi bien. Je n'ai pas peur. Ou les fauteuils de cuir ou rien. C'est moi qui paie. C'est dur à avaler, humiliant ? C'est sordide, c'est lâche de ma part ? Vieille femme tyrannique...Insatisfaite...Je m'en moque. C'est à prendre ou à laisser. Et échangez des regards maintenant. (Pla., pp. 45-46).

Cette nécessité d'une protection contre les agressions d'autrui tient à un caractère spécifique des relations entre les interlocuteurs. Ces relations sont constituées d'un jeu d'avance et de repli, d'attaque et de protection, d'agression et de défense. Le narrateur nous fait voir la formation et la dissolution de ces univers qui obéissent à diverses influences, changeant de couleur et d'aspect à tout instant. Mais ce masque reste toujours

1- La vision n'est pas un simple acte perceptuel, elle peut être trouble psychogène : hallucinations, inhibitions oculaires...etc. Sur ces questions, nous renvoyons aux travaux de SAMI, Ali. « Le corps, l'espace, le temps », chapitre « Espace et vision de déficience visuelle ». Dunod, 1990, pp. 105-130.

2- SARRAUTE, N. « Portrait d'un inconnu ». p. 28.

3- SARRAUTE, N. « Tropismes ». p. 103.

de tragédie ou de comédie qui n'ont rien à voir avec la réalité mentale telle que l'auteur le présente chez la mère de Gisèle.

Un passage dans « Enfance » nous montre une scène du même ordre :

Mon père qui se moque de cette maladie « l'espionnite », ne peut s'empêcher, quand quelqu'un lui déplaît, de s'emparer de lui et d'en faire un personnage inquiétant, si compliqué et si comique que tous l'écoutent comme fascinés, enchantés de son humour, de ses trouvailles, de ses saillies...ses yeux sombres pétillent, ses dents blanches luisent, sa verve, son esprit sont une lame étincelante qui tranche...parfois dans le vif,...parfois il me semble que c'est en moi aussi qu'elle atteint...c'est pourtant dans quelqu'un d'autre, que je connais à peine ou pas du tout qu'elle s'enfonce...*mais je sens en moi son glissement froid...j'ai un peu mal, un peu peur...les autres sentent-ils cela comme moi ?* Et Monsieur Ivanov ? Lui dont mon père dit qu'il a un jugement si droit, si lucide ? Trouve-t-il que mon père va trop loin ?...Jusqu'ici il souriait de son sourire paisible et doux, *mais là tout à coup on dirait que son sourire se fige un peu, dans ses yeux passe comme un mouvement, il me semble que quelque chose en lui se contracte, se rétracte...mais à peine...Quelqu'un arrête mon père gentiment [...]* Monsieur Ivanov, lui, hoche juste la tête d'un air indulgent, il doit considérer ces élans irrépressibles de mon père comme une grande personne regarde les ébats d'un enfant parfois un peu trop turbulent qui s'amuse, qui s'échauffe...mais il sait bien qu'il a un bon fond, qu'il n'est pas méchant...il sait que même si celui dont mon père vient de faire un si impitoyable portrait venait lui demander de l'aide, il oublierait d'un coup comment il le voyait, il ne verrait devant lui qu'un pauvre homme dans le besoin, il ne lui refuserait pas, il ne peut pas refuser [...] (Enf, pp. 197-198).

Dans ce passage la narratrice nous fait voir ces mouvements infimes qui surgissent tout d'un coup et se lisent sur le visage de Monsieur Ivanov. On ne les voit qu'à travers un masque qui cache bien ces coins d'ombre « les tropismes » : « Dans se yeux passe comme un mouvement, ...quelque chose en lui se contracte. » (Ibid., p. 197). La seule façon, pour la narratrice, de fouiller ces coins d'ombre, c'est de surprendre le personnage avant qu'il ait le temps de se déguiser.

Ainsi, cette pellicule du visible ne peut satisfaire le regard qui, s'il vise une extériorité visuelle, s'exerce aussi du point de vue d'une intériorité sensorielle. Et c'est dans cette mise en jeu que le regard parvient à faire surgir à la surface, ce fond d'invisibilité qui sous-tend la visibilité. La narratrice observant la façade des maisons parisiennes, s'exerce à faire surgir ce fond d'invisibilité : « Les petites rues bordées de maisons tristes, rue du Loing, rue de Lunain, rue Margueri... Ces noms reprennent

aussitôt, comme ces petites rues, leurs aspect étriqué, mesquin... Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie, derrière les fenêtres noires, au fond des petites cages sombres des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine.» (Enf, p. 123).

Cet invisible qui affleure sur les façades des maisons, est le résultat d'une technique consistant à jouer sur l'alternance de l'apparition et de la disparition des images. Ici, la perception de la narratrice est travaillée par un réseau de surdéterminations extérieures qui retournent la visibilité de la façade en une intériorité composite. Le sujet déforme ainsi le visible en invisible, qui devient le miroir intérieur de ses sensations, transformant par là la perception. L'arrivée à Paris constitue, pour Natacha, une chute dans la grisaille morne. La narratrice se rappelle sa déconvenue nostalgique : « Il n'y a plus dehors de lumière argentée (comme en Russie), ni quelque part plus loin de vastes espaces de glace, de neige scintillante...mais une lumière un peu sale, enfermée entre des rangées de petites maisons aux façades mornes... » (Ibid., p. 113). On voit ici, une sorte d'opposition référentielle entre la ville française et la ville russe que la narratrice nous présente en soulignant l'étrangeté de ses perceptions d'alors. Plus loin, elle opposera la discrète, presque tendre bienveillance de la rue Flatters ou de la rue Berthollet (Ibid., p. 123), c'est à dire le côté de la mère, aux petites rues à l'aspect étriqué, mesquin des maisons dans les rues du Loing, du Lunain où Natacha vit avec son père. La narratrice livre ses impressions d'alors qui ont tant marqué la représentation des espaces que donnera la romancière : « Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie...au fond des petites cages sombres, des gens à peine vivants se déplacent...bougent.» (Ibid., p. 113). Toutes ces expériences vécues par l'enfant, n'effaceront jamais l'impression de lumière dorée ni de vitalité qui lui rappellent sa mère et qui restent inséparables d'elle.

Ainsi, ce processus de condensation donne lieu à une transfiguration du réel qui subit un travail de mise en image par lequel l'objectivité de sa visibilité disparaît. C'est donc au prix de cet aspect triste et morne des façades que se creuse une certaine profondeur du visible.

- **Du visible au visuel ou l'autre côté de l'écran :**

Ce va-et-vient entre visible et invisible, entre un « dehors » mensonger mais nécessaire et un « dedans » authentique et informulable, le mouvement des tropismes participe cependant d'une expérience plus vaste que celle du langage. Il relève de la vision d'une autre scène dont la scène romanesque (la rencontre avec l'autre) n'est en fait qu'un pâle reflet « ombre portée sur les parois de la caverne, et qui ne peut désigner l'envers d'un Autre.»¹

Ce qui rend difficile l'écriture sarrautienne, c'est que le langage est incapable de dire le monde sans le figer, mais il reste la seule arme face au monde, c'est ce qui l'oblige à inventer de nouveaux dispositifs (arrangements, moyens), capables de nous arracher de l'enfermement du logos. S'il n'est pas possible d'échapper tout à fait au langage, l'auteur peut néanmoins faire servir ce dernier à sa propre défaillance. Elle peut le forcer à désigner ce qui en lui défaille. En se déposant sur l'écran de la représentation, il parvient parfois, furtivement, à crever le support imaginaire qui lui donne cohérence, pour laisser entrevoir ce qu'il occulte. En d'autres termes, tout en revendiquant une écriture peu sensible à l'ordre du visible, N. Sarraute nous donne accès à l'ordre du visuel, c'est à dire, ce qui peut être vu par l'esprit grâce au visible. Si elle donne à voir, ce ne sont pas des objets ou des êtres, mais la lumière qui les traverse, tout en effaçant leurs contours, et vient frapper de plein fouet ses personnages, au point de les rendre fous aux yeux de leurs partenaires (le cas d'Alain et la mère de Gisèle ou le cas de la tante Berthe et son frère Pierre).

Face à cette lumière, le mot n'est jamais qu'un écran, un barrage contre les tropismes. Ainsi, s'explique notamment l'existence des nombreux murs au cœur de l'œuvre de N. Sarraute. Mais l'influence du mur (le mot) continue de se faire sentir, comme si l'écran restait trop perméable à sa présence, et ne pouvant totalement arrêter le mouvement de la vie : « "Non, tu ne feras pas ça..." », dans ces mots un flot épais, lourd coule, ce qu'il charrie s'enfonce en moi pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser...et sous cette pression ça se redresse, se dresse plus fort, plus haut, ça pousse, projette violemment hors de moi les mots : "Si, je le ferai..." Les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats.» (Enf, p. 12).

1- RYKNER, A. « Nathalie Sarraute ». Seuil, 1991, p. 133.

Cette interdiction résonne en elle (Natacha) et revêt une dimension castratrice qui déclenche une poussée intérieure, instinctive – le tropisme -. La narratrice (Natacha) installe le dispositif visuel au cœur du langage, pour permettre à la représentation d'articuler sa propre défection et l'épiphanie d'une réalité proprement innommable. Sarraute rêve de sauter dans le trou pour nous emmener sinon de l'autre côté du miroir, du moins de l'autre côté de l'écran, là où le tropisme prend forme : « Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces, je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. » (Enf, p. 122).

Le procès de révolte et de réaction favorise la délivrance. Natacha s'évade hors des mots qui s'abattent sur elle et l'enferment : « [...] je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide... » (p. 12). Et si cette fois, la paroi est transparente, elle n'en reste pas moins comme une frontière à peine franchissable. Un mur entre la vie et la mort, un écran entre l'irreprésentable et le re-présentable. Parce que le tropisme échappe à une logique du sens, il reste proprement invisible à tous ceux qui se contentent de décoder le monde en fonction de ses significations (c'est à dire des découpages préétablis par le langage). Ceux-là, en revanche, manipulent le réel et sont capables de faire surgir à tout moment les visions enfermées dans des mots :

[...]Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, je déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort...quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente [...] (Enf, p. 13).

Elle a découvert son univers à travers cet innommable qu'est le « tropisme ».

Ainsi, en se limitant à ce qui apparaît (les visions), on en néglige le mouvement même par lequel cela apparaît, mouvement incertain qui est toujours d'apparition et de disparition. Pour le dire autrement, les textes de N. Sarraute s'organisent constamment autour d'une défection que certains personnages comblent par un surplus de significations (explications, interprétations et solutions en tous genres) et que d'autres, au contraire, choisissent d'accepter comme telle. C'est dans ce vide mystérieux de la vision qui forme et déforme à la fois, que l'œil sarrautien dialectise le jeu d'empiètement de l'apparition et de la disparition. C'est dans cette dialectique du regard (entre apparition et disparition), un regard « hypersensible » que s'inscrit ces petits riens qui ne compteraient pas s'ils n'émergeaient hors du visible pour rider la surface de l'image. Ce petit rien ou ce détail est

d'abord un défaut parce qu'il fait défailir la belle construction de la représentation. Il est comme un point qui se détache du réel, qui saute aux yeux de qui a le malheur de le croiser. Ce n'est pas l'œil qui vient vers lui, mais lui qui se jette sur l'œil de qui regarde. Il surgit comme une pointe inattendue. Il est ce qui donne à la vision son caractère trouble et troublant. Ainsi, on constate ce fait dans « Le Planétarium » :

La poignée de porte de la tante Berthe, qui va cristalliser toute l'angoisse du personnage et qui fait d'un coup s'effondrer le bel édifice imaginaire, construit avec des références choisies : "...ton vert puce...des robes des femmes agenouillées au pied de la croix" [...] petite porte dans l'épaisseur du mur au fond du cloître de la cathédrale. (Pla, pp. 7-8-9).

Les premières pages du « Planétarium » s'ingénient de la sorte à décrire minutieusement l'harmonie qui règne dans l'espace contemplé, avant de déchirer brutalement la trame de ce qui est représenté. L'entrée se fait dans un silence religieux, apaisé, bienheureux :

Non vraiment, on aurait beau cherché, on ne pourrait rien trouver à redire, c'est parfait...une vraie surprise, une chance...une harmonie exquise, ce rideau de velours très épais, du velours de laine de première qualité, d'un vert profond, sobre et discret...et d'un ton chaud, en même temps lumineux...Une merveille contre ce mur beige aux reflets dorés...Et ce mur...Quelle réussite. On dirait une peau...Il a la douceur d'une peau de chamois [...] (Pla, p7).

Tandis que la « couleur de chair » semble atteinte d'emblée, par la seule virtuosité du langage, aussitôt la référence bascule et la représentation s'effondre. Le silence n'était qu'un silence de mort :

L'appartement est silencieux. Ils sont partis [...] Mais tout a un drôle d'air, étriqué, inanimé...C'est ce rideau vert sur ce mur beige...il fait grossier [...] Mais c'est tout trouvé, c'est cela, ça crève les yeux : la poignée, l'affreuse poignée en nickel, l'horrible plaque de propreté en métal blanc...c'est de là que tout provient, c'est cela qui démolit tout, qui donne à tout cet air vulgaire – une vraie porte de lavabos [...] (Ibid., p. 11).

Pour le seul maléfice d'un détail, le sanctuaire se change en lieu abject. Car ce détail, le « rien » sarrautien affecte le statut de la réalité. Il est ce qui crève l'image du réel, ce par où l'abjection se déverse et vient envahir le personnage.

Même le texte de « Enfance » pourrait être lu dans cette optique. Rien d'étonnant à ce que le premier souvenir de Natacha soit alors le geste même d'éventrer le divan, qui

rappelle ou annonce tous les abcès crevés de l'œuvre.¹ : « Non, tu ne feras pas ça... », « Si, je le ferai..., j'enfonçe la pointe des ciseaux..., la soie cède, se déchire...et je regarde ce qui en sort... » (Enf, pp. 12-13). Ces deux dernières phrases suffiraient à résumer toute l'entreprise de Sarraute : il s'agit à la fois de se défaire du langage et de crever la toile bien tendue entre le monde et moi, en un geste qui précisément conjoint le langage et la soie ouvragée que l'autorité oppose aux désirs de l'enfant. Car ce que déchire Natacha, c'est autant le tissu du canapé que le filet des mots, jeté sur elle par la gouvernante allemande. Et la matière molle et grisâtre qui s'échappe de la fente, est tout à la fois matière textile, déchet vital et rebut langagier, mélange primitif où le monde et le moi se mêlent, échange du dedans et du dehors que plus rien ne sépare.

De même, le détail sur lequel bute le regard ou la pensée des personnages, il est ce qui libère le contenu intime de la représentation, en même temps que ce qui amène la fusion de ce qui est regardé et de qui regarde. La vie qui s'offre ainsi, d'un coup, est celle dont la fulgurance même, incompréhensible et indescriptible traverse les multiples écrans (ce qui est visible) dont la représentation environne les personnages. Le pan ou l'écran n'est que le détail considéré dans ses fonctions perturbatrices ; il est l'endroit précis où les ciseaux vont déchirer la toile, et blesser le regard de qui ne sera plus protégé de l'éblouissement. Il est le lieu où le Réel (le tropisme) transperce l'image de l'œuvre ; mais il est aussi et surtout ce moment où, pris brusquement par ce même Réel qui nous attend de l'autre côté de l'œuvre.

Nous constatons ce fait quand Natacha Tcherniak était dans le jardin du Luxembourg et faisait l'expérience d'un éblouissement salutaire, mettant le langage entre parenthèses :

J'étais assise, encore au Luxembourg [...], je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris...et à ce moment là, c'est venu...quelque chose d'unique...qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve...mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas...et « extase »...comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », oui, peut-être...ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer

1- RYKNER, A. « Le détail ou l'œil de la bête ». Actes du colloque « N. Sarraute et la représentation », sous la direction de M. Gosselin et A. Rykner, Université Paris X, janvier 2002.

sans grand danger...mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes...des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ?...de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre...jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre...je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi. (Enf, pp. 66-67).

Le petit mur rose dans lequel vient se fondre l'enfant se donne peut-être comme le seuil de l'univers sarrautien, lieu de passage et de transmutation, où il devient possible de traverser le visible en ouvrant pour ainsi dire la porte du petit rien, pour accéder à cette « vie à l'état pur » qui est le tropisme. Ce que met en œuvre de façon exemplaire cet extrait d'« Enfance », c'est donc ce moment de défaillance des instruments de la représentation (le langage qui dit) où l'image est comme morcelée par la fulgurance d'une présence inattendue et indéfinissable. Car ce que met en évidence l'écriture sarrautienne, c'est que la rencontre qu'elle provoque relève d'une intimité que l'on ne peut non seulement mettre en mots mais tout simplement partager. Le détail qui fait pan, le rien qui fait tropisme, est si personnel (si insaisissable pour l'individu lui-même) qu'il est absolument irrécupérable. Au point que les personnages préféreraient toujours le garder pour eux et le cacher aux autres.

Ainsi, dans « Le Planétarium », Alain Guimier souhaite de toutes ses forces que ses interlocuteurs (Germaine Lemaire et ses amis qui viennent rendre visite à Alain dans son appartement) ne voient rien, qu'ils n'y perçoivent justement la trace d'aucune présence douteuse, et finissent par lui rendre l'enveloppe et lire sur son visage d'un air étonné, alors que c'est lui qui le leur met d'abord sous les yeux :

[...] Ils l'observent, tandis qu'elle l'aide à atterrir près d'eux sur l'autre rive, à se relever, tandis qu'apaisé d'un coup, rassuré, il se redresse, la regarde tout heureux [...] Un courant passe d'eux à lui, il sent sur lui leurs regards bienveillants, il leur fait signe de la tête, il agite le bras... " Mais venez...Mais vous n'êtes pas bien là, venez donc vous asseoir plus près du feu... " Ils s'installent, l'air satisfaits, ils regardent autour d'eux...la bonhomie, la sympathie fuse de leurs yeux [...] il sent comme de nouveau ils observent avec une sorte d'étonnement apitoyés ses mouvements maladroits tandis qu'il pousse, tire comme il peut...Mais il n'y a rien à faire, cela s'est coincé quelque part, c'est bloqué, cela ne passe pas...il fait un geste d'impuissance, de renoncement, et elle le regarde, elle a l'air presque choquée. Qu'est-ce qu'il a ? Que veut-il donc ?...Plouf ! d'un seul coup tout est bouleversé. Mais il sent quelque chose d'autre sur son visage, dans son sourire, quelque chose d'inquiet...voilà ce qui arrive quand les maîtres se galvaudent, se

commettent...et une pointe d'obséquiosité se glissait dans son sourire pour masquer sa gêne, son désarroi...C'est sûr, cela crève les yeux, ils ont tous très bien vu cet air outré, scandalisé, ce sourire tendu, inquiet...elle fronce les sourcils, elle hoche la tête d'un air désapprobateur, qu'ils sont insupportables, ils sont impossibles [...] (Pla., pp. 170-171-172).

S'ils voyaient quelque chose, le résultat immédiat serait la transformation de la vision en cliché, et du détail en lieu commun – si commun qu'il n'offrirait cette fois plus rien à partager. Ces moments d'égarement du personnage sarrautien, dont la seule vraie folie consiste dans l'oubli provisoire de la singularité du détail ou de ce petit rien qui traverse l'espace social et déclenche le tropisme.

Non seulement ce que le détail réveille dans le sujet ne peut se partager avec d'autres sujets, mais, qui plus est, il participe de ce qu'on pourrait nommer « l'étrangement » du sujet sarrautien à lui-même, c'est à dire le fait que jamais l'individu ne se reconnaît tout à fait dans ce qui surgit devant lui et qu'il est pourtant le seul à pouvoir faire surgir. Au point que le personnage « Alain » devient sujet / spectateur, c'est à dire celui qui s'investit dans chacun de *ses* détails et qui en fait des reflets infinis, infiniment insaisissables :

[...] c'est l'ascenseur qui monte...dans quelques instants on entendra le cliquetis de la porte, le glissement de la clef dans la serrure...la porte va s'ouvrir et elle (Gisèle, sa femme) va entrer, s'arrêter près du seuil, stupéfaite, figée...s'il pouvait courir au-devant d'elle, la prévenir, la préparer...mais attention, ils l'observent, ils se demandaient ce qu'il a tout à coup...Mais rien, absolument rien, il tourne la tête comme quelqu'un qui dresse l'oreille.[...] Mais quelques gouttes, versées par leur regard, de ce réactif qu'ils ont en eux, feront apparaître aussitôt ce qu'il y a d'un peu gênant...ils pourront à leur aise planter leurs regards, leurs dards [...] (Ibid., pp. 173-174).

Et à force de se fondre ainsi dans l'inconnu, étrange et familier, rassurant et inquiétant, le danger est grand de s'y perdre, et de se faire dévorer par « la chose qui attend là, tapie, et appelle, attire à elle sa proie, le porteur de tropismes.»¹

1– Op.cit., RYKNER, A. « Nathalie Sarraute », p. 146.

- **Le tropisme voyeur / une autre réalité :**

La rencontre avec l'inconnu étrange qui se cache derrière l'écran ne se fait que rarement sur le mode apaisant de la reconnaissance et de la fusion bienfaisante : « la vie à l'état pur » qui attend de l'autre côté n'est pas séparable (parce qu'elle est vraie vie, et non pure apparence) des pulsions de mort et d'angoisse dont cette vie est pétrie. La vision sarrautienne qui fait surgir des monstres au cœur du discours, donne sa véritable forme à l'expérience traumatique du réel que font les personnages. La crise nerveuse ou le choc visuel qu'éprouve la tante Berthe à la vue des trous sur la porte, ne surgit pas de sa confrontation avec le monde ouvrier (qui sont venus dans son appartement pour lui placer une poignée moderne sur sa porte), elle relève plutôt d'une profonde angoisse de la mort : « Elle sait que sa mort est proche [...] toute l'angoisse ramassée en elle se fixe là, sur cet éclat, ces trous dans le bois, tout est là, concentré en un seul point – c'est un paratonnerre, au fond... » (Pla, p. 28).

Aussi les rapports difficiles que Alain Guimier entretient avec sa famille et sa belle famille ne sont pas réductibles à l'opposition entre le milieu bourgeois et celui des intellectuels, ils reflètent plutôt le procès contre les apparences ; il fait voler en éclats l'hypocrisie des bienséances familiales, pour mettre au jour les agissements pernicieux qui se dissimulent derrière l'écran : « Il les décèle aussitôt. Il voit tout...Toujours à l'affût...il épie, il cherche, il découvre et il montre à tous : voyez...qui n'a pas ses petits recoins... » (Pla, p. 44).

Ces mouvements inertes, imperceptibles à l'œil nu, seront à déceler dans les modulations infimes et anonymes de la parole. Ce détail, ou ce petit rien de l'image est le serviteur fidèle d'une description soumise au récit. Il est comme un trou dans le tissu fragile de la représentation, et un trou au travers duquel se donne à voir une présence absolument irrécupérable par le langage. D'où le sentiment tragique que l'on a de tourner autour de cette évidence indescriptible, insaisissable par les mots et en même temps toujours prête à se jeter sur nous.

Ce sont les yeux qui retiennent le détail et qui nous disent le lieu du *passage* par où la rencontre peut se faire, mais ils disent aussi le mode sur lequel elle se fait. Ceux qui regardent, et par l'intensité de leur regard parviennent à traverser les écrans des représentations, sont sans doute d'abord ceux qui sont regardés par le tropisme. Le tropisme est ce moment incompréhensible où le réel que les personnages croient observer

se met à les scruter lui-même, leur renvoyant leur regard et les invitant à venir le rejoindre dans le lieu de son épiphanie. Ce lieu nous rappelle le milieu de la fascination décrit par Blanchot :

Ce milieu de la fascination où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant : lumière qui met aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante.¹

Aussi, l'œil est le lieu d'une altérité que désigne le détail sarrautien :

Le tropisme est à mon image, certes, mais dans le sens où il est à l'image de l'Autre qui est en moi, qui est moi, et que sans lui je ne soupçonnerais pas, de cet Autre que l'expérience tropismique apprend peut-être à regarder en face, comme une ultime et effrayante vérité.²

Le geste subversif de la petite Natacha, dans « Enfance », qui, effrontément devant les yeux de sa gouvernante, déchire avec une paire de ciseaux le revêtement en soie d'un fauteuil, ne dit autre chose, sans doute, pointant le lieu secret des tropismes : « ...j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... » (Enf, pp. 12-13). Ce serait donc dans ce geste bouleversant que représente la dissolution des apparences, que s'accomplirait le texte, inédit et inouï, de cette « autre réalité », que N. Sarraute cherche à retranscrire.

Passé de l'autre côté, là où la « vérité » l'appelait, le personnage se retrouve seul, dans un face-à-face avec la Chose qui, de par-delà l'écran, était venue le saisir. Aussi, il faut donner une importance aux regards que la réalité semble jeter furtivement sur les personnages sarrautiens, ne serait-ce que par le biais de formes incertaines ou d'expressions lexicalisées. On constate ce phénomène dans « Enfance », où Natacha assise au Luxembourg, regardant les espaliers en fleurs, l'œil du tropisme surgit comme une présence fantomatique et insistante, une présence qui conjoint l'effet du « mur » et la défection du « nom » :

Je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses (...) et à ce moment là, c'est venu...quelque chose d'unique...qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve...mais

1– BLANCHOT, Maurice. « L'espace littéraire ». Gallimard, 1955, p. 30.

2– Op.cit., RYKNER, A. « Nathalie Sarraute ». p. 148.

quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur »...non, pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids..., et « extase »...comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », oui, peut-être...ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger...mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs(...) jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre,...je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi. (Enf, pp. 66-67).

Un simple trou de mémoire s'avère ainsi transpercer à la fois la plénitude d'une image et la belle organisation du langage, un trou par lequel un œil étrange semble guetter sa prochaine victime. Ces animaux effrayants hantent toutes les œuvres de l'auteur. Et l'attention que l'écrivain prend souvent à les en retirer, dit assez la gravité de la rencontre : les faire repasser de l'autre côté de l'écran, c'est les arracher au face-à-face, c'est les mettre à l'abri des formes inquiétantes et de l'œil du tropisme qui font le corps du « Réel ». De même, renvoyer derrière la « paroi », le « mur » ou le « pan » ces mots qui « nous regardent », c'est couper court à toute scène et à toute vision.

Ainsi, N. Sarraute permet à ses personnages de faire l'expérience de la mauvaise rencontre sans avoir à en assumer jusqu'au bout les conséquences. Elle les (ses personnages) libère des pesanteurs du langage sans tout à fait les abandonner à la lumière aveuglante qui se cache derrière lui. A la frontière, entre deux rives, sur les marges de l'écran, elle nous entraîne dans une aventure vertigineuse : celle d'une vision qui défait le langage, celle d'un voyage qui nous fait connaître cette part la plus intime de l'être qu'elle a définitivement nommée « Tropisme ».

De cette analyse du regard, dans les textes de N. Sarraute, - regard et tropisme -, nous passerons dans la suite de ce chapitre, à l'étude du rôle que joue l'activité visuelle dans les romans de A. Djébar.

2- Regard multiple : l'œil entre le visible et le sensible :

2.1- Le regard de l'Autre ou le désir d'être vue « Vaste est la prison » :

Dans les romans de A. Djébar, la parole indicible du corps, autrement dit son silence, s'exprime dans une tension entre révélation et dissimulation, dans le détour verbal de la mémoire. Cet espace mnémonique, fait de durée, chargé d'images et de sensations, doublement anaphorique (mémoire collective et mémoire individuelle), porte les stigmates d'un passé perdu, mutilé ou d'un passé enterré. La durée intérieure, c'est à dire du corps, tire ses effets de cette tension qui se situe entre révélation et dissimulation. Et cette tension qui dynamise les récits, est parfaitement lisible dans la problématique du regard ; le regard, sujet ou objet de perception inaugure un geste de mise en spectacle qui donne naissance à une véritable institution de l'image.

En réalité, le regard, dans les textes de A. Djébar, est réflecteur d'une intériorité féminine à sa propre recherche. La silhouette de la femme se profile d'emblée dans chaque roman de A. Djébar. Sa présence renvoie aux rapports particuliers qu'entretient la culture maghrébine avec la femme, une femme dont la voix est étouffée et dont le corps doit rester dans l'ombre, à l'abri de tout regard. La démarche d' A. Djébar est interprétée comme une entreprise de dévoilement. Il s'agirait, par le biais de l'écriture, de libérer la femme de la claustration à laquelle elle est condamnée par la tradition.

L'auteur s'attache ainsi à montrer que l'occultation de la femme par le regard va de pair avec son exclusion de la sphère du discours. Ainsi exhorte-t-elle la femme à conjurer le silence :

Je ne vois pour la femme qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui [...] Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !...La femme-regard et la femme-voix...La voix qu'ils n'ont jamais entendue...la voix des soupirs et des douleurs [...] ¹

Le rapport qu'établit ici A. Djébar entre l'acte scopique et la parole féminine est au cœur de son écriture. Elle n'a jamais cessé de démêler les complexités inhérentes à la femme qui cherche sa voix dans l'écriture alors qu'elle est prise au filet des multiples regards.

1- HUUGHE, Laurence. « Ecrits sous le voile ». Publisud, 2001, p. 47.

Pour A. Djébar, le regard a ce double aspect : celui de regarder l'Autre mais aussi de réfléchir l'image de l'Autre dans l'œil. En effet, l'homme a toujours besoin de se voir dans l'Autre pour pouvoir se dire soi-même. Et c'est ainsi que l'auteur cherche à redonner vie au regard par la saisie d'un instant, d'une attitude, d'une vision ou d'une image. Dans cette perspective, « Vaste est la prison » s'articule selon une vision phénoménologique signalant le passage de l'en-soi au pour-soi.¹ Et entre ces deux points, il y a des stades intermédiaires qui vont de la peur et de l'hésitation, à la décision et à l'affirmation de soi. Cette dimension est complétée par la découverte du désir. « Vaste est la prison » décrit ainsi un regard d'enfant qui se substitue aux mots du désir, pas encore appris, regard donc : « d'un silencieux désir informe, démuné à l'extrême car n'ayant aucune langue, même pas la plus fruste, pour s'y couler. » (V.e.p, p. 266).

Le regard contribue non seulement à découvrir l'Autre masculin, comme nous venons de le voir, mais aussi l'Autre étranger, celui qui appartient à une autre culture et que la cohabitation a rendu visible. Souvent le contact reste exclusivement visuel, favorisé par la curiosité enfantine ou féminine. Ce regard premier, brûlant d'envie d'appréhender le monde, aussi « dévorateur » est celui que la femme essaie de retrouver à l'âge adulte, écartelée entre la tradition et la modernité, entre plusieurs cultures et plusieurs langues, comme l'exprime A. Djébar : « Le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même... »² Et elle le précise dans « Vaste est la prison » :

Apprendre à voir, je l'ai découvert, c'est se ressouvenir, c'est fermer les yeux pour réécouter les chuchotements d'avant, la tendresse murmurante d'avant, c'est rechercher les ombres qu'on croit mortes... Puis, dans la lumière délavée, ouvrir les yeux, interroger ardemment du regard, poser celui-ci, transparent et discret, devant l'inconnu c'est à dire les autres, que l'on voit enfin bouger pour de bon, vivre, souffrir, ou simplement être [...] (V.e.p, p298-99).

Avec ce regard paradoxal, car « sur le dehors » et en même temps « intérieur », nous trouvons certains des thèmes les plus chers à cet écrivain : la récupération de la voix féminine (ces « chuchotements » et la « tendresse murmurante ») qui s'exprime moyennant une langue en grande partie non-verbale ; l'interaction avec l'autre, la revendication du regard ouvert pour la femme, afin qu'elle ne doive plus se cacher pour accéder oculairement à l'extérieur. Ainsi le travail de l'observation sert parfois, de façon

1- SARTRE, Jean-Paul. « L'être et le néant ». Gallimard, 1943, p. 105.

2- SEGARRA, Marta. « Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb ». L'Harmattan, 1997, p. 82.

volontaire, à fixer des scènes pour pouvoir les remémorer plus tard, d'autant que bien des personnages ont la sensation qu'ils sont en train de vivre les derniers moments d'un univers qui s'éteint pour laisser place à un autre.

Le thème du regard est important chez A. Djébar, il se définit à travers la narratrice de « Vaste est la prison » : « Je me retrouverai forcée de détourner la tête, moi qui, par réaction, je me découvrais prude et qui n'était en fait qu'« orientale », c'est à dire avec un regard à vif, désireuse avant tout de boire le monde tel que, vraiment, il se révélerait : secret, illuminé de la beauté des commencements.» (V.e.p, pp. 286-7).

Outre la narratrice qui réécrit l'histoire de l'Algérie et exalte la visibilité de la femme dans « Vaste est la prison », on trouve aussi une narratrice qui raconte sa vie personnelle. Dans un parcours vers la connaissance, cette dernière cherche en toutes choses à se rendre invisible à l'homme et visible à elle-même. Autrement dit, la narratrice vit un drame intérieur et personnel et voudrait en même temps connaître dans ce drame, ses désirs de femme. Le rapport entre la visibilité et l'invisibilité du corps de la narratrice se fait ici plus complexe. Emergent alors l'idée du danger de sa visibilité face à l'homme, celle du besoin d'invisibilité et celle du désir de se connaître. La stratégie élaborée par A. Djébar pour s'approprier le regard comme la possibilité pour la femme de voir et d'être vue : « En refusant le regard qui veut tout contrôler..., elle revendique pour elle et ses sœurs le droit à voir et à être vues, lorsqu'elles se promènent librement dans l'espace extérieur.»¹

Ainsi, l'envie de voir et d'être vue exprimée par la narratrice est étroitement liée à son corps et à l'expression de ses désirs. Dans « Vaste est la prison », le corps est perçu avant tout comme souffrance et solitude. L'invisibilité du corps est alors recherchée par la narratrice afin de se soustraire au regard du voyeur et de pouvoir se regarder. Le titre de la troisième partie, « Un silencieux désir » (p. 165), nous montre comment les désirs des femmes algériennes s'engendrent de manière cachée et inconnue. Le sous-titre, « *Fugitive et ne le sachant pas* », relie le désir de la femme à la mobilité spatiale et à la découverte de nouveaux endroits (p. 167).

1– Op.cit., SEGARRA, M. p. 58.

D'ailleurs, Isma parle d'elle-même comme d'une « enracinée dans la fuite » (p. 172). L'enracinée décide de s'échapper de son pays et mue ce choix en une force. Dans « Vaste est la prison », la fugitive constitue donc une figure complexe en tant que le changement de lieu ne lui garantit pas la liberté. Le titre du roman fait allusion à la multiplicité des contraintes que la femme fugitive doit affronter au cours de la vie.¹

Par ailleurs, la narratrice, encouragée par sa mère Bahia, s'émancipe des traditions féminines algériennes et envisage un espace intime et privé où elle peut exprimer ses désirs. La danse de la rébellion qu'Isma crée représente à la fois son affranchissement de la tradition et la naissance d'un espace intime de désir. En public, Isma s'inspire de la mobilité géographique et du déguisement de sa mère, et se sert ainsi de l'invisibilité comme un moyen par lequel elle peut découvrir l'espace extérieur. Grâce à cela, elle peut transformer l'aphasie héritée par sa mère en un cri libérateur de rébellion. Dans la première partie du roman, lors de son histoire d'amour platonique, Isma décide de cacher ses sentiments à l'autre. Malgré l'éducation française et son émancipation des traditions, la narratrice n'arrive pas à accepter son côté passionnel. L'intériorisation des interdits de sa culture réprime toute forme d'échange et de communication amoureuse avec le jeune homme. Ce qu'Isma conçoit comme une maladie n'est pas tant sa passion amoureuse que la lutte intérieure contre sa passion incontrôlable : « Avant, c'était une lutte sans ennemi ni objet, avant c'était la passion farouchement refusée, l'ardeur vous laboure et le cœur vacille. » (V. e. p, p. 23).

Elle refuse ce qu'elle éprouve, car elle n'a jamais connu la force irrationnelle de la passion : « Que signifiait cette houle, pourquoi, me demandais-je, ce désir fou d'enfance à revivre, ou plutôt à vivre enfin et pleinement [...] Je ne prononçais pas le mot « passion ». Je n'habitais ni le mot ni l'idée. » (Ibid., pp. 36-37). Inconsciemment, Isma a fait sienne l'interdiction d'aimer, imposée par sa société. Elle ne peut donc concevoir cette « houle » que comme un désir irrationnel de revivre son enfance.

Grâce aux conversations avec sa tante, Isma revit la mémoire des histoires passées de sa grand-mère et de sa mère. En parcourant les signes de cette souffrance, la narratrice

1 – Le titre du roman « Vaste est la prison » est inspiré d'une chanson berbère *de Kabylie* de Jean Amrouche (1939). Elle a été souvent enregistrée, en langue berbère, par Taos Amrouche. A. DJEBAR, « Vaste est la prison », Albin Michel, 1995, p. 350.

transforme la transe de sa grand-mère en danse de joie et d'espérance. Là où la grand-mère de la narratrice utilisait la transe afin de se soulager de toute oppression, Isma crée une forme personnelle de danse libératoire qui manifeste sa différence. A travers le rythme et la qualité du mouvement, la narratrice s'oppose au désespoir de la transe de la grand-mère. Isma danse pour se sentir vivante et, ainsi, construit inconsciemment un espace intime où exprimer ses désirs. L'espace de la danse se transforme aussi en espace de marginalité par rapport aux femmes algériennes et par rapport aux hommes en général (la narratrice, dans la société occidentale, s'adapte mal à la possibilité de danser devant un public mixte d'hommes et de femmes). La danse de la narratrice, considérée comme dangereuse, car « hybride », solitaire et « *fugitive* », a pu se transformer en danse individualisée.

Isma s'aperçoit de la présence de quelques voyeurs, mais décide de ne pas prêter attention : « Tant pis si deux ou trois garçons, peut-être même un jeune homme, se sont dissimulés dans quelque pièce fermée et, derrière des volets entrebâillés, se transforment en voyeurs [...] » (p. 278). La narratrice peut donc se livrer à sa danse, et rejeter avec mépris le regard désapprobateur des autres. Le tabou de l'exposition s'ajoute à l'audace des mouvements du corps de la narratrice. Isma perçoit les « spectatrices » comme une menace, elle les voit comme une force compacte et homogène, à laquelle l'énergie vitale de son corps s'oppose toute entière : « Mais quoi, le corps est là tournoyant, irréprensible, le corps vibre tout entier devant les femmes sur le qui-vive. » (V.e.p, p. 278).

Ainsi, pour Isma, la danse devient l'espace solitaire de ses émotions. Sa danse se développe hors des yeux du voyeur. Même si la narratrice perçoit la méfiance dans le regard des spectatrices, l'espace de sa danse reste un espace protégé des yeux masculins. La danse engendre un lieu du dévoilement émotif où elle peut s'abandonner à la musique. En revanche, l'abandon devient impossible quand la narratrice danse dans un espace public ou quand elle est regardée par un homme. Même son mari devient le voyeur, celui qui épie pour contrôler et opprimer. (Ibid., p. 63).

La danse pour Isma est aussi un espace de visibilité. Devant son « Aimé », la narratrice danse et éprouve le désir d'être vue ; elle fait pour la première fois l'expérience de sa passion possible pour l'homme. Dans « Vaste est la prison », il s'agit de l'incapacité de la narratrice à exprimer verbalement ses sentiments face à l'homme. Une brèche s'ouvre entre la narratrice et la perception qu'elle a d'elle-même. A la fin de l'histoire d'amour

platonique, la narratrice ploie de nouveau sous les interdits de la culture : l'interdit de l'amour et l'interdit de la manifestation d'amour. La danse de rébellion s'est muée en danse du désir. Lorsqu'elle danse devant celui qu'elle aime, la narratrice ressent du désir : « Mon corps semblait avoir libéré quel influx en moi [...], je compris que je devenais attentive à quelqu'un d'autre. Ainsi, un homme m'avait regardée et j'avais été vue. » (Ibid., p. 64). La visibilité, ici, est doublée. D'abord, elle lui permet de révéler au jeune homme une partie intime de son être. Ensuite, cette visibilité lui fait ressentir le côté passionnel de son être par rapport à l'homme, qui était demeuré inconnu et étranger jusqu'ici.

La visibilité associée à la gêne et à l'embarras, est maintenant articulée à une sorte de joie. Son bonheur vient du fait que, pour la première fois, elle se sent émotionnellement visible à la fois pour lui et pour elle-même : « [...] Je me sentais avec une conscience aiguë, heureuse d'être vraiment « visible » pour ce jeune homme, lui presque un adolescent au regard meurtri. Visible pour lui seul ? Pour moi donc, par la même. » (Ibid., p. 64). La narratrice souligne que la joie éphémère qu'elle éprouve en s'exposant au regard de l'Aimé, n'a rien à voir avec « l'amour propre ou la vanité narcissique » (Ibid., p. 64). Cette visibilité ne nourrit pas son égoïsme, ne se rapproche pas, non plus, de la « coquetterie dérisoire », c'est à dire qu'elle ne relève pas du souci de plaire à l'autre sexe.

Ce n'est pas le regard de l'homme posé sur elle qui la fait se sentir femme. Au contraire, Isma se protège toujours de l'indiscrétion de ces regards, car elle a honte. La narratrice explique la singularité de cette situation : « Pour la première fois aussi, sans doute pour la première fois de ma vie, je me sentais « visible ». (Ibid., p. 51). Ensuite, elle marque la différence entre sa visibilité devant ce jeune homme et son être face au regard d'un homme en général : « [...] devant quelque flatterie d'un homme ami ou étranger, je souriais distraitement, pensant alors : « c'est mon apparence que vous voyez, pas moi-même, pas moi pour de vrai...Moi, je suis masquée, je suis voilée, vous ne pouvez me voir ! » (Ibid., p. 51).

Etre vraiment « visible », revient pour Isma à se démasquer devant cet homme. Pendant sa danse, la narratrice montre qui elle est vraiment. Elle en est doublement heureuse. D'abord, parce qu'ainsi faisant, elle s'ouvre à l'autre sans artifices, sans voiles. Ensuite, parce qu'elle aperçoit pour la première fois l'authenticité de sa personnalité, qui

lui était restée inconnue jusqu'ici. A travers la danse, espace du dévoilement des émotions, elle décide d'ôter son masque et de révéler son intimité à l'Autre.

Le regard de l'homme garantit et renforce d'une certaine manière l'existence de la narratrice en tant que femme : « Ainsi un homme m'avait regardée danser et j'ai été vue. » (Ibid., p. 64). Outre la description que la narratrice fait du regard de cet homme : « Ce jeune homme...au regard meurtri. » (Ibid., p. 64), Isma trouve important de devenir « attentive » à quelqu'un d'autre, autrement dit, de se percevoir en tant qu'être désirant.

Cette visibilité se manifeste à deux niveaux : au début de l'histoire, la narratrice se sent enfin femme car le jeune homme la regarde. D'autre part, dans le passage qui conclut la première partie de « Vaste est la prison », deux ans sont passés depuis la fin de la passion amoureuse d'Isma, et à la sortie de la gare Montparnasse, à Paris, Isma rencontre par hasard son Aimé et décrit ainsi le dernier regard qu'ils échangent :

[...], moi regardée par lui et aussitôt après, allant me contempler pour me voir par ses yeux dans le miroir, tenter de surprendre le visage qu'il venait de voir, comment il le voyait, ce « moi » étranger et autre, devenant pour la première fois moi à cet instant même, précisément grâce à cette translation de la vision de l'autre. (Ibid., p. 116).

Isma accepte cette translation de la vision de l'autre, car elle a intériorisé le regard dominant de l'homme lequel révèle son identité de femme.

