

CAHIERS DE
NARRATOLOGIE

Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

26 | 2014

**Nouvelles frontières du récit. Au-delà de l'opposition
entre factuel et fictionnel**

Fiction et révélation : *Vous les entendez ?* De Nathalie Sarraute

Sylvie Cadinot-Romerio



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6884>

DOI: 10.4000/narratologie.6884

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Sylvie Cadinot-Romerio, « Fiction et révélation : *Vous les entendez ?* De Nathalie Sarraute », *Cahiers de Narratologie* [Online], 26 | 2014, Online since 19 September 2014, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6884> ; DOI : 10.4000/narratologie.6884

This text was automatically generated on 1 May 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Fiction et révélation : Vous les entendez ? De Nathalie Sarraute

Sylvie Cadinot-Romerio

- 1 Nathalie Sarraute n'a cessé de défendre, contre le reproche de formalisme que lui faisait la critique Nathalie Sarraute, Prière d'insérer de *Vous les entendez*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1886., puis contre celui de réalisme que lui adressaient les plus radicaux des Nouveaux Romanciers¹, la double visée de son écriture : la mise au jour d'une réalité encore inconnue et l'invention de formes nouvelles. Pour elle, la novation formelle ne détourne pas du réel mais est au contraire la condition de possibilité de sa révélation :
- 2 Plus la réalité que révèle l'œuvre littéraire est neuve, plus sa forme sera nécessairement insolite et plus elle devra montrer de force pour percer l'épaisse paroi qui protège nos habitudes de sentir contre toutes les perturbations. (« Roman et réalité² »)
- 3 Le statut référentiel que l'auteure postule ainsi pour son œuvre est néanmoins paradoxal : la réalité que l'écriture saisit, à la fois, lui préexiste et n'existe pas sans elle, c'est-à-dire sans les formes discursives et fictionnelles qu'elle lui donne. Car il s'agit d'une « couche du monde sensible³ » inaperçue, dissimulée « sous la gangue du visible, du déjà connu, du déjà exprimé, du conventionnel⁴ ». Primordiale, antéprédicative, fuyante, elle se dérobe à la nomination, fondamentalement étrangère au *logos* et à ses classements : le terme « tropisme » n'en est qu'une « désignation globale, très vague et très grossière⁵ ». Pour réussir à l'« investir dans du langage⁶ », il faut donc chercher un discours capable d'en rendre l'indétermination et la fugitivité : élaborer une poétique. La critique a examiné de près cette « poésie des discours⁷ » propre à l'œuvre. Mais pour accéder à l'existence, la réalité sarrautienne exige non seulement une « exploration du langage⁸ » mais encore l'invention de fictions. Comme le remarque Laurent Adert, « seule la fictionnalisation est susceptible de mettre en forme [le tropisme⁹] » : « que ce soit un récit qui vienne à la place de la nomination » en est pour lui la preuve.
- 4 Cette couche originaire de l'expérience, préverbale, est en effet aussi pré-perceptuelle : elle est plus pressentie¹⁰ que clairement sentie. Elle ne se manifeste qu'en de brèves et

confuses impressions, un vague malaise par exemple, dont le contenu, pourtant dense et prégnant, reste latent et échappe à la description phénoménologique. C'est « tout un monde d'actions cachées¹¹ », de « mouvements à l'état naissant¹² », inaccomplis, toute une « agitation » qui constitue « la trame invisible de notre vie¹³ » et qu'il est nécessaire de rendre visible. Mais on ne peut y parvenir qu'en l'imaginant : en proposant « des images qui en donnent des équivalents¹⁴ », en « [choisissant] dans la masse infinie de ces virtualités que l'imagination fait surgir¹⁵ », ou en inventant des « scènes imaginaires¹⁶ ». Ainsi développer le « magma obscur et confus¹⁷ » des impressions consiste à le mettre en fiction : à la fiction première qui raconte ce qui est senti à la surface, c'est-à-dire presque rien, il faut articuler des fictions secondes qui en proposent les développements hypothétiques. Le référent sarrautien requiert donc la construction de structures complexes, comme en témoigne le prière d'insérer que Nathalie Sarraute rédige pour *Entre la vie et la mort* (1968) :