- **Le regard de la regardée : une spectatrice passive**

Nous parvenons à la fin de cette histoire d'amour, après avoir analysé le regard échangé entre Isma et son ancien Aimé. Le bonheur et le bien-être d'Isma, que la visibilité de sa passion lui procure, ne durent pas. La narratrice découvre un nouvel aspect de sa personnalité, un aspect qui se révèle tout à fait étranger et dangereux. En se remémorant son histoire d'amour, plus de dix ans après, elle craint la force de son désir et se voit comme une « possédée », comme quelqu'un qui ne peut pas maîtriser sa passion. (V.e.p, p. 43).

Par là, la narratrice associe l'amour qu'elle a éprouvé à une maladie et se sent sereine uniquement lorsque l'effet de sa passion disparaît. Elle veut alors rendre l'état d'invisibilité émotive qu'elle connaît bien. Isma a connu à la fois la passion de l'amour et le côté passionnel de son être. Elle est consciente de cette force et décide maintenant de la cacher, de la rendre invisible à l'autre. L'espace de la danse solitaire de la narratrice qui, pendant l'histoire d'amour, représente l'espace où son désir est visible, est tout ce qui lui reste à la fin du récit. Un espace privé, secret, invisible de l'extérieur, que la narratrice ne peut et ne veut partager avec un homme.

L'Aimé qu'Isma rencontre deux ans après l'extinction de sa passion, lui apparaît comme un homme « soudain enfanté, quoique adulte, de moi. » (Ibid., p. 116). Ce qui transforme l'Aimé en « le plus proche parent » celui qui s'installe dans ce que la narratrice appelle « la vacance originelle, celle que les femmes de la tribu avaient saccagée autour de moi, dès mon enfance et avant ma nubilité. » (Ibid., p. 117). La « vacance originelle » représente pour Isma le manque d'éducation sentimentale dans son héritage féminin. Les femmes de sa tribu, victimes et en même temps complices du système patriarcale rappellent à la narratrice l'impossibilité d'éprouver, d'exprimer et d'accepter sa passion amoureuse. De plus, à quoi se réfère-t-elle quand elle décrit l'Aimé comme un homme « ni étranger ni en moi », et son être même comme un « moi » étranger et autre », un « moi » qu'Isma peut voir seulement à travers les yeux de l'Aimé ? » (Ibid., p. 116).

Outre le récit de la transformation de la passion en sentiment maternel, Isma décrit plusieurs fois sa passion en terme de retour à l'enfance : « Comme c'est bon l'enfance à deux ! [...], vais-je revivre un passé englouti ? Me trouver dans l'enfance avec toi ? Est-ce cela tout le mystère ? » (Ibid., p. 34-35).

Peu après, Isma se demande : « Ne suis-je pas retournée à l'époque sinon de l'enfance, de la préadolescence ?[...] Et moi qui, ces temps-ci, replongerais presque dans mon enfance ressuscitée. » (Ibid., pp. 42-48). La narratrice compare son bonheur et ses émotions à ceux d'un enfant. Autrement dit, elle ne se perçoit pas, ou s'interdit de se percevoir comme une femme avec des pulsions et des désirs. Une fois mère, elle trouve la juste distance émotive vis-à-vis de l'Aimé. Ce dernier n'est plus comme un jeune homme « frêle », au regard meurtri et absent (Ibid., p. 27), il est décrit maintenant de la façon suivante : « Son visage avait grossi ; ses joues étaient hâlées. Il avait forci : ses épaules semblaient plus larges...le jeune homme se dressait rayonnant face à moi, dans sa nouvelle beauté. » (Ibid., p. 115-116).

L'ancien Aimé a acquis, au cours de cette transformation, l'aura sexuelle que la narratrice a perdue. Elle ne peut retrouver l'image de l'Isma passionnée que dans le regard de l'homme. La narratrice n'a pas besoin de ce regard pour reconnaître son identité ou pour se sentir femme. Isma veut se regarder dans le miroir pour contempler son être « étranger et autre », un être qu'elle n'a jamais accepté comme sien et dont elle a fait l'expérience pendant sa danse (Ibid., p. 116). Au contraire, son ancien amant garde l'image de cette femme passionnée dans ses yeux, car il est maintenant un homme mûr, un homme à part entière.

Ayant réussi à transformer la transe de sa grand-mère en danse de rébellion et même en parvenant à partager avec l'Aimé ses élans passionnels, Isma finit par être engloutie par les interdits de sa culture. Pendant cette aventure, à l'exception du moment magique de sa danse devant le jeune homme, la narratrice maintient la passion qui l'anime dans la sphère de l'intime. Elle ne montre jamais ses sentiments à l'aimé, et n'associe pas son histoire d'amour à l'idée de passion. Tout ce qu'elle éprouve est rapproché de la violence et de l'angoisse :

Je ne pensais alors ni au possible plaisir que me donnerait sa « vue » ; à plus forte raison ne m'habitait aucun sentiment, seulement l'angoisse étrange qui, si elle durait, deviendrait torture insupportable. (V.e.p, p. 30).

Ces treize mois représentent pour elle une « lutte étirée » pour vaincre « le harcèlement d'une passion à la face aveugle, à la vie séchée.» (Ibid., p. 24). Elle s'oppose à cette tempête et, en même temps, reconnaît à la fois sa fragilité d'amoureuse, qui la transforme en « mendicante » (p. 26), et son état de faiblesse qu'elle considère comme « inacceptable » (p. 39). La seule chose qu'Isma semble maîtriser est le refus : « cet homme avait pouvoir sur moi, même si j'étais résolue à ne pas y céder.» (p. 40).

La difficulté de la narratrice à concevoir le désir la pousse à souhaiter un état de passivité et d'indifférence. Ces états, assimilables à la mort, sont toutefois associés par Isma à la normalité de sa vie, une vie de « spectatrice » :

[...], depuis ce réveil de l'après-midi, je ne suis plus sous influence, je suis moi-même, pleine de vide, disponible et tranquille, affamée du dehors et sereine...comme il va être enivrant de redevenir simple spectatrice, sans attache ni désir particulier. (V.e.p, pp. 22-23).

L'association entre le soi et le vide revient plusieurs fois dans le roman, sous des formes différentes. Le vide habite la narratrice. Et dans « Vaste est la prison », en décrivant le visage de l' Aimé, la narratrice parle de « saccage en cet homme », d' « absence » et du « rêve de l'absence » (Ibid., p. 27). Le vide résume tout à fait la perception qu'Isma a de son existence. Cela est lié à la perte et à l'effacement du passé de ses aïeules, ainsi qu'à son état de fugitive éternelle, c'est à dire à son errance permanente. Pourtant, une brèche s'ouvre dans la perception que la narratrice a d'elle-même. Isma a connu la passion amoureuse ; elle a découvert le côté passionnel de sa personnalité. Elle les retranche et les protège dans sa mémoire. Elle conserve l'image de sa danse devant l' Aimé.

Toutefois, la danse a perdu sa force sensuelle pour devenir un espace de sublimation : « Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant, me semble-t-il. Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même... » (Ibid., p. 61). Depuis cet instant, c'est à dire depuis sa danse devant l' Aimé, la danse s'est transformée en un espace secret et intime de plaisir et de sublimation. Cette danse évolue vers une dimension existentielle, un espace secret derrière lequel Isma se protège contre la réalité crue.

Ainsi finit la première partie de « Vaste est la prison », consacrée à cette histoire d'amour. La manière dont l'auteur construit le roman nous invite à penser que la narratrice, après une souffrance amoureuse aiguë, pénètre sa difficulté à exprimer et à accepter son côté passionnel. Isma part de cette conscience nouvelle et recherche les raisons qui ont peu à peu édifié de multiples barrières contre l'expression du désir féminin dans sa société.

2.2- L'œil-caméra / un regard vers le dedans : « Vaste est la prison »

Dans la troisième partie de « Vaste est la prison », on a deux niveaux de récits entremêlés, celui de la narratrice qui inscrit dans le récit son regard sur les autres par l'œil de la caméra qui symbolise son œil intérieur, et celui d'une série d'histoires de personnages qui surgissent au cours de la quête interne dans cette partie. Le désir que l'auteur ressent, ici, est double, d'un côté, il s'agit pour elle, d'aller vers ce regard intérieur, ce regard que seule la caméra peut offrir, car son moyen est celui de l'image, de l'émotion, du son, c'est à dire, celui de la parole vive, parole en tant que voix perdue dans l'écriture.

C'est une nouvelle forme d'écriture que découvre A. Djébar et qu'elle appelle « image-son ». Son film repose essentiellement sur une tentative pour « regarder » celles qui, enfermées dans les patios ou derrière le voile, ne pouvaient jusqu'alors regarder que furtivement, en voyeuses clandestines, et qui, après l'Indépendance, « pour la première fois, elles regardent ». C'est pour elles la découverte d'un monde où la femme peut circuler librement loin de l'emprise jalouse du mari. Cette solidarité avec les femmes de sa culture lui permet d'écouter les voix qui se découvrent en même temps que le regard. Les mots de sa race, les mots de ses sœurs, les mots de l'identité profonde, recueillis par l'image-son, ne peuvent être restitués dans leur authenticité que parce que l'image est elle-même le contraire d'un spectacle :

Je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu des thrènes qui ont fait verser des larmes d'amour, là-bas, chez-moi : je quête ce rythme dans ma tête... Seulement après tenter de voir par le regard intérieur, voir l'essence, les structures, l'envol sous la matière. (V.e.p, pp. 201-202).

L'image-son est enregistrement du silence et captation du non-dicible. Car le regard est tout « intérieur » : « La caméra doit enregistrer le silence de mes prunelles (Ibid., p. 251), dit-elle plus tard en évoquant cette expérience. Le cinéma a permis une recherche de cet au-delà des évidences sensibles, que la parole masquait dans une sorte de divertissement gratuit, mais qu'elle risquait de dévoiler en une impudeur taboue. Grâce à la caméra, a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément pressenti des racines enfouies d'une expérience à la fois unique et étroitement collective où l'être puise son identité profonde :

Telle fut aussi ma manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, remonter ensuite à la surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore. (Ibid., p. 273).

C'est à partir de ces réflexions que l'auteur envisage dans l'image-son une solution possible pour son cinéma. Passer derrière la caméra c'est, pour une femme, regarder pour la première fois. C'est à dire regarder autrement, avec l'intime connaissance de celles et ceux qui ne regardent pas. L'œil-caméra au féminin a ainsi cette singularité d'être dans un entre-deux, *en regard* plus que regardant – ce qui le reconduit forcément au « comment regarder l'autre » et faire que le regard devienne présence. Au présent de l'autre. C'es à la recherche de ce regard-là que l'auteur élabore le principe de « l'image-son »¹

1- CALLE-GRUBER, M. « A. Djébar ou la résistance de l'écriture ». Maisonneuve & Larose, 2001, p. 230.

Afin d'éclairer la démarche esthétique, il convient de citer certaines réflexions que fait l'écrivain, dans la troisième partie de ce roman :

- p. 273 : « C'est de cette histoire d'images-sons, un effort de navigation à rebours, sans trop de secousses, dans les flots de ma mémoire et dans celle de quelques autres femmes. »
- p. 201 : « Décidément, je m'avance vers l'image-son, yeux fermés, tâtonnant dans le noir, recherchant l'écho perdu [...] Je quête ce rythme dans ma tête.»

Ces textes sont révélateurs des principes de l'activité du regard par rapport à l'œil-caméra. Pour A. Djébar, l'image-son est une image précédée par le son, qui met en œuvre les cinq sens. L'image que la vue saisit, suit des impressions que l'oreille et les autres sens renvoient. L'image-son renvoie donc à la possibilité de renverser la logique du regard. Elle est un espace d'écoute duquel émerge la différence du temps et du rythme féminins. L'image est utilisée pour donner à voir, pour révéler ce qui, précisément, ne se voit ni s'entend, mais elle relance aussi la quête, en un processus dynamique apte à explorer à la fois le présent et le passé. Le regard intérieur s'approfondit :

Je m'essaie à vivre, c'est à dire à regarder, un œil grand ouvert vers le ciel [...], l'autre œil tourné en moi, de plus en plus en arrière jusqu'à retrouver les processions funèbres d'hier, d'avant-hier. (V.e.p, p. 313).

C'est ainsi que l'histoire investit le film par le biais du regard de Lila, posé sur les héroïnes de la guerre. Car regarder les autres pour leur permettre de s'exprimer, les écouter pour susciter en elles une parole enfouie, c'est les rendre aptes à « se voir sans voile », à se montrer dans leur authenticité de femmes combattantes restituées à la liberté de résister et de lutter. Ces femmes qui n'ont rien oublié mais qui ont tout enfermé dans leur cœur. Elles donnent libre cours à leur mémoire encore déchirée que la caméra traque dans ses défaillances, les « détails où la voix casse.»¹

Ainsi, Lila la protagoniste, est parvenue au terme de sa recherche, rejoignant ces femmes enfin rendues visibles par leurs paroles issues de cette histoire qu'elle ont contribué à bâtir avec leurs mains et leur sang. Lila, en allumant le « vif du passé », a fait que les femmes ne retourneront plus à l'ombre.

1– CLERC, J-M, «A. Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister ». p. 16.

Dans « Vaste est la prison », l'œil de l'auteur, qui se cache derrière Isma la narratrice, constitue le premier regard authentique porté sur toutes les femmes du passé et du présent qui demeurent prisonnières : « Ce regard, je le revendique mien. Je le perçois " nôtre ". » (Ibid., p. 174).

Ce peuple de cloîtrés d'hier et d'aujourd'hui est représenté maintenant par l'image-symbole d'un œil de femme voilée qui regarde à travers la fente de son voile : « c'est elle soudain qui regarde, mais derrière la caméra, elle qui, par un trou livre dans une face masquée, dévore le monde. » (Ibid., p. 174). Cette possibilité de dévoration que fournit la caméra répond à l'aspiration originelle à « boire »¹ le monde. Comme si filmer avait été pour l'auteur une révélation à la fois de l'existence du monde environnant et de sa propre identité. Mais la caméra et le message universel qu'elle véhicule, lui donne les moyens d'élargir son expérience et de lui conférer une dimension collective : « Nous toutes, du monde des femmes de l'ombre, renversant la démarche : nous enfin qui regardons, nous qui commençons. » (Ibid., p. 175).

La narratrice souligne ainsi cette révolution. Elle bouleverse l'ordre social en renversant le regard. Commencement, en effet, car le film se définit comme l'histoire d'un « apprentissage du regard », et les femmes à peine sorties du harem sont comparées à des aveugles possédées de l'ardent désir de vraiment regarder. L'image est chargée de traduire cet émerveillement devant la réalité enfin découverte par des yeux neufs capables, par leur innocence, de « *se fondre dans la lumière reconquise* ». Ce changement se fait depuis l'ombre, c'est à dire de l'intérieur. Cependant, au lieu d'être l'objet du regard et du contrôle d'autrui, elles regardent à présent, à partir du seul œil que le voile ne recouvre pas. Leurs regards cherchent d'autres horizons spatiaux, des complicités et sensibilités nouvelles. Du moment que l'œil triangulaire de la caméra regarde vers l'extérieur, Isma peut aussi se regarder et libérer les femmes de leur contrainte spatiale.

La narratrice exprime ainsi cette première corrélation entre le regard sur l'extérieur et le regard intérieur :

1- Ici s'exprime une différence entre un regard conventionnel et un regard avide et dévorateur. Regarder, pour la femme musulmane, c'est toucher, regarder c'est « boire le monde tel qu'il se révélerait, écrit A. Djébar : secret, illuminé de la beauté des commencements. » J-M. CLERC, « A. Djébar, Ecrire, Transgresser, Résister », p. 43.

J'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire [...], à l'œil intérieur, ... un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles [...] Regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte. Apprendre à voir, je l'ai découvert, c'est se ressouvenir certes, c'est fermer les yeux pour réécouter les chuchotements d'avant, la tendresse murmurante d'avant, c'est rechercher les ombres qu'on croit mortes [...] (V.e.p., p. 298).

Il y a dans la manière de filmer, une volonté de « remonter le banal » qui veut enseigner à voir. L'auteur définit son film comme « l'histoire d'un apprentissage du regard » (Ibid., p. 298). « La caméra, pour moi, déclarait-elle alors, c'était comme une revanche. C'était ce regard qu'on avait voilé pendant des siècles. »¹ Regard sur les femmes elles-mêmes, dans leur présent, dans ce qu'elles font aujourd'hui, et en même temps les écouter parler de la façon dont elles ont traversé la guerre, montrées et entendues pour la première fois comme dignes d'attention. C'est cette réalité qui s'affirme aux yeux et aux oreilles de Lila, cette femme qui écoute, et voit en même temps, devant ses yeux, se lever ce passé enfoui qui fut celui de son enfance baignée par la même tradition. Car « son regard posé ainsi sur les paysannes devient départ de parole »², et la parole ressuscite la mémoire du passé qui faisait naître des images dans ses yeux émerveillés d'enfant, écoutant les légendes des aïeules. Ainsi émerge peu à peu, de cette confrontation du réel et de la fiction, la conscience de racines enfouies mais toujours vivantes, qui redonnent un sens à « la vie blessée d'une génération de femmes jeunes [...] à leur révolte, à leur combat. »³

- **Le regard-rencontre : se découvrir à travers l'autre :**

Le regard sur l'autre réveille donc la mémoire, celle des silences et des zones obscures. Une fois ressuscitées, la mémoire fonctionne comme une sorte de thérapie pour celle qui regarde. Cette dernière commence alors à découvrir et à se reconnaître à travers l'autre. Le parcours de la mémoire éveille ainsi d'autres interrogations et réflexions. Ces dernières ouvrent, à leur tour, de nouvelles perspectives individuelles sur le futur.

Le regard sur le dehors engendre donc un regard d'introspection et sert d'exemple aux autres femmes. Dans « Vaste est la prison », Isma raconte que Lila, la protagoniste et

1- « L'espace du dedans ». Le Monde 28-29 mai 1978.

2- « L'image de l'autre au cinéma ». Courrier de L'Unesco, octobre 1989.

3- « L'espace du dedans ». Le Monde, 28-29 mai, 1978.

la femme émancipée du film « La Nouba des femmes du Mont Chenoua », incarne le modèle à imiter pour Zohra, « la paysanne, la fillette qui aurait dû être danseuse et qui reste pour l'instant analphabète. » (V.e.p, pp. 301-302). Lila, l'architecte, revient dans son village en Algérie après l'indépendance, pour comprendre ses racines. Tandis qu'elle se cherche en regardant les autres femmes du village, Lila pose : « un regard fertile sur les autres femmes », et en même temps « elle est aussi regardée. » (Ibid., pp. 301-302). La triangulation de ces regards féminins met en mouvement des forces et des espérances uniques entre femmes. Ainsi, les trois regards – le premier, celui de Lila qui regarde les autres femmes et commence à se voir ; le deuxième, celui d'Isma qui pose ses yeux sur les femmes pour éveiller leur conscience ; le troisième, celui de Zohra qui prend pour modèle Lila - créent un véritable espace de communication entre femmes. Contrairement au regard masculin qui s'approprie l'image de la femme pour mieux la contrôler, ces regards de femmes n'entendent pas le désir au sens de possession, mais un désir au sens d'échange et d'affinité.

L'auteur déclare à ce propos dans « Ces voix qui m'assiègent », elle dit : « Oui, une femme regarde d'autres femmes. Il ne s'agit plus de désir ; le désert disparaît entre les êtres ; les conversations s'entrelacent. »¹ Ce regard posé ainsi sur les paysannes, devient départ de parole. L'auteur se propose d'

inscrire, sur écran, une certaine durée de cette société ; tenter de faire admettre à ceux, à celles qu'on photographie, l'image qu'on prendrait avec eux, quelque fois malgré eux, mais jamais contre eux.²

C'est l'interrogation de A. Djébar sur le regard-caméra qui déclenche la nécessité de la création de ce regard-rencontre. Elle poursuit :

Car, pour moi, le cinéma dans son essence, se ressourçait dans l'interrogation scrupuleuse, pointilleuse, du Regard, dans "comment regarder ceux qui ne peuvent regarder", "comment rencontrer ceux et celles qui, pour la première fois regardent ?"³

Selon Calle-Gruber, la question de A. Djébar relève d'une fonction éthique autant qu'esthétique, car : « l'œil-caméra au féminin a ainsi cette singularité d'être dans un entre-

1– DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». Albin Michel, 1999, p. 167.

2– Idem., p. 182.

3– Ibid., « Ces voix qui m'assiègent ». p. 165.

deux, en regard plus que regardant – ce qui le reconduit forcément au « comment regarder l'autre » et faire que le regard advienne présence. Au présent de l'autre.»¹

Le regard-rencontre en tant que regard « entre-deux » ne sépare pas le sujet qui voit de l'objet vu. Au contraire, ce regard recherche le présent et la présence de l'autre, c'est à dire le contact avec son côté sensible et humain.

Le regard-rencontre fait ressortir encore une fois l'incompatibilité du monde masculin et du monde féminin : la femme voit pour sentir, par contre, l'homme épie pour posséder. Autrement dit, la femme utilise l'écoute et la voix avant d'utiliser la vue. Le regard masculin, qui se fonde principalement sur le sens de la vue, communique seulement le plaisir de la possession et finit par figer les femmes dans leur solitude et dans leur aphasie. Outre la différence de perception du regard entre l'homme et la femme, la narratrice souligne aussi une diversité sexuelle dans la perception de l'espace. Pour la narratrice, le tournage du film est un travail de femme : « Je sais qu'ils (les techniciens) sont désorientés,² bien sûr, parce qu'une femme pour la première fois est le « patron ». (V.e.p, p. 199). Elle travaille en femme dans une recherche qui plonge dans son rythme physique, qui ausculte ses sensations de plus en plus ténues :

Qu'est-ce que « tourner » pour moi, sinon tenter de regarder à chaque fois du premier regard, d'écouter de la première écoute ? « Tourner », c'est à dire fermer d'abord les yeux pour mieux écouter dans le noir et alors seulement les rouvrir pour la seconde papillotante de la naissance. (Ibid., p. 200).

C'est la raison pour laquelle, dans « Vaste est la prison », la narratrice suggère un cinéma d'aveuglement qui ferait ressortir le véritable regard : « Quand ferons-nous du cinéma avec des aveugles que fouaillerait l'ardent désir de vraiment regarder ? »(Ibid., p. 296).

1– CALLE-GRUBER, M. « A. djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie ». Maisonneuve & Larose, 2001, pp. 229-230.

2– Une fois face à des hommes que la narratrice doit diriger, elle perçoit la difficulté de leur faire sentir la différence entre un tournage d'écoute et un tournage d'invasion : « Je me résous à penser que ces techniciens, parce que hommes, imposant leur corps à l'espace, n'ont même pas idée qu'on peut s'y frayer doucement, comme par effraction. Je flâne parmi eux ; j'ai précisé un cadrage de paysage ; je vais verser dans la tristesse. J'aurais voulu dire que l'espace, ce matin plus que jamais, n'est pas vide, qu'il s'y passe quelque chose de rare, qu'on pourrait tenter de vraiment regarder avec densité. » A. DJEBAR « Vaste est la prison ». Albin Michel, 1995, p. 295.

C'est à partir de ces réflexions que l'auteur envisage une solution possible pour son cinéma. L'image-son est une image qui met en œuvre les cinq sens. L'image que la vue saisit, suit les impressions que l'oreille et les autres sens renvoient :

[...], les yeux dans le noir [...] les yeux fermés, pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés, rencontrer ensuite à leur surface et enfin, regard lavé, tout percevoir dans une lumière d'aurore. (Ibid., p. 273).

L'image-son se présente comme un espace d'écoute. Elle permet à la femme de renaître à elle-même, car, à travers l'image-son, elle peut commencer à envisager une forme de correspondance amoureuse : « comme si la voix précédait toujours le corps, et ses yeux, loin du rapt voyeur, dans des tâtonnements de quasi-aveugles, étaient assurés l'amour, la tendresse, la reconnaissance.»¹

Le désir de parole de Lila (la protagoniste) ainsi que son refus d'être regardée (par Ali, son mari) se dévoilent. Elle veut en même temps dissimuler son corps aux regards d'Ali d'un désir de parole et affirmer son existence à travers la voix : « [...], le cinéma fait par les femmes...vient toujours d'un désir de parole. Comme si « tourner » au cinéma, c'était pour les femmes, tourner les yeux fermés mais dans une mobilité de la voix et du corps, du corps non regardé, donc insoumis, retrouvant autonomie et innocence.»²

Le regard-rencontre, à l'origine, donne naissance à un désir de parole entre femmes.³ Le monde de la sonorité perçu par l'oreille se fait logos et unit les femmes entre elles. Le corps libéré enfin du regard voyeur, peut circuler librement et devenir un moyen de connaissance et d'union avec la voix : « si bien que la voix s'envole, que la voix danse vraiment. Après seulement les yeux s'ouvrent. L'Autre, pour soi-même, regarde, enfin.»⁴

La relation entre un corps invisible et la liberté spatiale est ici évidente, de même que l'est celle de l'obscurité et de la possibilité d'un espace commun à partager, c'est à dire, entre femmes. Lorsque la communication sonore et verbale s'engage, les yeux peuvent s'ouvrir et regarder.

1- Op.cit., « Ces voix qui m'assiègent », p. 167.

2- Idem., p. 166.

3- Cf. « Femmes d'Alger dans leur appartement », au moment où Sarah dit : « Je ne vois pour nous aucune autre issue que par cette rencontre : une femme qui parle devant une autre qui regarde, celle qui parle raconte-t-elle l'autre aux yeux dévorants, à la mémoire noire où décrit-elle sa propre nuit, avec des mots torches et des bougies dont la cire fond trop vite ? Celle qui regarde est-ce à force d'écouter, d'écouter et de se rappeler qu'elle finit par se voir elle-même, avec son propre regard, sans voile enfin... » p. 122.

4- Op.cit., « Ces voix qui m'assiègent », p. 166.

Le film « La Nouba des femmes du Mont Chenoua » (tourné en 1977) évoque des souvenirs enfouis, ou ce qu'appelle A. Djébar, dans « Vaste est la prison », ces « gouffres noyés »¹ dans les silences et les non-dits de la mémoire ensevelie. Et où passé et présent redécouverts et ramenés au jour par le jeu complexe du vu et de l'entendu mêlés dans l'image, c'est le double interdit pesant à la fois sur le regard et sur la parole des femmes. De même, en effet, qu'elle ne doit pas être vue, de même la femme algérienne, explique l'auteur, ne doit pas être entendue ni par le timbre de sa voix, toujours retenu et limité au chuchotement, ni par l'expression de ses sentiments personnels puisque les convenances sociales lui interdisent de dire "je". On peut penser qu'il s'agit là d'une autre manière de l'occulter en l'enfouissant dans le silence. Et c'est l'œil-caméra qui apporte cette double révélation d'une langue qui la donne soudain à voir et à entendre.

Ainsi, se confirme la découverte suscitée par l'image-son, prolongée par l'écriture, que l'artiste n'est pas celui qui montre, parle, explique, mais celui qui rend perceptible ce qui est au-delà de l'évidence sensible et de l'explication, et qui forme la trame inexprimée de nos existences profondes. En quête du « murmure sous l'image », la cinéaste a donné naissance à une romancière enracinée dans un ailleurs de la parole, où les mots suggèrent les traces incertaines de ce qui n'est plus, de ceux qui ne sont plus, ainsi arrachés au concret de l'espace et du temps, entrent dans l'éternité.

2.3- Un regard rétrospectif ou les souvenirs en images « La femme sans sépulture » :

On pourrait aborder la question de la représentation du regard dans « La femme sans sépulture » comme un geste de mise en spectacle qui donne naissance à des visions, et à des images qui restent intériorisées. Pour cela, A. Djébar recourt à la mémoire et mesure sa portée en la soumettant à l'épreuve du regard. Elle donne à ce regard un autre éclairage tout à fait différent, un regard revenu d'un temps et d'un espace autres et se déporte parfois vers l'imaginaire qui redouble constamment le réel, le complète et lui restitue sa concrétude. L'auteur introduit dans son texte, les impressions des personnages, convoquant d'autres lieux et d'autres temps, inversant par exemple, le statut de « Zoulikha » l'héroïne en objet vers lequel tend l'imaginaire de Hania (sa fille). On trouve cet aspect des choses, chaque fois que les perceptions sensorielles et les impressions imaginaires se surimposent les uns aux autres.

1- DJEBAR, A. « Vaste est la prison ». p. 273.

Ainsi, Hania déroulant le ruban des souvenirs (visuels), elle se sent dans un espace autre, un espace imaginaire et où le trait d'une pensée vive se prolonge dans un regard rétrospectif, effaçant les différences entre intériorité et extériorité, et le récit présente comme fait de discours ce qui ne peut avoir été que fait de pensée :

Une parole basse envahit la fille aînée de Zoulikha, dans l'étirement de son insomnie. Elle parle...pour elle seule du passé présent [...], cette parole ininterrompue qui la vide, la barbouille mais en dedans...à la fois un vide et un murmure en creux, pas seulement au fond de son large corps, parfois en surface [...] Hania reste allongée. Elle s'écoute, silencieuse, comme dans une méditation sans fin [...] (F.s.s, pp. 60-61).

De plus, le récit s'ouvre à un imaginaire où l'écriture se fait invention d'un monde autre, le monde du rêve et des visions. Cet imaginaire est d'ailleurs mis en abyme lorsqu'à la vision de Zoulikha par Hania, est donné statut de rêve, lorsque Hania évoque des souvenirs, vit les moments du passé comme un rêve ayant le pouvoir de révélation de la vision, sa réalité :

[...] Elle s'écoute silencieuse, comme dans une méditation sans fin. Quelquefois, plusieurs jours de suite, la parole en elle coule, bourdonnant à ses oreilles, ou brouillant sa vue, au point qu'elle voit les autres dans un flou [...] Quêter sans fin sa mère, ou plutôt, c'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci [...] (F.s.s, p. 61).

On peut alors dire que l'écriture de A. Djébar conjugue l'actuel et le virtuel. Ces glissements célèbrent l'effacement de la dichotomie entre révélation et dissimulation. « La femme sans sépulture » se fait le récit de la puissance du passé, de ses dynamiques dans toutes ses unités où il explore les liens avec le présent. La mémoire, ici, a un statut particulier. C'est par elle qu'est révélée la qualité de l'expérience et de l'émotion : perte, manque, révélation. De même, l'exploration des voies de la mémoire intimement liée à celle de la conscience (pensées / monologue), sera modulé tout au long du roman.

L'un des chemins qu'emprunte cette exploration du passé est la représentation de faits donnant lieu à des souvenirs et réflexions et créant une profondeur d'un espace imaginaire (parce qu'intérieur) constitué de multiples plans décalés, ou bien lorsque sur l'image d'une perception présente se surimposent des images-souvenirs : ainsi, posant son regard sur l'étrangère ou l'invitée, quand celle-ci s'est mis à parler de la maison de son

père,¹ Hania, interloquée à l'écoute de l'invitée, vient y réveiller les images d'un passé révolu :

Hania n'écoute plus...elle s'accroche à un détail : cette femme, cette voyageuse mais d'ici, a été enfant, tout près, " de l'autre côté du muret". En ce temps-là, trente ans en arrière, Zoulikha vivait en simple mère de famille – Ma mère – se met à rêver Hania – ma mère allait et venait tranquille, moi j'avais dix ans [...] Hania s'assoit d'un coup...elle n'avoue pas que les rappels de ce passé la violentent. (F.s.s, p. 47).

Ces voyages immobiles dans le temps sont l'occasion non seulement de tapisser le présent de nappes du passé, mais de ranimer dans sa mémoire l'enchevêtrement des lignes de vie : mêler son enfance, son passé, le passé de Zoulikha sa mère, et celui de l'invitée, il y a trente ans. Ainsi, le passé de Hania est associé, d'une certaine manière, à celui de l'invitée. Cette dernière, en évoquant son passé dans cette ville « Césarée » : « elle secoue ses cheveux, fait signe de chasser les images de sa première enfance déroulées de l'autre côté du muret. » (Ibid., p. 47).

Dans les confrontations des personnages avec leurs souvenirs, l'auteur fait hésiter le récit entre nostalgie et possibilité d'une révélation. La capacité de la mémoire à tisser passé, présent et devenir, à faire plus que raviver le passé puisqu'elle transforme également le présent. L'espace textuel est modulé par des temps différenciés qui mêlent refoulements, souvenirs et virtualités. Le présent s'enrichit non seulement de ce passé mais il ravive l'image que prend le virtuel au sein même du passé. Hania se livre à un exercice de remémoration, hors du temps et de l'espace qui l'emprisonnent, un retour en arrière, lui permet à la fois de sauter le temps présent. Ce passé va l'aider à retrouver les traces de sa mère disparue. Ce passé que recompose le souvenir se présente comme un tableau où se figent les couleurs du temps.

L'écoulement du temps présent est arrêté. Et la mémoire qui commence à prendre des clichés ou – images du passé – indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès entre les scènes qui sont figurées, et qui sont des souvenirs, c'est à dire des tableaux du passé ressuscitant l'être qui les a vus ou vécus. Ces clichés surgissent à partir d'une sensation commune au passé et au présent. Pour Hania, c'est l'invitée/étrangère qui

1– DJEBAR, A. « La femme sans sépulture ». Albin Michel, 2002, pp. 46-7.

déclenche en elle ces sensations et la plongent dans ce passé, en se rappelant sa mère. C'est cette sensation qui ressuscite Hania dans la souffrance et la douleur.

Le travail de la mémoire implique un certain retour en arrière, un va-et-vient incessant entre le présent et le passé. Ce passé qui constitue la matière essentielle de l'écriture dans cette œuvre. Ainsi, Hania va emprunter un parcours rétrospectif pour revoir les scènes du passé du vivant de sa mère Zoulikha. :

Ma mère, se met à rêver Hania, allait et venait tranquille, moi j'avais dix ans, guère davantage ! Zoulikha...peut-être déjà enceinte de Mina, à l'époque où cette visiteuse d'aujourd'hui, alors fillette de deux ou trois ans, riait, pleurait, jouait « de l'autre côté du muret » [...] Hania n'avoue pas que les rappels si brusques de ce passé la violentent. (F.s.s, p. 47).

Toutes ces digressions rétrospectives sont motivées par une scène ou un événement actuel, elles prennent souvent l'allure de méditations amères :

De la fenêtre de sa cuisine, Hania observe...cette étrangère qui revient de si loin, d'horizons inconnus, mais qui tout de même a parcouru les sentiers, les hameaux que Zoulikha a habités les derniers mois de sa vie. [...] Cette inconnue, au visage aigu et non fardé, seuls les yeux noircis de khôl, et qui a une façon lente de vous fixer – déclenche, par son arrivée, des tornades de souvenirs. (Ibid., p. 48).

C'est à partir de là que démarre l'entreprise rétrospective de Hania. Elle va revoir des souvenirs qui ne sont que des scènes-images dans les compartiments de la mémoire. Il semble bien que le passé de Zoulikha, évoqué par sa fille Hania, ne puisse survivre dans le présent qu'à l'état d'images. Une douleur où on ne doit tout de même pas l'abîmer quand cela ne serait que pour garder la force, l'intégrité et la pureté du souvenir, de la vision d'un passé que les larmes finiraient par troubler et par obscurcir :

S'approfondit en moi un manque, un trou noir que je n'ai pas épuisé ! Oui, poursuit Hania, rêvant tout haut, il reste en mon cœur une morsure...En fait Zoulikha nous manque tant à nous tous [...] Elle pleure sans s'essuyer le visage, en laissant sa large poitrine, comprimée par un tablier de ménage, hoqueter spasmodiquement. (Ibid., p. 49).

En fait, le temps de la vie présente réfère en réalité à une blessure encore béante, blessure que le pansement de l'oubli ne peut guérir. Hania s'élance dans l'entreprise de raconter à la visiteuse des scènes du passé au vivant de sa mère : « Avec toi...si je parle d'elle, je me soulage, je me débarrasse des dents de l'amertume.» (Ibid., p. 48).

Pour Paul Ricœur : « se souvenir, c'est avoir une image du passé. »¹ Ce sont précisément ces images qui s'inscrivent dans le récit de Hania. Et ces images ne peuvent survivre dans le présent qu'à l'état de vision. Cette image du passé se reconnaît, quand elle surgit dans le présent, à ses arêtes vives, à ses contours tranches qui la rendent authentique :

[...] voix affaiblies, yeux perdus, Hania s'enfonce dans les brumes [...]. Plusieurs fois, je vis... sa sépulture : illuminé, isolé, un monument superbe, et je pleurais sans fin devant ce mausolée. Je me réveillais en larmes et il fallait reprendre un visage normal [...] (F.s.s, pp. 50-58).

A la lueur vacillante d'une bougie, un silence incertain s'étale. L'invitée lève les yeux sur le visage de Hania. Une larme coule sur ses larges joues ; le regard perdu au loin, elle ne se rend pas compte qu'elle pleure. Pas un geste, même pas des doigts pour essuyer l'eau du souvenir sur sa face. (Ibid., p. 86).

Ainsi, la mémoire conserve longtemps et réveille tout à coup des clichés qui sont des images ou des échantillons du passé. Hania imagine des scènes du passé vécues par sa mère Zoulikha. L'évocation de ces scènes réfère à la narratrice en possession de tous ses sens et surtout du regard, un regard éveillé qui fait de la mémoire un écran à travers lequel elle observe et revit ces scènes. Ces images qui surgissent dans l'évocation des souvenirs, ramènent le passé dans le présent et raniment le regard du personnage. Ce mot – image – devient « une métaphore vive », dirait P. Ricœur, qui donne à voir une scène du passé dans la fenêtre de la mémoire.

La narratrice (Hania), n'a pas cessé, par le biais des souvenirs, de voir de près les scènes d'une réalité qu'entrevoyait son imagination. Elles restent pour elles comme des moments inoubliables, ou un cliché endormi certes, mais ancré dans l'esprit et vivant dans sa mémoire.

- **Les visions de Hania : un autre regard**

L'un des principaux avantages de la narration de la vie intérieure, est qu'elle ne dépend pas, pour sa formulation discursive, de la capacité de verbalisation du personnage. Non seulement elle est en mesure de mettre en ordre et d'expliquer les pensées conscientes du personnage, mais elle peut aussi donner une expression à une vie mentale qui reste non

1– RICŒUR, Paul. « Temps et récit. Le temps raconté ». Tome I. Seuil, 1991, p. 64.

verbalisée, confuse, voire obscure. Ainsi, cette technique peut-elle rendre compte, dans la formulation d'un narrateur perspicace, de ce qu'un personnage vit dans son intérieur sans savoir l'exprimer.

Dans « La femme sans sépulture », les perceptions de Hania ne tardent pas à devenir complexes, au point où la narratrice éprouve de temps à autre le besoin de rappeler que l'héroïne est toujours dans sa dépendance discursive : « Ainsi une parole basse envahit la fille aînée de Zoulikha [...] Elle parle sans s'arrêter pour elle seule. » (F.s.s, p. 60).

De temps en temps la narratrice intervient pour fournir une sorte de traduction simultanée, ou plutôt de transcription, à partir des données dont les capacités d'expression restent encore virtuelle, ce qu'elle peut se permettre de faire dans la mesure où ce sont les possibilités de verbalisation de Hania qui sont réduites et non pas sa vie intérieure qui serait enfouie. Après avoir passé une journée entière dans l'immense forêt, espérant retrouver quelque chose de sa mère, mais rien ; Hania rentre chez elle : « Si le moindre signe m'était parvenu, oh oui, j'aurais chanté à l'infini... » (Ibid., p. 60) « Que dire de cette recherche à tâtons dans les ronces et les fourrés ? Et de sa sépulture, majestueuse, apparaissant dans son rêve ? » (Ibid., p. 60).

Elle n'essayait même pas de comprendre, elle en était incapable, mais elle sentit soudain de tout son être, qu'elle n'avait plus de volonté. Cette maladie qui la prend « comme de brusques accès de fièvre » (Ibid., p. 61), la vide mais en dedans. Ce sentiment irrésistible qui s'empare de tout son être, est associé à cette parole qui coule en elle et à laquelle elle se livre à propos de la disparition de sa mère.

Une situation analogue peut naître dans la vie intérieure du personnage, lorsque surviennent des instants de vision. Pour rendre compte de ces « instants de vision », de ces images frappantes à propos d'événements de la vie intérieure, l'auteur recourt à une technique qui tend à fondre l'une dans l'autre la conscience de la narratrice et celle du personnage, en effaçant la limite qui les sépare.¹ De plus, il serait vain de dissocier ces « instants de vision » des sensations qui viennent s'inscrire dans l'esprit du personnage, à partir de son corps ou à partir du monde extérieur. Dans « La femme sans sépulture » qui associe la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de

1- COHN, D. « La transparence intérieure ». p. 60.

frontière marquée entre l'univers extérieur et le paysage intérieur. Le jeu des verbes de perception indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend (F.s.s, p. 61), lie l'un à l'autre univers intérieur et monde extérieur.

Le cas des visions hallucinatoires est caractéristique de notre roman, avec la formule d'introduction : « [...] voix affaiblie, *yeux perdus*, Hania s'enfonce dans *les brumes* [...] » (Ibid., p. 50), « Plusieurs fois, *je vis dans un rêve* sa sépulture. » (p. 58). Lorsque le procédé est utilisé pour des scènes de vision, seul le contexte indique que le regard est tout intérieur. Le mot « vision » prend un sens différent dans ce texte. C'est un mot qui relève de l'imaginaire, contrairement à la « vue » qui désigne

Un état perceptible présent « dans » l'acte perceptif (le vu est toujours « dans » la vue), la vision n'a pas nécessairement d'objet présent et ne constitue pas un corrélat actuel : quelqu'un qui a des visions ne voit rien de réel.¹

Le personnage qui a des visions ne voit que ce qui n'est pas encore là. La vision chez Hania se présente comme une pure visée, c'est à dire, une intentionnalité sans objet, c'est un « mouvement vers », sans qu'il y ait quelque chose qui l'immobilise et l'arrête. Comme le souligne P. Ouellet dans « Poétique du regard » :

La vision est de cet ordre : tout entière tournée et tendue vers cette pure virtualité de la vue, qui est son commencement, son origine, avant qu'elle ne se réalise proprement, dans ce qu'on appelle une "représentation" ou une "image".²

En ce sens, la vision, se détachant de la description du monde réel et de l'action, devient un mode d'exploration des mondes intérieurs, elle dénote davantage les états d'âme et elle explore le moi en tant que mémoire et imagination. Ces mondes intérieurs où sujet et objet sont indissociables, au point de pouvoir dire que « l'esprit n'est qu'un autre corps dans le corps, que le corps secrète et expulse sous une forme poétique, théâtrale, picturale, en une traversée du sensible. »³ Ce lieu correspond à une frontière où se recouvrent intérieur et extérieur du corps où l'on se sent sentir, où l'on se sent être, non devant un regard mais dedans un œil à la rétine réversible, à la capacité de transformer le réel perceptible en réel virtuel.⁴ Autrement dit, la pensée se transforme en œil intérieur et

1- OUELLET, Pierre. « Poétique du regard. Littérature, perception, identité ». Septentrion, PULIM, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 290.

2- Idem., p. 290.

3- Ibid., « Poétique du regard », p. 284.

4- PARRET, Herman. « Nouveaux actes sémiotiques : Présences ». PULIM, Presses Universitaires de Limoges 2002, p. 145.

devient une pure mobilité, une frénésie d'une vue perçante qui enveloppe le personnage et creuse en lui de vastes cavernes.