- 5 Ici, comme dans la plupart des romans, le vécu, le virtuel, le seulement possible, l'entièrement imaginé se fondent, se confondent au point qu'il serait malaisé pour l'auteur lui-même de les séparer¹⁸.
- 6 Le dispositif romanesque de *Vous les entendez ?* (1972) est sans doute, dans l'œuvre sarrautienne, l'un des plus élaborés ; il y occupe d'ailleurs une place originale. Après *Le Planétarium* (1959), l'auteure n'écrit plus de roman : à partir des *Fruits d'or* (1963), ses ouvrages sont constitués d'une suite de microfictions dont l'ensemble ne compose pas d'univers fictif unitaire et dont la succession ne forme pas un récit mais dessine seulement un parcours thématique. Or *Vous les entendez ?* raconte une histoire familiale : quelques instants vécus par un père, ses enfants, un ami venu leur rendre visite. Ce bref moment est cependant dilaté afin que les impressions ressenties puissent être dépliées à des niveaux d'expérience de plus en plus primordiaux, ce qui amène l'auteure à concevoir sur toute la totalité du texte, et non plus sur une seule partie, l'agencement de différents développements des mêmes phénomènes psychologiques.
- 7 Nous analyserons la complexité formelle de ce dispositif et nous en montrerons la valeur heuristique. Nous procéderons d'abord à sa description en faisant appel à plusieurs notions construites par Henri Bergson dans le cadre de sa théorie des états de conscience : celles de schéma dynamique, de plans de conscience, d'existence virtuelle¹⁹. Nathalie Sarraute s'en est peut-être inspirée²⁰ pour élaborer sa stratégie scripturale ; cependant elle n'en a pas repris le contenu conceptuel. Sa « vision²¹ », selon son propre terme, va, en effet, au-delà des données immédiates vécues par une conscience dans l'expérience de sa durée et porte sur ce qui « circule²² » obscurément entre plusieurs « consciences sans frontières²³ », « en osmose²⁴ ». Elle paraît, en cela, plus proche de la pensée interrogative de Maurice Merleau-Ponty qui met en question la possibilité d'un accès de la conscience à l'originnaire. Elle partage d'ailleurs avec lui les termes « visible » et « invisible » qu'elle emploie dans un sens qui ne contredit pas la conceptualisation qu'il en fait à la même époque : « l'in-visible est la contrepartie secrète du visible », « il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane²⁵) ». C'est pourquoi la critique sarrautienne fait souvent référence²⁶ à ce philosophe, notamment au concept de chair par lequel il appréhende « l'indivision de cet être sensible que je suis et de tout le reste qui se sent en moi²⁷ » ; nous convoquerons plus particulièrement un autre concept, « le sentir », que Maurice Merleau-Ponty, après Erwin Straus, explore dans la *Phénoménologie de la perception*²⁸.
- 8 Bien loin de vouloir réduire l'œuvre littéraire à une illustration de constructions philosophiques, nous souhaitons montrer, par ces références mêmes, que, quand il s'agit

de l'irréléchi, la création littéraire permet, au contraire, d'aller au-delà des limites auxquelles se heurte la réflexion philosophique.

Le dispositif romanesque

- 9 Le texte de *Vous les entendez ?* est discontinu, formé de cent fragments. Les onze premiers, les deux derniers et quelques fragments disséminés dans l'espace textuel forment une séquence narrative minimale qui raconte un moment apparemment anodin : des rires venus de la chambre des enfants interrompent la conversation du père et d'un de ses amis, qui, restés au salon, contemplant une statuette pré-colombienne posée devant eux sur une table basse. Ces rires se prolongent quelques instants, « et puis plus rien » : c'est en ces termes que se clôt le texte²⁹.
- 10 Cette séquence présente la couche superficielle du monde fictif : le récit est là ancré dans l'espace mental du père ; outre quelques paroles et quelques impressions esthétiques, il rapporte ses réactions psychologiques successives. La première, par empathie avec l'ami, est une catégorisation stéréotypique des rires (« rires frais », « gouttelettes », « gazouillis³⁰ », etc.) qui en occulte la violence en les étiquetant comme une manifestation de l'innocence de la jeunesse. La deuxième, à l'inverse, est le soupçon de leur malveillance, ce qui déclenche une troisième réaction, une opération mentale, la remémoration : dans le 3ème fragment, un moment qui précède, celui où les enfants sont montés dans leur chambre, revient à la mémoire du père qui cherche où pourrait se trouver l'origine de leur hilarité; dès le 10ème fragment, d'autres souvenirs s'ajoutent à lui. Le soupçon entraîne encore une autre opération, des inférences sur ce qui se passe en haut : dans le 9ème fragment, le père imagine les paroles que sont en train d'échanger ses enfants.
- 11 Jusque-là, les mouvements de pensée représentés, et la fragmentation textuelle elle-même, peuvent être vraisemblabilisés³¹ en raison de leur ressemblance avec l'expression spontanée de la pensée, naturellement discontinue. Mais à partir de là commence l'affleurement de tout le contenu inaperçu des rires et des impressions qu'ils déclenchent. Le récit ne raconte plus ce qui est vécu à la surface visible du monde, mais ce qui l'est hypothétiquement dans ses profondeurs invisibles. Sarraute recourt à différents moyens pour signaler le passage d'une couche à une autre plus profonde, d'un ordre de réalité à un autre (de l'actuel au virtuel puis à l'« imaginaire³² »). Nous examinerons plus loin les clés qu'elle donne au lecteur sous la forme de mises en abyme et les procédés de dévraisemblabilisation qu'elle emploie. Nous allons d'abord étudier une stratégie scripturale originale : un mode d'engendrement textuel opérant par développement. En effet, quand commence l'affleurement de l'invisible, le texte ne progresse plus que par répétition et expansion des mêmes mouvements psychiques : l'assimilation des perceptions à des situations prototypiques, la remémoration du passé qui entraîne des analepses, ou la représentation imaginaire de scènes se déroulant dans la chambre des enfants. Des éléments qui paraissaient simples à leur première occurrence se révèlent être schématiques, au sens bergsonien du terme.