Ainsi, l'étrangère ou l'invitée, dans « La femme sans sépulture », en proie à une hallucination, pendant une insomnie longue et languide :

Le récit de Dame Lionne que j'avais écouté commence à se dérouler en images successives : d'abord la silhouette de Zoulikha soudain envahit la chambre..., moi ne me demandant même pas la raison de cette hallucination – en vérité, dans ce demi-rêve fait autant d'actions que de couleurs nostalgiques un peu passées, - il me semble que mon corps, ainsi étendu est devenu la ville elle-même, Césarée, avec ses ruelles et, béantes, les portes de l'enceinte telle que celle-ci existait du vivant de Zoulikha...Je vois peu à peu Zoulikha, appelée par les gens des collines de la tribu Oudai, qui arrive chez eux à la nouvelle de la mort de son mari [...]Je la vois revenir chez elle – dame voilée, le port droit, les yeux non baissés et qui doit se dire : Césarée m'est désormais ville vide...sans lui ! Calme, le seuil franchi, je la vois étreindre ses enfants. [...] J'éteins la lumière dans la chambre ; je veux tenter de dormir. Cette fois, c'est la voix de Dame Lionne ...Sa voix grave, qui par moments halète, se suspend, puis reprend son cours, comme s'il s'agissait d'un conte. [...] La voix de Dame Lionne semble s'éloigner, dans l'obscurité de ma chambre. J'entends encore...Est-ce la voix qui s'en va, est-ce le sommeil qui m'envahit ? (F.s.s, pp. 111-12).

L'utilisation du verbe « voir » dans ce passage souligne le paradoxe de la vision intérieure, en attirant l'attention sur ce silence auquel est momentanément réduite l'invitée qui « voit » et qui est portée en même temps à l'expression discursive.

Un autre fil narratif dont est tissé le roman, lorsque Hania est confrontée aux visions et aux rêves qui la torturent. Le processus s'annonce alors comme une marche obscure et hésitante, une quête dans le noir. Le rêve se déroule dans les replis les plus profonds de son âme. Elle est en proie aux agitations, elle est hantée par des images dont les mots ne sauraient rendre compte, et c'est là que la parole s'efface « pour laisser la voie libre à une pure vision parfaitement oublieuse du bruit des mots.»¹ A l'une des étapes de la désagrégation de sa personne, de son corps, les sensations qu'elle éprouve à l'égard de la disparition de sa mère, se réduisent à cette sépulture qu'elle voit souvent dans ses rêves : « [...] Plusieurs fois je vis, dans mon rêve, sa sépulture : illuminé, isolé, un monument superbe, et je pleurais sans fin devant ce mausolée. Je me réveillais en larmes

1 – STAROBINSKI, Jean. « L'œil vivant ». Gallimard, (1961), 1999, p. 12.

[...] » (Ibid., p. 58). Plus loin, Hania refait le même rêve : « [...] Que dire de sa sépulture majestueuse apparaissant en vain dans mon rêve ? » (Ibid., p. 60).

La vision de la sépulture dans son rêve introduit dans l'optique mentale de Hania des notations sensorielles, des voix qui surgissent de son intérieur et qui nouent la mémoire au corps. Une parole basse qui l'envahit dans l'étirement de son insomnie. Elle parle pour elle seule du passé/présent :

Cela la prend comme de brusques excès de fièvre : « ...à la fois un vide et un murmure en creux, au fond de son corps [...] Hania reste allongée. Elle s'écoute silencieuse...Quêter sans fin sa mère, ou plutôt, se dit-elle, c'est la mère en la fille, par les pores de celle-ci, la mère qui sue et s'exhale. Un jour, c'est sûr, tenace comme une sourde-muette, la mère en elle, entêtée, soudain murmurante, la guidera jusqu'à la forêt et à la sépulture cachée. (F.s.s, p. 61).

Au gré d'échos et de reflets, le texte ranime la réciprocité de l'échange avec la mère. Le récit reprend également la scène de ses états d'âme :

"J'ai l'impression, en parlant de Zoulikha,...Il me semble que, à mon tour, je la tue [...], elle hésite, si je parle d'elle, je me débarrasse des dents de l'amertume." [...] s'approfondit en moi un manque, un trou noir que je n'ai pas épuisé !" oui, poursuit-elle, en rêvant. Il reste en mon cœur une morsure..." (Ibid., pp. 48-49-50).

Ces états d'âme permettent à Hania de renouer le lien avec le passé et d'en revivre l'expérience, en s'adressant à l'invitée/écoutaise qui, par son arrivée, déclenche des tornades de souvenirs.

Pour Hania, le corps est une forme de l'anti-mémoire (il s'agit d'un refoulement, Hania refoule ce passé et refuse l'idée de se remémorer ou d'évoquer des souvenirs de sa mère à l'invitée) puisqu'il est investi par le pouvoir d'un passé qui ne peut que se revivre mais pas encore se dire. Le souvenir réveille alors l'épreuve du vide et du manque. Pour inscrire ce manque auquel s'est tellement confondu le personnage de Hania qu'elle fait l'épreuve de sa propre annihilation. Ainsi, en exhumant le passé, c'est son altérité qui est marquée par le récit :

Est-ce que j'ai vraiment vécu ces années-là ? Oui, ai-je vraiment vécu ces années de l'attente, ou n'ai-je pas plutôt rêvé que je les traversais comme elle, Zoulikha, moi, ombre, dans son sillage ? (Ibid., p. 58).

La résurgence des signes du passé devient l'occasion qui prête à Hania une ouverture qui déchiffre les énigmes de la disparition de sa mère. Hania devient alors instance qui peut restaurer la part manquante qu'elle cherche dans les images qui traversaient son corps et hantaient ses rêves. Elle restitue alors, par le biais de ses visions et des images-souvenirs, la réponse aux énigmes qui accompagnaient son silence et son deuil.

- **Capter l'invisible ou la présence de l'absence :**

La progression du tableau de la mosaïque qui se trouve dans le musée de la ville de Césarée accompagne le récit de la genèse de la mémoire et, prêtant à ce parcours invisible les signes matériels de sa figuration, devient métaphore d'un passé non achevé. Le tableau de la mosaïque est défini comme un espace qui métaphorise d'abord le vide, la mémoire blanche, en même temps offre par sa matérialité une possibilité de le façonner. Les lignes qui se dégagent du tableau ne remplissent pas le vide, elles le traversent, en fait le redessinent pour mieux en cerner l'image, invitant l'étrangère (l'invitée) à s'engager plus avant dans les territoires de cette mosaïque et de ses entailles qui réveillent la mémoire et raniment les traces du passé (de Césarée) :

J'étais au musée...surtout pour revoir les mosaïques. J'aurais aimé contempler davantage la plus connue, celle sur « les travaux champêtres » [...] Cependant, je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souviens plus ! je m'anime...trois femmes représentées sur cette fresque d'il y a plus de deux mille ans, ce fut comme si elles s'étaient éveillées aujourd'hui, sous mes yeux fascinés !...je revois les images [...] (F.s.s, p. 106).

L'alternance des regards de l'étrangère posés tantôt sur la mosaïque qui expose les trois femmes-oiseaux, tantôt sur le sensible, tantôt tournés vers les souvenirs ou le passé de Zoulikha, semble recueillir ces temps simultanés dans l'œuvre qui les rassemble tous. En effet, le tableau de la mosaïque ne doit son temps qu'à cette relation établie entre ses composantes dont l'étrangère fait la clé de son regard (son travail) suscité par les valeurs des couleurs, les jeux d'ombre et de lumière, autant d'éléments formels que le récit de la mosaïque n'a cessé de convoquer. Le retrait de ce tableau replié sur une potentialité (qualité et virtualité) qui ne peut être actualisée par le regard d'autrui, permet à la narratrice de proposer un sens à la puissance d'une vision :

Cependant, je n'ai stationné que devant une étrange mosaïque dont je ne me souvenais même plus ! [...], trois femmes représentées sur cette fresque d'il y a près de deux mille ans, ce fut comme si elles s'étaient éveillées aujourd'hui, sous

mes yeux fascinés !...(je revois les images). Trois femmes ou, plus exactement, trois femmes-oiseaux, oui ! Je crois même que personne n'a jamais ainsi dessiné les femmes, dans aucune des mosaïques si célèbres de la région, ni à Carthage, ni à Timgad, ni à Leptis Magna. Je suis prête à le parier. Des femmes, celles de Césarée ! De longues pattes d'oiseaux prêts à s'envoler au-dessus de la mer – c'est une scène marine, elles sur le rivage, contemplant un grand vaisseau au centre de la scène, flottant au-dessus des vagues. Leurs faces sont si belles, leurs couleurs nuancées ont traversé les siècles et conservent leur éclat. (Ibid., p. 106).

Ce tableau va servir d'opérateur de transfert, prolongeant ainsi la fonction diégétique. Il assure une continuité, puisque sa reprise témoigne de la survivance au-delà de l'absence, dont il est le médium entre passé et présent. Il assure un fil narratif, transmettant ainsi le sens du roman. Il installe également un code du regard qui informe la représentation du visible. La présence de la mosaïque redouble la visée de la narration. Elle sollicite également une image et une mémoire qui renouent avec l'histoire et l'art.

Au tableau de la mosaïque, le récit emprunte une certaine technique représentationnelle. La scène de cette fresque, les trois femmes-musiciennes dont l'une a un corps à demi effacé, les couleurs qui persistent et le point de vue du personnage construisent ce que R. Barthes désigne comme la structure implicite de la description :

Toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : la position fait le spectacle [...] Il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le réel en objet peint.¹

Ce qui est toutefois plus singulier à l'écriture de A. Djébar, c'est qu'elle n'emprunte pas au tableau son cadre mais son « faire », c'est à dire, sa capacité à transformer la représentation en événement :

Pour avoir valeur d'événement, il faut que l'évocation soit non pas représentation, mais imprévisible du désir, rencontre, fascination ou dissolution, bref que quelque chose adienne dont restera sur la page trace du passage.²

Au lieu de faire de la représentation un ensemble d'éléments présents, l'auteur en narrativise la rencontre, le surgissement qui expose tout autant le regard au visible, ce qui est possible à voir, que le visible au regard. L'espace que la narratrice occupe, en décrivant dans les pages la réception d'une image, c'est l'intervalle, l'entre-deux entre l'objet et le

1– BARTHES, R. « S/Z ». Seuil, 1970, p. 61.

2– DURAND, Régis. « Le rythme, le sujet de l'écriture ». Delta n°16, mai 1983, p. 69.

sujet. Puisque cette fresque (le tableau) n'est pas le cadre d'une représentation mais une scène de son apparaître. La première représentation de l'image met en scène trois femmes-oiseaux, des musiciennes prêtes à s'envoler :

[...] La scène semble entièrement baignée par la magie de la musique : chacune des femmes tient dans les mains, l'une, une flûte double, l'autre, une lyre. Des musiciennes prêtes à ...s'envoler [...] L'une des trois femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs, elles, persistent...Je me disais : Elles vont s'envoler, c'est sûr, ces femmes de la ville : avec leur chant et leur légèreté [...] (F.s.s, pp. 108-109).

Ce premier temps où apparaît l'image et où la scène palpite sous le regard avant d'être saisie par lui, il en dit ce qui se manifeste à travers le ravissement de l'étrangère : « Sous mes yeux fascinés, je revois les images...Je reste immergée dans la scène antique. » (Ibid., p. 108).

La vision, ici, propose le récit d'un regard qui se promène dans le monde de cette fresque, et où la sensation participe à l'invention renouvelée du visible, d'un paysage : « - Ton regard... je le trouve perspicace. Dit Dame Lionne à l'étrangère. » (Ibid., p. 108). En effet, pressée par une interrogation tenace, l'étrangère découvre ce qui la préoccupe, quant à ces dames du passé lointain :

Ce n'est pas parce que les couleurs de la mosaïque restent alternées. L'une des femmes-oiseaux a un corps à demi effacé. Mais les couleurs, elles persistent [...], je m'attriste tout haut...Une seule femme s'est vraiment envolée...c'est Zoulikha. (F.s.s, pp. 108-109).

L'auteur suscite alors cette ambiance entre un regard qui transfigure et un univers sensible, une alliance qui ouvre l'objet fini sur l'infini : « Peut-être, est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini. »¹

Dans cette scène de l'apparaître, la fonction du cadre se déplace, il devient le lieu où vibre le jeu entre sensible et sens : « - Ce sont nos femmes aujourd'hui, ces oiseaux de la mosaïque...Elles vont s'envoler, c'est sûr, ces femmes de la ville : avec leur chant et leur légèreté (...) Une seule femme s'est vraiment envolée, c'est Zoulikha. » (Ibid., p. 109).

1- DELEUZE, Gilles. « Critique et Clinique ». Minuit, 1993, p. 186.

Ainsi, le paysage perçu à travers la mosaïque est le lieu vivant de la mémoire. Le tableau rassemble les deux récits parallèles, (celui des femmes du tableau et celui des femmes de Césarée dont l'étrangère et Zoulikha) en une même vibration épiphanique. Mais la différence est que le tableau prête à la représentation son silence, alors que l'écriture, elle, interroge le lieu de l'image qui perdure pour le personnage et lui donne un potentiel inépuisable et qui reste la seule expression possible de la révélation. Si le tableau de la mosaïque permet d'inscrire la part du sensible dans l'écriture, il se fait en même temps miroir dans lequel se réfléchit l'écriture de la mémoire : « La mémoire de Césarée, déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence "ineffacée", même si nous la ressortons brisée, émiettée, de chacune de nos ruines.» (F.s.s, p. 129).

A travers cette étude, nous avons analysé les différents aspects du regard comme phénomène sensoriel. Nous avons essayé de connaître les stratégies élaborées par nos deux auteurs afin de mettre en œuvre les activités de l'œil. Dans les quatre œuvres, celles de N. Sarraute et celles de A. Djébar, le processus muant le visible et l'invisible permet au personnage de voir, se voir et d'être vu.

Dans les romans de N. Sarraute, le regard a une importance primordiale, il accompagne cette dichotomie du paraître et de l'être, des « images » aux expressions trompeuses. Chaque personnage, que ce soit dans « Le Planétarium » ou dans « Enfance », met en œuvre une double lecture : une lecture qui décrit la masque, cet écran protecteur par lequel le personnage sarrautien essaye d'échapper aux agissements et au regard de l'autre, et une lecture qui inverse les signes du visage pour atteindre l'intériorité du personnage. Le corps est plein de présence qui l'habite. Et c'est le regard qui signifie cette intériorité en donnant un sens aux sensations que le personnage cherche à protéger contre l'autre. Le regard serait donc comme un livre à déchiffrer. Ainsi, ce va-et-vient entre visible et invisible, en un « dehors » mensonger, mais nécessaire et un « dedans » authentique et informulable, le mouvement des tropismes participe d'une expérience plus vaste que celle du langage. Il est ce moment incompréhensible où le réel que les personnages croient observer se met à les scruter, leur renvoyant leur regard et les invitant à venir le rejoindre dans le lieu de son épiphanie. L'œil, pour N. Sarraute, est le lieu d'une altérité que désigne

le détail sarrautien : « Le tropisme est à mon image, mais dans le sens où il est à l'image de l'Autre qui est en moi, qui est moi.»¹

Et c'est ainsi que N. Sarraute nous permet de faire l'expérience de la mauvaise rencontre. Elle libère ses personnages des pesanteurs du langage sans tout à fait les abandonner à la lumière aveuglante qui se cache derrière lui. Elle nous entraîne dans l'aventure d'une vision qui défait le langage, un voyage qui nous fait connaître cette part la plus intime de l'être qu'elle nomme « tropisme ».

Toutefois, si l'on compare les activités visuelles déployées dans les textes de A. Djébar, l'auteur développe dans « Vaste est la prison » et « La femme sans sépulture » d'autres stratégies du regard. Pour A. Djébar, le regard a un double aspect : celui de regarder l'Autre mais aussi de réfléchir l'image de l'Autre dans l'œil. Il contribue non seulement à découvrir l'autre et à se découvrir à travers le regard de l'autre, le cas de Isma dans « Vaste est la prison ». Ainsi, apprendre à voir, c'est en même temps un retour à la mémoire, c'est se ressouvenir, c'est fermer les yeux pour pouvoir réécouter les chuchotements du passé, c'est rechercher les ombres qu'on croit mortes. Il s'agit de ramener à la lumière les obscurités et les silences d'une Histoire qui s'est perpétuellement dérobée aux regards rendus aveugles par l'Autre (l'ennemi et les hommes de la tribu).

Le regard s'affirme ainsi dans les textes de A. Djébar, comme agent de révélation du visible et de la mémoire. Les personnages djébariens vont à la recherche d'un rapport de captation et d'imprégnation avec le réel par l'œil et par la parole. La vérité est donc dans le regard plein de vertiges et d'échanges :

J'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur...un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles...ce regard réflexif sur le passé pouvait susciter une dynamique pour une quête sur le présent, sur un avenir à la porte.»²

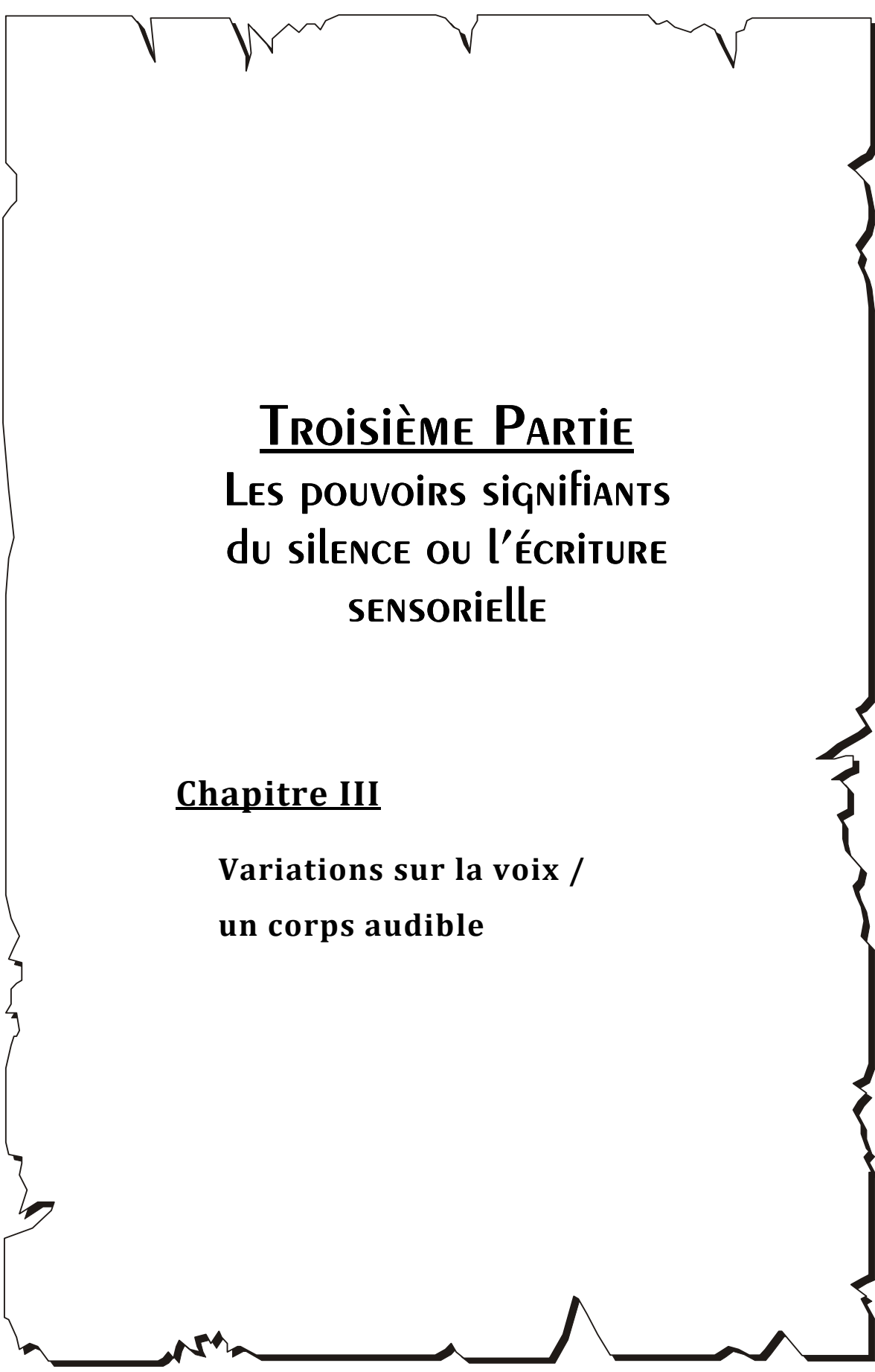
Ce regard là est une manière d'appel ou d'ancrage pour l'auteur de mettre dans ses narrations la présence obstinée du corps regardant, sans estomper ses traits charnels et l'intimité de l'acte d'écrire.

1- RYKNER, A. « Nathalie Sarraute ». p. 148.

2- DJEBAR, A. « Vaste est la prison ». p. 298.

Cette analyse a cherché jusqu'ici à définir les différentes stratégies élaborées par ces auteurs quant à la révélation du visible et de l'invisible, en portant toute leur attention sur ce que cache la visibilité. Elles ont pu dévoiler, de cette façon, non pas l'objet visuel mais les processus qui participent au travail des images et à l'activité du regard. Ainsi, la perception visuelle, chez ces deux auteurs, prend une forme onirique de façon à ce que les images fassent apparaître, par des procédés de déplacement, l'invisible au cœur du visible.

Les lieux de la sensation ne s'arrêtent pas à la dimension visuelle, ils concernent aussi la voix. N. Sarraute et A. Djébar prêtent une attention assez particulière à la dimension sonore et à l'ouïe. Cette voix retenue, devient dans l'écriture de ces textes, un objet vivant, déclenchant une foule d'impressions et de sensations. C'est ce que nous essayerons de développer dans le chapitre suivant.



TROISIÈME PARTIE
**LES POUVOIRS SIGNIFIANTS
DU SILENCE OU L'ÉCRITURE
SENSORIELLE**

Chapitre III

**Variations sur la voix /
un corps audible**

Chapitre III : Variations sur la voix / un corps audible :

Nos deux auteurs inscrivent au cœur de leurs œuvres la volonté de transmettre la vision d'un monde intérieur. Mais elles y inscrivent aussi, entre le silence et les pouvoirs de la voix, la quête impossible d'une langue susceptible de sceller l'alliance de l'indicible et du mot en donnant un son à l'ineffable.

Hésitant entre le dit et le non-dit, le vide et le plein, elles recueillent dans la parole de leurs personnages, l'essence de la voix. La voix du moment que ces auteurs cherchent à nous faire entendre, désigne la possibilité d'un accord entre la présence et l'absence ou le silence des sensations qui parlent.

Cette voix comme chair de l'écriture et comme intensité tisse avec le silence et l'univers intime des liens inextricables, posant à travers la problématique de l'énonciation, la question de la position du sujet dans la langue. En ce sens, le roman semble se faire dialogue dans la matérialité de son verbe, et ne montre pas ses deux interlocuteurs, toujours présents, le narrateur et le narrataire. On peut pourtant considérer qu'un principe dialogique est à l'œuvre, mais il s'agit d'un curieux dialogue dont l'un des protagonistes (le lecteur), est habituellement muet. Si Isma dans « Vaste est la prison » écrit dans la solitude, s'adressant à un narrataire virtuel, la narratrice de « Enfance » de N. Sarraute, elle, s'adresse à son double dans un dialogue qui s'établit entre la voix narratrice et la voix d'un moi refoulé. Cette situation confirme que le texte est l'objet d'une communication.

En revanche, on ne sait comment ce narrataire (le lecteur) pénètre dans la tête du personnage qui monologue. On est plongé dans l'intimité de Isma, de Hania, d'Alain Guimier ou de Natacha, sans qu'ils nous soit précisé comment cette opération a pu se produire.

Ainsi, le monologue intérieur se présente comme la pure émanation de l'homme seul, parce qu'il prétend délivrer une pensée captée à son insu et parce que toute mise en scène du narrateur (et c'est le cas dans « Enfance », « Le Planétarium » et « La femme sans sépulture ») est absente. Le personnage pense et, par enchantement, le narrataire pénètre dans le secret de son moi lorsqu'il se croit protégé dans son intimité, à l'abri de toute

écoute qui impliquerait de sa part cohérence, ou masque social. Le monologue intérieur traduit parfaitement une vision du monde et de l'être en proie à la solitude. Car l'effacement du narrateur et le déroulement de cette voix solitaire entendue sans qu'elle le veuille engagent une posture particulière du narrataire. D'une part, parce qu'il n'est pas en situation de dialogue avec le narrateur, mais, comme le signale B. Cannone dans « Narrations de la vie intérieure », il s'agit de : « la mimésis d'une unique voix »¹ Et d'autre part, parce qu'étant abandonné par le narrateur, le narrataire est livré à la voix silencieuse et solitaire du personnage.

Pour cela, ces auteurs inventent une langue où se lisent le vocal et le gestuel. A. Djébar cherche dans la voix du monologue, l'oralité et le cri intérieur. N. Sarraute cherche dans la sous-conversation l'intonation et l'aspect sonore qui se manifestent dans le dialogue. Ces romans sont aimantés par l'intranscriptible, par l'envers de l'écrit, par le donné brut de l'oralité, ce qui nous amène à un récit de voix. Ces textes sont plutôt sensibles au bruit de fond, au remuement des lèvres, aux excitations de l'ouïe.

Et ces auteurs inventent cette langue autant pour la faire entendre que pour la donner à lire. La diversité de ces entreprises est indéniable, comme la singularité de chacune d'elles. Aussi, la multiplicité des modes d'énonciation dans ces textes comme les voix du monologue et celles de la sous-conversation transgressent ce qu'on appelle le « beau style » de l'écrit : torsion de la syntaxe, mêlées des registres, dramatisation de la ponctuation ou de la typographie.

Ces auteurs visent à traverser le sens, à désigner, dans la langue même et par elle, des trous dans la matière lisible. Elles désignent un point de fuite qui ne peut se déchiffrer par le mot ou la phrase : une intonation, la vibration d'une voix, la sensation d'une parole saisie sur le vif, l'instantanéité d'un discours intérieur. La voix, en ce sens, n'est pas la voix du narrateur. Elle peut contribuer à une désubjectivation. La voix, ici, est comme une ombre portée dans l'écriture, sa présence essaie de faire oublier la phrase et d'étendre « le volume de l'éloquence lisible »². Elle habite le texte de ses respirations :

Écrire, c'est respirer, note Pinget, les signes de la voix sont des signes qui déponctuent ou qui surponctuent. Ce sont eux qui typographient, mimant par la

1- CANNONE, Bélanda. « Narrations de la vie intérieure ». PUF, 2001, p. 60.

2- MARTIN, Jean. Pierre. « La Bande sonore ». José Corti, 1998, p. 28.

compacité du texte le flux irrépressible, ou au contraire le trouant de séquences pour marquer les silences et les discontinuités de l'émission.¹

Une métaphore auditive serait sans doute plus appropriée pour nos textes, en impliquant, bien sûr, à cette métaphore un organe hybride : une voix-oreille dont l'écoute ou la perception sonore sont inévitables. Ainsi, ces deux auteurs cherchent à réincarner une dimension vocale à leur écrit et par conséquent, elles attribuent à la voix cette qualité sonore ou une vibration qui donnent naissance à la sensation. Cette vibration qui va du sujet racontant, dans le mouvement d'une parole intérieure, au sujet lisant, perception dans son oreille intérieure. Vibrations sonores, ondes, intensités. C'est une autre manière, pour ces auteurs, de décrire le texte, avec cette sonnerie, cette substance qui s'entend écrire et qui vibre à nos oreilles.

Pour ce qui est de l'écriture de A. Djébar, la voix, dans ses textes, est souvent ambiguë, elle émerge parfois d'un jeu complexe de contrastes, comme si elle est hantée par l'ineffable. Et si la voix, dans ces textes, ne renonce jamais au désir de dire, elle prend parfois le risque de valoriser le silence. Ce silence qui caractérise l'écriture djébarienne est lié au destin de ces femmes dont la narratrice rapporte leur parole. Portée par les voix des femmes de son pays, c'est sa propre voix qui est transcrite :

Quand j'écris, l'essentiel au départ est la première phrase, la toute première respiration...sur quoi, ma voix se terre, s'infiltré en moi. Dans ce vide où je me retrouve, d'autres voix peuvent approcher.²

Et c'est ainsi que A. Djébar entend les voix de celles qui peuplent sa mémoire. Elle les écrit en se glissant au plus près de leurs corps et de leur cœur, elle se remémore en elles. Elle se met donc à l'écoute de ces voix qui vivent en elle et transcrit leurs récits dans « le vertige de l'écartèlement », entre la langue de l'autre et celle de l'oralité. C'est dans cette optique qu'on peut concevoir l'écriture de la voix chez A. Djébar.

Quant à N. Sarraute, son œuvre est dotée elle aussi d'une sensibilité auditive : « J'entends davantage les mots que je ne les vois écrits, »³ confia-t-elle à Simone Benmussa. Ce plaisir à jouer avec les voix, permet à l'auteur de manipuler les personnages tout en leur donnant alternativement la parole. Son but se définit dans la matérialisation

1- Op.cit., « La Bande sonore », p. 29.

2- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent », p. 115.

3- BENMUSSA, Simone. « Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? ». La Manufacture, 1987, p. 118.

d'un théâtre mental, dans lequel la vision n'est pas sans importance, puisqu'elle permet à l'auteur de se tenir à distance du jeu. Son œuvre apparaît comme le réceptacle de voix éparpillées et multiples : voix intérieure, parole proférée, conversation perçue par bribes. Ces voix se mêlent qu'il est parfois difficile de les distinguer, de savoir qui les émet, d'où elles viennent, à qui elles s'adressent. « Conversation et sous-conversation » interfèrent sans cesse. Et ce qui ressort de ces monologues, de ces duos, de ces apartés romanesques, c'est que la parole est le lieu d'un duel où chacun règle ses comptes, avec lui-même, avec les autres. Peu importe le sujet abordé, c'est autre chose qui s'y joue, pulsé par l'agressivité. Aussi les aléas de la conversation sont faits de dérapages qui, par leur brutalité, surprennent les interlocuteurs eux-mêmes, prisonniers de relations imaginaires. C'est à ce moment-là que surgissent les « tropismes ». La parole de l'autre blesse car elle a force d'interprétation. Ce qui retient notre attention, c'est cette énonciation qui, mettant à jour ce mécanisme, suggère les failles mais aussi, elle doit exprimer sans dire, montrer et cacher à la fois, en faisant du discours, parlé ou pensé, son articulation fondamentale. Les textes de Sarraute offrent un large espace à la narration scénique, au monologue et au style indirect libre, pour capturer l'instant et pour mettre à nu une parole, un souvenir ou une sensation.

En effet, le discours envahit la scène textuelle et transforme la « mise en intrigue » traditionnelle en une véritable « mise en voix ». Ces textes rendent compte d'un double mouvement en suggérant la fin possible de « la proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idéalité du sens.»¹ On comprendra dès lors que l'analyse des voix suggère dans un premier temps, la présence du sujet dans la langue. Dans ces textes, l'alternance variée entre le dialogue et le monologue intérieur va ainsi dans le sens d'une immédiateté recherchée de la voix. Le travail du rythme (ellipses, ruptures, répétitions, ponctuation et construction syntaxique) et des sonorités confèrent au discours une dimension physique, orale. Ainsi, pour traduire le devenir d'un sujet, l'écriture tente de restituer le rythme de la parole et l'intensité de l'émotion.

Ce chapitre présente une étude poétique / esthétique de la voix dans les textes de N. Sarraute et A. Djébar. Nous suivons comme méthode d'analyse les théories proposées par

1- DERRIDA, J. « De la grammatologie ». Minuit, 1967, p. 23.

Henri Meschonnic, auxquelles nous empruntons un certain nombre de concepts, de modèles qui nous guident dans l'analyse de la dimension vocale. Il dit à ce propos :

L'affect de dire le vivre, ce n'est pas la voix qui dit, c'est vous qui dites, la voix ne dit pas mais fait. Et ce qu'elle fait, c'est instaurer par tout ce qui échappe au signe (prosodie, rythme), une relation signifiante entre les corps. C'est ce qui fait de la voix, dans le même temps, le « metteur en scène », et « l'acteur » de la subjectivité. La voix, ici, comporterait une théâtralité constitutive et montre que ce n'est pas la voix qui est dans le théâtre, mais le théâtre qui est dans la voix. Et ce théâtre imaginaire de la voix est plus fort que le visible, parce que c'est en faisant entendre qu'il fait voir.¹

Pour cela, nous nous proposons d'examiner dans un premier temps les variations de la voix et son impact sur le corps. Nous essayerons, par la suite, de consacrer notre étude sur les procédés employés par chaque auteur afin de rendre compte des exigences esthétiques et poétiques de la voix, à savoir les vibrations et le ton de la voix par rapport à l'intimité d'une parole silencieuse, par rapport au monologue ou cette voix silencieuse qui se lit à travers la ponctuation. Et pour clore ce chapitre, nous examinerons la voix du texte, celle que le lecteur entend dans le silence de la page.

1– Citation soulignée par Gérard. DESSONS, « Penser la voix ». La Licorne, UFR, Langues Littératures, Poitiers, 1997, p. 4.

1- La voix entre le dire et le sentir :

L'œuvre de N. Sarraute apparaît comme le réceptacle de voix éparpillées dont la première lecture ne livre pas toujours l'intention première de l'auteur. Les voix y sont multiples : voix intérieure, paroles proférées, conversations, sous-conversations. Ces voix se mêlent si confusément qu'il est parfois difficile de les distinguer, de savoir qui les émet, d'où elles viennent, à qui elles s'adressent.

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, nous essayerons de définir la voix en s'appuyant sur quelques théories. A l'origine, la voix est antérieure à la parole. Même passé le « stade vocal », qui précède « l'accès à la parole, »¹ la voix, c'est toujours « le corps en voix »². Elle est distincte de la parole, au sens de l'acquisition du langage parlé (elle-même postérieure à la compréhension du langage). Pour A. Delbe, la voix : « l'ensemble du corps qui est la source de la pulsion vocale, »³ et « c'est par la voix que le corps est pris dans le langage. »⁴ La voix ne dit pas, ce qu'on dit, on le dit, en parlant par la voix. Mais ce n'est pas la voix qui dit, c'est vous qui dites, ou c'est moi. La voix, elle, *fait*. Elle fait le climat, l'humeur. Elle fait une prosodie, qui n'est pas celle du discours, mais celle du corps, et de la relation entre les corps.

Ainsi la voix est considérée comme une forme d'action, par elle-même, indépendamment de toute mimique ou gestuelle. Elle est une forme subjective. La voix suppose ce que c'est qu'entendre, et ce qu'est une écoute. En nous inspirant de l'objet « regard », on peut déduire quelques caractéristiques de la voix. Par analogie avec la relation entre l'œil et le regard, on peut poser une relation entre l'oreille et la voix. L'oreille étant alors l'organe de l'écoute – comme l'œil est l'organe de la vision - ; la voix étant l'objet non sonore qui rend possible tout dire – comme le regard est l'objet invisible qui rend possible toute vision -. Ou encore, la voix est ce qui reste inouï dans la parole et pourtant la sous-tend ; c'est une sorte de surdité, analogue à cette tâche aveugle qu'est le regard. Si le regard est « ce qui ne peut être vu », et si le désir scopique consiste en vouloir voir l'invisible (tel qu'on l'a défini dans le chapitre précédent), la voix peut être comprise comme « ce qui ne peut se dire » et le désir consiste à vouloir dire l'indicible. Quand on

1- DELBE, Alain. « Le stade vocal ». L'Harmattan, 1995, p. 25.

2- Idem., p. 24.

3- Ibid., p. 28.

4- Ibid., p. 65.

écoute, ce n'est pas tant pour entendre ce qui se dit, mais plus fondamentalement, pour entendre ce qui ne peut pas se dire. Cependant, aussi fort que l'on tend l'oreille, les autres ne disent jamais l'indicible, on n'entend jamais ce qu'on veut entendre.¹

Comme Merleau-Ponty écrivait dans « Le visible et l'invisible », que « voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit », et que « c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité – dans la mesure même où je vois, je ne sais pas ce que je vois. »²

On pourrait dire qu'il y a toujours plus dans la voix qu'on ne sait qu'il y a, et qu'entendre c'est toujours entendre plus qu'on entend. Ce qui est autre chose que l'émotion décrite par Merleau-Ponty comme émanant de la voix,

Ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix. Ces mouvements-là finissent en sons et je les entends. Comme le cristal, le métal et beaucoup d'autres substances, je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans ; comme a dit Malraux, je m'entends avec ma gorge. En quoi, comme il l'a dit aussi, je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. Mais si je suis assez près de l'autre qui parle pour entendre son souffle, et sentir son effervescence et sa fatigue, j'assiste presque, en lui comme en moi, à l'effrayante naissance de sa vocifération.³

Merleau-Ponty décrit une situation où le corps est partagé entre la voix et l'écoute. Mais dans le moment le plus intime du corps entre en communion physique avec d'autres corps – ce qui a lieu chaque fois qu'il y a une émission de voix, et qu'on entend une voix – d'innombrables figures invisibles circonscrivent la relation entre une voix et une écoute. Une voix c'est du corps hors du corps. Deux voix qui se répondent, c'est un peu du corps à corps. On dit qu'une voix est touchante, pénétrante, caressante. Il y a du geste en elle, sous une forme sonore.

La voix n'est donc pas simplement porteuse d'une parole. Il semble qu'on porte sa voix. On est aussi porté par elle. Vers les autres. Elle n'est pas la simple convoyeuse ou l'expression des affections. Elle en est un élément, puisque celles-ci se forment dans le corps, et qu'elle est la part du corps qui sort de nous vers elles. D'une certaine manière, affirmer une voix silencieuse, ce n'est pas une façon de métaphoriser un substitut de la

1– BADIR. Samir, et Herman, PARRET. « Puissances de la voix, Corps sentant, corde sensible ». PULIM, Limoges, 2001, p. 218.

2– MERLEAU-PONTY, M, «Le visible et l'invisible ». p. 300.

3– Idem., p. 190.

voix, c'est au contraire dire que les métaphores de la voix et du silence, de l'entendement découlent d'un même entre-deux, d'un même objet pulsionnel capable d'ouvrir les expériences sensibles. Mais il importe que cet objet pulsionnel soit incarné, que la voix soit, écrit Michel Poizat dans « La voix sourde » : « quelque chose qui part d'un corps pour toucher un autre corps. »¹ Car la voix rendue au corps et à ses émissions est le lieu de la synthèse des sens.

Ainsi la voix dans l'écriture de N. Sarraute n'est pas une matière antérieure qu'elle mime. N. Sarraute écrit la voix, ou les voix, selon une forme de performatif qui fait qu'elle dit par le fait qu'elle le dit, une forme d'indiscernable (qu'on ne peut distinguer d'une autre chose) entre écrire et mettre en voix, mettre en scène des voix, les caractères n'étant plus que leur propre voix. Parlée.

Ce qui nous importe dans l'écriture de la voix, dans les textes de N. Sarraute, c'est la vibration qui transmet de l'être, la voix qui met en relation avec le monde intérieur. Définir la voix dans l'écriture sarrautienne, c'est le fait de pouvoir déceler des choses qui ne sont pas énonçables, et qui sont plus intéressantes. Il s'agit de cette part d'inconscient déposé dans l'écrit, être en écoute de l'écrit, être un écho de cette sensation qui a précédé l'écrit, et aussi explorer toute cette part qui le dépasse. Il faut que la voix, la vibration de la voix, la manière de parler – mais il y a aussi les sonorités des mots, les rythmes, la respiration – soient en relation avec cette partie totalement souterraine de la conscience, et rendent compte de cette partie.

L'auteur va à la quête d'une voix qui va au-delà du sens. La vibration de la voix trahit tellement de choses, que c'est là, dans cet écart des vibrations, que s'établit la vraie communication, d'intériorité à intériorité, et non pas en passant par l'extérieur. La voix, bien sûr, passe par l'extérieur de l'être, puisqu'elle est transportée par le souffle, et qu'elle crée des sons dans l'air, mais ce qui différencie les voix, c'est cette intériorité.

1– POIZAT, Michel. « La voix sourde. La société face à la surdité ». Métailié, Paris, 1996, p. 236.

Selon G. Dessons : « Une voix n'est jamais neutre : quand on entend une voix, on peut percevoir l'état psychique de la personne qui parle. Il y a dans la voix tout le champ de ce langage parallèle.»¹

Il semble que l'œuvre de N. Sarraute s'inscrit dans les romans de voix. Cette dialectique du parlé / écrit permet à l'auteur de donner une musicalité ou un chant dans le dit de la parole, dans ses intonations, son rythme, ses variations de timbre et d'intensité. Dans cette perspective, l'auteur recourt à d'autres techniques qui contribuent à accentuer dans l'écriture romanesque le tempo et le souffle d'une écriture de voix. La fiction monologuée, telle qu'on la connaît depuis Dujardin,² Joyce et Woolf, reflète, d'une certaine manière, le côté intime et subjectif du sujet, et nous dit clairement que le « for intérieur » est un espace où l'on parle et, quel que soit le type de discours, d'une parole immédiate.

Selon Dujardin, il s'agit de « donner l'impression du tout-venant », de faire prévaloir dans le roman l'ordre de la diction sur l'ordre de la fiction, le récit intime sur le récit d'événements. Ainsi, « Le Planétarium » constitué d'une succession de monologues autonomes, nous donne l'allure nettement orale des paroles intérieures du personnage. En décrivant le monologue intérieur, N. Sarraute fait appel à l'image du téléscripneur : « A chaque instant, un flot ininterrompu de mots [...] coule à travers notre conscience et s'échappe comme le ruban qui s'échappe de la fente d'un téléscripneur.»³

On pourrait considérer que le discours immédiat (le monologue intérieur) est une forme d'écriture de l'enregistrement, une écriture qui se veut en direct, et en même temps une façon de conférer au texte l'allure d'une improvisation vocale. Comme si l'écrivain met un micro dans la tête du personnage et en dicte des fragments. Derrida parle à ce propos de « gramophone » qui redonne à entendre, cette « gramphonie qui enregistre l'écriture dans la voix la plus vivante»⁴ et qui anticipe sur la remémoration. Il s'agirait plutôt de quelque chose de l'ordre du flux et du reflux, des surgissements et des retraits auxquels l'auteur essaye de donner une autre musique, une autre chair, un autre phrasé.

1- DESSONS, Gérard. « Penser la voix ». La Licorne, UFR, Langues Littératures, Poitiers, 1997, p. 44.

2- Nous renvoyons au chapitre I de la deuxième partie, consacré à l'analyse du monologue intérieur selon E. DUJARDIN

3- SARRAUTE, N. « Roman et réalité ». Œuvres complètes, Bibl. Pléiade, 1996, p. 1650.

4- DERRIDA, J. « Ulysse gramophone ». Galilée, 1987, p. 90.

Si N. Sarraute invente une langue, c'est surtout pour la faire entendre. Ses textes sont aimantés par l'intranscriptible, par l'envers de l'écrit, par le donné brut de l'oralité.

1.1- La sous-conversation ou le tremblé de la voix « Le Planétarium » :

L'œuvre de N. Sarraute est partie prenante de l'exploration et de la mise en scène des rapports entre intériorité et extériorité, entre visible et invisible, surface et profondeur, être et paraître. On peut considérer « Le Planétarium » comme un roman dont le propre réside dans la richesse et la complexité de ces jeux, de ces décalages ou de ces heurts entre ce qui se montre au dehors (action, geste, parole) et ce qui se dissimule à l'intérieur (pensée, sentiment). L'outil de ce travail de révélation est le « personnage », tel qui se constitue comme conscience. La dialectique du montrer / cacher en est un des ressorts essentiels dans l'écriture sarrautienne.

Ainsi, le dialogue dans « Le Planétarium » est représentatif d'une stratégie de réhabilitation de la profondeur. Les personnages sont, les uns pour les autres, des sortes de surfaces pétrifiées. Cet aspect extérieur « dur et lisse » du personnage, ou cette surface apparente est travaillée par une profondeur, un incessant chassé-croisé permettant de saisir les mouvements qui se passent "entre". Il y a une sorte de double bande formée par la conversation et la sous-conversation, l'une affleurant sans cesse dans l'autre, sans réelle séparation entre intérieur et extérieur : les paroles.