Les schémas dynamiques

- 12 Le terme de « schéma dynamique » est construit par Henri Bergson dans *L'Énergie spirituelle* pour désigner « une représentation simple, développable en images multiples » et qui contient « l'indication de ce qu'il faut faire pour les reconstituer³³ ».

- 13 On peut identifier un certain nombre de schémas dynamiques dans les premiers fragments du roman. Le plus évident, qui constitue une véritable « attente d'images » selon l'expression du philosophe³⁴, est la première description des rires : elle est apparemment figée, à la fois syntaxiquement (par ses phrases averbales), stylistiquement (par ses clichés, adjectivaux ou nominaux), et sémantiquement (par la forte cohésion que lui donne la récurrence des mêmes sèmes : /légèreté/, /vibration/, /surgissement/) :
- (1) Tous deux la tête levée écoutent... Oui, des rires jeunes. Des rires frais. Des rires insoucians. Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d'eau. Cascades légères. Gazouillis d'oiselets... Ils s'ébrouent, ils s'ébattent... Aussitôt restés entre eux ils nous ont oubliés. (1er fragment³⁵)
- 14 Cependant l'article zéro peut être envisagé, moins comme le renforcement des figements, que comme une « indication » : en enrayant l'actualisation, il contrarie en quelque sorte la collocation contextuelle et maintient le potentiel sémantique des termes. Celui-ci sera, ensuite, réalisé : les traits sémiqes dysphoriques des métaphores de l'eau, qui, sous la pression du cotexte positif, avaient été virtualisés (/infiltration/, /violence éruptive/) sont actualisés dans les fragments suivants, à de nombreuses reprises :
- (2) Que peut-on faire ? Comment l'en empêcher ? Même du fond des cachots, des oubliettes, ça va jaillir d'eux, s'infiltrer, empuantir, flétrir ... (41e fragment³⁶)
- 15 L'indéfini nominal « rien » (qui clôt le texte) peut aussi être envisagé comme un élément schématique. Nathalie Sarraute attire l'attention sur lui dans son Prière d'insérer : « que se passe-t-il ? Rien³⁷ », écrit-elle. Dans le 3e fragment, elle l'emploie en lui attribuant déjà un *devenir*³⁸ dynamique :
- (3) Oui, ils sont gais, c'est de leur âge, Dieu seul sait ce qui peut les faire rire... rien, absolument rien, rien qu'ils puissent dire, si peu de chose suffit les choses les plus bêtes, un seul mot quelconque et les voilà qui partent, impossible de se retenir, c'est plus fort qu'eux.
Ils étaient fatigués pourtant... si las... la journée a été longue, l'air de la campagne, l'exercice³⁹...
- 16 L'énumération ouverte par « rien », après une forclusion, « absolument rien », inverse le mouvement de négation au moyen d'une relative qui vient le limiter ; ce n'est plus la négation de l'existence mais celle de la possibilité de verbalisation : « rien qu'ils puissent dire ». Un mouvement de positivation est ainsi lancé qui conduit, dans le 11e fragment, à la recatégorisation du pronom en nom : « un rien leur suffit ».
- 17 A de tels « schémas » sémantiques, on peut ajouter des « schémas » narratifs, c'est-à-dire des éléments qui vont engendrer des développements narratifs. Parmi eux⁴⁰, le plus riche d'expansions est l'argumentativité du point de vue du père, marquée dans le 3ème fragment par le connecteur « pourtant » (3). Elle est motivée par son ambivalence psychologique : il soupçonne dans ces rires une provocation, il en cherche la preuve, mais il ne veut pas la trouver. Le surgissement du soupçon et son refoulement, réitérés, modulés et amplifiés dans tout le texte, sont ainsi mis en relation d'« implication réciproque » (autre expression bergsonienne⁴¹).
- 18 Ces développements, qui rendent le texte cinétique, permettent d'exemplifier⁴² la mouvance imperçue du réel, mais aussi de dessiner différents plans, comme chez Henri Bergson. En effet, le philosophe se sert de la notion de schéma dynamique pour expliquer « l'effort intellectuel » (titre de son chapitre) comme la conduite d'« une même représentation à travers des plans de conscience différents », « du plan supérieur où tout [est] ramassé dans une seule représentation, à des plans de moins en moins élevés, de plus en plus voisins de la sensation⁴³ ». Cependant, il ne s'agit pas dans le roman de plans