C'est donc ce jeu de la conversation et de la sous-conversation qui nous intéresse ici. La conversation est censée porter à la surface ce qui s'agite dans les profondeurs et qui surgit "masqué", mais reconnaissable : d'où un certain nombre de rapports entre intérieur et extérieur devient moins apparent entre les deux formes de parole. Aussi, il n'y a guère, chez N. Sarraute, de parole solitaire : le discours d'autrui s'introduit à l'intérieur du soliloque pour une discussion imaginaire dans laquelle est accueillie la parole de l'autre. On constate ce fait dans le discours d'Alain Guimier en parlant de l'appartement de sa tante Berthe, en s'adressant pour cela à sa belle-mère et ses invités :

" Cinq pièces et elle toute seule...je voulais justement vous raconter...C'est ça qui est drôle. Elle ne reçoit jamais personne. Il faut que tout soit parfait, impeccable : il doit lui sembler que leur œil est là, toujours qui décèle les imperfections, les fautes de goûts...Le jugement des gens lui fait si peur...Elle ne tient à voir personne, au fond..." Ils (la belle-mère et ses invités) écoutent à peine ce qu'il dit, penchés déjà les uns vers les autres, ils se retournent à peine pour lui jeter un coup d'œil

agacé..." qu'est-ce que c'est que ces considérations " profondes ", ça les ennue, où veut-il en venir avec tout ça ?" En bonne maîtresse de maison, la belle-mère se sent obligée de l'arrêter fermement, cette fois : " Elle rit et agite un doigt... " Mais, dites-nous, c'est une idée fixe chez vous aussi, ça vous passionne...elle vous fascine, votre tante. Vous avez de qui tenir, au fond...Je m'en étais toujours doutée..." Distants, amusés, les invités se tournent vers lui. Ils rajustent leurs monocles. Ils prennent leurs faces-à-main : un drôle de numéro, ce garçon. Des histoires de cinglés. (Pla, p. 35).

Plus loin :

Il sent qu'il n'est plus maître de sa voix. Chez lui aussi une énorme poche enflée se vide avec un sifflement, il est lui-même surpris par son propre ton, plein de violence retenue, de haine, par son ricanement : " Ah ! vous venez de découvrir ça ? Vraiment ? Mais bien sûr que je lui ressemble. Nous nous ressemblons comme deux gouttes d'eau, vous ne vous en êtes jamais aperçue avant ? Sinon je ne m'y intéresserais pas tant. Et vous, je ne vous ferais pas tant rire à certains moments...Je peux être si drôle, vous me forcez toujours à raconter. Ça ne vous intéresserait pas tant, si vous-même et nous tous ici, nous n'avions pas un petit quelque chose quelque part, bien caché, dans un recoin bien fermé..." Ils se lèvent, cette fois pour de bon. Ce garçon est impossible. Indécent. Il outrepassa le droit des gens [...] (Pla, p. 35).

La suite immédiate du passage est exemplaire, dans le sens où elle nous montre une discussion « intérieure » et qui semble s'actualiser, et reprend le silence des autres comme s'il était une réponse à un discours prononcé. N. Sarraute substitue par le caractère intimement dialogique de toute parole, la figure circulaire en mouvement. Cette tendance irrépressible au dialogue rend les passages de « l'intérieur » à « l'extérieur » :

[...] elle (la belle-mère) se sent rougir. Mais elle n'a pas bronché, bien sûr...pas un mot. Elle a même souri en rosissant sans doute un peu : elle a senti dans ses joues une légère chaleur. Tout glisse sur elle, n'est-ce pas, ils doivent se dire cela, " elle a une peau d'éléphant", ...Jamais un mot quand les autres passent à l'attaque...Elle a peur, c'est très simple au fond. Il (Alain Guimier) lui fait toujours un peu peur. [...] Mais quoi, qu'est-ce qu'il a dit qui la fait rougir...Elle qui s'était imaginé qu'elle le poussait à petites tapes encourageantes, protectrices : allons, ne soyez pas si timide, voyons, exécutez-vous pour distraire nos invités, ne vous faites pas prier...alors que c'était lui qui les menait vers un but connu de lui seul...Il se moquait bien de l'effet qu'il produisait, de ce qu'eux pouvaient penser ou ne pas penser, il y avait quelque chose là, en lui, qu'il voulait voir [...] (Ibid., pp. 37-39).

On voit, dans cet exemple, l'équivoque qu'entretient le couple intérieur/extérieur, puisque cette opposition peut renvoyer à celle qui distingue la parole solitaire de la parole adressée à autrui. Le passage d'un ordre à l'autre est évoqué par N. Sarraute en des termes qui laissent à l'opération son caractère insaisissable : « C'est insensiblement, par un

changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors.»¹

La limite entre conversation et sous-conversation est, en effet, une des nombreuses limites que l'œuvre ne cesse de franchir et que l'on a tendance à confondre entre elles. Mais dans le texte même, l'« imaginaire » ou l'« intérieur » prend toujours davantage la forme de l'extériorité. Dans le passage suivant, la séparation entre deux ordres de réalité est fortement soulignée :

Combien de fois, devant cet air qu'elle a quand elle observe les gens, confortablement installée à l'écart, un air sûr de soi, il s'est senti poussé à jeter bas toutes ses armes, à aller vers elle... "Voyez comme je suis fait, je suis stupide, je réagis d'une façon ridicule, mais je ne parviens jamais à croire à une différence fondamentale entre les gens...Je crois toujours – c'est peut-être idiot – que quelque part, plus loin, tout le monde est pareil, tout le monde se ressemble...Alors je n'ose pas juger...Je me sens aussitôt comme eux, dès que j'ôte ma carapace, le petit vernis...Pas vous, vous ne trouvez pas ?" Elle ne pourra pas refuser le simple respect humain, la décence, l'honnêteté l'obligeront à se mettre à l'unisson, à hocher la tête d'un air de vague compréhension [...] Mais non, aussitôt, devant ce corps dénudé, tout pâle et tremblant dans la lumière crue, ce lourd rire gras jaillit, elle se rejette en arrière pour mieux voir, elle renverse la tête, le rire s'étrangle dans sa gorge en un interminable chuintement, un long sifflement avant l'énorme explosion finale... " Ha, ha, ha ; quel rigolo vous êtes...Quel drôle de numéro...Oh, non, moi, je vous garantis que je ne suis pas comme vous, je ne mets pas tout le monde dans le même panier..." (Pla, pp. 29-30).

Les premières paroles rapportées entre guillemets, celles d'Alain Guimier, sont des paroles données non comme intérieures mais comme imaginées par le personnage : paroles qui, si elles ne sont pas prononcées, n'en ont pas moins un caractère « extérieur ». On peut percevoir dans « Le Planétarium » le caractère indécis qui tend vers le « *présent de la conscience des personnages* »². La technique dans ce texte consiste à donner la priorité à la parole adressée (même imaginaire), sur la parole intérieure de type solitaire. La fin du passage cité – la phrase entre guillemets de l'interlocutrice - est en même temps réponse à la phrase d'Alain Guimier et réplique du passage précédent, récit fait par Alain de l'appel de sa tante, et commentaire de l'angoisse de celle-ci, angoisse qui devient la sienne. (Pla, p. 28).

1– SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». p. 117.

2– NEWMAN, Anthony. S. « Une poésie des Discours. Essais sur les romans de N. Sarraute ». Librairie Droz, Genève, Suisse, 1976, p. 41.

Ces répliques permettent d'entendre la fin du passage comme mise en mots de ce « rire lourd qui se vautre, un gras rire épais qui se roule partout, puis disparaît presque...puis reparait, enrouté, grinçant, long...il vous écorche...Celle qui rit, il n'a pas besoin de la regarder, il la connaît...Il aurait dû le prévoir... » (Pla. p. 28), qu'Alain a perçu comme « imaginaire ». Ainsi ce que l'on pourrait prendre pour un passage au dialogue réel, donne lieu à une réplique imaginaire.

Dans ce roman, N. Sarraute recourt à la ponctuation, notamment, les guillemets et les tirets comme marques du discours direct, pour permettre de distinguer la sous-conversation de la conversation. La différence entre ce que l'on peut appeler paroles intérieures et paroles effectivement prononcées est très nettement indiquée par l'introduction des guillemets, en particulier dans le deuxième chapitre du « Planétarium ». Que le discours prenne des guillemets auxquels il n'a pas droit parce qu'il répond à un discours imaginé dans le texte, met le lecteur en situation d'entendre (comme le personnage) ces paroles non prononcées.

Ainsi, on peut dire que ces marques typographiques sont souvent utilisées d'une manière un peu particulière – de façon à impressionner le lecteur – et indiquent que des paroles, dont celles-ci donnent une idée, ont été effectivement prononcées.¹ L'auteur paraît souligner la contiguïté essentielle qui existe entre les deux espaces ainsi posés, celui de la conversation – le dehors – et celui de la sous-conversation – le dedans - . C'est sans transition que l'écriture glisse de l'un à l'autre, comme si le tropisme abolissait les frontières censées les séparer. Ce que nous constatons là, c'est le passage, à l'intérieur même du texte, du « dehors » au « dedans », un « dedans » qui, lui-même a dû passer au-dehors, la sous-conversation devient la conversation, on y parle avec cette intonation qui est, en principe, réservée à l'intériorité. Jouant avec les règles de la ponctuation (les guillemets), le texte donne comme extérieure une parole intérieure.

En progressant ainsi, dans le sens d'une extériorisation, l'œuvre nous dit clairement que le « for intérieur » est un espace où l'on parle et, quel que soit le type de discours, d'une parole immédiate. « Le Planétarium » comprend quantité de pages écrites dans un style indirect libre qu'il devient possible de le nommer « monologue intérieur ». Et ce que

1- RYKNER, A. déclare que l'auteur « se joue de la répartition des guillemets qui apparaissent quand bon leur semble. » « Nathalie Sarraute ». pp. 101-102.

l'on peut dire de ces passages – au monologue intérieur - du « Planétarium », et en particulier du début du roman où l'allure nettement orale des paroles intérieures du personnage, font que le discours de celui-ci se substitue au récit (se présente comme une forme narrative). Avec l'immédiateté des paroles, les personnages deviennent de simples éclats de voix. Et c'est à partir de là, que nous tenterons d'analyser les procédés utilisés par N. Sarraute pour transcrire la voix dans l'écrit, et voir à quel niveau l'intonation de la voix parlante pourrait-elle apparaître dans ce texte.

C'est dans la ponctuation et la typographie qu'on remarque à quel point la transposition du parlé se lit écriture de voix, au sens où la voix est toujours ce qui manque à l'écriture. Le vocal serait donc dans les trous, les blancs, l'implicite, la disposition de la page. Il s'agit d'inventer une langue écrite qui mimerait les inflexions, les intonations, le timbre, le cousu et le décousu, les silences et les bruits. Il s'agit aussi de rendre tout à la fois la voix et la parole visibles et lisibles. C'est pourquoi la représentation du dialogue est devenue une question majeure de l'esthétique romanesque. L'effacement des procédés traditionnels (les guillemets, les tirets, les dit-il, les répond-il) sont des questions de voix. Ce qui importe, ici, c'est de savoir comment transcrire le geste vocal du parlé, inséparable du bruit de fond, comment représenter les mouvements, les tremblements et les intonations de la voix, c'est mettre au premier plan l'infra-langage d'une écriture de voix qui englobe le récit de paroles et le récit de pensées.

Les manifestations visibles de la voix dans le roman sont des figures, des irrégularités typographiques. Ce sont des signes poétiques de l'inaudible du roman. Plus l'écrit veut manifester sa proximité à l'égard du parlé et du tremblé de la voix, plus il accumule les signes visibles d'une singularité de la ponctuation ou de la surponctuation (points-virgules, souffle de la virgule, respiration ou halètement, les trois points de suspension ou points de vibration).

D'une façon générale, les signes de ponctuation visent à infléchir par leurs gestes et leurs mimiques inventives. Ainsi, l'œil écoute la voix du texte, parcourt son tracé d'un seul regard sans s'attarder au détail, encore moins au sens, tandis que l'oreille évalue les intensités, les respirations, les fréquences et les volumes. La voix d'encre suggère toute une

synesthésie. La ponctuation en ce sens, serait « l'oreille sensible du texte, la manière dont il s'écouterait lui-même et, du même coup, dont il écouterait son lecteur.»¹

La question de la ponctuation et de la typographie est une question de respiration, de rythme et de mesure, de prosodie. Le texte invente ses carrures et ses cadences (typographie), ses silences et ses contretemps (ponctuation) son paraverbal. De ce point de vue, quelque chose se passe dans l'écriture, des événements de ponctuation, dont le roman de voix est le théâtre.

Dans cette perspective, l'œuvre de N. Sarraute est la mieux placée pour nous en convaincre de la ponctuation comme voix du texte, et de sa double vie, manifeste et souterraine. Ce qui nous intéresse dans « Le Planétarium », ce n'est pas la voix audible de la langue, c'est plutôt la voix sous la voix, une sorte de voix, ou une virtualité de la voix qu'il faudrait saisir de l'intérieur, une tonalité avant toute émission, ce qu'elle-même désigne comme un pré-senti.

Il s'agit de ce mouvement imperceptible, sorte de prédialogue qu'est le tropisme ou la sous-conversation. Pour N. Sarraute, la langue de surface, lisse et empesée, n'est qu'un trompe l'ouïe. Elle pèse trop et ne pose pas sa voix. Il faut alléger la phrase, lui trouver des sourdines, des réactifs ténus et presque imperceptibles, lui donner de l'élan, lui faire prendre de la hauteur (hauteur que l'on entend dans la voix de Sarraute lisant ses textes), la faire tourner, trembler et vibrer afin qu'elle n'écrase pas la matière sonore et sensible des sensations qu'elle vise à capter.

Le passage qui illustre le mieux les vibrations de la voix et les mouvements de la sensation, c'est quand la mère de Gisèle propose à sa fille et à son gendre de leur offrir deux superbes fauteuils en cuir et que le couple voulaient échanger avec une bergère ancienne :

Quoi de plus simple, de plus naturel ? Une mère pleine de sollicitude, donne à sa fille et à son gendre l'adresse d'un bon fabricant, leur offre deux superbes fauteuils... " Exactement ce qu'il vous faut, vous ne trouverez rien de mieux... Ils sont confortables, solides et très jolis...un cuir splendide". Mais c'est sa voix sans doute, quelque chose dans le ton, le son de sa voix, une hésitation, une gêne, un

1- MARTIN, Jean-Pierre. « La bande sonore », p. 137.

manque de confiance en soi qui a dû tout déclencher. Ils sont comme des chiens qu'excite la peur, même cachée ils la sentent...C'est ce petit vacillement, à peine perceptible dans sa voix, qui a tout ébranlé, qui a tout fait chavirer...ils ont hésité un instant, ils se sont regardés... " Oh, je te remercie, maman – en rougissant légèrement, en baissant les yeux – mais ce n'est pas du tout ce qu'on voudrait, Alain et moi...On pense à une bergère ancienne, on en a vu une chez un antiquaire...Elle sera peut-être un peu plus chère que les fauteuils de cuir, mais je t'assure que c'est une occasion aussi, et c'est tellement plus joli..." Ces mots anodins en apparence...ces mots comme ceux qui autrefois révélaient l'hérésie et conduisent droit au bûcher, ont montré que le mal était toujours là, aussi vivace et fort...son cœur s'est mis à battre, elle a rougi, n'importe qui, sauf eux, aurait été surpris de la violence de sa réaction, de cette rage haineuse tout à coup dans son ton, dans son rire faux, glacé, elle-même avait mal en l'entendant : " Mais que je suis bête...j'oublie toujours...c'est vrai...il suffit que ça vienne de moi, pauvre imbécile que je suis...que ça vienne de mes amis...Mais je le savais, je ne voulais même pas leur demander l'adresse...Mais je n'ai pas pu résister, c'était une telle occasion...Je les aurais achetés pour nous si j'avais pu en ce moment..." Ce regard qu'ils ont échangé...ils ont toujours de ces regards...Leurs yeux se cherchent, se trouvent tout de suite, s'immobilisent, se fixent, tendus, comme pleins à craquer. Elle sait de quoi est faite cette transfusion silencieuse qui s'opère au-dessus d'elle tandis qu'elle gît entre eux, impuissante, inerte, terrassée : c'est bien là, hein ? Nous avons raison. Tu as vu ? J'ai vu, c'es bien la réaction prévue...C'est exactement ce que nous pensions, c'est ce que nous disons toujours...il faut danser au son de sa flûte...dès qu'on s'écarte d'un pas de la route qu'elle a tracée, elle se pose en victime bafouée...Elle est autoritaire...possessive...Elle donne pour dominer...pour nous garder éternellement en tutelle... (Pla, pp. 43-44).

La voix écrite, chez N. Sarraute, est essentiellement une respiration, une ponctuation faible et douce, qui cherche des correspondances avec les infra-langages, les flux et les ondes qui circulent entre les êtres, dépassant les consciences et traversant les personnages. La voix, en ce sens, est une oreille, un ouïr autant qu'un dire ; pas seulement une sous-conversation, mais une sous-audition. D'où cette manière de privilégier les trois points pour alléger le langage et tenter de quitter sa surface en passant, en quelque sorte, sous les mots, en introduisant du tremblé, du vibratoire, du pointillé dans l'écrit.

Un autre exemple, dans « Le Planétarium », quand la mère de Gisèle se redresse après avoir été malmenée par son gendre à propos des fauteuils :

[...]Jelle sent en elle un afflux délicieux de forces qui montent avec le calme, une sensation de puissance, de liberté. Non, pas ce masque ; pas cette tête-là, elle n'en veut pas, mais celle-ci qu'elle va porter maintenant, qui lui va si bien, qui est de son goût à elle aussi - une tête aux mêmes traits que l'autre, mais plus durs encore, plus accentués...Inutile d'échanger des regards...Il n'y aura plus rien à découvrir [...] Seules les conduites fortes inspirent le respect...regardez-moi. Voilà comme je

suis. Je n'ai pas besoin que vous m'aimiez, je m'en moque...Qu'on leur donne la lune, ils voudront davantage...Des bergères anciennes, des pièces de musée...et pour mettre où?...ils feraient mieux de travailler un peu au lieu de flâner le long des devantures d'antiquaires, de chercher à épater les petits amis...Mais c'est fini tout ça...Bien fini. Regardez-moi bien. Je n'ai pas peur. Ou les fauteuils de cuir ou rien. C'est moi qui paie. C'est dur à avaler, humiliant. C'est sordide, c'est lâche de ma part ? Vieille femme tyrannique...Insatisfaite...Je m'en moque. C'est à prendre ou à laisser. Et échangez des regards maintenant ; ça lui ôtera le goût, à ce petit si intelligent de faire des découvertes à mes dépens, de donner des leçons de psychologie. (Pla, pp. 45-46).

Ce passage nous décrit la voix qui se fait l'écho d'une intériorité au sein même d'une extériorisation. J. Derrida retient de la voix cette faculté de synthétiser intériorité et extériorité, il dit à ce propos dans « La voix et le phénomène » : « Le s'entendre parler (la voix) n'est pas l'intériorité d'un dedans clos sur soi, il est l'ouverture irréductible dans le dedans, l'œil et le monde dans la parole.»¹

Cette voix devient ainsi le porte-parole d'un sujet, dont l'intimité infrasensorielle et psychique, se donne à entendre. Les trois points indiquent ici, non pas une suspension, mais la vibration du récit de voix intersubjectif, une sous-punctuation, une sorte d'entre-voix. La sensation de la voix est évanescence, volatile, elle se perd dans le vacillement. Par cette attention accordée au ton, N. Sarraute montre qu'elle est ailleurs que dans le signe visible, qu'elle circule comme la voix elle-même, traversant le phrasé en tous sens, l'accompagnant et s'attardant sur des riens :

Il y a toutes ces choses que les mots ne peuvent exprimer...des impondérables, des diaprures, des irisations...Sans les mots, il n'y a rien. Les mots, c'est la sensation même qui surgit, qui se met en mouvement...Le mot crée...le mot peut à son tour susciter chez l'écrivain la sensation.²

La passion de la ponctuation est une passion du souffle et du signe ténu, une passion mélodique de l'accompagnement musical. Sa forme privilégiée est le silence. Parallèlement au rythme, la voix d'encre imprime sa passion dans la matière verbale d'une autre manière : elle fait entendre ses modulations dans les accords de langue, dans l'enrichissement musical du lexique, dans le dosage des tours précieux, des incorrections volontaires et des lieux communs rebattus.

1- DERRIDA, J. « La voix et le phénomène ». PUF, 1967, p. 96.

2- SARRAUTE, N. « Les fruits d'or ». p. 50.

Quand la passion ponctuante s'insinue dans l'écriture de voix, active sa circulation, affleure à la surface des mots, la passion harmonisante travaille à même la pâte des mots, tranche dans le vif, opère des coupes verticales dans la chair du langage – autre façon de donner de la voix, de dresser l'oreille du lecteur, autre façon de transformer le régime de l'adresse et le débit de la phrase.¹

Dans ce contexte, nous constatons que les effets de l'oralité dans la langue du roman, se présentent comme des effets de voix. L'usage de cette oralité peut être aussi celle de la parole du dedans, de ces bas-fonds psychiques et de ces sous-conversations. On trouve cette oralité triviale dans le texte du « Planétarium ». N. Sarraute faisant parler ses personnages des intellectuels petits-bourgeois (Alain Guimier, Germaine Lemaire, Gisèle, les ouvriers de la tante Berthe). Elle marque, en effet, la rencontre entre des universaux de pensée et des contingences d'expression, entre des lieux communs du langage et des sensations de voix, entre des bribes de parole éphémère et l'imaginaire de la communication littéraire. Le trivial, ici, cherche à retrouver, sous la langue, l'infra-langage.

C'est écoeurant de le voir se pavaner devant des imbéciles, chercher à se faire admirer, s'exciter sur des histoires de bonnes femmes... "Mais laisse-le donc tranquille, voyons, tu vois bien que ça l'ennuie. Et puis quel intérêt ça présente, ces histoires ? Une vieille maniaque, voilà tout." C'est cela, il le sent maintenant, qui le paralyse, l'empêche de se lancer, cette masse lourde près de lui, une énorme poche enflée, tendue à craquer, qui pèse sur lui, qui appuie...S'il bouge, elle va crever, s'ouvrir...des racontars idiots, des cancons, des mensonges...des papotages grossiers...des bonnes femmes...et lui, la pire, paradant, voulant briller, une vraie petite putain...on s'avilit à leur contact, ils vous donnent l'impression de manger du foin...ça va déferler sur lui, l'étouffer, lui emplir la bouche, le nez, d'un liquide âcre, brûlant, nauséabond [...] (Pla, p. 22).

L'oralité triviale, dans ce texte, est avant tout un geste vocal, une inflexion dans la langue du roman, un style de la voix. Dans cette trivialité, l'auteur cherche à saisir le tremblé de la voix sous une forme épurée. Son attention est fixée sur l'intonation et non sur l'épaisseur du mot. Elle se loge dans l'échange ordinaire des affrontements verbaux, entre « ombres chuchotantes »² comme : « mon petit », « vieille maniaque », « pauvre idiot », « et pourquoi pas ? », « je m'en moque », ...et elle, pitoyable vieille folle, ridicule, risettes...frétillements...inutile de gigoter... » (Pla, p. 44).

1- MARTIN, J. P. « La bande sonore ». p. 142.

2- SARRAUTE, N. « L'usage de la parole ». p. 73.

Le dosage de la trivialité dans la langue est ainsi étroitement lié à l'invention d'une voix et de son intonation.

1.2- S'entendre-parler / une subjectivité vocale « Enfance »

L'originalité principale de l'œuvre de Sarraute réside dans le statut qu'elle accorde aux mots, ou plus exactement aux paroles, entre dedans et dehors. Ce statut repose sur l'affirmation de « L'ère du soupçon » :

Mais, à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs.¹

Les mots sont donc les agents indispensables de ce délicat travail de va-et-vient entre dedans et dehors. Ils sont les vecteurs de ce passage fragile. Le travail de l'écrivain consiste, dès lors, à rendre les mots à leur mouvement premier, les laisser flotter dans cet espace intermédiaire qui est leur milieu naturel. (cet espace est la conscience qui se trouve entre l'inconscient "tropisme" et le monde réel).

« Enfance » semble le récit où ce travail sur les mots est le plus émouvant. On y voit à l'œuvre une véritable invasion des mots des adultes dans l'intériorité de la jeune héroïne. Des mots qui s'enkystent en elle et réclament de sortir au-dehors. La narratrice note qu'il lui faut, pour les détourner, vider ces sortes de poches internes, les crever par la parole. La même tâche incombe à l'écrivain adulte pour qui il faut « dégager ce qui est resté là, enfoui. » (Enf, p. 86). Dans l'un et l'autre cas, le même devoir de dégagement d'énoncés qui paralysent la vie psychique intérieure.

Ainsi, les sous-conversations se présentent ici, en écho aux paroles de l'autre. L'écriture de soi est donc conquête à travers des refus et des approximations successives. Sur fond de blancs, d'ellipses et de silences, N. Sarraute fait résonner des mots dans toutes leur force acoustique – des signifiants – pour figurer une expérience singulière que les mots, trop quotidiens, trop usés à force d'avoir été utilisés par tous, ont tendance à édulcorer. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le récit de « Enfance » s'ouvre sur des

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». p. 102.

mots d'allemand, ceux que prononça la gouvernante, chargée de s'occuper de Natacha en séjour avec son père dans un hôtel suisse.

Il s'agit, ici, de convoquer une scène de transgression à travers l'analyse d'un tropisme. L'incipit constitué par la scène avec le double n'est séparé de cette scène que par un blanc typographique « Nein, das tust du nicht. » « Non, tu ne feras pas ça. » L'allemand présente le passé puisque la gouvernante a formulé l'interdiction dans sa langue. C'est un point d'authenticité dont le personnage entend la résonance. Natacha a d'abord ressenti la force des mots allemands parce qu'ils étaient à la fois intelligibles et étrangers, nets et même coupants. La narratrice les reproduit pour induire en nous l'ébranlement, ressenti jadis par Natacha. L'interdiction qui lui fut signifiée résonne encore en elle, revêt une dimension castratrice qui déclenche une poussée intérieure, instinctive – un tropisme –.

Or, N. Sarraute, au moment de débiter son récit d'enfance, sent monter en elle à nouveau ce poids des signifiants étrangers qui portent atteinte à son désir. Sa phrase refigure cette force de jaillissement des profondeurs, cette présence du passé dans le présent, immédiatement convoquée par la similitude de la réaction intime. Le rythme épouse celui du surgissement ressenti et ressaisi : « Les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids... » (Enf, p. 10).

Il ne s'agit pas, ici, d'une simple séquelle du passé, mais d'une réitération dans le présent de sa force de compression, revécue dans et par l'écriture. Les variations sémantiques (puissance / poids) ne font que mieux ressortir la symétrie de la répétition pour rendre la sensation de l'écrasement. Mais en même temps se développe le tropisme réactif : « et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève...les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas... "*Doch, ich werde es tun.*" "*Si, je le ferai.*" » (Enf, p. 10).

La scène continue de se dérouler au présent, puisqu'elle est revécue comme la première fois, et elle met au jour cette dynamique de forces qui constitue l'intériorité selon N. Sarraute. Au poids des paroles de l'autre, répond la pression de ce neutre, ce quelque chose qu'elle ne peut nommer, dont le pronominal figure l'autonomie, tandis que les

variations phoniques précisent son mouvement « se soulève, se lève ». Ses propres mots en allemand sont en quelque sorte engendrés par l'intimation première, ils constituent la riposte suscitée pour produire l'effet sur l'autre : « Les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas. » Dans cette parole, apparaît l'expression d'une dialectique de la surface et de la profondeur, ainsi que d'un rapport de force entre la conscience de l'autre et soi. Le drame qui se jouait à l'intérieur de sujets mobiles (Natacha, la gouvernante) et insaisissables, a donc pour support le personnage qu'il traverse. Des profondeurs de la mémoire et du subconscient rejaillissent ces mots oubliés mais toujours disponibles, conservés comme des talismans parce qu'ils n'ont pas été corrompus par l'usage : « Mais ces paroles, je ne les ai jamais prononcées depuis. » (Enf, p. 11). Et nous sommes appelés, à travers ce jeu phonique d'allitération, à revivre avec elle l'instant qui précède la transgression : « Je vais déchirer, saccager, détruire...ce sera une atteinte, un attentat...criminel... » (Ibid., p. 11).

Les mots sont ainsi comme des paquets menaçants, ou des bombes à retardement, que les adultes laissent en dangereux dépôt à l'enfant. Dans ses entretiens avec Simone Benmussa, N. Sarraute manifeste ce grand écart entre le mot prononcé et ce qu'il cache, elle insiste sur cette micromanie de l'intonation et du filet de voix : « sous l'anodin, sous le visible, quelque chose se passe. »¹

On note, à partir de cet exemple, la lutte de Natacha contre ces « paquets menaçants » ou ces mots qui résonnent en elle. Mais d'autre part, l'auteur mène un combat entre la parole éteinte et ranimée, entre mots figés et vibration du discours : « Ces mots qui résonnent sans bruit, venus de nulle part, adressés à personne... »² Le travail de l'écrivain devient ainsi un antidote contre les « pouvoirs mortifères qui assaillent le destin des paroles, dès lors qu'elles s'éloignent de leur source vive.»³

Ce travail permet, par un mouvement infiniment attentif et respectueux, de redonner vigueur aux mots. C'est sa matérialité même qu'elle inspecte et qu'elle explore, pour mettre au jour les imbrications du sens, du son et de la vision que recèle le mot. En même temps, elle fait de ce dernier un lieu de rencontres sensorielles et élargit ses

1- BENMUSSA, S. « N. Sarraute. Qui êtes-vous ? ». La Manufacture, 1987, p. 108.

2- SARRAUTE, N. « Ici ». Gallimard, 1995, p. 178.

3- RABATE, Dominique. « Poétiques de la voix ». José Corti, Les Essais, 1999, p. 268.

possibilités signifiantes. Les modalités discursives de l'écriture sarrautienne restaurent la présence du corps dans l'activité langagière. Elle cherche, en effet, à ressusciter ce substrat corporel qui préside à l'émergence de la parole. Son écriture remonte ainsi à la source où le sens, le sujet et le corps fusionnent dans les mots.

On le constate dans la présence du père de Natacha, qui occupe la place de la mère, quand il berce sa fille avec sa voix basse et incertaine :

[...] Il est assis sur une chaise derrière moi et il me chante une vieille berceuse...sa voix basse est incertaine, comme un peu éraillée...il ne sait pas bien chanter et cette maladresse donne à ce qu'il chante quelque chose d'encore plus touchant [...] (Enf, p. 52).

Dans cette berceuse, le père modifie les paroles pour y introduire l'appellatif tendre, comme le font les mères : « Dans cette berceuse, il a remplacé les mots "mon bébé" par le diminutif de mon prénom qui a le même nombre de syllabes, Tachotchek... » (Enf, p. 53).

Le père semble communiquer moins par les mots que par l'énonciation, l'intonation de la voix, les gestes. Dans ce passage, s'établit une certaine proximité entre le père et la fille, et entre Natacha et N. Sarraute. L'écriture s'impose dans un présent vif où l'émotion accompagne le récit. Elle met l'accent sur la continuité ininterrompue entre soi enfant et soi adulte. La voix paternelle chantant la berceuse résonne encore en elle : « Je l'entends aujourd'hui si distinctement que je peux l'imiter et j'avoue que parfois cela m'arrive... » (Enf, pp. 52-53).

Ainsi, la voix que la narratrice déploie, dans ce texte, a cet aspect sonore qui se propulse de l'intérieur. Mais comme N. Sarraute a toujours fait référence à l'art (la peinture, la musique), elle lance à l'écriture le défi de traduire la rapidité du clin-d'œil.¹ Cette vivacité du regard que la romancière cherche à retranscrire dans l'écriture, c'est dans la fugacité du son qu'elle parvient à l'exprimer. Et c'est dans la recherche de la brièveté – « Vite, très vite...on n'a pas le temps, on se dépêche...pour que le lecteur perçoive très rapidement ces impressions. »² – que se réalise cette synesthésie de l'audition et de la vision : dans ses entretiens avec S. Benmussa, la romancière présente la peinture et la musique comme deux arts complémentaires, en ce que l'évanescence musicale et

1 – Nous renvoyons en particulier à ses entretiens avec S. BENMUSSA, pp. 135-136-148.

2 – Idem., p. 148.

l'instantanéité du regard peuvent simultanément traduire le surgissement d'une impression : « L'avantage de la peinture c'est qu'elle traduit l'instant et lui donne une impression d'éternité. L'écrivain n'a jamais cette impression. C'est comme l'écoute [...] »¹

Si de l'avis de la romancière, l'écriture paraît, du fait de la successivité qu'exige le déroulement de l'écrit, impuissante à retranscrire l'instantanéité de l'impression, elle s'inspire tout de même de ces deux formes de création, visuelle et sonore : c'est bien, en effet, par une sonorité qui se métamorphose en tableau, par un enchaînement des métaphores et des métonymies, selon un principe de synesthésie, que la narratrice nous rend compte du transfert d'une sensation à l'autre :

[...] je me laisse imprégner par cette lumière dorée, ces roucoulements, ces pépiements, ces tintements de clochettes sur la tête des ânes, des chèvres, ces sonneries des cerceaux munis d'un manche que poussent devant eux les petits qui ne savent pas se servir d'un bâton... Bien sûr, comment résister à tant de charme... à ces jolies sonorités [...] mais pour ce qui est des clochettes et des sonnettes, je les entends... et aussi des bruits de crécelle, le crépitement des fleurs de cellulose rouges, roses, mauves, tournant au vent [...] (Enf, pp. 20-21).

La simultanéité des sensations visuelle et auditive se traduit ici dans une successivité énumérative qui privilégie la profusion des impressions à leur fusion. Ainsi le glissement métonymique de roucoulements à pépiements et tintements, s'il perd en instantanéité par rapport aux sensations, il gagne en irisation sémantique. En ce sens, la narratrice donne au mot une sonorité musicale qui fait naître ces sensations. La voix sera comme un intermédiaire qui fera passer dans l'âme les sentiments. Pour la narratrice, c'est la musique vocale qui donne vie aux mots et aux sensations. Son efficacité se manifeste dans son pouvoir de charmer l'oreille, de « s'inscrire dans l'âme par son liquide susurrement, effet d'écho qui laisse dans l'âme des auditeurs les traces délicieuses des mots [...] »²

Mais ce jeu réciproque entre sonorité et visibilité définit aussi un lieu de circulation du sens entre le corps et le code. Ainsi, paroles et attitudes corporelles s'accompagnent, se côtoient et se prolongent les unes les autres, pour définir une autre localité du sens, à mi-chemin entre intériorité et extériorité, entre signe et geste ou entre signification et

1– Op.cit., Entretiens avec BENMUSSA, S. pp. 135-136.

2– Op.cit., S. Badir & H. Parret, « Puissances de la voix ». p. 73.

sensorialité. Le corps est ainsi au cœur même de l'acte de parole. Non seulement il prête au langage une voix, mais il visualise chaque mot en une mimique gestuelle :

Il parle souvent français avec moi...je trouve qu'il le parle parfaitement, il n'y a que ses " r" qu'il prononce en les roulant, je veux lui apprendre...Ecoute quand je dis Paris...écoute bien, Paris...maintenant dis-le comme moi...il m'imité drôlement, comme s'il s'éraflait la gorge...Parris...Il me rend la pareille en me faisant prononcer comme il faut le " r" russe [...] (Enf, p. 45).

Dans un autre exemple :

[...] des gens qui me regardent, qui attendent...j'ai été poussée, j'ai basculé dans cette voix, dans ce ton, je ne peux plus reculer, je dois avancer affublée de ce déguisement...j'arrondis mes lèvres, j'ouvre mes yeux tout grands, ma voix monte, vibre [...] (Enf, p. 62).

Si la voix et l'expression corporelle se superposent l'une sur l'autre en une sorte de gestualité locutoire, c'est parce que N. Sarraute cherche à faire entendre un écho entre intériorité et extériorité. Dans ce sens, la voix assure l'existence d'une relation entre son et sens, entre énonciation et énoncé. Le cheminement qu'opère la voix entre corps et code est repérable dans la mise en place de tout un système typographique : l'usage des tirets, des alinéas, des guillemets constituent, en effet, des structures privilégiées pour le tropisme¹, en ce qu'elles les mettent en dialogue. La voix, écho d'une intériorité tropismale et support sonore du sens, se dédouble pour faire entendre les deux. C'est ainsi que certains locuteurs et interlocuteurs des romans de N. Sarraute se situent plus dans un rapport d'écoute que d'intelligibilité à l'égard des paroles entendues. Et c'est sur ce rapport entre paroles entendues et paroles dites qu'est construit le récit d' « Enfance ». Le passage suivant le montre bien :

"- [...] mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué...c'est si tentant...tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord...

- Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller...
- Bien sûr, comment résister à tant de charme...à ces jolies sonorités...
- [...] mais pour ce qui est des clochettes, des sonnettes...je les entends...et aussi des bruits de crécelle... " (Enf, pp. 20-21).

1- Nous renvoyons à l'étude très précise de Geneviève Henrot portant sur ces traits stylistiques, à partir desquels elle distingue différents niveaux de frontière entre intériorité et extériorité, in Poétique, « Distances dialogiques chez Nathalie Sarraute », n°97, février 1994, pp. 40-63.

Le goût des mots « *choisis pour leur beauté et leur pureté parfaite* » (Enf, p. 167), affirme dès l'enfance un plaisir de la langue, constitutif du désir d'écriture. Les mots sont chez Natacha, source de plaisir auditif et visuel. Et le livre préféré de l'enfant « Max et Moritz » lui offre ce double contentement des sons et des images : « [...] les dessins de mon livre préféré, Max et Moritz, avec ses vers si drôle que je sais par cœur, que j'aime scander [...] » (Enf, p. 47) font surgir des images dans l'esprit de l'enfant.

A plusieurs reprises dans le roman, l'auteur fait mention du plaisir purement phonétique que procure la prononciation des mots, ce qui vient souligner le primat des expériences infantiles de la parole dans le destin d'un écrivain : les différences de prononciation de " r " en russe et en français avec lesquelles Natacha et son père s'amuse (p. 45), ou encore l'attention de Véra, sa marâtre, qui prononce les « voyelles comme écrasées entre les consonnes. » (Enf, p. 115). Ainsi la manière de prononcer ou la manière de parler, le style vocal, le style verbal, est un message engendré à l'aide d'un système de communication préverbale, et intégré au message linguistique proprement dit.¹

Le langage peut même devenir un jeu d'exercice physique qui repose sur la perception des nuances articulatoires :

[...] ou bien je m'amuse à scander sur le bruit des roues toujours les mêmes mots...venus sans doute des plaines ensoleillées que je voyais par la fenêtre...le mot français soleil et le mot russe *solntze* où le l se prononce à peine, tantôt je dis *sol-ntze*, en ramassant et en avançant les lèvres, le bout de ma langue s'appuyant contre les dents de devant, tantôt *so-leil* en étirant les lèvres, la langue effleurant à peine les dents. Et de nouveau *sol-ntze*. Et de nouveau *so-leil*. (Enf, p. 107).

Cette œuvre vient de désigner les limites du projet de « Enfance », qui consiste à renouer avec les origines de la parole. Le langage, pour N. Sarraute, est un matériau primordial : « Dans l'écriture, la voyelle est prioritaire. »² Et si l'un des objectifs premiers de l'auteur est de traduire tout un pan indicible de la vie psychique, qu'elle appelle « tropismes », c'est de l'intérieur même des modulations de la langue qu'elle cherche à les détecter, car nous dit-elle : « il se passe quelque chose à l'intérieur de la vie psychique qui ne peut être rendu que par de l'écriture, du langage. »³ La langue devient donc le lieu où le sujet s'accomplit. Ce langage devient voyelle, intonation, énoncé, et

1- FONAGY, Ivan. « La vive voix ». Payot, 1983/1993. p. 25.

2- Entretiens avec S. BENMUSSA, p. 147.

3- Ibid., p. 147.

pourrait attester la possibilité d'un prélangage. Et c'est bien ce lieu inédit d'une rencontre entre signes, sensations et impressions intérieures qui définit le style de la langue sarrautienne.

Ainsi, l'étude de l'oralité permet de montrer en quoi l'écriture de N. Sarraute est à la fois une implication entre le corps et la langue, un lieu d'affrontement entre le sujet et le code, et l'écho d'un sujet clivé entre parole et tropisme. La dimension sonore de cette écriture passe par des effets de rythme et de prosodie et donne un sens au corps. Pour Henri Meschonnic, la voix, qui est « la matière de l'oralité », n'échappe pas au sens :

« Les transformations, les modulations de l'oral vers l'écrit sont une matière de sens, porteuse d'un grand nombre de signaux, ceux de la voix. [...] La voix ne porte pas seulement du sens. Elle est matière de sens elle-même, et cible de sens.»¹

Dans « Enfance », l'oralité n'est pas identifiée ou parlée. Elle est cette impulsion respiratoire, ce souffle vital, cette présence d'un corps énonciateur qui peut traverser l'écrit comme le parlé :

Je sais très bien le texte par cœur, je ne risque pas de me tromper, d'oublier un seul mot, mais il faut surtout que je parte sur le ton juste...voilà, c'est parti...ne pas faire trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer...dans le silence ma voix résonne, les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonds avec eux, mon sentiment de satisfaction [...] (Enf, p. 180).

Dans la voix, il y a du corps, des signes du corps. Cette dimension sonore du langage, inspire chez N. Sarraute, la recherche d'une respiration musicale qu'on retrouve dans la ponctuation : « La voix en écriture, c'est tout simplement un choix de syntaxe et de vocabulaire, ce n'est rien d'autre que ça mais il faut que ça sonne juste.»²

Ainsi, la voix est véhicule, chemin, outil d'efficacité pour la parole car elle agit directement sur l'auditeur qui la reçoit par l'oreille, en qui elle pénètre, se dissout pour nourrir les éléments du corps et le mobiliser.

1- MESCHONNIC, Henri. « Critique du rythme ». Verdier, Lagrasse, 1982, p. 660.

2- MARTIN, J. P. « La bande sonore », p. 262.

- **L'intersubjectivité vocale :**

C'est à partir du langage qu'une triple identité se construit dans « Enfance » : le narrateur, la voix critique et la voix de l'enfant. La confrontation de ces trois voix confère au texte une forme dialogique qui fait alterner discours et récit. Le dialogue se construit sur des niveaux d'énonciation différents. Il creuse au sein même de la parole, un circuit de communication, qui consiste à faire converser les paroles avec les mouvements de la conscience. Ainsi, la narratrice de « Enfance » n'est pas présentée en situation de dialogue polémique avec ses interlocuteurs, mais en situation d'écoute de ses propres propos :

Alors, tu vas vraiment faire ça ? " évoquer tes souvenirs d'enfance "...comme ces mots te gênent...c'est bien ça. – Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...- C'est peut-être...- Non, je ne crois pas... (Enf, p. 7).

Par ce dédoublement du sujet en locuteur et interlocuteur, N. Sarraute situe la subjectivité dans une position dialogique, où celui qui parle est sujet de son énoncé et de son énonciation. Cette situation d'énonciation sarrautienne fait éclater l'identité du sujet, en plusieurs voix qui se répondent les unes aux autres dans un véritable mouvement choral. Le sujet se situe donc dans cette articulation difficile entre intimité sensorielle et langage. En se dédoublant sur toute la surface du langage, il devient l'observatoire des sensations les plus intimes. La voix, ici, se fait écho d'une intériorité au sein même d'une extériorisation : « Le s'entendre-parler n'est pas l'intériorité d'un dedans clos sur soi, il est l'ouverture irréductible dans le dedans, l'œil et le monde dans la parole.»¹ Elle devient ainsi le porte-parole d'un sujet, dont l'intimité infrasensorielle et psychique, se donne à entendre. L'intonation et l'accent sont les porte-parole de cette subjectivité, laissée pour compte dans le silence du signifié ; aussi, comme ils devaient compenser l'indicibilité profonde de leur être propre, les personnages sont très souvent en situation d'écoute narcissique. Leur corps se transforme en miroir sonore d'une subjectivité, amorçant ainsi le dialogue intérieur, que N. Sarraute a appelé « conversation / sous-conversation ». Le passage suivant montre bien cette écoute de soi :

"Cher petit oreiller, doux et chaud sous ma tête, plein de plume choisie, et blanc et fait pour moi..." tout en récitant, j'entends ma petite voix que je rends plus aiguë qu'elle ne l'est pour qu'elle soit la voix d'une toute petite fille, et aussi la niaiserie affectée de mes intonations... (Enf, p. 62).

1- DERRIDA, J. « La voix et le phénomène ». PUF, 1967, p. 96.

Cette distinction entre intériorité corporelle et subjectivité intime, que la voix assume et fait entendre, renvoie le sujet sarrautien à l'image de soi, scindée en juge et partie. Ainsi, acceptant de se plier à l'image que les adultes attendent d'elle, la narratrice-enfant se lance dans un numéro de récitation publique, en l'accompagnant d'un mépris de soi, pour ce " faux timbre " qu'elle emprunte :

Je perçois parfaitement combien est fausse, ridicule, cette imitation de l'innocence, de la naïveté d'un petit enfant, mais il est trop tard, je me suis laissé faire, je n'ai pas osé résister [...] je parcours jusqu'au bout ce chemin de la soumission, de l'abject renoncement à ce qu'on se sent être, à ce qu'on est pour de bon. (Ibid., pp. 62-63).

La voix affirme ici, la puissance d'une subjectivité, en prise avec des contradictions intérieures. Cette voix, qui est en sa seule possession, et qui pourtant se détache d'elle, représente effectivement toute l'ambivalence d'un sujet divisé entre intériorité et extériorité. Et l'expression de cette intériorité est ce qui est révélé dans le désaccord entre ce timbre et l'acte d'énonciation de la narratrice. En ce sens, le timbre de la voix se fait bien l'écho d'une subjectivité qui vient s'insérer dans le procès de signification. Dans « Enfance », la mise en forme dialoguée de l'écrit, associée à la mise en scène d'un double de soi, offre un cadre formel à la révélation d'une identité et d'une subjectivité qui se jouent dans le rapprochement du sujet et de la voix.

Ainsi, le dialogue sarrautien, qui se réfère à un interlocuteur absent, comme dans le cas présent (la narratrice s'adresse à son double), finit par effacer le locuteur, pour ne plus laisser entendre que le bruissement de la langue. André Allemand a relevé que l'ensemble composite des voix, réunies en un même personnage, se désolidarise de la parole de son émetteur, pour se produire à distance : « ...j'entends ma petite voix...et aussi la niaiserie de mes intonations...j'ai été poussée, bousculée dans cette voix, dans ce ton...ma voix monte, vibre... » (Enf, p. 62).

C'est dans l'absence de communication, que peut se constituer une nouvelle entité du sujet parlant, qui s'assume et s'affirme en intersubjectivité et s'oppose ainsi à la dimension aliénante de la parole. La menace que représente l'autre sera désamorcée par l'intégration de l'altérité à la subjectivité. Et c'est au cœur de cette intersubjectivité, que s'opère la magie du « s'entendre-parler », où la parole occupe, avec omniscience, les rôles de locuteur, d'allocutaire et d'allocution. L'absence de distinction entre discours et récit,

entre discours direct et indirect, entre locuteur et interlocuteur reflète cette duplicité de la parole sarrautienne, qui est d'être tout à la fois expression de l'identique et de l'altérité. Aussi l'intériorité suppose un auditeur. Et c'est en cela, que la subjectivité parlante des romans de N. Sarraute, n'est pas réductible à la notion de monologue intérieur. Il s'agit plutôt d'une parole dédoublée, qui, oscillant entre dialogue et monologue, circule de voix en voix, au point de donner une dimension chorale au dialogue.

Les textes de N. Sarraute sont donc un véritable déferlement de paroles dont l'ensemble constitue la matière romanesque propre, au détriment de l'intrigue, du personnage et du décor. Et si le langage est capable à lui seul de fournir un matériau narratif et poétique, c'est parce que, explique N. Sarraute dans « Le langage dans l'art du roman », il peut se couler dans les replis d'un univers infrasensoriels :

Il (le langage) doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore.

Il tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient et s'épandent.

Il se soumet à des rythmes.

Il accepte des assonances.

Il retrouve des mots ou en découvre.

Il coupe ou allonge les phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé.

Il devient primordial.

Il s'avance au premier plan.

Il devient l'égal de ce que sont, dans la peinture ou dans la musique, la couleur, la ligne ou le son.¹

A la fois procès de signification, rappel des étapes prélinguistiques de l'acquisition du langage, et expression de nouvelles réalités psychiques, l'aspect sonore de l'écriture sarrautienne s'écarte des emplois classiques (dialogue traditionnel). Il permet aussi un réagencement des possibilités signifiantes et rend possible la communication d'un implicite fondamental qui trouve en le corps un soutien expressif. La mise au jour de l'aspect sonore permet, en effet, de dévoiler que le corps s'infiltré comme souffle dans tous les replis de son écriture, et qu'il en fournit même le support.

1- Extrait d'une conférence donnée au Japon, en 1970, « Le langage dans l'art du roman », et publié dans les entretiens avec S. BENMUSSA, op.cit., p. 191.

Concluons ce titre par trois citations : Sur « Enfance » comme point de départ : « le déroulement de ce qui s'était enroulé là. » (Ibid., p. 113). Sur « Enfance » comme aboutissement : « Les derniers mots viennent toujours comme poussés par tous ceux qui les précèdent. » (Ibid., p.199). Enfin sur la vision qu'exprime N. Sarraute dans « Enfance » : « Ce sont des choses que les enfants perçoivent mieux que les adultes. » (Ibid., p. 57).

« Enfance » est, en somme, un texte écrit d'une même plume que les romans, animé d'un même désir de saisir l'instant dans ce qu'il a d'humainement fragile et vulnérable. C'est la musique de l'écriture mais jouée en sourdine. Le tâtonnement générateur, caractéristique de l'évocation des tropismes, se manifeste ici dans l'interrogation d'un vécu à travers le scepticisme et les scrupules du double.

1.3- L'entre-deux de la voix ou le bruissement de l'indicible :

Dans l'espace du sujet sarrautien, il y a une voix qui parle et articule un dedans et un dehors. Dans ce contexte, nous aimerions laisser résonner ces mots de Samuel Beckett, tirés de « L'innommable » :

C'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince, comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre [...] ¹

Ces lignes sont contemporaines de certaines œuvres de N. Sarraute, comme si la littérature de cette époque s'était fixé pour tâche d'explorer les limites entre intérieur et extérieur, d'en déplacer les frontières. Dans la perspective d'un changement de rapports entre dedans et dehors, rapports mobiles entre deux lieux, deux pôles, un changement qui oblige, selon Sarraute, à ne plus penser des « états » mais des « mouvements », à accentuer autrement le statut de la voix. Les textes de Sarraute seraient ainsi à lire comme un trajet qui partirait du roman et s'en éloignerait pour autre chose.

1- BECKETT, Samuel. « L'innommable ». Minuit, 1953, p. 160.

L'originalité maintenue de l'œuvre de Sarraute est précisément cette inlassable exploration de ce qui est « entre ». La constante de l'œuvre est d'aller voir vers ce qui palpète, bouge, tremble, remue, vibre, s'élançe, perce, s'enfonçe, de la profondeur cachée à la surface visible, et réciproquement, dans un mouvement incessant. Ce dedans qui se manifeste au dehors est, à la fois, visible et invisible, il anime le discours de surface, le rejoint, l'accompagne. Les mouvements qui se produisent « entre » obéissent à une énergie répétitive.

De façon générale, on peut dessiner les étapes de la « crise » sarrautienne :

Une poche se gonfle par pression interne, en réponse à une invasion agressive du dehors ; elle pousse vers le dehors, selon une efflorescence qui en est la phase insouciance ; elle peut aussi se répandre à travers une fissure de la carapace, figurée comme une fente dans un mur trop lisse. Elle déborde à l'extérieur avant de se voir exposée, sans défense aux contre-offensives, puisqu'elle a, en retour, suscité au dedans d'autrui le même mécanisme.¹

La scène originaire de cette pulsion réactive et agressive vers le dehors se trouve dans « Enfance » dès l'ouverture du livre. On y voit la petite fille obsédée par l'énoncé tabou : « *je vais le déchirer* ». Ce désir d'ouvrir à coup de ciseaux le fauteuil, de le percer, de le violer imaginairement pour en voir le feutre gris s'échapper est véritablement une scène où le travail sur les mots et les paroles est le plus émouvant. C'est de l'intérieur même des modulations de la langue que l'auteur va traduire tout un pan indicible, elle cherche à détecter l'ineffable, car, nous dit-elle : « il se passe quelque chose à l'intérieur de la vie psychique qui ne peut être rendu que par de l'écriture, du langage [...] »²

C'est dans cette mesure que le texte sarrautien peut se présenter comme une analyse de l'insignifiant. C'est dans cet en-deçà du verbe que l'écrivain recherche le plus souvent la matière de son œuvre. Intonations, prononciations, silences, hésitations, réticences, etc., focalisent ainsi l'attention de ses personnages et font naître les drames dont ces derniers sont les acteurs involontaires. Car le langage, ici, est moins lui l'élément moteur de cette écriture, que tout ce qui en lui ressort non de la langue mais de la parole, c'est à dire, ce qui, derrière le mot qui fige, continue de s'agiter, ce qui refuse la claustration, ce qui, sous la dalle du verbe, ne cesse de grouiller obscurément. Si bien que si le langage rate son

1– RABATE, Dominique. « Poétiques de la voix ». José Corti, 1999, p. 257.

2– Op.cit., BENMUSSA, S. «N. Sarraute, Qui êtes-vous ? ». p. 149.

objet, devenu acte il laisse dans son sillage comme un murmure confus, un bruit touffu, libéré des signes et du sens, que l'écrivain cherche à surprendre :

Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé...je venais d'en écouter un passage (des Contes d'Andersen)...je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses...et à ce moment-là, c'est venu...quelque chose d'unique...qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence [...] (Enf, p. 66).

La narratrice recherche le mot qui ne trahit pas la sensation « mais quoi ? Quel mot peut s'en saisir ? » (Ibid., p. 67).

Le mot « bonheur » est récusé, parce que c'est un « mot à tout dire ». « Félicité », « exaltation » sont écartés pour leur laideur, leur lourdeur peut-être, ou encore leur longueur. Peut-être, ils écraseraient de leur signification la qualité spirituelle et fugitive de la sensation ? Le mot « joie » est donc privilégié pour sa modestie. Il faut plutôt songer au caractère bref, clair et doux de ce monosyllabe. Il peut effleurer la réalité et presque la caresser de sa résonance ouverte et fluide. Tout un rapport entre la signifiante des mots et le vécu intime est ici impliqué.

L'insignifiant prend pas sur le « signifiant ». Ce qui est dit compte moins que le fait de le dire, ou de ne pas le dire, moins que la façon de le dire. Nous voudrions démontrer, dans ce titre, que l'univers de la parole de N. Sarraute est aussi un monde de silence, dans la mesure où le silence joue un rôle primordial et possède une dynamique qui lui est propre.¹

Ainsi, les personnages sarrautiens tendent à disparaître et ce sont les mots qui les remplacent de telle sorte que l'action pourrait être définie comme ce qui se passe entre les mots.² Selon elle, les mots sont un peu des personnages et ce qui se passe entre eux c'est l'action. Visant à traverser le sens, à désigner dans la langue même et par elle, des trous dans la matière lisible, l'écriture sarrautienne désigne un point de fuite qui ne peut se déchiffrer dans le mot ou la phrase : une intonation, la vibration d'une voix, la sensation d'une parole saisie sur le vif, l'instantanéité d'une sous-conversation, le rythme d'une parole. La voix, en ce sens, peut contribuer à une désubjectivation.

1- Nous n'envisageons le silence ici que comme absence de paroles, et non comme absence de bruit.

2- « Interview de N. SARRAUTE », *France Culture*, juillet 1986, Festival d'Avignon.

La voix dans le texte est à la fois ce qui manque et ce qui reste. Sa présence en creux essaie de faire oublier la phrase et d'étendre le volume de l'éloquence lisible. Elle habite le texte de ses respirations. Les signes de la voix se trouvent au creux du mot et entre les mots. A partir du mot, le mouvement du tropisme se poursuit de l'en deçà de la phrase vers un au-delà de la phrase qui ouvre sur la dimension sonore du texte. Ce sont les signes de la voix qui typographient le texte en le trouant de séquences pour marquer les silences et les discontinuités de l'émission. La voix est dans les textes de Sarraute, l'horizon de la langue, la trace d'une incarnation impossible, le sillage d'une présence évanescence, elle est la musique du sens et elle ne peut être qu'un rendu vocal.

La ponctuation est ainsi à entendre au sens large du terme : elle est une respiration, un rythme, une prosodie, en particulier les points de suspension, dont le style de N. Sarraute fait un usage spécifique. Nous essayerons, à ce propos, de présenter quelques définitions sur la suspension.

Dans la rhétorique, le terme "suspension" est remplacé parfois par une autre figure nommée "réticence". Selon G. Molinié : « Il s'agit d'un discours qui s'interrompt un instant et qui, après l'interruption, reprend ou non. »¹

C'est aussi comme une interruption du discours que Pierre Fontanier définit la "réticence" (nom formé sur le verbe latin "tacere", "se taire") :

Elle consiste à s'interrompre et à s'arrêter tout à coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec les concours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà.²

La même définition apparaît dans le « Dictionnaire de la Langue Française » de Emile Littré : « Sorte de prétérition où, commençant l'expression de sa pensée, on s'arrête avant de l'avoir achevée »³, et dans le « Traité des figures ou la Rhétorique décryptée » de Jean Paulhan : « La réticence (ou la suspension), où l'écrivain laisse au lecteur le soin d'achever à son gré une phrase, dont il tente d'accroître ainsi la force persuasive. »⁴

1- MOLINIE, Georges. Dictionnaire de rhétorique, livre de poche, 1993.

2- FONTANIER, Pierre. « Les Figures du Discours », Paris, Flammarion, 1967.

3- LITTRÉ, Emile. « Dictionnaire de la Langue Française ». Gallimard-Hachette, 1959 .

4- PAULHAN, Jean. « Traité des figures ou la Rhétorique décryptée ». 1953. Réédité dans « Du Marsais, Traité des Tropes », Paris, le Nouveau Commerce, 1977.

Ce qui caractérise l'interruption volontaire du discours, c'est la force supposée de la figure. Cette force apparaît comme paradoxale, dans la mesure où le silence qui suit l'interruption est censé dire plus de choses, et être plus efficace que le discours lui-même. Olivier Reboul écrit :

La réticence interrompt la phrase pour laisser l'auditoire le soin de la compléter ; sa force argumentative vient de ce qu'elle retire l'argument pour inciter l'autre à le reprendre à son compte, à remplir lui-même les points de suspension.¹

Se taire, c'est inciter l'autre à faire sien l'idée qui n'est pas exprimée. L'idée est intériorisée par celui-là même à qui elle est destinée. La force supposée ou réelle de la suspension : dire moins, dire peu, ne rien dire du tout pour dire plus. Si derrière les mots se joue le drame humain, il se cache également et de la même manière derrière ou sous les « poses » humaines que cachent les « pauses » du discours, qu'elles soient silence bref ou silence total.

Ce silence permet l'émergence d'un autre langage, il libère la voix intérieure et recherche l'indicible du tropisme. Le langage de l'indicible, les textes de N. Sarraute le donnent à lire, d'une certaine manière, le donnent à voir, par un emploi original de la ponctuation, et en particulier des points de suspension, qui permettent une lecture du silence.

L'entrée dans la zone de turbulences des mouvements psychiques innommés que sont les tropismes se traduit généralement dans les textes de Sarraute par un ralentissement de la phrase, qui se fait plus hésitante, tâtonnante, incertaine. Visuellement, cela se traduit par une multiplication des points de suspension, qui trouent le texte, fragmentent la phrase, séparent les mots, imposant ainsi un rythme à la fois phonique et visuel. Ils créent un rythme particulier qui correspond au mouvement intérieur du tropisme, mouvement lent, sans-à-coup, qui ne parvient jamais à un résultat définitif, fixé, mais laisse le lecteur toujours en suspens, toujours attentif à ce qui n'est pas dit. N. Sarraute s'explique dans un entretien de 1972 :

"Ah ! ces points de suspension ! j'aimerais bien m'en passer mais ils me sont absolument nécessaires. Ils donnent à mes phrases un certain rythme, grâce à eux, elles respirent. Et aussi ils leur donnent cet aspect tâtonnant, hésitant, comme cherchant à saisir quelque chose qui, à tout moment, m'échappe, glisse, revient et

1- REBOUL, Olivier. « Introduction à la Rhétorique ». Paris, PUF, Collection premier cycle, 1991.

cet aspect haché, c'est comme des bribes de quelque chose qui déferlent. Elles sont suspendues en l'air, comme cabrées devant la convention littéraire, la correction grammaticale qui les amèneraient à se figer, s'enliser. Un peintre a dit qu'achever une toile, c'est l'achever. Je crains que ce soit ce qui arriverait à mes phrases."¹

On peut dire, pour la prose de N. Sarraute, ou du moins pour certains passages où s'effectue la plongée dans les eaux troubles des tropismes, qu'il s'agit d'une véritable mise en page de l'indicible. La multiplication des points de suspension qui, selon Michel Favriaud,² marquent l'empreinte d'un infra-langage et permettent à l'image mentale de durer, de se fortifier et donc de marquer l'affectivité.

Or, les ressources de cette forme linguistique peuvent se moduler avec d'infinies variations selon un double mouvement de rupture et de reprise. En tant que forme linguistique, le point de suspension marque, en effet, à la fois le lieu d'un manque et le lieu d'un dire " plus". Le point de suspension peut manifester ainsi au niveau du sens toutes sortes de silence allant de l'inaccompli, au non-dit explicite, au non-dit expressif, pour inscrire dans la langue une série d'images en vrille entre le fil continu du discours et une discontinuité faite de ruptures. Nous proposons deux exemples, l'un extrait de « Enfance » et l'autre du « Planétarium » où le point de suspension s'instaure ici en figure livrée au jeu de la répétition :

Ce même malheur a fondu sur moi, il m'enserme, il me tient. Je reste quelque temps sans bouger, recroquevillée au bord de mon lit...Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée...elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre...Même le mot « bonheur », chaque fois qu'il était tout près, si près, prêt à se poser, tu cherchais à l'écarter...Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien...rien ici, chez moi, n'est pour eux. (Enf, p. 122).

Voilà tout...la forêt luxuriante où il les conduisait, la forêt vierge où ils avançaient, étonnés, vers il ne sait quelles étranges contrées...Ne l'écoutez pas, avançons...Faites-moi confiance, suivez-moi...mon panache blanc...n'hésitez pas, vous serez récompensés, en avant...Il a un air sérieux tout à coup, il ne rit plus, le moment est grave... " ça paraît stupide, tout ça, c'est vrai...grotesque...mais tout de même c'est curieux, quand on y réfléchit...Voilà une femme qui a connu les vraies souffrances...la mort de gens qu'elle aimait, de son mari...Elle sait que sa mort est proche...et puis voilà : toute l'angoisse ramassée en elle est là, concentrée

1- « Drames microscopiques », Entretien avec Guy LE CLECH, Nouvelles Littéraires, n°2318, 28 fév. 1972.
2- FAVRIAUD, M. « N. Sarraute : la ponctuation ou le théâtre de la phrase », communication au colloque de stylistique « N. Sarraute : du tropisme à la phrase », organisé les 13-14 octobre 2000, à l'Université Lumière Lyon II.

en un seul point – c'est un paratonnerre, au fond...Moi-même, j'avoue, au bout d'un moment je frottai, repeignais, rabotais, je luttais contre quelque chose de menaçant, pour rétablir une sorte d'harmonie...C'était tout un univers en petit, là, devant nous...Et nous, essayant de maîtriser quelque chose de très fort, d'indestructible, d'intolérable..." (Pla, pp. 27-28).

Ce signe de ponctuation rend sensible le mouvement de rupture et de reprise. Il y a effraction de par la vibration et la force du vide, par un saut. Le point de suspension serait bien un de ces « signes rythmiques » que l'écriture de N. Sarraute s'approprie d'une manière parfaitement neuve entre forme et figure. Ce mouvement de rupture et de reprise est la condition de relance incessante du mouvement tout autre de cette écriture où se combinent tropisme et torsions du silence au creux des mots. L'écriture de N. Sarraute nous restitue une langue qui s'acharne à faire résonner le vide au creux des mots, à faire résonner la faille et le silence entre les mots, sans jamais vouloir résoudre l'inadéquation entre les mots et les choses. A travers la polyphonie du roman, la résonance des voix se fait entendre là où l'infime bruissement des tropismes rejoint l'infime bruissement de la langue.

N. Sarraute se situe, ici, entre sens et sensation et offre une nouvelle version de la représentation de l'univers perceptuel. Chez elle, les sensations, d'origine tropismale, sont d'emblée intériorisées. Leur lieu d'exercice change et s'applique au psychisme. Elle cherche à donner à la sensation une résonance plus intérieure. Pour rendre compte simultanément de l'intériorité réceptive et de l'extériorité perceptuelle, l'écrivain a recours à une pratique mimétique du langage. En expliquant toute la complexité des formes que peut recouvrir la sensation, N.Sarraute fait comprendre l'inadaptation du langage à la matière sensorielle :

Un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme [...] ¹

Le style, ici, s'impose comme un moyen d'éviter l'aspect figé de l'écrit, en ce qu'il permet de réactiver la dimension physique de l'acte de parole. La mise en relief de la matérialité sonore du mot, la recherche d'une vibration phrastique et d'un style décousu

1- SARRAUTE, N. « L'ère du soupçon ». pp. 97-98.

« haletant et rapide »¹, la démultiplication des structures répétitives, tous ces procédés réinsufflent une part de corporéité dans la parole, et mettent au jour son fonctionnement sensoriel.

En faisant affleurer à la surface des mots le substrat sensoriel qui les constitue, N. Sarraute souligne et met en relief les traits de ressemblance entre sensation et parole. La phrase sarrautienne vibre, tressaille, tremble, grâce à l'interruption, à l'inachèvement et au morcellement. La langue imite ainsi la fugitivité de l'expérience sensorielle. La langue sarrautienne concentrant toute son énergie à faire ressentir, brasse, charrie, retient ou propulse les mots, de telle sorte que la sensation puisse se profiler dans le mouvement vibratoire et ondulatoire de la phrase. Le narrateur de « Entre la vie et la mort » explique cette démarche stylistique :

Leur vibration s'amplifie, c'est maintenant une musique, un chant, une marche scandée, les rythmes se créent les uns les autres, des mots comme attirés arrivent de toutes parts... [...] Les mots maintenant ont plus d'éclat, il s'en présente toujours d'autres, plus rares, plus exquis, les jeux de leurs nuances, de leurs miroitements sont plus subtils, leur mélodie est plus savante, elle se fait toujours plus ample, comme produite par un concert d'instrument [...] ²

Dans « Le Planétarium », l'auteur nous fait entendre la même vibration sensorielle :

Il y a un autre idéal de beauté, figure-toi. Et pas pour moi toute seule heureusement. Et elle répond à cet idéal-là, Germaine Lemaire, que tu le veuilles ou non. Et je ne suis pas seule à le trouver. Sa tête par Barut...elle n'est pas belle, peut-être ? ce n'est pas beau ça non plus ? – Si...i...son si est long sifflement, si...c'est beau...bien sûr...il siffle comme un serpent...c'est une pure merveille...il ricane...Il faudrait que je sois fou pour oser dire que c'est hideux, ce marbre de Barut [...] (Pla, p. 102).

Et dans « Enfance », le récit bute non seulement sur l'ineffable mais sur le sentiment d'une intensité que le temps n'a pu tout à fait altérer, en dépit de la distance temporelle :

Une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve...mais quoi ? [...] mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? [...] " joie ", oui, peut-être, ce petit mot modeste...mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde,

1 – Interview avec Jean Louis de RAMBURE, Le Monde, 14 janvier 1972.

2 – SARRAUTE, N. « Entre la vie et la mort ». Gallimard, 1968, Folio, 1973, p. 67.

s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes...des ondes de vie...de vie à l'état pur, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre [...] (Enf, pp. 66-67).

Cette écoute virtuelle pour le lecteur de la conflagration symphonique des mots, ce bruissement, ce souffle, ce rythme entendu, ou attendu, visent à produire des sensations impossibles à nommer et à communiquer. Le lecteur ne lit pas ces mots, le narrateur ne lui laisse entendre que leur effet sensoriel. Dire qu'il y a de la voix dans le texte, c'est dire qu'il y a de l'énonciation, de la syntaxe, de la rhétorique. L'écriture sarrautienne cherche à restituer dans la graphie le tremblement sonore de la voix perdue, le bruit d'un mouvement intérieur. Cette voix ressuscite quand le lecteur entend de son oreille intérieure ce qu'il lit à voix basse. L'effet-voix est un effet d'entente silencieuse. N. Sarraute inscrit la voix dans le silence des tropismes, de l'indicible. Son désir est de donner vie à la voix dans l'écrit, d'écrire avec de l'entendu et du mal-entendu, d'anticiper sur ce qu'il est sur le point d'entendre, d'interrompre le bruit de fond sonore et de pratiquer le silence de l'écoute intérieure. Son lecteur entend toujours ce qu'il lit. Mais les romans de Sarraute l'incitent encore davantage à tendre l'oreille, à établir « une communication sonique et phonique avec le silence bavard du texte.»¹

Cette voix sensible s'écoute pendant qu'on lit, elle se laisse toucher par l'oreille du lecteur. Cet affect-là plurisensoriel, que l'œuvre sarrautienne provoque et mobilise afin de saisir l'âme de la voix. On pourrait dire tout aussi bien le grain ou le corps de la voix.

Force est de conclure que la voix (le tropisme et l'indicible) dans l'univers de parole qu'est l'œuvre de Sarraute, n'est pas toujours une voix sonore, on peut la percevoir à travers les bruissements du tropisme et du non-dit. Mais qu'en est-il de la voix dans les textes de Assia Djébar ? C'est ce que nous essayerons d'analyser dans la suite de ce chapitre.

1- Op.cit., MARTIN, J. P. « La bande sonore ». p. 223.

2- Les ombres de la mémoire ou l'assiégée par les voix :

« Seule la mémoire du corps est fidèle, seul le présent du corps qui dort puis se réveille, qui dure, puis sommeille inaltéré, seul il ne se multiplie pas.»¹

Dans les romans de A. Djébar, la narratrice est à l'écoute de son propre corps, elle est à l'écoute d'une parole singulière, indicible du corps, autrement dit son silence. Cette parole s'exprime dans une tension entre le collectif et l'individuel et dans le détour verbal de la mémoire. Une mémoire, faite de durée, chargée d'images et de sensations, et porte en elle les stigmates et les strates du passé.

Que cherche l'écrivain « alourdi par l'héritage qui l'encombre ? »²

Peut-être dans le champ de la dispersion, elle cherche à retrouver le fil intime qui n'est autre que l'écriture et une « langue sans origine »³. Il s'agit de ce « dedans de la parole » comme demeure, comme habitation, comme séjour ultime où se déploie le sujet : « Dans la brillance de ce désert-là, dans le retrait de l'écriture en quête d'une langue hors les langues, retrouver un "dedans de la parole" qui, seul, demeure notre patrie féconde.»⁴

Ce qui importe ici, c'est la langue comme « route charnelle »⁵ de l'expression. L'écrivain est, ici, un entendant, un voyant « de ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympan percés.»⁶ Il suffit de franchir le seuil, aller vers le dedans de la parole pour pouvoir dévoiler le secret et le silence. Il s'agit d'inaugurer un lieu où le sujet écrivain est impliqué :

Une histoire dans l'histoire, et ainsi de suite, se dit l'invitée. N'est-ce pas une stratégie inconsciente pour, au bout de la chaîne, nous retrouver, nous qui écoutons, qui voyons précisément le fil de la narration se nouer, puis se dénouer, se tourner et se retourner... n'est-ce pas, à la fin, nous découvrir... libérées ? De quoi, sinon de l'ombre même du passé muet, immobile, une falaise au-dessus de notre tête... Une façon de ruser avec cette mémoire... déployée en mosaïques : couleurs pâlies, mais présence ineffacée, même si nous la ressortons brisée, émietlée, de chacune de nos ruines. (F.s.s, p. 129).

1- DJEBAR, A. « Les Alouettes naïves ». p. 177.

2- DJEBAR, A. « L'amour la fantasia ». p. 244.

3- BARTHES, Roland. « Le bruissement de la langue ». Seuil 1984, p. 130.

4- DJEBAR, A. « Le blanc de l'Algérie ». pp. 275-6.

5- STAROBINSKI, Jean. « La littérature et la beauté du monde ». Diogène, Gallimard, 1992, p. 53.

6- DELEUZE, Gilles. « Critique et Clinique ». Minuit, 1993, p. 125.

C'est dans la manifestation d'une pensée en mouvement qui inclut l'équivalence de l'écriture et de la mémoire :

[...] longtemps, écrivant, je me remémorais. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire gelé. Le début de sanglot pétrifié. [...] Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule...alors que ma main cours. (V.e.p, p. 11).

Dans cette écriture rétrospective, l'auteur seule avec sa mémoire ouverte se souvient et questionne au dedans de son corps, ces ombres immenses, comme elle le précise dans son dernier roman « Nulle part dans la maison de son père », elle dit :

Livre à part... "livre de deuil" puisque la voix de celle qui écrit s'est en quelque sorte arrachée progressivement de sa gorge, de son corps – ce dernier lentement dissipé en poussière sur le sol : l'image nous enserrerait-elle insidieusement, tout au long de notre lecture lente ? Oui, réduits en cendre, l'auteur et sa mémoire, malgré cette voix qui a taillé inexorablement des mots dans le silence : creusés, engoncés ou raides de solennité, comme s'ils avaient été dessinés par un pinceau égratignant le papier pelure blanc écru – cette voix donc qui, à la dernière page, se tait absolument.¹

Dur silence de cette main qui court derrière des trésors muets du passé, l'auteur donne une prééminence à la voix qui, au fil des mots crée une chaîne de signes sonores.

Ainsi l'auteur tente, par le biais de la mémoire, de restituer la voix ou les voix de femmes mortes ou vivantes. Et c'est dans le silence des mots, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme un bavardage d'une mime inconnue : « C'est dans cette nuit-là que l'imagination mendiant des rues, s'accroupit...Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage.»²

La voix est bien le premier pas d'une lutte souterraine annoncée et annonciatrice, mais qui est peut-être plus accessible à toutes. De cette recherche sur les voix, de cet exercice mnémonique et sensoriel, nous pouvons dire que la mémoire chez A. Djébar est une mémoire auditive car basée sur des souvenirs et des reconstitutions auditives que nous retrouvons notamment dans « Vaste est la prison » et dans « La femme sans sépulture » où

1– DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, p. 404.

2– Op.cit., « L'amour la fantasia ». p. 245.

l'auteur précise dans « Ces voix qui m'assiègent » : « Ecrire est une route à ouvrir. Ecrire est un long silence qui écoute. Un silence de toute une vie. »¹

A. Djébar donne une certaine importance aux pouvoirs de la voix. Celle-ci semble être de nature à compenser une absence physique, lorsqu'elle évoque ses aïeules, sa résonance suffit à faire exister ces femmes dans sa mémoire. Elle lui fait éprouver un instant d'absolue présence lui permettant de réveiller un passé refoulé, par une complexe redistribution des séquences temporelles : cette voix crée ainsi un « *espace* » qu'elle pénètre, qu'elle remplit, espace imaginaire où la pensée deviendra possible. Cette voix qui provoque une sorte de satisfaction, après d'obscurs souvenirs / blessures qu'elle vient soulager, pour lesquels elle représente un « *baume* », une consolation. Cette voix rend possibles des jeux avec les mots et avec cet espace lui-même, alliant le passé et le désir de fusion. Ainsi ce pouvoir attribué à la voix situe, à la fois, l'enjeu et les conditions d'un « *chant nouveau* ». La voix, dans les textes de A. Djébar, est le signe d'une perte, elle marque l'absence / présence des femmes ensevelies. Cette présence ne se soutient que de l'intériorité manifestée dans la voix. Mais elle se situe à la source de la restitution de cette présence / absence (le cas de Zoulikha, l'héroïne dans « La femme sans sépulture »), pour laquelle tout l'univers imaginaire n'était que le nouveau visage que se donnait une voix entendue dans la vie intérieure de chaque narratrice.

Par la voix, l'auteur va toucher directement son lecteur, en débordant la voix écrite par l'oral, c'est à dire la voix en direct. Elle sait combien le pouvoir de la voix excède le pouvoir du livre. Et son écriture tend à plus de vocalité et en même temps à plus d'opacité et de silence.

L'écriture djébarienne se présente comme une traque de la parole vive : « écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler. »² L'auteur accentue cette image sonore de la parole, d'une voix physique inséparable de la voix écrite. La voix, chez A. Djébar, se confond avec l'écriture et son opacité, elle est à l'écriture plus qu'à la parole : « L'écrit vient d'ailleurs, d'une autre région que celle de la parole orale. C'est une parole d'une autre personne qui, elle, ne parle pas. »³ Ce silence d'une « *personne qui ne*

1- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». p. 17.

2- MARTIN, J. P. « La bande sonore ». p. 171.

3- Ibid., « La bande sonore ». p. 173.

parle pas », c'est celui d'une écoute de soi, d'une traversée éperdue de mots. Pour l'auteur, écrire ne tue pas la voix mais la réveille. L'écriture se transforme en paroles de femmes, laissant fuser des voix qui surgissent du passé et du présent. Dans ces moments privilégiés, A. Djébar entend ces voix en même temps qu'elle les écrit. Elle écrit, portant la lumière sur ce qui serait enseveli. Elle veut que leur timbre monte et se plaque dans l'azur. Ainsi, la narratrice, - que ce soit Isma dans « Vaste est la prison » ou l'étrangère / écouteuse dans « La femme sans sépulture » -, se voit chevaucher avec de telles ombres, avec aussi ces voix d'invisibles :

Je ne sais plus si ce sont les autres en moi (les mères, les sœurs, les aïeules) qui nous emportent ou si c'est la langue d'écriture...habitée, donc transformée, qui nous emmène, nous entraîne, moi et les autres femmes, toutes celles bien sûr de ma mémoire populeuse et ce, par des voix qui tâtonnaient à se vouloir plurielles.¹

C'est cette voix d'inconnu qui revient et que l'auteur entend chaque fois qu'elle se lance dans une écriture aveugle, une écriture mobile mais griffée et striée : « écrire, corps mobile et cœur ouvert...à éclater. Il suffisait seulement de te plonger, tête première, dans les cascades de l'ombre ou dans une présence de commencement du monde. »²

C'est dans cette perspective que va s'élaborer l'écriture de la voix dans « Vaste est la prison » et « La femme sans sépulture ».

2.1- La voix à corps et à cri : une écoute intérieure «Vaste est la prison »

Dans « Vaste est la prison », l'écriture correspond à cette blessure profonde que l'on veut dévoiler. Et la narratrice, dans un tracé en pointillé, tente de broder toute sa souffrance, tout son silence, en espérant toucher au plus secret de l'âme. Elle tente de restituer en même temps les voix de femmes, de ces femmes opprimées d'hier et d'aujourd'hui « peintes comme des fugitives et ne le sachant pas », improvisant leurs chants de deuil, de joie, de lutte ou d'espoir. Elle tente de faire revivre le passé par l'écriture et d'enraciner la langue de l'autre dans l'oralité des femmes, dans leur voix. Elle recueille une mémoire vécue dans le corps, imprimée dans ce corps. Cette trace de l'oralité est la clé qui lui permet d'accéder au plus profond d'elle-même.

1- Op.cit., DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». p. 150.

2- DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, p. 395.

Ce qui ravive le mouvement de restitution, c'est surtout cette impulsion qui éveille en elle l'écho répercuté de sa voix et celles des femmes asphyxiées. Ainsi, une écriture silencieuse envahit le texte parce qu'elle renvoie à une parole voilée, à une mémoire enfermée, à une voix étouffée :

Silence de l'écriture, vent de désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort, et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un long vertige de deuil – alors que ma main court [...] (V.e.p, p11).

A l'écoute de soi et des autres, et par la succession des tonalités, l'auteur tente de faire surgir des évidences qui sont ressenties dans l'abstraction d'une impression purement sensorielle. Pour cela, la narratrice va évoquer son passé et celui de ses aïeules, un passé avalant les corps et ne laissant subsister que les « sons ». Mais en tant que « scripteuse », comment se situer face à cette « non-figurativité » du son qui s'exhale en l'absence de toute représentation concrète ? C'est dans les mots qu'elle va à la recherche d'un au-delà de la représentation qui transmette le contact viscéral avec « l'objet palpé ». C'est cet usage de la parole qu'il faut parvenir à atteindre pour retrouver ce chant profond qui sourd de l'intérieur de l'être. La narratrice veut faire ressusciter le silence de la mémoire, l'habiter et lui donner voix. Dans ce trajet d'écoute, la narratrice s'en va aussi à la recherche de soi, à la constitution d'une identité, à la ré-appropriation de soi par la remontée dans la mémoire féminine, et comme le précise H. Gafaïti : « la plus pure des expressions de l'écrit est la voix, car l'écriture étant également corps, la voix en sera l'expression la plus pure. »¹

Bien que Isma (la narratrice) ait réussi à transformer la transe de sa grand-mère en danse de rébellion, le vide l'habitait. Ces treize mois représentent pour elle une « lutte étirée » pour vaincre « le harcèlement d'une passion à la face aveugle, à la vie séchée. » (V.e.p, p. 24). La narratrice s'oppose à cette tempête et, en même temps, reconnaît à la fois sa fragilité d'amoureuse. Le vide résume tout à fait la perception qu'à Isma de son existence. Cela est lié à la perte et à l'effacement du passé de ses aïeules, et à son état de fugitive éternelle, c'est à dire à son errance permanente. Pourtant une brèche s'ouvre dans la perception que la narratrice a d'elle-même. Elle les protège dans sa mémoire. Elle

1– GAFIÏTI, Hafid. « Les femmes dans le roman algérien ». L'Harmattan, 1996, p. 177.

conserve aussi l'image de la danse devant l'Aimé. Mais par la suite, cette danse est devenue un espace de sublimation pure :

Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore dans ma tête depuis cet instant...Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cette nuit...Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même, en dormant, en travaillant et toujours lorsque je me trouve seule [...] (V.e.p, p. 61).

Le rythme de la danse accède à l'intemporel du rêve et se déplace à la faveur d'écoute :

La danse, en moi, s'interrompt quand quelqu'un, ou quelqu'une, se met à parler, à parler vraiment, à relater une joie, une souffrance, une écorchure entrevue. Alors le rythme s'arrête en moi : j'écoute, surprise ou secouée, j'écoute pour me rappeler, pour sentir soudain ce frôlement du réel. J'écoute aussi parfois la façon de se taire...J'écoute et je tente de faire sentir à l'autre, à celui dont le silence parlait, que cette commotion, imperceptible, est passée à mes yeux, à mes mains, à ma mémoire. L'instant d'après, la danse reprend : sous ma peau, dans mes jambes, le long de mes bras, contre mon visage immobilisé.» (V.e.p, p. 61).

Depuis cet instant, depuis sa danse devant l'Aimé, cette danse s'est transformée en un espace secret et intime de plaisir et de sublimation. La narratrice décrit en fait une dimension subconsciente qui transcende son corps. Ainsi, la scène de la danse et l'écoute du corps se prolonge d'une manière plus personnelle, on le constate aussi dans le dernier roman de A. Djébar « Nulle part dans la maison de mon père » :

Long silence de ma mère qui a relevé mon excitation nouvelle. Elle ne sait pas que, depuis quelque temps, j'aime danser seule, entre quatre murs, sur plusieurs rythmes : une danse que j'improvise, non pour me voir ni m'admirer, seulement pour sentir le flux sonore me pénétrer par la plante des pieds, puis courir le long de mes jambes, remonter en moi, mon corps cherchant lentement le tempo, je rêve ma propre image, je me rêve tout en dormant, allongée nue entre les draps, chantonnant dans ma tête [...] j'oublierai tout sauf cette onde qui s'insinuera en rythme lent ou vif par mes orteils jusqu'à mes reins...Oui, même nue entre les draps, les nuits d'été, et sans musique, j'exerce mon corps à tanguer [...]¹

La danse, une fois devenue rythme, change sa nature physique et évolue vers une dimension existentielle, un espace derrière lequel Isma se protège de la réalité crue et brutale. On pourrait ainsi imaginer une voix qui serait à peine perceptible et qu'on entend à travers le corps d'Isma en train de danser. Cette danse prend une certaine forme d'oralité comme le propose Henri Meschonnic : « La manifestation d'une gestuelle, d'une

1- DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, pp. 189-190.

corporalité et d'une subjectivité dans le langage.» Il précise plus loin : « De même, il n'y a pas "l'oralité", mais des stratégies différentes selon que l'enjeu est le signe ou le sujet à distinguer du parlé comme de l'écrit, ou de l'imitation du parlé dans l'écrit.»¹

La narratrice de « Vaste est la prison » comprend et, en même temps, transforme son héritage au moment où elle crée sa danse vitale et intimiste, contre la transe de désespoir de sa grand-mère « Fatima ». La voix de Isma sera donc mise en parallèle avec la plainte de ses aïeules. Son parcours sera comparable à cette voix de l'éveil, renouant avec une tradition culturelle féminine, il se vouera à restituer les grains divers des voix entendues au long d'un trajet où la quête du passé viendra nourrir celle d'un présent à construire. En se faisant écoute et écho des voix de femmes, la narratrice veut faire ressusciter le silence de toutes ces femmes dont la voix reste ensevelie. Elle tente de recréer et ressusciter les voix de celles qui se sont éteintes sans pouvoir briser les barreaux du silence. La grand-mère paternelle s'est éteinte sans avoir pu extérioriser ses douleurs et ses souffrances, elle les a emportées avec elle dans sa tombe, et celles-ci semblent étouffées sous le poids de la terre :

[...], j'apprenais que le regard sur le dehors est en même temps retour à la mémoire, à soi-même, aux murmures d'avant, à l'œil intérieur, immobile sur l'histoire jusque-là cachée, un regard nimbé de sons vagues, de mots inaudibles et de musiques mélangées [...] (V.e.p, p. 298).

Par contre, la grand-mère maternelle, elle, a trouvé un espace pour extérioriser sa douleur et son deuil ; cet espace c'est celui de la transe : « La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur : comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie.»²

La souffrance et l'oppression physique que la grand-mère cherche à chasser à travers la transe, sont transmises à la petite fille – Isma –. Celle-ci pétrifiée et vaincue par la honte d'un amour interdit, entend dans son intérieur une voix :

Une voix en moi blanche : " J'ai aimé un enfant, un adolescent, un jeune frère, un cousin, pas un homme. Je ne le savais pas encore." La voix se dévide nette et dure ; elle ne s'exprime ni en français ni en arabe, ni en berbère, une langue d'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi. Celle de ma grand-mère

1– MESCHONNIC, Henri. « La rime et la vie ». Verdier, 1989, pp. 246-7.

2– Op.cit., DJEBAR, A. « L'amour la fantasia ». p. 165.

morte huit jours après l'indépendance et qui s'adresse à moi, véhémence, du fond de mes colères ou de ma stupeur [...] (V.e.p, p. 103).