de conscience successifs qui décrivent une durée intérieure : il y a une trop grande disproportion entre le temps de l'histoire – la durée des rires, quelques instants – et le temps du récit – les multiples déploiements dans les différents fragments. Il s'agit de plans d'inconscience dont la traversée, purement virtuelle, ne s'actualise pas dans une durée mimétiquement vécue par un personnage, mais dessine un espace psychique⁴⁴.

Les plans d'inconscience

19 L'auteure en avertit le lecteur dès le 11ème fragment :

(4) Dès ce moment tout était là, ramassé dans cet instant... Mais quoi tout ? Il ne s'est rien passé⁴⁵.

20 La première proposition peut être envisagée comme une mise en abyme de sa poétique narrative : elle « ramasse » d'abord « tout » dans un « instant » avant de le dilater.

21 Un certain nombre de signes s'accumulent ensuite pour indiquer au lecteur que le récit ne raconte plus la réalité actuellement vécue par les personnages, celle qui est par eux perçue et aperçue, mais une autre réalité, virtuellement vécue, dont ils ont de moins en moins conscience.

22 La scène du 12e fragment au cours de laquelle le père se rend dans la chambre des enfants, est clairement présentée, par le système hypothétique initial, comme une scène fantasmatique :

(5) Que le barbon irascible se lève [...] et ils vont s'arrêter⁴⁶.

23 Est raconté là un « mouvement virtuel » au sens que Maurice Merleau-Ponty donne à ce terme dans la *Phénoménologie de la perception* : « le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement », « accompagnement moteur des sensations », par lequel le corps « fait écho » à une qualité sensible (un son, une couleur), et qui est sa manière de la comprendre⁴⁷. Le père « comprend » les rires des enfants par une velléité de déplacement qu'il ne réalise pas, comme le confirment, quelques fragments plus loin, des paroles échangées entre son ami et lui :

(6) Si vous saviez ce que j'ai vu...où j'ai été...– [...] A-t-on idée ? Vous n'avez jamais bougé d'ici. (28e fragment⁴⁸)

24 Cette scène marque donc le passage à un autre plan où le personnage commence à perdre conscience de la réalité actuelle, à entrer dans un autre ordre de réalité⁴⁹.

25 A partir du 30e fragment (où se produit une brève résurgence de la réalité de surface), aucun élément microstructural ne signale plus la virtualité de ce qui est présenté ; on l'induit de l'in vraisemblance des scènes racontées, qui ne sont plus des scènes « possibles » au sens kantien du terme. Elles ne s'accordent plus, en effet, avec les conditions formelles de l'expérience, ne respectent pas les formes a priori de la sensibilité, à savoir l'espace et le temps⁵⁰. Dans plusieurs fragments, le père discute avec ses enfants en haut tout en étant assis en bas. Une clé métatextuelle est d'ailleurs donnée dans le 57e fragment :

(7) [il]... se partage en deux, une part de lui tirée par ici, vers nous⁵¹...