Gisant à presque quarante ans, comme une adolescente vulnérable, elle n'arrêtait pas d'entendre sa grand-mère haleter devant elle, la harceler quinze ans après. Elle lui parlait, elle lui disait "nous", elle se continuait en elle : « Or moi, je tentais de me dépêtrer d'elle, de me libérer de l'aïeule virile... » (Ibid., p. 105). Cette aïeule à l'énergie amère et auprès de laquelle, Isma – sa petite fille – quémandait plus tard un "*autre chose*", peut-être aussi une autre voix. (Ibid., p. 303). Grâce aux conversations avec sa tante, Isma revit la mémoire des histoires passées de ses deux grand-mères et de sa mère. Ainsi, la mémoire de ces femmes se transmet de "bouche en bouche", de murmures en murmures, de chuchotements en chuchotements, la narratrice veut faire traverser à ces voix murmurées les barreaux dressés par l'homme, quitte à ce que ces murmures soient exprimés par les murmures de l'écrit :

A force d'écrire sur les morts de ma terre en flammes, j'ai cru que le sang des hommes aujourd'hui (le sang de l'Histoire et l'étouffement des femmes) remontait pour maculer mon écriture, et me condamner au silence. Le sang dans mon écriture ? Pas encore, mais la voix ? La voix me quitte chaque nuit tandis que je réveille les asphyxies douceâtres de tantes, de cousines entrevues par moi fillette qui ne comprenait pas, yeux élargis, pour plus tard les réimaginer et finir par comprendre. (Ibid., p. 337)

Dans « Ces voix qui m'assiègent », l'auteur revient sur le lien entre la mémoire, l'héritage de la tradition et son changement. Une fois encore, c'est l'idée de transformation consciente qui établit le contact entre la mère, la fille et leur corps. La narratrice « Isma » transforme son héritage au moment où elle invente cette danse. Par-là, elle trouve la volonté d'un changement. Au creux du rapport entre Isma et Bahia - sa mère -, Isma met en perspective l'aphonie de sa mère, dont elle a également héritée, pour mieux la transformer. Elle comprend les origines de l'aphasie de Bahia et la transforme en cri de libération de la parole.

- **Le cri ancestral ou la voix de la douleur :**

A la lecture des textes de A. Djébar, on ressent des sensations très fortes qui peuvent amener une sorte d'exaltation. Quelque chose qui se tisse lentement autour de ces textes et qui les relie : l'écriture du cri. Comment le cri se manifeste dans l'écriture djébarienne ?

Avant de délimiter les zones où se situe le cri dans « Vaste est la prison », nous tenterons de définir le « *cri* » à travers la lecture des textes littéraires. L'écriture du « *cri* » est une force qui transcende la page. La littérature est « l'expression du mal », dit G. Bataille dans « Introduction à la Littérature et le mal »¹. Le mal et le cri deux mots pour exprimer une même sensation de l'écriture, de son fonctionnement, de l'écriture et de sa source.

La vraie littérature, c'est celle qui « parle », qui dit ce qu'on ne dit pas, ne se dit pas. Le cri est le moteur de toute création littéraire. Il peut aussi en être le but, la cible. Le cri est toujours présent dans la littérature. Henri Meschonnic a toujours affirmé ce qui est si souvent passé sous silence : « ...ce qu'on ne peut appeler autrement que le cri, le déchirement de la révolte... »² Mais il faut bien admettre pour ce qui est des textes de A. Djébar, que c'est le récit entier qui est cri, qui crie. Ses textes se présentent comme un cri muet qui se retient. Un cri qui s'entend à travers les mots. Alors que la personne humaine ne peut crier qu'avec sa voix, qu'avec son corps. On peut prendre donc le terme d'« écriture du cri » comme une métaphore, comme la voix de l'écrivain. Le cri, ici, a un rapport avec le corps et le langage. Comprendre le langage, pour comprendre comment le cri fonctionne. Le cri est-il langage, ou n'est-il que cri, expression et émanation du corps ? Greimas ne voyait le cri que comme cri, qui a une motivation « *absolue* » et se situe « à la limite du langage humain. »³

Dans ses dernières œuvres, Merleau-Ponty qui est plus attentif au problème que pose le « passage du sens perceptif au sens langagier », énoncera que le langage est précédé par « l'entrelacs, qui assure la connivence de notre chair avec la chair du monde et offre un milieu formateur »⁴ pour tout travail expressif. La question est : le cri peut-il être communication ? La réponse vient peut-être de Paul Ricœur. Il relève que :

Le dialogue avec la philosophie du langage ordinaire [...] rappelle à la phénoménologie que l'immédiat est perdu, que c'est du milieu du langage que le langage désigne sa relation à quelque chose qui n'est pas langage.⁵

1- BATAILLE, Georges. « La Littérature et le mal ». Gallimard, Idées, 1959, p. 15.

2- MESCHONNIC, Henri. « Pour la poétique ». Tome II, Gallimard, 1973, p. 57.

3- GREIMAS, Algirdas-Julien. « Essais de sémiotique poétique ». Paris, Larousse, 1972, p. 23.

4- Op.cit., MERLEAU-PONTY, M. « Le visible et l'invisible ». p. 115.

5- Paul. Ricœur, « La philosophie du langage ». Article cité dans Encyclopédie Universalis, Corpus 10, 1985, p. 952.

C'est donc du milieu du langage que le langage désigne le cri, qu'il peut écrire le cri. Le cri n'est pas langage, il n'est que son, que succession monocorde d'un son, que longue plainte dans la nuit de l'Être. Mais dans le cri, il s'agit moins de « perception » que de « pulsion ». Et par sa relation à la loi et à l'interdit, la pulsion paraît très proche de la notion de cri. Ainsi, en tant que pulsion, le cri transgresse le langage. Mais peut-il faire venir un sens ? M-Ponty a constamment mis en lumière la distinction entre le sens proféré et le sens qui s'installe en nous par notre comportement. C'est dans « La prose du monde » qu'il élabore la problématique du cri. La signification « éclatait au-delà des signes et n'était pourtant que leur vibration, » il poursuit, « comme le cri transporte au dehors et rend présent pour tous le souffle même et la douleur de celui qui crie.»¹ Il sous-entend par là que le cri donne de la vie intérieure des signes.

Le cri ne peut provenir que d'un sujet parlant, ou plutôt d'un sujet pouvant « *crier* ». Il touche donc à la subjectivité de la personne qui lui donne son expression. Le cri a rapport au langage comme il a rapport au corps, mais quel est son impact sur l'écriture ?

Le cri touche à l'indicible. Crier cherche à dénuder la souffrance enfouie. Et la souffrance est une expérience tellement éprouvante, que bien souvent la personne qui en est atteinte, détruit la capacité de communiquer. La souffrance ne peut jamais se dire totalement. Il y a des contrées que le langage ne peut atteindre : « Dans un domaine aussi obscur et profond, le langage n'a pas accès.»² Le non-dit des émotions est une première occasion de sonder ce qui entoure et accompagne le cri. En parlant de A. Djébar et de son expérience intérieure, de son refoulement, de sa souffrance ou de son silence (en tant que femme appartenant à une société patriarcale), son désir, c'est de rompre le silence et de transgresser l'impossible – les conventions et les traditions qui interdisent à la femme d'élever la voix –. Ainsi le langage réalise, en brisant le silence, ce que le silence voulait et n'obtenait pas. En brisant le silence, le cri vient comme dénudation, comme réinstallation de la parole étouffée, emmurée dans le silence. Le cri est expression de douleur, et la douleur, comme la souffrance, ne peut pas se dire.

1– MERLEAU-PONTY, M. « La Prose du monde ». Galimard, 1969, pp. 53-169.

2– ADAMOV, Arthur. « La cime suprême d'en bas ». Article, Le Magazine Littéraire n°206, coll, 46, p. 31.

Comment désigner les sensations par les mots ? La douleur ne peut pas se dire, et les mots n'ont plus accès à cette profondeur. Comment dire et non parler de ?

Il s'agit de remplacer le cri par l'expression verbale. Faire une séparation entre écriture du « cri », et écriture qui « crie », c'est à dire, séparer écriture qui parle du cri, et écriture qui met en œuvre le cri, dans sa matière aussi bien que par la puissance de son surgissement.

L'écriture du cri ne se restreint pas au seul cri mais à tout ce qui le fonde. L'avant et l'après-cri, aux raisons (douleur, souffrance) et au but de ce dernier. Le cri est ancré dans les traditions orales ; quand A. Djébar parle des femmes de sa tribu – dans des occasions de fête ou de deuil –, ces femmes qui sont privées de regards, privées de sorties, enfermées au point de sentir les murs de la prison se resserrer autour d'elles, il ne leur reste que les cris à pousser pour faire reculer et dresser la pression.

Quand est-ce qu'un texte crie ? Un texte crie quand il y a souffrance. Tout ce qui est exprimé avec force. Le cri est une force qui transcende la page, mais aussi tout ce qui transgresse. Et cette force vient du langage et de la façon de l'utiliser, du langage et du discours. A. Djébar est l'un des auteurs qui incarnent le cri. Quand on a l'impression que la voix qui vous parle vient du plus profond de l'être, quand cette voix est l'expression d'une révolte.

Toute l'œuvre de « Vaste est la prison » est poussée, tendue par le cri, par cette longue plainte dans la nuit de l'être. Le texte est constamment traversé par une parole qui jaillit des profondeurs les plus obscures de l'être, où l'amour (d'Isma) et la mort (de ses aïeules), l'angoisse et le désir, le plaisir et la souffrance fusionnent en une seule réalité. La narratrice s'adonne à l'examen de son état intérieur, dans le seul but de réussir une traversée du miroir. Un cri placé entre liberté et rêve. En se lançant dans une recherche intérieure, elle évacue sa douleur par le cri. Le cri, chez Isma, est à chercher dans ses silences, muration de sa souffrance. C'est une façon de produire une écriture qui crie. Le cri a le même impact que le rythme, il traverse le langage, il n'est pas dans les mots, il traverse le discours et la résistance de la pensée.

Même en parcourant la vie de sa mère, la narratrice dévoile les zones d'ombre qui ont causé l'aphasie de Bahia (sa mère). Dès son enfance, Bahia a été séparée de son père bien-aimé. A la suite de cette première rupture, elle oublie la langue berbère paternelle. Ensuite, à l'âge de six ans, elle perd sa sœur Chérifa. Après les funérailles, elle perd la voix pendant une année. A travers le récit de sa tante, Isma reconstruit les raisons du mutisme de sa mère. Pendant les funérailles de Chérifa, la narratrice souligne un état d'effroi, d'immobilité et d'absence de Bahia. Les pleureuses avec leurs cris, et leurs joues ensanglantées, la trouvent en effet distante par rapport à ces manifestations de douleur. Bahia, au milieu de ces femmes, est sans parole. Elle ne pleure pas, mais elle entend et répète en elle les vers criés en berbère par les pleureuses : « Vaste est la prison qui m'écrase. D'où me viendras-tu délivrance ? » (V.e.p, p. 237).

Ces vers, qui restent dans sa tête en arabe et en berbère, l'accompagnent jusqu'à la fin de la cérémonie. Puis commence son aphasie. Même si, inconsciemment, un choix s'opère en Bahia : la perte de la voix caractérise la forme de sa souffrance et est interprétée par sa fille comme un comportement de résistance contre les attitudes traditionnelles des femmes pleureuses. Bahia ne crie pas, ne pleure pas, ne parle pas. Aux cris, elle préfère le silence et l'oubli. La narratrice associe la perte de la voix de sa mère à l'oubli. En fait, après la mort de Chérifa, elle perd la voix ainsi que la mémoire. Le passé associé aux sons et aux cris en berbère, lourd de sang et de souffrance, est effacé par la mère et enfoui dans le noir et l'oubli.

Mais la perte de la voix d'Isma n'est pas associée à une perte de mémoire. Au contraire, une fois ressuscitées toutes les douleurs de sa mère, après avoir fait revivre sa mère sous les traits de la fillette aphone, la narratrice transforme l'aphasie en cri. Isma partage avec sa mère un même point faible : la gorge, qui entraîne la perte de la voix, perte associée à de terribles cauchemars : « Et ce rêve récurrent qui hante mes nuits ! Au fond de ma bouche ouverte, une pâte molle et visqueuse, une glaire stagne, coule peu à peu et je m'enfonce dans le malaise... » (V.e.p, p. 338). Elle rêve qu'elle a des glaires qui se forment au fond de sa gorge et qui la font suffoquer. Dans le rêve, la narratrice cherche à couper cette masse avec une lame, pour se libérer. L'action violente de coupure rend, sous la forme d'une métaphore, un processus de transformation. En tranchant ce muscle, qui empêche la voix de sortir, elle devient une victime sacrificielle, pour toutes les autres femmes qui demeurent silencieuses.

Le corps de la narratrice, en tant qu'agent actif qui incorpore et, en même temps, fait sortir de l'obscurité les événements passés. Ce corps qui, d'abord muet, intègre les voix de la souffrance et les cris des femmes, toutes générations confondues. L'incorporation est un acte de reconnaissance de la douleur, et donc de renforcement. Le corps est alors soulevé, comme le souligne l'auteur dans « Ces voix qui m'assiègent » et emplît d'une voix nouvelle, ainsi que de la force de l'écriture donne à l'auteur cette :

*Voix sans force
Ou à corps et à cris
La voix hurlante
Ou à peine véhémente
Infatigable certes
Inaltérable
Un flux sans nulle source
De moi des autres
Des femmes mortes
De ma cadette tout près
Voix de ma fille vacillante
Ou si forte
Ma voix multiple
Qui soulève ce corps le porte haut
L'envahit, le bouscule, le tire, l'emplît
Entre corps et voix
Ainsi va, cernée, encerclée, mais elle va
Mon écriture. »¹*

Isma porte-parole d'un passé étouffé et du poids du silence des aïeules, se plonge dans la douleur. Son action héroïque provoque une métamorphose : l'amputation de la partie étrangère de son corps rend possible le vomissement, c'est à dire, la libération du " long cri ancestral " : « ma bouche ouverte expulse indéfiniment la souffrance des autres, des ensevelies avant moi, moi qui croyais apparaître à peine au premier rai de la première lumière. » (V.e.p, p. 339).

Alors que Bahia a complètement occulté son aphasie laissant à la place un vide, un trou de mémoire, l'aphasie de la narratrice se transforme en cri :

Je ne crie pas, je suis le cri. Tout ce chemin ouvert cerne la débâcle de la fête guerrière d'hier, de l'honneur indicible d'aujourd'hui. Hier encore, lorsque ma joie au soleil fusait, au-dessus de ma tête aussitôt des épées s'entrecroisaient, poussières d'étoiles filantes dans la nuit immémoriale...Je ne crie pas, je suis le cri tendu dans

1– Op.cit., DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». pp. 12-13.

un vol vibrant et aveugle ; la procession blanche des aïeules-fantômes derrière moi devient armée qui me propulse, se lèvent les mots de la langue perdue qui vacille, tandis que les mâles au-devant gesticulent dans le champ de la mort, ou de ses masques. (V.e.p, p. 339).

Isma se voit à la tête d'une armée de femmes silencieuses et muettes, ses aïeules, afin de leur donner une nouvelle voix de résistance : l'écriture. Incarner le cri signifie, se transformer soi-même en instrument de lutte. Le vomissement de ce « *long cri ancestral* », ce que la narratrice appelle un véritable "*enfantement*", métaphorise également l'acte créatif. Sa nouvelle arme : l'écriture, le signe qui reste. L'aphasie, qui se transmet de mère en fille, s'est métamorphosée en écriture-cri et garantit la continuation de la mémoire des femmes. Le cri, ici, est dissocié de l'émission sonore. Si on cherche l'origine du cri, on voit que le cri peut passer sans le son. Ce qui est intéressant, c'est que le cri est présent dans toute l'œuvre de « Vaste est la prison », et ce n'est jamais le fait d'un seul personnage, que ce soit Isma, ou Fatima sa grand-mère, ou Bahia sa mère, c'est « toutes les interpénétrations, toutes les vibrations qui sont dans ce bloc d'espace qu'est l'œuvre. »¹

A ce moment là, on dit que le texte a une tonalité.

2.2- La mémoire auditive ou l'écho de la voix « La femme sans sépulture »

*« Si faire entendre une voix venue d'ailleurs
Inaccessible au temps et à l'usure
Se relève non moins illusoire qu'un rêve
Il y a pourtant en elle une chose qui dure
Même après que s'en est perdu le sens
Son timbre vibre encore au loin comme un orage
D'où on ne sait s'il se rapproche ou s'en va. »*²

Dans « La femme sans sépulture », il n'est pas question d'un individu particulier qui serait la narratrice – comme le cas dans « Vaste est la prison » –, revenant sur son passé pour intégrer son présent, mais du destin d'une femme – Zoulikha – à l'image des autres. Cette perspective est développée tout au long du texte et renforcée par les instances

1– DESSONS, Gérard. « Penser la voix ». La Licorne, UFR, Langues Littératures, Poitiers, 1997, p. 50.

2– DES FORETS, Louis-René « Poèmes de Samuel Wood ». 1988. Poème cité dans « La femme sans sépulture ». p. 11.

narratives, qui, progressivement procédant à l'effacement du narrateur premier, privilégie les voix des femmes – celle de la Dame Lionne, de la tante Zohra Oudai, de Hania ou de Mina, filles de l'héroïne –.

L'étrangère ou l'invitée se donne la légitimité d'une narratrice qui s'approche de la figure de l'auteur, elle est anonyme – elle n'a pas un nom propre – elle fait office d'« *écoutouse* ». Passant le flambeau de la narration à chacune des femmes qui ont connu « Zoulikha », elle se mue en écoutouse/voyeuse. C'est ce rôle qui maintient sa présence constante dans ce roman, présence facilement sentie dans sa répartition architecturale, l'histoire se déroule sur un mode de chapitres/séquences qui évoquent la technique cinématographique de l'auteur.

A. Djébar précise à ce propos : « Ce qui conditionne pour moi le point de départ d'un livre, c'est de plus en plus, soit un désir d'architecture, soit le besoin de mettre à jour une toute petite musique dont je pressens le rythme [...]»¹ Elle rappelait, quelques années après, que l'impulsion première pour ses romans « c'était un air dans la tête, une espèce de style dansant.»²

Derrière l'intrigue du roman de « La femme sans sépulture », il y a la musique inimitable de la prose de A. Djébar qui s'impose et nous force à aller au bout de ce voyage dans le passé. Ainsi, les rythmes alternés sur lesquels se calque l'histoire de Zoulikha, contée par des voix uniquement féminines et auxquelles se mêlent celle de l'invitée/étrangère et celle de Zoulikha, à travers ses monologues. Ces voix, alternativement visitées par la narratrice, réveillent tour à tour les souvenirs d'un passé qui se lève en elle, comme les échos d'une musique perdue au fur et à mesure qu'elle entre dans les patios de ces femmes qui étaient proches de Zoulikha. Ces espaces clos où s'épanchent les souvenirs tragiques de la Résistance alternent avec les larges échappées sur les paysages de collines, de vergers et de mer qui dominant la ville de « Césarée » et que l'héroïne sillonnait pendant la guerre d'indépendance.

Le travail de l'écrivain sera donc comparable à cette voix de l'éveil. Se calquant sur la structure musicale polyphonique, il se vouera à restituer les grains divers des voix

1– « Le Romancier dans la cité arabe ». in Europe, 1968, n°474, pp. 114-120.

2– Algérie Actualité, entretien réalisé par Thoria SMATI, 29 mars au 4 avril 1990.

entendues au long d'un parcours où la quête du passé viendra nourrir celle d'un présent à construire. Pluralité des voix qui se mêlent dans ce texte, chacune suivant son parcours qui lui est propre ; la voix de la Dame Lionne :

Elle souffle, Lla Lbia : long halètement. Vingt ans plus tard, tout revit, le tranchant de temps, et la peine, et son impatience [...] Un silence... Dame Lionne, la récitante, lève ses lourdes paupières, ses yeux noircis scrutant au loin, comme si elle s'engloutissait vingt ans en arrière [...] (F.s.s, pp. 34-6).

Plus tard, la visiteuse revenue dans sa chambre d'hôtel, pendant une insomnie, au cœur de la nuit, le récit de Dame Lionne que celle-ci a écouté commençait à se dérouler en images successives :

Cette fois, c'est la voix de Dame Lionne – elle qui n'a pas dû bouger de sa place, depuis que je l'ai quittée trônant dans son patio. Sa voix grave, qui par moment halète, se suspend, puis reprend son cours [...] (Ibid., pp. 109-111).

La suite du récit fait entendre d'autres voix qui prolongent la voix de l'héroïne - dans ses monologues -, servant de chœur à une tragédie. Cette fois, c'est la voix de la tante Zohra Oudai qui perpétue le souvenir, celle qui témoigne d'un passé étouffé :

Le soleil, par-dessus le muret ceinturant la cour commence à baisser. La tante Oudai, sèche et menue, se lève, se rassoit. Mais elle semble désormais, en compagnie de Zoulikha, plongée en arrière, quinze ans auparavant [...], Zohra Oudai renverse sa gorge, entonne un long, spasmodique hululement railleur, vengeur, qui semble avoir attendu une décennie au moins pour fuser, irréprouvable, en cascades éclaboussées, et cela tandis que la nuit engloutit les lieux. Est-ce un cri de fête, est-ce un rire de fureur ? (Ibid., pp128-132).

Le jeu sur les voix subit une élaboration de plus en plus complexe pour aboutir à cet entrelacement particulier avec la voix personnelle de la narratrice.

Par ailleurs, la narratrice de « La femme sans sépulture », inclut d'autres récits racontés par les mêmes voix, élargissant ainsi le récit de Zoulikha. Le premier récit évoque un épisode à résonance tragique qui reprend la thématique du cri en une sorte d'effet musical. Des cris échappés à une inconnue la délivrant ainsi de sa propre douleur devant sa souffrance d'un malheur vorace. Chaque nuit, une voix un peu aiguë s'envole par-dessus le muret de la Dame Lionne, de l'autre côté du patio, venant des plus vieilles maisons. Les volutes du chant pur déroulent le premier vers de la complainte. Après quelques minutes,

une corde de luth égrène un son grave. La voix de l'inconnue, comme une lame d'acier dans l'espace, se déchire pour le vers suivant :

*J'ai vu mon amour fusillé
Dans la cour d'une prison noire
J'ai crié, je n'ai pas crié
On lave son sang chaque soir.* (Ibid., p. 29).

C'est la voix de la troisième fille de la maison d'à côté, elle devient presque aveugle, « elle improvise, elle psalmodie ainsi à l'arrivée de chaque nuit », souffle Lla Lbia :

Plus sa vue s'affaiblit, plus la passion, ou la tristesse amplifie sa voix d'ange...la même note de luth vibre : « J'ai crié, je n'ai pas crié » en deux temps, un premier bref, aigu, tel un sanglot, un second temps étiré, la voix de la presque aveugle s'élanche...le luth reprend la même note profonde qui se noie vers la fin. (Ibid., p. 30).

Et Lla Lbia qui reprend son récit en s'adressant à Mina : « Cette nuit où l'on a fusillé les fils Saâdoun...je m'en souviens comme d'hier, cela fait maintenant vingt ans.» (Ibid., p. 30).

L'intérêt du texte, dans ce passage, tient à l'attention minutieuse portée par la description aux moindres inflexions de la voix qui se définit comme une écharpe ou un épanchement lyrique de sons : « *On lave son sang chaque soir !* » La chanteuse a scandé par deux fois, en mots brefs, le dernier vers. Cette voix qui clame chaque soir à la pleine lune, c'est la voix de la promesse du deuxième assassiné des fils Saâdoun. On l'a tant de fois demandé en mariage après l'indépendance. Elle a refusé comme elle refuse de se soigner les yeux, alors qu'elle ne voit plus. Son chant lancé à la lune, chant d'amour ou d'espoir, devient son seul élixir : « La voisine, de l'autre côté du muret, reprend le dernier vers. Et Mina cède à de soudains flots de larmes, dans la touffeur de la nuit.» (p. 31).

La construction musicale, dans ce texte, par le travail alterné des voix divergentes et pourtant consonantes, par la succession des tonalités qu'elle rend possible permet de faire surgir des faits qui sont ressentis comme une impression sensorielle, renforcée par la puissance poétique du texte. Cette puissance poétique est explicitement évoquée comme une aspiration musicale de la part de la narratrice. Elle se définit comme celle qui

s'avance « ni en diseuse, ni en scripteuse. Sur l'air de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter.»¹

Car ce que chante cette voix – ou ces voix exaltées par le texte –, c'est la souffrance accumulée au long des années en laissant sa trace dans les mémoires déchirées. A l'image de Zoulikha, tant de victimes effacées dans l'ombre, la confusion et l'épouvante.

Ces souvenirs me sont une pelote de laine emmêlée dans la paume ! Face à ces ombres, s'approcher à tâtons, ou faire détours, cercles, méandres et rosaces, pour enfin regarder la source noire, maculée de boue, de cris gelés, de pleurs non taris [...] (F.s.s, p. 32).

Ainsi, aux corps qui crient dans la souffrance, s'accomplit un trajet vers le non-dit, le non-explicité que, seule, l'abstraction du son pur saura rendre à sa signification profonde. La voix serait donc « cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – de s'entendre – en l'absence du monde.»²

En évoquant ces souvenirs qui se déploient dans les mots et qui avalent les corps, la narratrice ne laisse subsister que les « sons ». Mais comment se situer, en tant que " scripteuse ", face à cette non-figurativité du son qui s'exhale en l'absence de toute représentation concrète ? Dans les mots, la narratrice cherche, semble-t-il, un au-delà de la représentation qui transmet mieux le contact des sens avec le concret (les mots). C'est cet usage de la parole qu'il faut atteindre pour retrouver ce chant profond qui sourd de l'intérieur de l'être.

- **Présence / absence ou la voix fantôme :**

L'écriture de A. Djébar est une écriture de l'écoute, de la voix du dedans, voix qui peuplent sa mémoire et du bruit ambiant. L'intensité de son écriture est liée à cette capacité hypertrophiée d'écoute, à ce pouvoir qui consiste à prêter l'oreille, à tendre, à capter toutes les voix. Si la narratrice dans « La femme sans sépulture » nous touche, c'est qu'elle est d'abord une voix sensible, un être de parole et d'écoute, traversée par toutes les voix qui vivent en elle. Il y a comme une émotion de la voix qui n'a besoin de rien d'autre que de sa propre impulsion, de sa force énonciatrice. Cette force, ou cette énergie vitale est à la fois

1– Op.cit., DJEBAR, A. « L'amour la fantasia », p. 16.

2– Op.cit., DERRIDA, J. « La voix et le phénomène », p. 15.

personnelle et anonyme, présente et abstraite : « L'utopie d'une écriture de la voix est écriture du corps, mais surtout de la respiration. »¹

C'est comme si cette voix trouve son espace dans l'écriture, et on entend son souffle et sa respiration dans les silences de la lecture du texte. Si A. Djébar cherche à épuiser la voix, c'est pour laisser une trace, traquer cette voix, là où elle risque de se perdre, comme le souligne G. Perec dans son ouvrage « Espèces d'espaces » :

Ecrire : essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.²

L'attitude de l'auteur consiste à occuper un point silencieux dans l'espace, à écouter et à regarder. C'est à travers les pages du livre que le corps même de l'auteur est couché, invisible mais tenace. Le lecteur a cette obscure sensation que ce dernier est présent et tourne avec lui les pages. Il regarde comme lui et il écoute ce qu'il lit.

Pour A. Djébar, les livres de cette sorte peuvent sembler « livres de deuil », le lecteur en sort le cœur serré, puisque la voix de celui qui écrit, s'est arrachée progressivement de son corps, pour tailler les mots dans le silence des pages. C'est dans cette optique qu'on peut approcher la voix dans le roman de « La femme sans sépulture ». La vie de l'héroïne – Zoulikha –, son engagement, son arrestation par l'armée française, son corps torturé resté introuvable, sa mémoire humiliée et sans transmission de témoin, sont restés dans l'ombre. C'est l'Etrangère/écoutaise qui se propose de réaliser une sépulture littéraire et surtout une voix à ce corps absent. Zoulikha prendra consistance sous nos yeux, révélera ses sentiments et ses motivations, ses instincts et ses défenses, parlera à travers la voix du texte, comme une revenante à qui l'on a confisqué trop prématurément la parole. Revenante, autrement dit, retour inopiné d'une vérité enfouie ou abandonnée.

J'ai usé à volonté de ma liberté romanesque, justement pour que la vérité de "Zoulikha" soit éclairée davantage, au centre même d'une large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie.³

Le corps sans sépulture se fait voix, par-delà la torture qui l'a mutilé, par-delà la mort qui l'a terrassé, par-delà ce qui l'a réduit au silence éternel. Ce corps sera le porte-

1– Op.cit., MARTIN, J. P. « La bande sonore ». p. 189.

2– PEREC, Georges. « Espèces d'espaces ». Galilée, 1985, p. 123.

3– CHIKHI, Beïda. «A. Djébar. Histoires et Fantaisie ». Les PUPS, Paris, 2007, p. 144.

voix de l'absence. Une voix passionnelle, éperdue de vie et d'amour : « La « passion » de Zoulikha, son apostrophe ultime résonne pour moi, ici, chaque matin ensoleillé... » (F.s.s, p. 16).

La passion est expression d'une énergie séculaire, elle se manifeste dans le paysage du passé qui revit incessamment dans le présent. Elle est immuable en ses signes fantomatiques, qui crèvent la nuit comme des éclairs. Mais Zoulikha, à travers la trame romanesque, se fait musique, insaisissable que par la magie des notes qui réveillent la " cité rousse " de Césarée :

Personne ne l'a revue vivante. Peut-être que, grâce à la musique de Bartok, je l'entends, moi, j'entends Zoulikha constante, présente. Vivante au-dessus des rues étroites, des fontaines, des patios, des hautes terrasses de Césarée. (Ibid., p. 17).

Attentive à ses appels du dedans, l'auteur va donner voix à Zoulikha. Sa voix (celle Zoulikha) émerge en écho à son propre monologue : « Dirais-je que, moi, ombre surplombant toutes les ruelles d'aujourd'hui, cherchant par ma voix à t'envelopper [...] » (Ibid., p. 122).

« Ne retiens...ne garde que cette voix – ma voix du matin qui un jour t'atteindra.» (Ibid., p. 67).

La voix de Zoulikha, comme celle d'autres ombres qui hantent la mémoire de l'auteur, est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes.¹ Elle est un « *long filet perdu* », échappé du dédale inconnu, qui se déroule entre vie et mort, la voix de Zoulikha se fait interrogative, ne retenant d'abord, par-delà la cruauté des tortionnaires, que l'inquiétude de la mère pour la chair tendre de sa fille " Mina " :

[...] t'imaginer plus particulièrement toi, Mina dont le corps encore presque d'enfant a dormi recroquevillé tout contre moi, les nuits de la grotte, cela m'a permis de traverser cette durée de la torture si longue [...] (Ibid., p. 198).

La voix de Zoulikha s'élève en écho au-dessus de la cité antique, lorsque son corps abandonné dut libérer ses pensées, ses émotions et ses souvenirs. Le corps de l'héroïne, au seuil de son propre effacement, livre tous ses secrets : vérité et force du désir, lucidité et faiblesse de l'humain, tout cela qui se glisse dans un aveu maternel pour que la fille soit à

1– CALLE-GRUBER, M. « A. Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain ». p. 37.

l'écoute de la vérité de son propre corps. Ce corps qui, dans la mosaïque échappe à l'ensevelissement et devient femme-oiseau.

En stationnant devant la mosaïque où figurent les trois femmes-oiseaux, l'étrangère/écoutaise contemplant leurs faces et leurs couleurs qui ont traversé les siècles et conservent leur éclat, « des femmes de Césarée dans la pierre » (F.s.s, p. 106).

Qui penserait que ces pierres rousses,[...] ces pierres seules gardent mémoire ! Même si ces dernières sont exposées dans le musée où ne viennent les contempler que quelques touristes [...] En fait, Césarée, autrefois Iol, un nom de vent et d'orage, devenu plus tard nid de corsaires et refuge d'andalous expatriés, [...] je la vois désormais, elle, ma « capitale des douleurs », dans un espace totalement inversé [...] Les pierres seules sont sa mémoire à vif, tandis que les ruines s'effondrent sans fin dans la tête de ses habitants. (Ibid., pp. 214-15).

La description de la fresque procède de cet accueil des sensations se situant au plus près du corps et imposent leur propre logique : le titre de cette fresque est révélateur « Ulysse et les sirènes » (Ibid., p. 107), c'est une scène de séduction où «le héros Ulysse doit sortir vainqueur. Il veut absolument continuer son voyage, mais il veut tout autant écouter le chant des sirènes, être le seul à admirer le chant tentateur [...] » (Ibid., p. 107).

La mosaïque apparaît, pour l'étrangère/écoutaise, dans sa présence et dans sa « sonorité ». C'est ce dernier aspect qu'on se propose d'aborder plus précisément : comment l'écriture va-t-elle restituer la voix qui profère de cette fresque ? La narratrice réserve cependant un privilège particulier aux sensations auditives qui l'auraient accompagnée même en sortant du musée :

Je suis sortie du musée mais ces femmes-oiseaux de Césarée ne m'ont pas quittée : vont-elles attirer vers elles le bateau qui passe ? S'ils entendaient ce chant [...] La scène semble entièrement baignée par la magie de la musique. (Ibid., p.107).

En décrivant la mosaïque, la narratrice tente d'extraire du tableau ses possibilités visionnaires mais également ses possibilités musicales, en s'efforçant de mettre en scène une voix. C'est comme si elle a besoin d'une sensation complémentaire offrant un écho aux sensations visuelles. Fascinée par la fresque, celle-ci entretient un lien entre le mot et le son, une sorte de connivence secrète qui constitue la passerelle conduisant à une parenté : c'est celle qui relie la musique et la couleur. Nous soulignons, ici, simplement le fait que les couleurs possèdent leur correspondant sonore. C'est à dire qu'elles doivent être

" entendues " aussi que " vues " : « La couleur possède un " intérieur " qui, à son tour, interroge le nôtre. Son oreille tendue vers la voix de la nécessité intérieure.»¹

Ainsi, l'étrangère/écoutreuse, pressée par une interrogation tenace, découvre ce qui la taraude, quant à ces dames ou à ces femmes-oiseaux du passé si lointain : « Des musiciennes prêtes à... s'envoler, je crois !...Ce n'est plus tant parce que les couleurs de la mosaïque sont inaltérées, non.[...] Les couleurs, elles, persistent [...] (F.s.s, p. 108).

Et ce sont ces couleurs qui donnent voix à cette fresque comme le souligne Merleau-Ponty dans « Le langage indirect et les voix du silence » : « Le langage dit et les voix de la peinture sont les voix du silence.»² Et dans « La Prose du monde », il écrit :

Il y a un langage tacite, [...] la peinture parle à sa façon.[...] La peinture est muette dans la scène où elle est une métaphore du langage se figurant sur "le fond de silence" qui ne cesse pas de l'entourer.³

La voix, ici, est alors proche de l'ineffable, c'est une voix muette qui implique un " silence parlant " où l'écrit rejoint le rayonnement muet de la peinture et écoute le silence de l'être. Dans cette perspective, on retiendra de la description de la mosaïque l'intime solidarité qui relie le silence et la voix. Cette fresque dont le titre est révélateur « Ulysse et les sirènes », met en scène un héros qui, refusant de se boucher les oreilles avec de la cire comme ses compagnons et séduit par les sirènes, tente d'écouter le chant de ces femmes-oiseaux :

Chacune des femmes, tient dans les mains, l'une, une flûte double, l'autre, une lyre. Des musiciennes prêtes à...s'envoler...Quant au héros, Ulysse, il les écoute, il souffre puisqu'il s'est fait enchaîner [...] (F.s.s, p. 108).

Cette scène renoue, d'une certaine manière, avec cette mise en écoute de " l'étrangère pas tellement étrangère " revenant à Césarée, la cité antique, ou la ville natale pour entendre la voix de Zoulikha, entendre ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes et ses fureurs :

Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes !

1- Op.cit., S. BADIR & H. PARRET, «Puissances de la voix », p. 133.

2- MERLEAU-PONTY, M. «Signes. Le langage indirect et les voix du silence ». Gallimard, 1960, pp. 59-95.

3- Op.cit., « La Prose du monde ». p. 143.

Elle sourirait, elle se moquerait, " Zoulikha ", si on lui avait dit qu'on la comparerait, elle, aux sirènes du grand poème d'Homère. (Ibid., p. 214).

Dans cette ville les gens vivent, presque tous, la cire dans les oreilles, pour ne pas entendre la vibration qui persiste du feu d'hier. Pour couler plus aisément dans leur tranquille petite vie, ayant choisi l'amnésie. La narratrice revient à Césarée pour donner une voix à Zoulikha, ou plutôt retrouver sa voix profonde, découvrir le foyer de son énergie créatrice et disposer autour de soi son espace propre. Ce qui se trouve ici en jeu, c'est la capacité de la voix dont la narratrice a suivi les traces avec un très vif intérêt. Cette voix peut alors se confondre avec la pure écoute. Ce à quoi l'auteur aspire, c'est à la " *voix du silence* ". Son désir, c'est de donner vie à la voix dans l'écrit, d'écrire avec de l'entendu, d'anticiper sur ce qu'il est sur le point d'entendre, d'interrompre le bruit de fond sonore et de pratiquer en silence l'écoute intérieure : « Puisque j'ai désiré revenir, vingt ans plus tard, vingt ans trop tard, pour faire revivre le récit d'hier scandé par les mots, la voix, la présence dans l'air de « Zoulikha »... » (F.s.s, p. 218).

Cette écriture est écriture de mémoire et pour mémoire, et en cela écriture vive. Car elle fait droit au récit des êtres, des voix ensevelies. Elle ravive et revivifie. Elle est « *voix* » car elle est requise aux fonctions d'amplificateur, avec l'obligation de faire entendre ce qui reste à peine audible. Portée par le souffle de l'oralité, A. Djébar tente d'exploiter toutes les formules de la voix : la voix qui profère, celle qui récite et celle qui chante, elle vise à interpréter le vacarme d'une mémoire tumultueuse et audible, l'irrésistible appel des profondeurs. Le Corps abandonné, morcelé et exposé au soleil. Un corps au seuil de son propre effacement, commence à livrer ses secrets :

Mon corps se met à ouvrir ses plaies, ses issues, déverser son flux...il s'exhale, s'émiette, se vide sans pour autant s'épuiser ! Du moins pas encore...Peut-être qu'il cherche dans le noir quelque métamorphose ? [...] Moi, si je n'avais pas eu cette chance de mourir en combattant, c'est sans doute parce que mon corps leur faisait peur. Normal qu'ils s'y acharnent, qu'ils tentent de le morceler ![...] (Ibid., pp. 198-99).

Ainsi le corps de l'héroïne disparaît mais la voix est toujours présente, elle semble être un peu partout, sans toutefois arriver à déterminer le lieu de sa provenance :

[...] sur chacun des morceaux de cette chair, ils s'acharnent avec fureur et froide détermination, tandis que, tout ce temps, les hantait, continue, long filet perdu, ma voix. Ma voix qui m'avait échappé, qui gémissait seule, comme sans lien ni racines, qui hurle une seule fois [...] Ma voix que j'entendais en vibration

indistincte, mais si forte en même temps, comme si l'écho me renvoyait, contre les tempes et sous mes paupières baissées, son cinglement...Ma voix qui n'émettait aucun mot, ni arabe, ni berbère, ni français [...] (Ibid., p. 200).

On comprend dès lors, combien est emblématique le phénomène de la voix dans l'écriture de A. Djébar. Entendre la voix, cette voix qui échappe à l'emprisonnement des strates de discours comme à l'enfermement et à l'enterrement du corps. (F.s.s, p. 210). Mais la voix ? La voix, c'est l'âme du corps, pas le corps. C'est l'échappée. Elle passe d'un parlant à l'autre. Il s'agit de capter l'écoute, c'est dans cette perspective que s'emploie l'écriture djébarienne en ses dispositifs subtils où s'aiguise l'ouïe. Plus exactement, ses textes travaillent à se laisser traverser de voix et à les faire résonner. Corps en décomposition, Zoulikha se met à compter les nuits :

A l'instant du second crépuscule, une voix d'inconnue...pousse sa plainte. Qui ne s'arrête pas toute la nuit suivante : berceuse me devenant phare, elle doit savoir, cette voix, que je ne suis plus atteinte par la pénombre, que mon corps reste dans la lumière à lui, et ma voix, suspendue en attente de toi, ô Mina ! La plainte scandée de l'inconnue ne semble pas un chant des morts : légère, tressautante, presque aiguë parfois, de celles qui annoncent la bienvenue [...] Berceuse d'espoir tremblé, d'attente incertaine, où les larmes voilées se perçoivent mais seulement dans le timbre, quand celui-ci va défaillir. Comme si l'inconnue qui ne sait plus si, dans sa cabane cernée, elle doit me fêter ou me pleurer, cette chanteuse, en l'honneur de mon corps qui s'enveloppe de sa vibration à elle, en me langeant lentement, oh oui, cette anonyme, ma sœur, se décidait peut-être, par le jaillissement de sa voix si pure, à me remplacer dorénavant chez les vivants : accompagnatrice, à ma place, de tes sortilèges à venir, de ton prochain ensorcellement, des nuages qui t'attendent, et moi qui ne serai pas là, qui ne pourrai pas te parler. Elle chante donc pour moi, la paysanne inconnue. Elle te chante. Elle t'annonce. Elle te tisse à moi dans l'azur. (F.s.s, p. 207).

Cette voix qui échappe à l'ensevelissement, devient femme-oiseau peinte sur la mosaïque de Césarée. La mosaïque qui a traversé les siècles, est l'une de ces pierres qui gardent mémoire, exposées dans le musée où ne viennent les contempler que quelques touristes. Ce sont ces pierres qui conservent et font entendre le chant des disparues : « Femme-oiseau de la mosaïque, elle paraît aujourd'hui, pour ses concitoyens, à demi-effacée. Or son chant demeure. » (Ibid., p. 214).

Ce chant, restitué par l'étrange mosaïque, est refus de s'éloigner, désir de demeurer « *souffle vivace* » au plus près des siens.

2.3- L'indicible ou la voix du silence :

Il n'est pas étonnant que la seule instance possible dans les textes de A. Djébar soit en fin de compte " *la voix* ". La voix et toutes les voix qui habitent l'auteur. Tel est le pari de A. Djébar, faire de la voix l'architecture du livre. Toute une altérité est mise en scène : soulignant que le discours ne va pas sans interruption, l'intime sans l'étranger, l'endroit sans revers. Que donner lieu, c'est donner forme. Et que donner forme, c'est donner voix : moduler et rythmer : chant, déploration, deuil. C'est à dire « faire entendre ». Et de là : se faire entendre, comme le souligne R. Barthes : « Notre parole, nous l'embaumons, telle une momie, pour la faire éternelle. »¹ Le monde que l'auteur nous présente, dans ces deux romans, est parcouru jusque dans ses recoins les plus silencieux, de la vibration soutenue entre intérieur et extérieur. Cette vibrante vision de l'univers est dualiste, car, si les personnages sont animés par un même courant de vie, leur comportement envers le monde qui les entoure varie selon leur tempérament intérieur.

Aussi l'auteur lutte pour faire éclater le silence qui ronge ses personnages. Et l'enveloppe qui fige les mots, leur rendre l'immatérielle magie du son, insuffler à la phrase le rythme de la vie. C'est là, l'apport de A. Djébar à la littérature. Son écriture est un appel d'un dedans, quasi-charnel, sensible dans la quête d'un univers de formes esthétiques. Parmi ses contemporains, elle reste celle qui a poussé le plus loin l'expression de l'inexprimable. Le silence dans le texte djébarien désigne un impossible à dire, une parole asphyxiée, il fait vibrer de façon lourde, cris et deuils étouffés qui résonnent alors de la puissance incommunicable de l'affect et de l'interdit.

Pourtant, entre le dit et le non-dit, en un pli silencieux de l'écriture, s'entrouvre de temps à autre l'espace sonore d'un informulé, un sens à venir, à la fois révélé et inarticulé. On le constate surtout dans « Vaste est la prison », quand la narratrice parle de son aphasie amoureuse. Dans un moment de solitude nocturne, en entendant la voix de sa grand-mère Fatima la harcelant, Isma découvre à travers cette voix l'amertume et la sévérité que cette aïeule dévoile en parlant de l'homme :

Je n'arrêtais pas d'entendre ma grand-mère ainsi haleter devant moi, [...] Elle me parlait. Elle disait " nous " puisqu'elle continuait en moi. Puisqu'elle vivait ma

1- BARTHES, Roland. « De la parole à l'écriture ». (1974), préface, *Le Grain de la Voix*, Entretiens, 1962-1980, Seuil, 1981, p. 9.

défaite...Aide-moi, grand-mère, mais pas par ton amertume ni ta sévérité...Parle-moi, avoue-moi tes passions de jeune fille, tes émois. (V.e.p, p. 105).

Ce que Isma entend et découvre, à travers la voix de Fatima, c'est le legs que lui a laissé son aïeule. Pour la narratrice, la voix de sa grand-mère évoque à la fois la misère et le désarroi de toute femme face à l'homme, mais dans cette voix, il y a quelque chose de " plus ". Ce " plus " est la conscience de l'oppression de ses aïeules. Dans la voix de la grand-mère, la narratrice perçoit le deuil que celle-ci a emporté dans sa tombe et qu'elle refusait de dire. Entre le dit et le non-dit, survient la suspension des contradictions et la possibilité de le dire ou de se dire autrement. Isma s'oppose au dire de sa grand-mère :

Tu dis : "notre lot présent, ne plus rencontrer d'hommes ! ne plus avoir affaire à des hommes !" ...Moi, ce n'est pas là mon affaire : moi j'aime. J'aime et je me suis crue, non pas coupable, mais malade. (Ibid., p. 105).

Elle ajoute plus loin :

Qui est, pour moi, le meurtrier ? Tirant dans le dos de mon espoir, de ma passion muette ? Est-ce aujourd'hui mon regard qui n'en finit pas de voir la fuite du jeune homme ! Est-ce de cette langueur-là, sinon de ton amertume, que je dois guérir, ô aïeule, toi dont le visage est couché au fond de la terre, là où un jour j'espère te rejoindre [...] Or moi, je veux aimer encore au dernier soupir, or moi, je veux, même emportée sur la planche au-dessus des épaules des porteurs funéraires, je veux me sentir aller vers l'autre, aimer encore l'autre dans ma pourriture et mes cendres. Je veux dormir, je veux mourir entre les bras de l'autre, l'autre cadavre qui me précédera ou qui me suivra, qui m'accueillera. Je veux. (Ibid., pp. 105-6-7).

Ces mots tus parce qu'intériorisés, gardent la présence de l'audible et préserve le bruit de l'inarticulé sonore. Le silence devient un puits qui laisse rejaillir une profonde puissance laissant entendre une voix ineffable qui est promesse d'une présence. Il faut écouter pour entendre, et dire n'est jamais que dire à moitié, semble nous suggérer le texte, lieu d'oscillation entre le silence et la résonance d'une voix inarticulée. La narratrice de « Vaste est la prison » comprend et, en même temps, transforme son héritage – l'aphasie – au moment où elle crée sa danse vitale et intimiste, contre la transe de désespoir de Fatima. Cette danse devient pour Isma un espace de sublimation pure : « Je dansais. J'ai dansé. Je danse encore depuis cet instant...Dix ans après, je danse encore dans ma tête, en moi-même.» (Ibid., p. 61).

Néanmoins, le rythme de la danse, acquise à l'intemporel du rêve, se déplace à la faveur d'un désir d'écoute :

Alors le rythme s'arrête en moi : j'écoute aussi parfois la façon de se taire [...] J'écoute et je tente de faire sentir à l'autre, à celui qui a parlé, qui s'est oublié, ou à celui dont le silence parlait, que cette commotion, imperceptible, est passée à mes yeux, à mes mains à ma mémoire. L'instant d'après, la danse reprend. (Ibid., p. 61).

Cette danse qui se transforme en voix inarticulée, ou plutôt ce sont les sens de la narratrice qui voulaient s'exprimer à travers la danse. Une danse intérieure qui incarne le silence de l'indicible.

Par ailleurs, dans le texte de « La femme sans sépulture », le silence fait l'objet d'un appel à l'absence de mots comme présence du non-dicible. Celui qui enveloppe le personnage, l'isole de la parole " parlée " et le plonge dans celui de l'ailleurs, des voix qui murmurent de nulle part. Dans le passage qui s'intitule « *Où trouver le corps de ma mère ?* » où l'auteur met en scène la voix de « Hania », la fille aînée de l'héroïne, ce passage représente l'écoute et le bruissement d'une voix venue d'ailleurs : « Ainsi, une parole menue, basse envahit la fille aînée de Zoulikha...Elle parle sans s'arrêter pour elle seule. » (F.s.s, p. 60).

Le texte s'ouvre sur le discours intérieur d'une femme qui vient de découvrir, dans la solitude, qu'elle porte un secret très lourd. Consciente de la nature de ce secret autant que de la difficulté à communiquer l'incommunicable. Dans sa retenue et son refus de parler, l'écriture mime dès lors la réticence de Hania, tout en donnant à son silence une dimension pathétique : « Cette parole ininterrompue qui la vide...mais du dedans. A la fois un vide et un murmure en creux...Elle s'écoute, silencieuse, comme dans une méditation sans fin.»(Ibid, p. 61).

Il y a aussi quelque grandeur dans ce douloureux choix du non-dit, qui prend parfois, chez le personnage, la forme d'une acceptation. Dans cette voix impalpable qui anime l'intérieur des personnages, quelque chose reste toujours en souffrance : une secrète obsession, de la perte et de la mort, un cri étouffé par un deuil impossible : « Où trouver le corps de ma mère ? Je criais, je me bâillonnais la bouche pour ne pas hurler ces mots.» (Ibid., p. 60).

Mais si le texte s'attache à dévoiler l'énigme de la disparition de Zoulikha, il sait aussi recueillir cette perte qui se manifeste en toute chose (la mosaïque). Le vide que

traverse le personnage se comble dans un " ailleurs " qui surgit sous la forme du rêve ou du passé, qu'il ouvre sur l'inexprimé ou l'inexprimable de l'expérience intérieure. Le silence fait résonner au cœur de ce vide, une dimension d'inconnu qui fait de l'absence le miroir d'une présence ressentie. Ce silence appelle ainsi à l'écoute de la voix dans les choses muettes. On constate ce phénomène quand l'étrangère/écouteuse stationne devant la mosaïque où sont peintes les trois femmes-oiseaux. Le texte, ici, entretient des liens avec l'ineffable. Dans les interstices de l'inter-dit, murmure une autre langue, en tension entre le silence et le bruissement du non-dicible – ce non-dicible incarne la présence du sens –.

La voix de A. Djébar tente de passer au-delà de l'expression, attirée par ce que R. Barthes appelle « la musique du sens », « immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé, » mais à travers ce tissu « le sens impénétrable, innommable serait cependant posé comme un mirage. »¹

La voix de Zoulikha, en s'adressant à sa fille Mina dans son dernier monologue, semble accompagnée d'une autre voix inconnue : « Une berceuse d'espoir tremblé, d'attente incertaine, où les larmes voilées se perçoivent mais seulement dans le timbre...cette chanteuse, en l'honneur de mon corps qui s'enveloppe de sa vibration à elle [...] » (p. 206).

La voix est liée au chant et au silence – monologue de Zoulikha – plutôt qu'au langage. Aussi légère et évanescence que l'air, cette voix que l'héroïne entend, s'échappe des profondeurs de la nuit pour transmettre les modulations d'une révélation intérieure et ineffable. La " voix ", écrit Marc Chénétier : « pourrait être ce quelque chose d'inintelligible, d'indéfinissable et d'essentiel qui murmure toujours sous le texte. »²

C'est encore, chez cet auteur, l'inarticulé sonore d'un monde dont le silence semble destiné à combler la défaillance de la parole. Ainsi, le silence joue, dans les romans de A. Djébar, sur tous les tableaux : sonore, optique, scriptural, esthétique. Le silence mobilise les signes dont la teneur exige une écoute immédiate, il est surtout ce qui nous invente et

1– BARTHES, R. « L'obvie et l'obtus ». Essais critiques III. Seuil, 1982, p. 239.

2– CHENETIER, Marc. « Repères pour l'étude d'une voix ». Revue française d'Etudes Américaines, n°54, 1992, p. 330.

invente ce par quoi l'écriture se délie, ce par quoi la parole silencieuse, prisonnière du corps surgit :

Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court...le murmure affaibli des aïeules...tant de voix s'éclaboussent dans un vertige...alors que ma main court [...] (V.e.p, p. 11).

Le silence s'adapte à la polyphonie ambiante et à la signification plurielle. Il offre à chacune des voix un lieu de vacance et de liberté, un seuil où tout devient possible. Le silence, dans l'écriture djebarienne, ponctue la voix qui parle. Il est une manière de dire ou de taire ce qui en soi attend d'accéder au langage. Commencement et fin propices à l'inversion des états, moment de retrait, figure de l'abstraction, entre-deux, le silence est le lieu du fantasme et du miracle personnel. Dans les zones d'ombre du texte djebarien, on entend bruire un monde incessamment vibrant au murmure impalpable. Pour A. Djebar, « écrire, est une route à ouvrir. Ecrire est un long silence qui écoute. »¹

Et pour conclure ce titre, nous dirons que A. Djebar donne à l'absence, à l'enfoui et au silence une voix où s'unissent l'exprimé et l'indicible. Elle dit : « Je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable. »²

1- DJEBAR, A. « Ces voix qui m'assiègent ». p. 17.

2- DJEBAR, A. « L'amour la fantasia ». p. 76.

3 - Ecouter dans le silence de soi : un corps audible :

Si nos deux auteurs inventent une langue, c'est autant pour la faire entendre que pour la donner à lire. En multipliant les modes d'énonciation – dialogue, monologue, sous-conversation –, elles cherchent plutôt à inscrire dans l'écrit ce que Barthes appelle « la signifiante » : « le travail de la langue par lequel les significations germent du dedans de la langue, dans sa matérialité même. »¹ Elles apparaissent comme des recherches de la voix. Visant à traverser le sens, à désigner dans la langue des trous ou des accidents dans la matière lisible, elles désignent un point de fuite qui ne peut se déchiffrer dans le mot ou la phrase : une intonation, la vibration d'une voix, la sensation d'une parole saisie sur le vif, l'instantanéité d'un discours intérieur, le rythme d'une phrase. La diversité de ces entreprises cherche à réincarner une dimension vocale dans l'écrit. Dans ce sens, il faudrait imaginer un organe hybride qui serait : une voix-oreille. Une métaphore auditive serait sans doute plus appropriée pour ces romancières qui donnent la primauté à la voix dans leurs écrits : vocalisation, point d'entente ou perception sonore. Mais dans cette dernière, c'est plutôt la vibration qui nous intéresse, elle donne naissance à la sensation. La vibration qui va du sujet écrivant dans le mouvement d'une parole intérieure, au sujet lisant, perception de son oreille intérieure : vibrations sonores, ondes, intensités.

Cette manière de décrire le texte littéraire permet à l'auteur comme au lecteur de donner cette sonnerie silencieuse, cette substance du texte qui s'entend écrire et qui vibre en sourdine au tympan du lecteur. J. Pierre Martin dit dans « La bande sonore » : « Un écrit est fait pour que je l'entende, une lecture programmée pour que mon œil écoute. »²

L'œil écoute la voix du texte, parcourt son tracé d'un seul regard, tandis que l'oreille évalue les intensités, les respirations et les volumes. La voix s'écoute pendant qu'on lit. Elle se laisse toucher par l'oreille de l'interprète. C'est bien cet affect-là, plurisensoriel, que ces textes provoquent et mobilisent. La voix d'encre suggère ainsi toute une synesthésie. Regarder, c'est déjà brancher le corps acoustique sur la sonorité du texte. Mais pour ce qui est d'un son caché, seul un mouvement perceptif plus souterrain, peut le déceler : il faut entrer dans le mouvement rythmique d'une lecture, pratiquer l'écoute intérieure et poétique qui répond à la pulsation propre à la voix d'encre. L'oreille interne

1– BARTHES, R. « L'obvie et l'obtus ». Essais critiques III. Seuil, 1982, pp. 44-45.

2– Op.cit., « La bande sonore », p. 32.

du lecteur donne ainsi corps à l'activité sourde d'une ponctuation latente qui ne se confond pas avec la ponctuation signalée.

Et si l'oreille passe avant la voix, c'est parce que la voix de l'écrivain est d'abord une oreille sensible, un appareil enregistreur, une sorte de caisse de résonance où se répercute l'autre en soi, les phrases entendues, des paroles qui courent partout, comme on le constate chez N. Sarraute, quand elle dit : « Je lis à haute voix dans ma tête. Je lis en écoutant les mots [...] Il faut que je m'entende. »¹ ou chez A. Djébar qui dit dans son dernier roman : « [...] C'est désormais la voix... oui, c'est cette voix d'inconnu qui te revient, ou plutôt tu la réentends chaque fois que tu te lances dans une écriture aveugle, gratuite comme une danse [...]. »²

Rappelons tout de même, que ces auteurs attestent dans leurs romans le parlé ou l'aspect oratoire. Et si on dit qu'il y a une voix dans ces textes, c'est parce qu'il y a une énonciation, une syntaxe, une rhétorique. Même si cette voix est morte dans le texte, le lecteur la ressuscite quand il entend de son oreille intérieure ce qu'il lit à voix basse. L'effet-voix est un effet d'entente silencieuse.

De ce point de vue, il semble important de mettre en rapport l'entreprise de ces auteurs qui cherchent précisément à restituer dans la graphie le tremblement sonore de la voix perdue, le bruit d'un mouvement intérieur.

La question qu'on se pose c'est : comment donner corps à la voix dans le mot ? Car le corps audible dans le texte n'est pas seulement voix, rythme, ton, oralité. Il est tout cela à la fois. Il est ce mirage d'oralité, une corde sensible tendue entre les mots et les phrases, manière presque imperceptible de les mettre en musique, caisse de résonance qui se fait l'écho des voix et des bruits du monde. Pour faire vivre le mot, N. Sarraute dit à ce propos : « J'entends davantage les mots que je ne les vois écrits. »³ Et A. Djébar écrit dans son dernier roman :

"Je réentendrai si souvent la voix qui officie dans le silence de mon cœur...J'ai ainsi reçu l'invitation au voyage, l'invitation à la beauté des mots...plus que cela

1– Entretien avec SARRAUTE, N., Le Monde 26 février 1993. (Propos recueillis par Pierre Lepape).

2– DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, p. 395.

3– BENMUSSA, S. « N. Sarraute, Qui êtes-vous ? ». p. 118.

encore, à la respiration secrète sous les mots, rythme qui fait à peine tanguer cette voix, la musique encore dans l'oreille, puis son écho."¹

Ces deux auteurs élaborent dans leurs textes une voix qui se laisse percevoir. Comme si elles écoutaient leur voix quand elles se mettaient à écrire, ce qui implique une écriture enregistreuse. Charles Juliet énonce de façon précise la croyance en cette voix présente dans l'écrit :

"Ma voix physique et ma voix intérieure ont un même timbre, un même débit, un même rythme. L'une est la réplique de l'autre. Aussi n'ai-je pas besoin de reprendre à haute voix ce qui s'écrit. Les mots que j'ai tracés après les avoir entendus, je n'ai plus qu'à les parler mentalement pour vérifier que rien n'altère la musique qu'ils émettent. On comprend qu'écrire ce n'est rien d'autre qu'écouter, transcrire, puis à nouveau écouter."²

Il s'agit de cette unité entre l'organe de la voix, la parole mentale et le rythme de l'inscription. Dès lors, le travail de l'écrivain ne serait plus qu'une écoute de soi. Ecrire, ce serait se tenir au plus près de soi, demeurer dans le silence, se mettre sous la dictée de la voix, qui est un signe de l'intériorité. De même que la voix sensible est indissociable d'un espace sonore, du bruit de fond et de l'écho, de ce « lien viscéral, fondateur, entre le son, le sens et le corps, qui constitue l'oralité. »³

De même la voix écrite strie le texte de bruits, de signaux obliques, de ponctuations et de typographies. Ce dispositif contraint le lecteur à réinjecter de la voix dans l'écrit. Ainsi, l'écrivain devient une voix ou plutôt une oreille intérieure dans le sens où il entend les voix qui vivent en lui. Il est tout ouïe. Chaque bruit ou chaque voix est un flux, une onde, un rythme : tant qu'il y a de l'écoute, il y a une vitalité, des signes. On constate cet aspect de la voix dans « Vaste est la prison » et dans « La femme sans sépulture » de A. Djébar où la narratrice, dans chacun des deux romans, n'a qu'à tendre l'oreille pour écouter les voix qui habitent sa mémoire :

Je n'inscris pas les paroles...je me les remémore : où que j'aïlle, une voix persistante les chante dans ma tête [...] J'étais dans l'ombre de ma mère, moi, poursuivant les miens dans cette paix obscure faite de sourde guerre intérieure. (V.e.p, p. 172).

1– DJEBAR, A. « Nulle part dans la maison de mon père ». pp. 103-104.

2– JULIET, Charles. « Ecrire la voix ». Le Nouveau Recueil, n°35, Champ Vallon, juin - août, 1995, p. 57.

3– CERTEAU, Michel de. « L'invention du quotidien ». Tome II, Folio, Essais, 1994, p. 355.

Et dans « La femme sans sépulture », tandis que Mina, la cadette de l'héroïne « Zoulikha », conduit en silence, son amie « l'étrangère/écoutaise » qu'on suppose somnolente, mais en réalité, elle est habitée entièrement par les récits des femmes qu'elle a écoutés, elle dit : « [...] comme si l'éloignement agissait pour diluer peu à peu ces voix persistantes et mouvantes de la mémoire [...] » (p. 150).

La posture de ces deux narratrices est une écriture de l'écoute, de la voix du dedans. Elles se souviennent et questionnent au dedans de leur cœur ces ombres immenses et c'est dans le silence de la mémoire ouverte qu'elles écoutent indéfiniment ce thrène, pour transformer, à la fin, ce chant de mort en complainte du désir impossible : « C'est cette voix d'inconnu qui me revient, ou plutôt je la réentends chaque fois que je me lance dans une écriture aveugle. »¹

L'écriture serait, pour l'auteur, dès son surgissement, une parole silencieuse en mouvement. Ecrire donc n'est pas simplement témoigner ou déposer sa voix sur papier, plutôt une lutte intérieure avec son silence porteur de contradictions et qui inscrit d'emblée dans l'épaisseur d'une langue légère et vive, comme l'auteur le signale dans « Ces voix qui m'assiègent » :

Les multiples voix qui m'assiègent – celles de mes personnages dans mes textes de fiction – je les entends...et dont la respiration rauque et le souffle m'habitent d'une façon immémoriale.²

En revanche, N. Sarraute manifeste dans ses romans ce grand écart : « sous l'anodin, sous le visible, quelque chose se passe. »³ Elle introduit dans l'écriture cette micromanie de l'intonation et du filet de voix qu'on trouve en particulier dans « Le Planétarium » :

Quoi de plus simple, de plus naturel ? Une mère plein de sollicitude [...] " Exactement ce qu'il vous faut, vous ne trouverez rien de mieux. J'ai eu l'adresse par les Perrin, vous pouvez y aller de leur part. Il vous fera des prix. Ils (les fauteuils) sont confortables, solides et très jolis...un cuir splendide." *mais c'est sa voix sans doute, quelque chose dans le ton, dans le son de sa voix, une hésitation, une gêne, un manque de confiance en soi qui a dû tout déclencher[...]* C'est ce petit vacillement à peine perceptible dans sa voix qui a tout ébranlé, qui a tout fait chavirer " Oh, je te remercie, maman, mais on pense à une bergère

1– Op.cit., « Nulle part dans la maison de mon père ». p. 395.

2– Op.cit., « Ces voix qui m'assiègent ». p. 29.

3– BENMUSSA, S. « N. Sarraute, Qui êtes-vous ? ». p. 108.

ancienne...elle sera peut-être un peu plus chère que les fauteuils, mais je t'assure que c'est une occasion, et c'est tellement joli." Ces mots, anodins en apparence, ces mots qui révélaient l'hérésie et conduisaient droit au bûcher... son cœur s'est mis à battre, elle a rougi, n'importe qui aurait été surpris de la violence de sa réaction, *cette rage haineuse tout à coup dans son ton, dans son rire faux, glacé, elle-même avait mal en l'entendant* " Mais que je suis bête...j'oublie toujours...c'est vrai...il suffit que ça vienne de mes amis...Mais je n'ai pas pu résister" [...] (Pla, pp. 42-3)

Cet art du demi-mot met une sourdine à l'écriture. Ceci nous renvoie à une présence dans le texte d'un indicible. C'est le ton de la lettre qui annonce la voix. Et c'est ainsi qu'il faut entendre le désir de l'auteur. N. Sarraute a souvent expliqué qu'elle pratique constamment une sorte de lecture dans l'écriture elle-même :

"Je lis. Très lentement. A haute voix dans ma tête. Je lis en écoutant les mots. L'écriture, c'est d'abord un texte que j'écoute. J'écris et je prononce en même temps. Il faut que je m'entende."¹

Dans l'énigme du ton, on entend la musique du roman, un contre chant auquel le lecteur lui-même sera sensible, s'il prête l'oreille, si sa relation à l'écrit est moins de déchiffrement que de sensibilité. Il entendra alors ce bruit qui ne cesse qu'avec la fin du roman. Ce ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole. Une parole bruisante qui pourrait changer par l'oreille intérieure. Tel est précisément l'instrument pratiqué par N. Sarraute.

Ainsi, nos deux romancières tentent de faire sortir l'écrit de l'écrit, leur désir est de donner vie à la voix dans l'écrit, de pratiquer en silence l'écoute intérieure. Cette oreille n'est pas uniquement le guide de l'écrivain, elle est aussi le guide du lecteur. La voix dans le texte, c'est celle que le lecteur lui prête, celle qu'il entend dans le silence de la page, lorsqu'il lit à voix basse. Car la voix est aussi la présence du lecteur portée par l'écriture que celle de l'auteur. La voix d'encre, serait la concordance entre un texte et son lecteur, entre un texte et son oreille. Entendre la voix du texte, c'est écouter dans le silence de soi, c'est « laisser résonner en soi les harmoniques des ondes qui viennent frapper le tympan : la modulation imprimée [...] transformer le corps silencieux en espace sonore. »²

Ainsi ces romans de voix nous apprennent à écouter, à nous écouter et aussi à résister à la fascination et au pouvoir de la voix.

1- Entretien avec N. Sarraute. LEPAPE, Pierre. Le Monde, 26 février, 1993.

2- VASSE, Denis. « L'ombilic et la voix ». Seuil, 1974, p. 183.

Au terme de cette analyse de la voix, dans ce troisième chapitre, nous pouvons dire que la dynamique romanesque trouve chez N. Sarraute et A. Djébar des ressorts nouveaux, qui ne sont plus des actes, des événements, mais des événements de voix, si l'on peut dire, liés aux événements du silence. De même les personnages se constituent non comme des entités individuelles, mais comme supports à travers lesquels la voix prend une forme valorisante. Elle émerge du bruissement, de la rumeur et du murmure, dominant les textes.

En effet, ces romans font une place de choix à la sensation auditive. En donnant vie à la voix dans l'écrit, nos deux romancières cherchent plutôt à interrompre le bruit de fond sonore et de pratiquer en silence l'écoute intérieure. Elles incitent en même temps le lecteur à tendre l'oreille pour entendre ce qu'il lit. Même si la voix meurt, l'ouïe est le dernier sens que l'on perd. On peut dire que ces auteurs écrivent par les oreilles, c'est à dire, quand elles se mettent à écrire, elles écoutent leurs écrits plus qu'elles ne parlent. Elles sont comme des résonateurs qui traversent les ondes acoustiques et se laissent traverser par elles. Elles se considèrent comme des récepteurs de voix, que leur théâtre de paroles est un roman d'oreilles. Elles affirment le primat de l'oreille sur la voix. Leur voix est d'abord une oreille sensible comme le précise N. Sarraute dans « Enfance » : « [...], j'entends ma petite voix et aussi la niaiserie de mes intonations...ma voix monte et vibre [...] » (p. 62).

Aussi A. Djébar pratique cette écoute dans ses romans, elle le signale dans « Vaste est la prison » :

"J'écoute pour me rappeler, pour sentir ce frôlement du réel. J'écoute aussi parfois la façon de se taire...J'écoute et je tente de faire sentir à l'autre, à celui dont le silence parle que cette commotion imperceptible est passée à mes yeux, à ma main, à ma mémoire." (p. 61).

Et dans « La femme sans sépulture », elle dit :

"Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends ses mots et son silence...je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles [...] ne plus jamais oublier le chant des sirènes [...]" (p. 214).

C'est dans cette optique qu'on peut lire les romans de N. Sarraute et de A. Djébar. Des romans de voix qui sont en même temps des romans de l'écoute. Cette écoute qui débusque les voix dans la voix du narrateur/narratrice, c'est à dire l'autre dans le corps.

Ces romans substituent à la voix les jouissances de l'ouïe : « Oreille, mon seul guide en tant qu'écrivain, » dit Robert Pinget.¹

Ainsi la sagesse du roman serait une finesse de l'oreille, de la nuance dans la voix transcrite par l'oreille. C'est ce que nos deux auteurs s'efforcent de montrer à travers leurs écrits, c'est cette voix qui émerge de multiples façons dans le territoire de leurs œuvres et qui se laisse toucher par l'oreille du lecteur. C'est bien cet affect-là, plurisensoriel que nos auteurs cherchent à provoquer et à mobiliser.

1– PINGET, Robert. « Robert Pinget à la Lettre ». Essais sur la voix, Belfond, 1993, p. 137.

CONCLUSION

Conclusion

En jetant un regard rétrospectif sur le cheminement parcouru de cette étude, nous ne pouvons qu'éprouver le sentiment d'avoir assisté au parcours intime d'une expérience de l'écriture, mais avec la conviction de ne pas l'avoir épuisée, même plus, d'en avoir à peine entrevu la scène profonde.

Comme tout roman, ceux de Nathalie Sarraute et de Assia Djebar ont leur originalité. L'objet central de leurs œuvres semble être d'adapter la conscience en tant qu'espace intime ou espace imaginaire à la sensibilité. Ces auteurs estiment que connaître n'est qu'un moyen de sentir avec plus d'intensité ; la sensibilité, sous la conduite de l'intelligence, étant rendue plus prompte à saisir l'instant mystérieux qui passe. La conscience, à son tour, faisant porter son effort sur la définition rigoureuse des impressions immédiates, observées dans leurs réactions les plus ténues. Cette activité s'attache à condenser sa richesse inépuisable de sensations et d'images. L'effort de la conscience pour comprendre les données de sa sensibilité se rapproche ici de celui que Proust définit lui-même quelque part : « Il me fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. »¹

C'est ainsi que nous pouvons considérer les romans de ces deux auteurs. Elles cherchent à dépeindre l'activité mentale du personnage et ses élans sensibles. Elles transforment leurs romans en un paysage d'âmes, chatoyant et vibrant. Elles répondent aux sensations les plus profondes. Elles se nourrissent de tout ce qui touche la vue ou l'oreille. Elles jettent sur des points infimes une clarté qui donne souvent à penser qu'après tout ils n'étaient peut-être pas si infimes. Elles ramènent à la lumière ce qui était dans l'ombre. Elles s'enfoncent toujours profondément au cœur vivant de leurs sujets. Elles soumettent le frémissement de la vision à une étude patiente, qui a la gravité de la méditation intérieure. En faisant des « réalités invisibles » la substance de leurs romans, elles atteignent à une forme d'écriture qui n'est que l'expression de la vie intérieure de l'âme, ramenée à ses moments d'intensité. Ces auteurs ont fait craquer les cadres conventionnels de la fiction romanesque, et transformé chacun de leurs romans en une étude originale, dans laquelle elles s'efforcent de transposer une autre réalité qui constitue la trame de l'expérience

1- PROUST, Marcel. « Le temps retrouvé » Tome II. Gallimard, 1956, p. 24.

humaine où les sentiments et les sensations se développent en images. En d'autres termes, elles tentent de donner forme à cette force insaisissable qui vient heurter le monde réel. C'est cet engagement total qui donne à ces romans leur vibration et leur résonance.

Ainsi, l'exploration des régions mal connues de la vie intérieure suscite un renouvellement des formes où le monde intime avec son authenticité et ses limites font l'objet d'un questionnement. En ouvrant l'intériorité des personnages à la représentation, ces romancières donnent accès à une dimension du réel qui semble ne pas encore avoir été exploré, ou du moins n'a pas reçu toute l'attention requise. Nous pouvons, à cet égard, considérer que le déplacement du centre d'intérêt narratif du monde extérieur vers la « terra incognita » de la conscience, correspond à une extension et à un renouvellement de l'aire d'investigation de la fiction. Cette forme d'écriture, loin de tourner le dos à la réalité, apparaît soutenue par un projet de connaissance dont le but serait de cerner une vérité du sujet, telle que peuvent la manifester la pensée, la parole intérieure ou la sensation saisies au plus près de leur source.

Il nous paraissait donc judicieux de confronter ces romans afin de déterminer si une volonté commune de démarcation suffisait pour produire des textes similaires. Nous n'avons comparé ces textes que sur l'axe d'une poétique de l'écriture, en retenant deux romans pour chaque auteur.

La démarche adoptée nous a d'abord amenée à nous intéresser aux structures romanesques afin de vérifier dans quelle mesure la constitution des romans et les données spatiales pouvaient être porteuses de sens. Dans une deuxième étape, nous nous sommes penchée sur l'écriture de l'introspection et nous nous sommes attachée à montrer comment l'espace intérieur ou l'espace intime pouvait donner naissance au monologue intérieur.

A la suite de cette analyse, il s'avère que ces textes forment bien un ensemble signifiant dans la mesure où leur étude nous a révélé de nombreux contrastes.

Au niveau de la narration de la vie intérieure, la pratique individuelle de chaque auteur semble prévaloir. Alors que N. Sarraute opte pour une stratégie d'écriture où les frontières entre surface et profondeur sont effacées, et où s'installe un combat, à la limite du silence et de la parole intérieure, entre mots figés et vibration du discours. A. Djébar,

elle, semble préférer laisser libre court au flux mental de ses personnages, en donnant la primauté à la mémoire sensitive et aux souvenirs. L'analyse de la narration intérieure nous a conduit à reconnaître que ces textes s'inscrivent dans une dialectique où le dehors et le dedans se confondent au point où le lecteur cherche des repères pour pouvoir les déceler, en particulier dans les textes sarrautiens.

Néanmoins, l'objectif visé n'est pas le même pour chaque auteur. La spatialité chez N. Sarraute est floue, alors que pour A. Djébar, il est question avant tout de fournir des repères conséquents au lecteur. Les auteurs étudiées nous semblent caractéristiques du roman contemporain car leur refus des structures romanesques conventionnelles leur permet d'adopter des procédés d'énonciation tout à fait différents.

Notre deuxième partie qui portait essentiellement sur l'écriture de l'introspection, nous a permis également de rapprocher et d'opposer les textes choisis.

Nous avons d'abord étudié les techniques romanesques de la narration à savoir le monologue intérieur et la sous-conversation. Et sur ce point précis une dichotomie apparaît. N. Sarraute conçoit le personnage comme une conscience qui porte des tropismes. A. Djébar met en scène, elle aussi, des personnages introvertis et dont l'aspect physique est indéniable. Une similitude importante en revanche se manifeste quant à l'émergence de l'intériorité des personnages sur le corps de ceux-ci.

Ces auteurs nous proposent une narration de la vie intérieure où le lecteur se sent impliqué. Même si le récit est pris en charge par un narrateur plus ou moins impliqué dans l'histoire, l'alternance de modalités narratives permet au lecteur d'avoir une prise directe sur le personnage. Soit il découvre leurs pensées les plus intimes grâce au monologue intérieur, soit il est informé par les propos échangés entre eux. A ce niveau, nous notons des oppositions, car les protagonistes djébariens ont beaucoup plus tendance à l'intériorisation par rapport à ceux de N. Sarraute, qui, eux, se situent dans cette articulation difficile entre intimité sensorielle et langage.

Les deux romancières inscrivent ainsi au cœur de leurs œuvres la volonté de transmettre la vision d'un monde intérieur. Cette forme romanesque se définit dans l'introspection et le sensoriel et a pu acquérir des dimensions nouvelles par son application à ces textes-là.

Dans le cadre de cette thèse, nous n'avons pas étudié des catégories extérieures à cette forme narrative, mais nous avons relevé essentiellement les points caractéristiques de ce procédé mis en pratique par ces deux romancières dans leurs romans.

La narration de la vie intérieure tente d'aller plus dans l'expression des profondeurs de l'être et de la façon dont le réel apparaît à une conscience. Les effets produits par ce procédé sont beaucoup plus subtils, nous y suivons plus ou moins difficilement la pensée intime du personnage, notamment dans les textes de N. Sarraute.

Le problème des limites de l'introspection ainsi que celui de la transcription verbale de la matière fournie par l'introspection, en réalité, a déjà été abordé par Frida Weissman dans son étude où elle attire l'attention du lecteur sur la problématique de l'écriture du monologue intérieur qui est de savoir comment traduire par le langage la multiplicité simultanée de la conscience, celle due à la pluralité des opérations psychiques ayant lieu en même temps et à des niveaux différents, et celle due à l'impact du monde extérieur, lui aussi multiple et simultané. Mais étant donné que l'activité psychique de chaque personnage est consciente dans les monologues intérieurs de N. Sarraute, une activité qui entraîne l'organisation des pensées en mots. Ce problème de la transcription verbale de la matière, ne se pose pas chez cet écrivain.

En effet, dans « Le Planétarium » et dans « Enfance », l'opération psychique du personnage est située à un niveau plus éloigné de la conscience, la difficulté de la transcription verbale de la matière monologique réside principalement dans le choix des moyens stylistiques de l'auteur pour simuler la complexité d'un moment de conscience. Le dialogue chez N. Sarraute exprime généralement un échec de la communication et il prend la forme d'un monologue qui met en scène une voix narrative. Cette voix se dédouble en empruntant les modalités du dialogue mais perd sa valeur d'échange. N. Sarraute lui confère alors une autre mission : celle de traduire le « tropisme », c'est à dire de retranscrire avec plus d'instantanéité les ruminations tropismales de la conscience. Pour N. Sarraute, le monologue intérieur offre une solution à qui cherche à explorer ce qu'elle appelle « les endroits obscurs de la psychologie ».

Elle y recourt pour montrer des personnages cherchant à aller au fond d'eux-mêmes par l'introspection, elle souligne ici l'importance de certains « états privilégiés », de certains « moments aigus », accompagnés d'une brusque illumination qui fait pénétrer jusqu'au plus profond de la conscience. Elle accorde à ces « moments de l'être » la portée d'une révélation authentique. Ces impressions ou sensations immédiates, observées dans leurs réactions les plus ténues, ne dépassent parfois pas la zone souterraine où elles communient et où elles demeurent inaccessibles aux contaminations de la surface de l'être. C'est ainsi que N. Sarraute explore ce qui se passe en deçà des gestes et des paroles de ses personnages, à l'aide d'images, de mots ou de phrases inachevées, d'une ponctuation personnelle, de changement de rythme. Et c'est bien là où l'on sent le mieux cette qualité particulière du monologue chez N. Sarraute.

Par contre, le procédé monologique chez A. Djébar, ramène volontiers au centre un personnage qui, dans une situation particulière de son existence, se détourne de la réalité extérieure et de ses actions effectives, pour suivre l'écoulement de ses pensées, le cas de Isma dans « Vaste est la prison » et de Hania ou Zoulikha dans « La femme sans sépulture ». Ces personnages sont à un tournant de leur vie. Au niveau des actions concrètes, le dramatique est projeté dans le processus psychique provoquant ainsi une scission de l'unité du moi chez le personnage replié sur lui-même. La pensée est associée à des idées surgissant d'un passé refoulé. C'est par ce processus que A. Djébar commence à tisser les mailles de sa toile. Cette explication correspond au confinement spatial.

Le discours émanant d'un espace clos qui renvoie aux femmes l'écho de leurs cris, ne peut qu'engendrer une écriture calquée sur cet espace intime : la mémoire. Contraintes à refouler leurs souffrances, leurs cris, leur révolte, les personnages djébariens finissent par s'exiler dans leur propre intérieur. Dans ces romans, c'est la partie qui est restée protégée et cachée, la partie la plus intime, c'est elle qui reflète le mieux la nature du personnage qui guide la narration. De ce fait, la partie qui n'obéit à aucune loi, ni à aucune pression, s'exprime à travers l'écriture ; elle est l'expression personnifiée d'un intérieur et en conséquence l'écriture ne peut que refléter une réalité différente. La narratrice de « Vaste est la prison », par exemple, se construit au fond de son intérieur une vie où elle cache sa véritable nature. Elle crée un espace où elle se réfugie afin d'y retrouver la sensation d'un lieu réconfortant, intime et volontairement éloigné de l'extérieur.

C'est ainsi que l'expérience présente s'efface au profit de la mémoire, et on obtient par là une forme spécifique qui est le « monologue remémoratif », dans lequel la conscience ne s'attache à rien d'autres qu'au passé. Le monologueur devient une pure mémoire : sa conscience s'adonne à la remémoration et le discours intérieur joue le rôle d'une sorte de déclencheur qui fait surgir à l'esprit une avalanche de souvenirs d'un passé lointain. Cela nous permet de saisir les sensations que ce passé ou ces souvenirs provoquent en chaque personnage monologuant.

A partir de ces observations, nous déduisons que cette notion de l'écriture de l'intériorité est bien spécifique à l'expression et à l'écriture de A. Djébar. Cette écriture ou la narration de la vie intérieure est l'expression d'un moi en quête d'une sensibilité interne où la conception de soi, de son corps, du temps et de l'espace y est bouleversée.

Dans cette étude, nous avons obtenu les résultats suivants : le monologue intérieur tel qu'il est adopté par ces auteurs, ne se contente pas de reproduire les réflexions, les émotions et les dialogues des personnages, il vise aussi à capter les impressions transmises du monde extérieur de sorte que l'univers et toutes les actions soient perçus aussitôt du point de vue du locuteur.

Le second résultat que nous avons déduit de la narration de la vie intérieure, c'est que chaque auteur se sert d'une technique spécifique pour transcrire les pensées et les sensations des personnages. Le monologue de N. Sarraute, très riche en matière sensitive, se traduit par les tropismes. Cette aventure intérieure entraîne l'auteur à explorer tout un univers de l'indicible et du silence, et c'est pourquoi le monologue, chez elle, suit mieux la vie intérieure dans son jaillissement. Elle tente en même temps de capter les éléments préverbaux, irrationnels qui entrent dans la composition du courant de conscience.

Le monologue de A. Djébar rend compte lui aussi de la fluidité de la sensation et des pensées dans la conscience des personnages. Mais sa spécificité tient au va-et-vient fécond qui se développe entre introspection et rétrospection. Il ne s'agit pas seulement de décrire une expérience intérieure à travers le corps, mais de déplacer radicalement la représentation du réel à l'intérieur d'une conscience. A. Djébar travaille plutôt sur la remémoration et l'introspection mais elle n'atteint jamais le niveau du pré-conscient.

Dans cette étude, la mise en analogie des procédés employés par ces deux auteurs permet de dégager les points communs dans la structure de leurs monologues qui partent toutes deux de la même intention : représenter cet univers intime – la conscience et la mémoire –, mais elles le font en réalité dans deux types de discours différents.

Dans ce flux ininterrompu des pensées, le lecteur est bien installé dans la conscience du personnage et celle-ci est continûment assaillie par les visions, sensations et sentimentalités. Et c'est donc une voix silencieuse à laquelle le lecteur est invité à donner vie. C'est un discours vécu et non écouté, parlé pour soi. Ainsi, ces écrivains ont une certaine conception du silence. Elle se manifeste dans la pratique scripturale par une attitude qui correspond à celle que l'auteur adopte à l'égard de la langue. Car les figures du silence ne prennent sens que dans une stratégie discursive qui révèle les fins poursuivies par le locuteur. Les émanations du silence ont, dans ces textes, des réactions qui se lisent à travers le regard ou dans les attitudes corporelles qui accompagnent le discours intérieur et constituent un élément de son activité. Le silence devient alors le lieu et le moment de la transmission de forces qui échappent à la rationalité et au langage et qui se définissent dans les sensations.

A travers cette étude, essentiellement dans la troisième partie qui représente l'étape ultime de notre travail, nous avons analysé les pouvoirs signifiants du silence qui se dégagent de ces espaces intimes : la conscience et la mémoire. Les stratégies élaborées par N. Sarraute et A. Djébar représentent les différentes facettes de l'écriture sensorielle. Ces auteurs ont mis en œuvre des mécanismes permettant de traduire ce non-dit qui reste enfoui dans l'espace intérieur. Elles ont mis en évidence l'importance des impressions et des sensations qui accompagnent la parole ou la pensée des personnages. Leur objectif, est de donner sens à ce caractère ineffable de la sensation et au silence qui émergent des profondeurs. Cette indicibilité sensorielle s'enracine dans les manifestations psychiques et physiques précédant ou accompagnant la parole ou la pensée. Elle s'exprime finalement à travers le corps, le regard et la voix.

En s'arrêtant au corps, ces auteurs ont employé des procédés ouvrant la voie à l'expression corporelle. C'est en effet, dans et à travers le corps, en tant que matière vivante, que les sensations se manifestent et cherchent une forme pour se dire. Cette définition du corps comme siège et écho des sensations et impressions permet à

N. Sarraute d'atteindre les tropismes, et à A. Djébar de dévoiler, par le corps, ce qui est dissimulé, en passant de l'affectif au charnel comme fusion des sens. Nous pouvons dire que le souci de ces auteurs, c'est de parvenir, par une recherche esthétique à une sorte de transfiguration des mouvements du corps, à un art de l'expression corporelle.

Quant au regard, nos deux romancières portent toute leur attention sur ce que cache la visibilité. De cette façon, elles dévoilent les processus qui participent au travail des images et à l'activité du regard. Ainsi la perception visuelle fait apparaître, par des procédés de déplacement, l'invisible au cœur du visible. Pour N. Sarraute, le regard se situe dans cette dichotomie du paraître et de l'être. D'une part, elle donne une lecture qui décrit le masque par lequel le personnage essaye d'échapper au regard de l'autre, et d'autre part, une lecture qui inverse les signes du visage pour atteindre l'intériorité du personnage. Seul le regard est capable de signifier cette intériorité en donnant un sens aux sensations que le personnage cherche à protéger contre l'autre.

Par contre, A. Djébar développe le processus du regard dans le but d'aller vers un dedans à explorer. Le regard, pour elle, est un retour à la mémoire, c'est fermer les yeux pour pouvoir imaginer et écouter les ombres qui l'habitent. Elle tente de ramener à la lumière les obscurités et les silences d'un passé qui s'est perpétuellement dérobé au regard rendu aveugle par l'autre.

Ainsi, le regard s'affirme dans les textes de ces auteurs, comme agent de révélation du visible et de l'invisible. Ce regard-là est une manière d'appel et d'ancrage, pour ces auteurs, pour mettre dans leurs narrations la présence obstinée du corps regardant, sans estomper ses traits charnels.

Pour ce qui est de la voix, nos deux romancières donnent la primauté à la sensation auditive. En donnant vie à la voix dans l'écrit, celles-ci cherchent plutôt à pratiquer en silence une écoute intérieure. Elles se considèrent comme des récepteurs de voix, et elles ont pu donner un corps au chuchotement, au murmure, au bruit de fond grâce à l'écriture. Leurs romans substituent à la voix la jouissance de l'ouïe. Cette voix est, pour N. Sarraute et A. Djébar, une oreille sensible, une écoute intérieure qu'elles cherchent à provoquer et à mobiliser, en incitant le lecteur à tendre lui aussi l'oreille pour entendre ce qu'il lit.