26 Après la déraisonnabilisation de l'espace, on assiste à celle du temps : des instants jusqu'alors différenciés se confondent. Le fragment suivant, le 58e, le montre bien : un geste de l'ami, celui de tendre la main vers la statue, d'abord situé dans la scène présente, après la montée des enfants dans leur chambre⁵², est finalement situé dans la scène

antérieure, avant la montée⁵³. Enfin, à partir du 87e fragment, des scènes proleptiques déportent l'univers fictionnel, en faisant de l'histoire racontée un passé plus ou moins lointain : le 98e raconte une visite au musée censée se dérouler longtemps après la mort du père.

- 27 Sont ainsi configurés des plans de plus en plus profonds d'inconscience où sont de plus en plus développés les éléments obscurément présents dans les mouvements initiaux. Pour imaginer cette configuration, Sarraute s'est peut-être souvenue de la figure du cône qu'Henri Bergson dessine à deux reprises⁵⁴ dans *Matière et mémoire* pour représenter la mémoire inconsciente où coexistent virtuellement tous les souvenirs accumulés : le sommet du cône figure le moment présent où sont actualisés ceux qui servent à l'action, sa base, le passé dans sa totalité, donc une multitude de détails, et les différentes sections plus ou moins larges, un nombre plus ou moins important de ceux-ci.
- 28 Toutefois, chez Bergson, ce qui est virtuel est « inactif », sans « réalité psychologique⁵⁵ » tant que n'a pas été opérée une actualisation consciente. Au contraire, le virtuel sarrautien est agissant et même prégnant sans être actualisé ; il est du *sens agi* (sans mots) au-dessous du seuil de la conscience que les différentes scènes racontées *expliquent*, c'est-à-dire dont elles sont les dépliements imaginaires, les multiples versions. On peut le rapprocher, comme nous l'avons fait plus haut, du virtuel merleau-pontien, présent de manière latente dans ce que le philosophe appelle un « inconscient primordial » et qu'il identifie au « sentir⁵⁶ ». Le premier à utiliser cet infinitif substantivé pour désigner l'expérience sensorielle et motrice est Erwin Straus qui veut ainsi souligner qu'il s'agit d'un mode d'être, le mode primaire de participation au monde : un « vivre-avec immédiat, non conceptuel⁵⁷ » fondé sur une « compréhension symbiotique⁵⁸ » des phénomènes et se traduisant par des réactions d'orientation⁵⁹. Selon lui, « toute cette sphère de l'expérience vécue est prélogique » et incommunicable par le langage, car l'effort fait pour la percevoir et la connaître oblige à passer de la participation indivise à l'objectivation et à la réflexion, donc de rompre « le courant permanent du sentir⁶⁰ » et de le sacrifier. Maurice Merleau-Ponty parle de même de l'« énigme du monde brut⁶¹ » et de « l'effort absurde » du philosophe qui « devrait se taire, coïncider en silence⁶² ».
- 29 Sarraute tente, elle, de saisir cet insaisissable au moyen de formes fictionnelles.

L'heuristique fictionnelle

- 30 Le sentir est conçu par l'auteure comme une « substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres, franchissant des frontières arbitrairement tracées⁶³ », celles qui délimitent des sujets de conscience. Sa révélation suppose donc la destitution du personnage comme individu différencié et unifié et la constitution d'un champ intersubjectif où communiquent, inconsciemment, des « porteurs d'états⁶⁴ », indifférenciés et prépersonnels. La traversée de différents plans est en quelque sorte propédeutique ; elle prépare le lecteur à cette novation ontologique : les premiers fragments posent un sujet de conscience en faisant du père la source énonciative du récit ; celui-ci est ensuite progressivement déconstruit par l'effacement des différenciations (des personnes verbales, des points de vue, des situations spatiales). A la moitié de l'œuvre (alors qu'on a atteint une couche originaire d'expérience qui n'en respecte plus les conditions formelles), la déconstruction est accomplie, le système narratif se modifie et est alors présentifié le sentir sarrautien.

La déconstruction du sujet

- 31 Le sujet qui est d'emblée instauré, dans le premier fragment, par la prédication d'un procès perceptif et mental, est à la fois divisé et décentré :

(8) Il sent comme ses lèvres à lui aussi s'étirent⁶⁵.