Pour conclure, nous dirons que cette étude sur les pouvoirs signifiants du silence, nous propose une réponse à cette dimension ineffable de la sensation. En explorant les aspects spécifiques de ces écritures, ces deux romancières ne font pas qu'inventer un nouveau langage et une nouvelle vision du réel, elles donnent forme à ce qui n'en avait pas. Elles ont pu donner corps à ce qui était exclu du champ de la représentation.

En d'autres termes, en interrogeant le monde sensoriel et son langage, N. Sarraute et A. Djébar nous révèlent un vécu sensoriel qui était jusque là voilé et enfoui. Elles ont modifié sensiblement le projet de leur écriture, qui n'est plus de raconter ou de décrire, mais d'inventer de nouvelles formes romanesques qui contribuent à définir la mission de l'art chez ces romancières : donner forme à la sensation.

Toutes les œuvres de N. Sarraute et de A. Djébar s'efforcent de faire entendre et sentir l'indicible.

Nous avons voulu présenter, dans ce travail, ce qui selon nous, constitue une manière d'exprimer l'indicible chez ces deux auteurs. Notre but fut, avant tout, de relever un certain nombre de caractéristiques internes des textes choisis qui pourraient être la base de la narration intérieure. Cette analyse a pu révéler l'intime qui se manifeste au niveau du système langagier et qui engendre au niveau du système littéraire le sens de l'ineffable.

Nous avons noté certaines différences quant à l'esthétique d'écriture des deux auteurs que nous avons choisies. Nous avons tenté d'articuler ces différences dans le regroupement de trois mouvements sémantiques : celui du corps, celui du regard et celui de la voix. On peut affirmer que chacun de ces mouvements donne un sens particulier au silence et à l'ineffable.

A la lumière de ce que nous avons étudié, nous avons conclu qu'à travers ces textes, c'est l'écriture qui ne cesse de s'interroger, de se redéfinir, de se narrativiser et ceci de plusieurs façons. Ces auteurs le font, en utilisant des stratégies d'énonciation à travers lesquelles elles installent un espace de dialogue entre le même et l'autre. Elles le font chaque fois qu'un geste créatif est mis en abyme jusqu'en ses formes les plus ténues.

Ramener le dedans vers le dehors est une nécessité de ce que Deleuze appelle le geste de « dresser » des images, des visions, comme seul recours puisqu'en même temps

est énoncée l'intimité. C'est une écriture qui ne fonde sa légitimité que dans sa propre quête, elle ne cherche que son propre frayage. Car en chaque image, ainsi que l'écrit Blanchot, en parlant du poète, viendra naître l'écrivain : « Le poète naît de la figure qu'il reçoit, chaque fois la première fois, il se renouvelle en cette brève nouveauté qui introduit un intervalle dans la durée et inaugure un autre temps. »¹

Cette écriture trouve sa dimension performative chaque fois que la phrase incarne l'événement qu'elle représente, se faisant ainsi mémoire, sensible, silence, mais aussi chaque fois que c'est l'événement de langue qui en dessine le tracé. Si bien que se crée un jeu entre l'écriture et l'événement, c'est comme si le texte crée des personnages pour venir les hanter, suscitant cet insaisissable qui est leur identité même. C'est comme si l'histoire ici vient narrativiser la langue, effaçant ses règles narratives sous des traits figuraux, rythmiques et sonores.

Cet aspect de l'écriture est une épreuve de l'impersonnel par laquelle s'affirme ce que Blanchot appelle la solitude de l'œuvre : « L'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais que la littérature entre aussi dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre. »² C'est peut-être dans le statut qui est prêté à l'écrit dans ces textes choisis que se dit le mieux la forme que prend cette solitude de l'œuvre qui la rend d'autant plus disponible. Comme le proclame A. Djébar dans son dernier roman :

La vie réduite à des mots mobiles [...] métamorphosée en Dieu-le-père, auteure donc pleine de la semence ou de la douleur de la gestation, puis de son accomplissement – oui, la vie du Texte résiste, se rebiffe, se rebelle [...] un livre, un parmi des milliers, des millions que le temps réduira ensuite en poussière ou à une architecture arachnéenne faite de multiples silences, symphonie d'un rêve évanoui, mais obsédant. Toute entreprise d'écriture s'étire en silence. L'écriture en fuite, telle que je l'ai esquissée, en a été consciente dès le début : c'est à la fois son audace et sa modestie. Sa vanité.³

L'écriture, ici, est désignée comme force ayant la possibilité de signifier. Elle est aussi seuil sur lequel se tient le langage lorsque les signes suscitent et prolongent une empreinte qui veille, une trace qui persiste, faisant sourdre le pouvoir des mots avant même que le sens ne se murmure, c'est dans ce mode d'écriture que la lettre trouve, toujours

1– BLANCHOT, Maurice. « L'entretien infini ». Gallimard, 1959, p. 469.

2– BLANCHOT, Maurice. « L'espace littéraire ». Gallimard, 1955, p. 15.

3– DJEBAR, Assia. « Nulle part dans la maison de mon père ». Fayard, 2007, p. 406.

redessinée, toujours effacée, son image. Et c'est dans ce mode d'écriture qu'on peut approcher les textes de N. Sarraute et de A. Djébar.

L'écriture dans ces textes, est bien ce nœud d'intensité où s'unissent l'exprimé et l'indicible, le silence et la signifiante, en un moment de tension où les mots, riches d'échos, tentent de saisir l'ineffable. Alors ces textes pourraient être le lieu où résonnent les battements rythmiques de l'être, où vibre l'énergie secrète du vivant. Ce qui compte c'est ce dynamisme de l'ouvert, ce « mouvement vers » qui semble désigner au-delà de l'impossible à dire, l'avènement d'une autre façon de parler, la possibilité d'un autre lieu pour l'écriture. C'est, semble-t-il, en tenant compte de ce dynamisme qu'on a pu suivre la voie d'analyse interprétative allant au-delà d'un travail qui s'est ici donné pour but de mettre à jour cette passion de N. Sarraute et de A. Djébar pour la technique, une passion qui consiste à effacer sans cesse les traces de son exploration.

La lecture de ces textes place le silence et le non-dit au cœur de leurs rapports au fonctionnement de la signifiante. Dans les zones d'ombre des textes, bruisse toujours un monde incessamment vibrant au murmure impalpable. Comme si ces auteurs cherchent à inscrire au cœur de leurs œuvres la volonté de transmettre un monde nouveau, intérieur et vivant. Elles y inscrivent aussi entre les vertiges du silence et les pouvoirs de la voix, la quête, peut-être impossible, d'une langue poétique susceptible de sceller l'alliance de l'indicible et du mot en une ineffable musique du sens.

RÉFÉRENCES
bibliographiques

Références Bibliographiques

I - Œuvres et articles de Assia Djébar et de Nathalie Sarraute

1 - Œuvres de Assia DJEBAR

- **Romans et Nouvelles :**

La Soif, Roman, Julliard, 1957.

Les Impatients, Roman, Julliard, 1958.

Les Enfants du nouveau monde, Roman, Julliard, 1962.

Les Alouettes naïves, Roman, Julliard, 1967, Actes sud, 2000.

Femmes d'Alger dans leur appartement, Nouvelles, Editions des Femmes, 1980, Albin Michel, 2002.

L'amour la fantasia, Roman, Lattès, 1985, Albin Michel, 1995.

Ombre Sultane, Roman, Lattès, 1987, LGF, 2008.

Loin de Médine, Roman, Albin Michel, 1991, LGF, 1995.

Vaste est la prison, Roman, Albin Michel, 1995, LGF, 2002.

Le blanc de l'Algérie, Récit, Albin Michel, 1995, LGF, 2002.

Oran, langue morte, Nouvelles, Actes Sud, 1997.

Les Nuits de Strasbourg, Roman, Actes Sud, 1997.

Ces voix qui m'assiègent, Albin Michel, 1999.

La Femme sans sépulture, Roman, Albin Michel, 2002, LGF, 2006.

La disparition de la langue française, Roman, Albin Michel, 2003, LGF, 2006.

Nulle part dans la maison de mon père, Roman, Fayard, 2007.

- **Poèmes :**

Poèmes pour l'Algérie heureuse, Alger, SNED, 1969.

- **Essais :**

Chronique d'un été algérien, Paris, Plume, Calmann-Lévy, 1993.

- **Théâtre :**

Rouge l'aube, Pièce dramatique, 1969.

Filles d'Ismaël dans le vent et la tempête, Drame musical en cinq actes, 2002.

Aïcha et les filles de Médine, Drame musical en trois actes, 2001.

- **Filmographie :**

La Nouba des femmes du Mont Chenoua, Film, 1978.

La Zerda ou le chant de l'oubli, Film, 1982.

Assia Djébar, entre ombre et soleil, Film, 1991.

- **Quelques interviews :**

"Le Romancier dans la cité arabe", in Europe, n° 474, 1968.

"Une femme, un film", France-Pays arabes, n° 67, avril 1977.

"Une femme, un film, un autre regard", Demain l'Afrique, n°1, septembre 1977.

"L'espace du dedans", Le Monde, 28-29 mai 1978.

"Assia Djébar : regarder et écouter les femmes", Jeune cinéma, n° 116, février 1979.

Entretien avec Philippe Gardenal, Libération, 6 mai 1987.

"Assia Djébar cinéaste, de la fiction du roman aux images de la réalité", entretien avec Tahar Djaout, Algérie-Actualité, n° 1276, 29 mars-1^{er} avril 1990.

Entretien avec Sophie Bonnet, "Les Inrockuptibles", octobre 1995.

"Ecrire, Ecrire, Pourquoi ? Assia Djébar", entretien avec Florence Noiville, Le Monde des Livres, juin 2008.

- **Émissions de radio-TV :**

Interview donnée à l'émission "Panorama", sur France-Culture le 15 avril 1995.

"Cercle de Minuit", Émission de Laure Adler, 4 mai 1995.

"Le Maghreb à voix nue. Paroles de femmes, rencontres avec Assia Djébar", Festival d'Avignon retransmis par France-Culture le 15 juillet 1995.

Entretien avec Hubert Nyssen in "9^{ème} rencontres d'écrivains francophones organisées par les radios publiques de langue française", retransmises par France-Culture, 5 novembre 1995.

- **Articles et conférences de Assia Djébar :**

"L'eau de la mémoire", *Journal des Femmes*, Paris, 1980.

"De l'écriture comme voile", *Conférence à l'Université d'Ottawa*, mai 1982.

"D'un silence l'autre", *Colloque, Collège international de philosophie*, Paris, 1986.

"Algériennes, le regard qui recule...", *Conférence au Centre culturel français de Londres*, janvier 1989.

"Regard de l'autre, regard sur l'autre", *Le Journal de l'Unesco*, mars 1989.

- "Entre parole et écriture", *Conférence, Université de Heidelberg* (Allemagne), mai 1989.
- "Écrire dans la langue de l'Autre" in "Identité, culture et changement social", *Troisième Congrès international de l'ARIC, Université de Sherbrooke* (Canada-Québec), août 1989.
- "Images de l'Autre au cinéma", *Courrier de l'Unesco*, octobre 1989.
- "Du français comme butin", Article, *La Quinzaine Littéraire*, décembre 1989.
- « Maghreb au féminin, Littérature algérienne de femmes : Assia Djébar ». *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, n° 2, mai 1990.
- "La langue dans l'espace ou l'espace dans la langue". *Maison des Écrivains*, Paris, avril 1991.
- "Écrivain-Écrivaine : Rencontre de femmes écrivaines". Londres, octobre 1993.
- "La chambre d'échos, Dernières Nouvelles d'Alsace". *Carrefour des littératures*, Strasbourg, novembre 1993.
- "Ecrire sans nul héritage". Poème lu au *Colloque international sur le roman*, Université d'Oslo (Norvège), septembre 1994.
- "Étranges étrangères". Colloque, *Université de Pavie* (Italie), mars 1995.
- "L'écriture de l'expatriation". conférence d'ouverture, *Congrès des professeurs de littératures latines des Universités de langue allemande*, septembre 1995.
- "L'écrit des femmes en littérature maghrébine". Rencontre d'écrivains, *Conseil général de Seine-Saint-Denis*, octobre 1995.
- "Anamnèse...". Colloque de *l'Université d'Iowa* (USA), avril 1996.
- "Être une voix francophone". Colloque "Francophone Voices", *Université de Leeds* (Grande-Bretagne), septembre 1997.
- "L'entre-deux-langues et l'alphabet perdu". Rencontres littéraires, *Société de littérature*, Vienne (Autriche), mars 1998.
- "L'enjeu de mon silence". Bâton Rouge, février 1998.
- "Les nuits de Strasbourg". *Maison des Cultures du Monde*, Berlin, novembre 1998.

2 - Œuvres de Nathalie SARRAUTE :

- **Romans :**

- Tropismes (1939), Minuit, 1957.
- Portrait d'un inconnu (1949), Gallimard ; Folio, 1972.
- Martereau (1953), Gallimard ; Folio, 1972.
- Le Planétarium, (1959), Gallimard ; Folio, 1972.

Les Fruits d'Or, (1963), Gallimard ; Folio, 1973.

Entre la Vie et la Mort, (1968), Gallimard ; Folio, 1973.

Vous les Entendez ? (1972), Gallimard ; Folio, 1973.

Disent les Imbéciles, Gallimard ; Folio, 1976.

L'Usage de la Parole, (1980), Gallimard ; Folio, 1983.

Enfance, (1983), Gallimard ; Folio, 1985.

Tu ne t'aimes pas, (1989), Gallimard ; Folio, 1991.

Ici, Gallimard, 1995.

- **Théâtre :**

Le Silence (1964), Le Mensonge (1966), Isma (1970), C'est beau (1975), Elle est là (1978), Gallimard.

Pour un oui ou pour un non, Gallimard, NRF, 1982.

- **Essais :**

L'Ère du Soupçon (1947), Gallimard, Folio Essais, 1956.

Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant (1947), suivi de Flaubert le Précurseur (1965), Gallimard, NRF, 1986.

- **Articles, conférences, entretiens de N. SARRAUTE :**

"Tolstoï", *Les Lettres françaises*, n° 842, 22 sept., 1960.

"New Movments in French Literature : Nathalie Sarraute explains tropisms", *The Listener*, vol. 65, n° 1667, mars 1961.

"Où va le roman ?", *Le Canada Français aujourd'hui et demain*, Paris, Fayard, 1961.

"Virginia Woolf ou la visionnaire du maintenant", (interview avec Anne Villelaur), *Les Lettres Françaises*, n° 882, 29 juin, 1961.

"La Littérature aujourd'hui", *Tel Quel*, vol. 9, 1962.

"Nouveau roman et réalité", *Revue de l'Institut de sociologie*, vol. 36, n° 2, 1963.

"Les deux réalités", *Esprit*, n° 329, juillet. 1964.

"Nathalie Sarraute et les secrets de la création", (Propos recueillis par Geneviève Serreau) *La Quinzaine Littéraire*, 16 sept 1970.

"Où est l'avant-garde ?", *La Quinzaine Littéraire*, 16 sept 1970.

"Le langage dans l'art du roman" (Conférence, Université de Seinan Gakuin, Japon, 1970)
Texte reproduit dans "Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?", entretiens avec Simone Benmussa, *La Manufacture*, 1987.

"Ce que je cherche à faire", (Communication au colloque sur le Nouveau Roman, Cerisy la salle, 1971) dans *"Nouveau Roman, hier, aujourd'hui"*, vol. 2, Paris, UGE, 1972.

"Nathalie Sarraute a réponse à tout", (Interview avec Lucette Finas) *Le Figaro Littéraire*, n° 1342, 4 févr. 1972.

"Drames microscopiques" (Entretien avec Guy Le Clech) *Nouvelles Littéraires*, n° 2318, 28 févr. 1972.

"Le Gant retourné", (Conférence de 1974), *Cahiers Renaud-Barraud*, n° 89, 1984.

"Nathalie Sarraute : Sartre s'est trompé à mon sujet", (propos recueillis par Jean-Louis Ezine), *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2552, 30 sept – 6 oct. 1976.

"Mon théâtre continue mes romans" (Entretien avec Lucette Finas), *La Quinzaine Littéraire*, n° 292, 16 déc. 1978.

"Comment j'ai écrit certains de mes livres" (Entretien avec Lucette Finas), *Etudes Littéraires*, vol.12, n° 3, déc. 1979.

"Conversation avec Nathalie Sarraute" (Entretien avec Serge Fauchereau et Jean Ristat), *Digraphe*, n° 32, 1984.

"Propos sur la technique du roman : Nathalie Sarraute", interviewée par Alison Finch et David Kelley, *French Studies* (Oxford), vol. 39, July 1985.

"Portrait d'une inconnue", (Interview avec Marc Saporta), *L'Arc*, n° 95, 1984.

"Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien", Licari, Carmen (Entretien avec Nathalie Sarraute), *Francofonia*, (Florence), n° 9, automne, 1985.

"A la recherche du temps présent", (Entretien avec Irène Sadowska-Guillon), *Acteurs*, n° 34, mars, 1986.

II - Ouvrages critiques et articles sur Assia Djébar et Nathalie Sarraute

1 - Ouvrages critiques sur Assia Djébar :

- CLERC, Jeanne-Marie. *Assia Djébar : Écrire, Transgresser, Résister*. L'Harmattan, 1997.
- CALLE-GRUBER, Mireille. *Renouveau de la parole identitaire*. Montpellier, PUM, 1999.
- CALLE-GRUBER, M. *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Maisonneuve et Larose, 2001.
- CHIKHI, Beïda. *Les romans de Assia Djébar*. Alger, Office des Publications Universitaires, 1987
- CHIKHI, B. *Maghreb en textes*. L'Harmattan, 1996.
- CHIKHI, B. *Littérature Algérienne : Désir d'histoire esthétique*. L'Harmattan, 1997.
- CHIKHI, B. *Histoires et Fantaisie*. Paris, Les PUPS, 2007.
- CHAULET ACHOUR, Christiane. *Convergences critiques*. Alger, Office des Publications Universitaires, 1990.
- GAFAITI, Hafid. *Les femmes dans le roman algérien*. L'Harmattan, 1997.
- HUUGHE, Laurence. *Écrits sous le voile*. Paris, Publisud, 2001.
- MADELAIN, Jean. *L'errance et l'itinéraire*. Sindbad, 1986.
- MANSOUR, Thérèse-Michèle. *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*. Publisud, 1994.
- MOHANRAM, Radhika. *Black body, women, colonialism and space*. Minnesota, PUM, Minneapolis, 1999.
- SEGARRA, Marta. *Leur pesant de poudre : Romancières francophones du Maghreb*. L'Harmattan, 1997.
- ZANNAD, Traki. *Symboliques corporelles et espaces musulmans*. Tunis, Productions Cérés, 1984.

• Articles sur Assia Djébar :

- Le CLÉZIO, Marguerite. « Assia Djébar : écrire dans la langue de l'autre ». *Contemporary Civilization*, n°9, 1985.
- MORENCY, Catherine. « Les Affranchies ». *Revue Littéraire*, Canada, Québec, avril 2002.
- SMATI, Thoria, « Entretien avec Assia Djébar ». *Algérie Actualité*, 29 mars au 4 avril 1990.
- « Le Romancier dans la cité arabe ». *in Europe*, n° 474, 1968.
- « L'espace du dedans ». *Le Monde*, 28-29 mai 1978.

« L'image de l'autre au cinéma ». *Courrier de l'Unesco*, octobre 1989.

« Littérature algérienne de femmes : Assia Djébar ». *Cahiers d'études maghrébines*, Cologne, n°2, mai 1990.

« Assia Djébar : Retour non- retour ». *La Nouvelle Revue Française*, n°521, 1996.

2 - Ouvrages et études critiques sur Nathalie Sarraute :

ALLEMAND, André. *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

ASSO, Françoise. *Nathalie Sarraute, l'effraction de l'écriture*. PUF, 1995.

BENMUSSA, Simone. *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?* La Manufacture, 1987.

BOUÉ, Rachel. *Nathalie Sarraute : La sensation en quête de parole*. L'Harmattan, 1997.

CLAYTON, Alan J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*. Paris, Archives des Lettres Modernes, 1989.

CALIN, Françoise. *La vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Lettres Modernes, Minard, 1976.

FONTVIEILLE, Agnès et Philippe WAHL. *Nathalie Sarraute : Du tropisme à la phrase*. Lyon, PUL, 2003. Actes du colloque de l'Université Lumière Lyon 2, 13-14 octobre 2000.

FOUQUIER, Pascale. *Ethiques du tropisme*. L'Harmattan, 2000.

GLEIZE, Joëlle. *Nathalie Sarraute Un écrivain dans le siècle*. Provence, PUP, 2000.

GOSSÉLIN, Monique. *Enfance de Nathalie Sarraute*. Gallimard, 1996.

HYMI-PIERI, L. *Enfance. Nathalie Sarraute*. Hatier, 2001.

LESOT, Adeline. *L'autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute*. Hatier, 1988.

MINOGUE, Valérie., *Nathalie Sarraute and the war of words*. University Press Edinburgh, 1981.

NEWMAN, Anthony, S., *Une poésie des discours, Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*. Suisse, Genève, Librairie Droz, 1976.

PICON, Gaëten. *Le Planétarium*. Mercure de France, 1959.

PIERROT, Jean. *Nathalie Sarraute*. José Corti, 1990.

RAFFY, Sabine. *Autour de Nathalie Sarraute*. Besançon, Presses Universitaires, 1995.

RYKNER, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Seuil, 1991.

RYKNER, Arnaud et Monique GOSSÉLIN. *Nathalie Sarraute et le représentation : Le détail ou l'œil de la bête*. Actes du colloque de l'Université Paris X, janvier 2002.

TOBIASSEN, Elen Beate. *Vers l'instant : Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*. Bern, Publications Universitaires Européennes, 2003.

• **Articles sur Nathalie Sarraute :**

BONCENNE, Pierre. « Nathalie Sarraute », *in Lire*, juin 1983.

BOUÉ, Rachel. « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *in Littérature*, n°8, 1993.

CLECH, Guy le. « Drames microscopiques », *in Nouvelles Littéraires*, n°2318, février 1972.

FAUCHEREAU, Serge et Jean RISTAT. « Aujourd'hui Nathalie Sarraute », *in Digraphe*, n°32, mars 1984.

GOULET, Alain. « Le jeu des tropismes sarrautiens » *in Estudios Fransses* (Salamanque), n°5, 1989.

HENROT, Geneviève. « Distances dialogiques chez Nathalie Sarraute », *in Poétique*, n°97, février 1994.

LEENHARDT, Jacques. « Mais que lisent les français ? », *in L'Express International*, n°1958, janvier 1989.

LEPAPE, Pierre. « Nathalie Sarraute », *in Le Monde*, 26 février 1993.

RAMBRURE, Jean-Louis. « Interview avec Nathalie Sarraute », *in Le Monde*, 14 janvier 1972.

SERREAU, Geneviève. « Nathalie Sarraute et les secrets de la création » *in La Quinzaine Littéraire*, 16 septembre 1970.

III - Ouvrages théoriques et généraux

- ANZIEU, Didier. *Le corps de l'œuvre*. Gallimard, 1981.
- ANZIEU, D. *L'image inconsciente du corps*. Seuil, 1984.
- ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Dunod, 1985.
- AUBAUD, Camille. *Lire les femmes de lettres*. Dunod, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. PUF, 1957.
- BADIR, Samir et Herman PARRET (dir.). *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*. Limoges, PULIM, 2001.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Seuil, 1970.
- BALIBAR, Étienne. *Dictionnaire des intraduisibles*. Seuil, 2001.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Seuil, 1970.
- BARTHES, R. *Le Grain de la voix*. Seuil, 1981.
- BARTHES, R. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Seuil, 1982.
- BARTHES, R. *Le bruissement de la langue*. Seuil, 1984.
- BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Gallimard, Idées, 1957.
- BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. Minuit, 1953.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, 1966.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. PUF, 1927/1965 (8^{ème} édition 2003).
- BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. PUF, 1939, (7^{ème} édition 2004).
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, M. *L'entretien infini*. Gallimard, 1959.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. PUF, 2001.
- CERTEAU, Michel de (dir.). *L'invention du quotidien*. Tome 2. Folio Essais, 1994.
- COGARD, Karl et Aline MIRA. *Limites du langage : indicible et silence*. L'Harmattan, 2002.
- COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure*. Trad. Alain Bony. Seuil, 1981. (1^{ère} édition 1978).
- DELBE, Alain. *Le stade vocal*. L'Harmattan, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique. La littérature et la vie*. Minuit, 1993.
- DEPRAZ, Nathalie. *La conscience*. Armand Colin, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*. PUF, 1967. (3^{ème} édition 2007).
- DERRIDA, J. *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967.
- DERRIDA, J. *De la grammatologie*. Minuit, 1967.

- DERRIDA, J. *Ulysse gramophone*. Galilée, 1987.
- DESCAMPS, Marc-Alain. *Le langage du corps et la communication corporelle*. PUF, 1989.
- DESSONS, Gérard. *Penser la voix*. La Licorne UFR, Langues et Littératures, Poitiers, 1997.
- FONAGY, Ivan. *La vive voix*. Payot, 1983.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du Discours*. Flammarion, 1967.
- FRAISSE, Luc. *Le processus de la création chez Proust*. José Corti, 1988.
- GASCOIGNE, David (dir.). *Le moi et ses espaces*. Caen, PUC, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.
- GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Seuil, 1983.
- GOLDENSTEIN, Jean-Paul. *Pour lire le roman*. Duculot, 1985.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972.
- GUILLAUMIN, Jean. *L'étayage et le désir d'objet*. Bulletin de psychologie. Lyon, PUL, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Tome I. Minuit, 1963.
- JAMES, Henry. *The Art of fiction*. The University of Michigan Press, USA, 1970.
- JAMES, William. *Précis de psychologie*. Trad. par E. BAUDIN et G. BERTIER, 2^{ème} édition Paris, M. Rivière, 1910/1950. (Coll. Bibliothèque de philosophie expérimentale).
- KRISTÉVA, Julia. *Soleil Noir : Dépression et Mélancolie*. Gallimard, 1987.
- KRISTÉVA, J. *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*. Gallimard, 1994.
- LACAN, Jacques. *Du regard comme objet petit a*. Séminaire XI. Seuil, 1973.
- LATOURE, Mireille-Lucile. *Le corps, Rôle et Parole*. Lyon, Chronique Sociale, 1991. (Coll. Synthèse).
- LÉONARD, Monique. *Mémoire et Écriture*. Honoré Champion, 2003.
- MARC, Alain et Pierre Bourgeade. *Écrire le cri : Sade, Bataille, Maïakovski*. Paris, L'Ecarlate, 1954/2000.
- MARTIN, Jean-Pierre. *La Bande sonore*. José Corti, 1998.
- MATOS-DIAS, Isabel. *Merleau-Ponty : Une poétique du sensible*. Trad. De Renaud Barbaras. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.
- MAURIAC, Claude. *Dîner en ville*. Albin Michel, 1959.
- MAURIAC, C. *L'allitération contemporaine*. Albin Michel, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1947.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes, Le langage indirect et les voix du silence*. Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Gallimard, 1964.

- MERLEAU-PONTY, M. *La Prose du monde*. Gallimard, 1969.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique*. Tome II. Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, H. *Critique du rythme*. Verdier, Lagrasse, 1982.
- MESCONNIC, H. *La rime et la vie*. Verdier, 1989.
- MILNER, Milner. *Du visible à l'invisible*. José Corti, 1988.
- MITTERAND, Henri. *Le regard et le signe*. PUF, 1967.
- MONCOND'HUY, Dominique (dir.). *La fiction de l'intime*. Atlande, 2001. (Coll. Clefs Concours).
- MONTANDON, Alain (dir.). *De soi à soi : L'écriture comme autohospitalité*. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra : Des contempteurs du corps*. Sigma, Maxi-Livres Profrance, 1998.
- OLVENSTEIN, Claude. *Le non-dit des émotions*. Odile Jacob, 1987.
- OUELLET, Pierre. *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Limoges, Septentrion, PULIM, 2000.
- PARRET, Herman. *Présences : Nouveaux actes sémiotiques*. Limoges, PULIM, 2002.
- PAULHAN, Jean. *Traité des figures ou la rhétorique décryptée*. Paris, le Nouveau Commerce, 1977.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Galilée, 1985.
- POIZAT, Michel. *La voix sourde : La société face à la surdité*. Métailié, 1996.
- POULET, Georges. *Étude sur le temps humain. La distance intérieure*. Tome II. Plon, 1952.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Tome II. Gallimard, 1954.
- PROUST, M. *Le temps retrouvé*. Tome II. Gallimard, 1956.
- RABATÉ, Dominique. *Poétiques de la voix*. José Corti, Les Essais, 1999.
- RANCIERE, Jacques. *La parole muette*. Hachette, 1998.
- REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*. PUF, 1991.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Seuil, 1974.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit : Le temps raconté*. Tome I. Seuil, 1991. (Coll. Points).
- ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal, Canada, Le Préambule, 1992.
- SAMI, Ali. *Corps réel, corps imaginaire*. Gallimard, 1977.
- SAMI, Ali. *Le corps, l'espace, le temps*. Dunod, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Gallimard, 1943.
- SCHILDER, Paul. *L'image du corps*. Gallimard, 1968.
- SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Seuil, 1995.

- SIMON, Claude. *La route des Flandres*. Minuit, 1960.
- SIVADON, Paul et Fernandez ZOILA. *Corps et thérapeutique*. PUF, 1986.
- STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant*. Gallimard, 1961/1999.
- STAROBINSKI, J. *La littérature et la beauté du Monde*. Gallimard, 1992.
- STEINER, Georges. *Langage et silence*. Seuil, 1969.
- SUDAKA, Jacqueline. *Franz Kafka : Aspects d'une poétique du regard*. Paris, Peeters-Louvain, 2000.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Sens et mémoire*. Gallimard, 1999.
- TYMIENIEKA, Anna-Teresa. *Merleau-Ponty : Le psychique et le corporel*. Aubier, 1988.
- VAN DEL HEUVEL, Paul. *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. José Corti, 1985.
- VASSE, Denis. *L'ombilic de la voix*. Seuil, 1974.
- VIOLI, Patrizia. *Considérations sur la surface sexuelle du langage*. Vérone, Italie, Essedue, 1992.
- WEISSMAN, Frida. S. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*. Paris, Nizet, 1978.

IV - Numéros de revue et actes de colloque :

- ADAMOV, Arthur. « La cime suprême d'en bas ». *Le Magazine Littéraire*, n°206, Coll. 46. 1991.
- CHENETIER, Marc. « Repères pour l'étude d'une voix fantôme ». *Revue d'Études Américaines*, n°54, 1992.
- DELEUZE, Gilles et Félix GATTARI. « Les enjeux du sensible ». *Revue Chimères*, n°39, 2000.
- DESSONS, Gérard. « La peinture est une poésie silencieuse ». *Revue La Licorne, l'UFR, Langues et Littératures*, Poitiers. « Penser la voix », textes réunis et présentés par G. Dessons.
- DURAND, Régis. « Le rythme, le sujet de l'écriture ». *Delta*, n°16, mai 1983.
- FAVRIAUD, Michel. « Nathalie Sarraute : la ponctuation ou le théâtre de la phrase ». Actes du colloque de Lyon, Lumière II, les 13 et 14 oct. 2000, textes réunis par Agnès Fontvieille et Philippe Wahl, Lyon, PUL, 2003.
- JULIET, Charles. « Écrire la voix ». *Le Nouveau Recueil*, n°35, Champ Vallon, juin-août, 1995.
- KRISTENSEN, Stefan. « Maurice Merleau-Ponty, une esthétique du mouvement ». Paris, *Archives de Philosophie, Revue trimestrielle*. Tome 69, Cahier 1, printemps 2006.
- « Mémoire et écriture ». *Actes du colloque de Toulon et du VAR*, les 12 et 13 mai 2000, textes réunis par Monique Léonard, Honoré Champion, 2003.

V - Dictionnaires et encyclopédies :

- BALIBAR, Étienne. *Dictionnaire des intraduisibles*. Seuil, 2001.
- LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*. Gallimard-Hachette, 1959.
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de Rhétorique*, Le Livre de Poche, 1992.
- Dictionnaire Quillet de la Langue Française*. 1975.
- Encyclopédie Universalis*, 1985.
- Encyclopédie Universalis XIV*, 2002.
- Encyclopédie Bordas*, Volume III, SGED, Paris, 1998.
- Grande Encyclopédie*. Larousse, 1968.
- Le Grand Larousse Universel*. Tome 4. Larousse Bordas, 1997.

INDEX

Index des auteurs

- Adamov A., 414
 Allemand A., 183
 Anzieu D., 254
 Asso F., 167, 168, 169
 Aubaud C., 6
- Bachelard G., 85
 Badir S., 376, 389, 426
 Bakhtine M., 166, 167, 221
 Balibar E., 98
 Barthes R., 315, 361, 405, 429, 432, 434
 Bataille G., 413
 Beckett S., 396
 Benmussa S., 369, 387, 388, 389, 391, 395, 397, 436, 438
 Benveniste E., 112, 174
 Bergson H., 102, 104, 107, 109, 114, 152, 188, 272
 Blanchot M., 332, 451
 Boncenne P., 30
 Boué R., 126, 146, 159, 170, 264, 314, 319
- Calin F., 32, 42, 124, 140, 143, 251, 309
 Calle-Gruber M., 190, 213, 344, 345, 425
 Cannone B., 92, 109, 118, 127, 210, 219, 220, 368
 Chaulet Achour C., 37
 Certeau M de., 436
 Chénétier M., 8, 433
 Chikhi B., 19, 424
 Clerc J.M., 17, 73, 78, 228, 293, 345, 346
 Cogard K., 134
 Cohn D., 91, 101, 112, 118, 122, 131, 156, 168, 191, 196, 213, 229, 231, 356
- Delbe A., 372
 Deleuze G., 2, 238, 288, 362, 405
 Denneys-Tunney A., 275, 298
 Depraz N., 98, 99, 100
 Derrida J., 99, 232, 266, 370, 375, 383, 393, 422
 Descamps M.A., 299
 Dessons G., 371, 375, 418
- Djebar A., 6, 7, 17, 19, 21, 66, 67, 72, 75, 76, 77, 80, 189, 203, 212, 271, 272, 275, 287, 288, 337, 348, 349, 350, 351, 353, 364, 369, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 417, 422, 433, 434, 435, 436, 437, 451
 Durand R., 361
- Fauchereau S., 320
 Finas L., 28
 Fonagy I., 391
 Fontanier P., 399
 Fontvieille A., 134, 169
 Fraisse L., 130, 216
- Gafaïti H., 409
 Gagnebin M., 49
 Gascoigne D., 83, 95
 Genette G., 110, 117, 118, 123
 Gleize J., 161, 162
 Goldenstein J-P., 38
 Gosselin M., 49, 328
 Goulet A., 147
 Greimas A.J., 413
 Guillaumin J., 299
- Henrot G., 390
 Huughe L., 78, 334
- Jakobson R., 171, 184
 James H., 122, 236
 James W., 114
 Juliet C., 436
- Kristéva J., 2, 101
- Lacan J., 312
 Latour M.L., 244, 270, 298
 Le Clézio M., 73, 74
 Leenhardt J., 24
 Léonard M., 103
 Lepape P., 435, 438
 Licari C., 30
 Littré E., 399
- Madelain J., 76
 Mansour T.M., 69

- Marc A., 413
Martin J.P., 368, 369, 381, 384, 392, 404, 407, 423, 434
Matos-Dias I., 239, 286, 316
Mauriac C., 33, 133, 143
Merleau-Ponty M., 164, 234, 238, 239, 240, 241, 245, 251, 301, 302, 302, 303, 306, 311, 315, 373, 414, 426
Meschonnic H., 392, 411, 413
Milner M., 243, 285
Mira A., 134
Mittérand H., 65
Mohanram R., 283
Molinié G., 399
Moncond'huy D., 96, 107, 119
Montandon A., 92
Morency C., 22

Newman A.S., 183, 184, 185, 378
Nietzsche F., 244

Olvenstein C., 231
Ouellet P., 357

Parret H., 300, 302, 357
Paulhan J., 400
Pérec G., 423
Picon G., 185
Pierrot J., 141, 150, 182, 164
Pinget R., 440
Poizat M., 374
Poulet G., 2, 101
Proust M., 247, 442

Rabaté D., 387, 397
Raffy S., 133, 252, 253
Rambrure J.L., 403
Rancière J., 290, 291
Reboul O., 400
Ricœur P., 130, 216, 355
Robin R., 292
Rykner A., 26, 27, 40, 251, 325, 328, 330, 332, 364, 379

Sami A., 297, 322
Sarraute N., 28, 45, 96, 110, 115, 123, 124, 125, 131, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 158, 159, 171, 175, 176, 182, 183, 229, 245, 246, 252, 254, 257, 258, 265, 267, 303, 311, 320, 322, 375, 378, 383, 384, 385, 387, 403
Sartre J.P., 335
Schilder P., 299
Segarra M., 66, 335, 336
Serreau G., 26, 27
Sibony D., 277, 278, 279, 280
Simon C., 194
Sivadon P., 270
Starobinski J., 288, 300, 316, 358, 405
Steiner G., 132
Sudaka J., 308, 309

Tadié J.Y., 103, 173
Tymienieka A.T., 242

Van Del Heuvel P., 127, 128, 132, 230
Vasse D., 439
Violi P., 269

Weissman F.S., 123, 160, 445

Zannad T., 70

Table des matières

INTRODUCTION

Introduction	2
PREMIÈRE PARTIE : L'INTÉRIORITÉ COMME ESPACE DU DIRE	
Chapitre I : La quête d'un espace imaginaire : paroles et choses tues	15
1- Assia Djebar ou l'itinéraire d'une écriture de l'étouffement.....	15
1.1- La mémoire comme ressource intérieure	17
1.2- « Vaste est la prison » ou les voix de l'ombre	20
1.3- « La femme sans sépulture » ou la parole refoulée	21
2- Nathalie Sarraute ou les profondeurs insoupçonnées	24
2.1- La conscience comme univers intime	26
2.2- « Le Planétarium » ou l'expression de l'indicible	28
2.3- « Enfance » ou les souvenirs à l'état naissant	30
3- L'émergence d'une parole enfouie	32
Chapitre II : Les espaces binaires ou l'aventure intérieure	37
1- La représentation de l'espace dans « Le Planétarium »	40
1.1- L'ici / l'ailleurs ou l'espace des profondeurs	41
1.2- Un espace entre le dedans et le dehors	44
1.3- Une descente dans les gouffres ou l'imaginaire souterrain	45
2- La spatialité dans « Enfance »	49
2.1- La maison natale ou les lieux symboliques	50
2.2- L'espace du côté du père	53
2.3- L'école ou l'espace protégé	55
2.4- L'espace autre ou l'aventure intérieure	61
Chapitre III : La dialectique de l'espace : ni dehors ni dedans	65
1- « Vaste est la prison » ou l'espace entre ombre et lumière	67
1.1- La transfuge : la quête d'un « ailleurs ».....	67

1.2- Le voile comme enfermement / Franchir le seuil	70
1.3- De l'espace voilé à la mémoire ensevelie	76
2- « La femme sans sépulture » ou la dichotomie spatiale	79
2.1- Le retour sur les lieux : trouver une sépulture mais pour quel corps ?.....	79
2.2- Le silence de la cité antique ou l'espace d'hier/aujourd'hui	80
2.3- Silence, absence ou l'espace antérieur / intérieur	82
DEUXIÈME PARTIE : LES ESPACES INTIMES OU LA NARRATION DE LA VIE INTÉRIEURE	
Chapitre I : De l'intériorité à l'intime.....	95
1- Espaces réels / espaces mentaux	95
1.1- La conscience : univers de l'intime	97
1.2- La mémoire : foyer des souvenirs	102
2- Le territoire mental au carrefour des pensées intimes.....	106
2.1- L'intime ou le cœur des êtres	108
2.2- A l'écoute d'une voix souterraine	111
3- La narration de la vie intérieure ou l'intimité entre parole et silence	114
3.1- Le monologue intérieur	116
3.2- Conversation / sous-conversation	122
3.3- Le silence / une parole muette	126
Chapitre II : Effraction dans l'intériorité / une parole féconde	138
1- Les tropismes ou la parole aux limites de la conscience « Le Planétarium »	140
1.1- Le masque et le monde des tropismes	140
1.2- L'intimité violée / une parole exigeante	151
1.3- L'inter-dit ou le discours en flottement	160
2- L'affrontement des consciences / de la conversation à la sous-conversation « Enfance »	165
2.1- « Le Planétarium » ou le jeu compliqué des paroles et des silences	168
2.2- La conversation ou le dialogue de la rumination	172

2.3- « Enfance » : le moi dédoublé et le discours intérieur	178
2.4- La voix subjective ou l'expression de l'intime	182
Chapitre III : A la recherche d'une vérité refoulée/la parole ravivée	188
1- La mémoire défaite : socle de l'intime, « Vaste est la prison ».....	191
1.1- Les souvenirs étouffés : de l'introspection à la rétrospection	193
1.2- La parole exilée ou le silence comme refuge	198
1.3- Le mutisme et l'enfermement de Bahia	202
2- La voix de l'ombre / une transparence intérieure « La femme sans sépulture »	205
2.1- Voix ressurgies ou les secrets percés	207
2.2- Hania ou l'écoute d'une parole silencieuse	213
2.3- L'oubliée de la guerre ou les pauses introspectives	217
TROISIÈME PARTIE : LES POUVOIRS SIGNIFIANTS DU SILENCE OU L'ÉCRITURE SENSORIELLE	
Chapitre I : Le corps ou la narration entre sens et silence	236
1- Le corps entre langage et sensation	244
1.1- Corps et signes ou les sensations en quête de parole « Le Planétarium »	248
1.2- Le malaise du corps et les sensations instantanées « Enfance ».....	258
1.3- Le corps ou l'indicible sensoriel.....	263
2- Le corps-mémoire ou le corps comme champ de signes/sens.....	268
2.1- « Vaste est la prison » ou l'expression corporelle : de la transe à la danse	275
2.2- Corps souffrant ou les sens à vif « La femme sans sépulture ».....	282
2.3- La métaphore du corps ou les limites du dicible	287
Chapitre II : Le regard entre l'extériorité visuelle et l'intériorité sensible.....	297
1- Le miracle du regard / la quête de l'invisible	305
1.1- Regards croisés : du visible à l'invisible « Le Planétarium ».....	305
1.2- Voir et être vu / le regard de l'altérité « Enfance ».....	311
1.3- L'œil du tropisme / faire voir l'invisible	319
2- Regard multiple : l'œil entre le visible et le sensible	334

2.1- Le regard de l'Autre ou le désir d'être vue « Vaste est la prison »	334
2.2- L'œil-caméra / un regard vers le dedans : « Vaste est la prison »	343
2.3- Un regard rétrospectif ou les souvenirs en images « La femme sans sépulture »	351
Chapitre III : Variations sur la voix / un corps audible	367
1- La voix entre le dire et le sentir	372
1.1- La sous-conversation ou le tremblé de la voix dans « Le Planétarium ».....	376
1.2- S'entendre-parler / une subjectivité vocale « Enfance ».....	385
1.3- L'entre-deux de la voix ou le bruissement de l'indicible	396
2- Les ombres de la mémoire ou l'assiégée par les voix	405
2.1- La voix à corps et à cri : une écoute intérieure «Vaste est la prison ».....	408
2.2- La mémoire auditive ou l'écho de la voix « La femme sans sépulture »	418
2.3- L'indicible ou la voix du silence	429
3 - Ecouter dans le silence de soi : un corps audible	434
Conclusion.....	442

Références Bibliographiques

Index