- 32 Sa conscience est réduite à la conscience d'un agir non seulement involontaire mais mimétique. Ce mode d'être empathique, ponctuel avec « l'ami », constant avec les enfants, fait de lui un sujet béant et hétérogène, ouvert sur d'autres sujets, habité par eux. Nathalie Sarraute le textualise de différentes manières : au niveau microtextuel, par l'exploitation de la plasticité du pronom indéfini « on » (qui peut se substituer à toutes les personnes verbales⁶⁶), au niveau mésotextuel, par des intrications de points de vue et de voix (le père percevant et se disant ce que les enfants perçoivent et se disent), au niveau macrotextuel, par une distorsion de l'espace fictif qui brouille ce que le sémiologue François Rastier appelle les différentes « zones anthropiques » des pratiques humaines (la zone identitaire du *Je-Ici*, la zone proximale du *Tu-là* et la zone distale du *Il-là-bas*⁶⁷).

- 33 Est d'abord aménagée ce qu'on pourrait appeler une *confusion montrée*⁶⁸ dans des énoncés ambigus qui contrent la propension du lecteur à récupérer un sujet de conscience unitaire⁶⁹. Par exemple, dans le 6ème fragment :

(9) Les rires maintenant se sont arrêtés. Il a tout de même fallu aller se coucher. On ne peut pas prolonger toute la nuit ces bavardages... sur quoi ? Comment imaginer tant de futilité, de frivolité⁷⁰ ?...

- 34 L'argumentativité indirecte du récit (marquée par « maintenant » et « tout de même⁷¹ ») le place sous la visée d'un énonciateur, le père : celui-ci, d'abord centré sur sa propre perception, se décentre aussitôt pour adopter, conjecturalement, le point de vue des enfants qui, en haut, se couchent. Cette intrication de PDV signale un sujet empathique. Dans la proposition suivante, un déictique (« ces bavardages ») indique l'embrayage d'un DDL, d'un monologue intérieur du père où les enfants sont désignés par « on ». Cependant le pronom est ambigu : il peut aussi bien se substituer à une troisième personne (**ils ne peuvent pas prolonger toute la nuit ces bavardages*), qu'à une deuxième (**vous ne pouvez pas...*) ou encore une première personne (**nous ne pouvons pas...*). On ne sait donc pas s'il s'agit du monologue dialogique d'un sujet empathique (s'appropriant le discours de ses enfants), ou du dialogue virtuel d'un sujet excentré (s'adressant mentalement à ses enfants comme s'il était en haut avec eux et non en bas avec l'ami) ou encore du monologue polyphonique d'un sujet radicalement hétérogène (répétant mentalement la parole de ses enfants). Le pronom « on » non seulement estompe les subjectivités, grâce à sa valeur indéfinie, mais encore les confond, du fait de son ambiguïté.

- 35 Cette confusion montrée, dès les premiers fragments, prépare le lecteur au vertige que lui donne ensuite la perspective narrative : une perspective instable et enchevêtrée, qui passe insensiblement d'un centre à un autre. Dans le 23e fragment, par exemple, qui est une nouvelle version du souvenir schématique du 3e fragment (3), le père imagine ce que les enfants imaginent qu'il imagine :

(10) Ils observent sans rien en perdre ses haussements d'épaules, ses regards honteux aussitôt détournés, sa rougeur, son ton faussement enjoué, les tapotements de sa main tremblante... tous ces efforts maladroits, pitoyables, pour s'écarter, pour se désolidariser de l'inconscient qui tranquillement se lève, s'avance vers la cheminée, étend les bras...

Comme on aimerait, n'est-ce pas ? le prévenir, l'alerter. Comme on voudrait, mais

on n'ose pas, faire savoir à ce noble ami venu en toute innocence nous rendre visite dans quel repaire il est tombé, dans quelle souricière... nous sommes pris, encerclés... des oreilles ennemies nous écoutent, des yeux ennemis nous épient⁷²...

36 Est d'abord prédiquée une perception des enfants, leur observation, qui fait d'eux des personnages focalisateurs. Celle-ci devient très vite empathique⁷³, comme l'indique le terme « inconscient », qui implique la perspective du père (il voit ainsi son ami) : le PDV des enfants englobe donc celui de leur père. Est rapporté ensuite, dans le paragraphe suivant, un DDL des personnages empathisants, les enfants, où « on » désigne le personnage empathisé, le père (ils imaginent son désir d'avertir son ami). Là l'emploi de « on » est moins ambigu qu'en (9) mais il est plus complexe : l'interjection phatique « n'est-ce pas ? » en fait clairement une marque d'interlocution (**Comme tu aimerais, n'est-ce pas ?*). Le père n'est pas seulement un énonciateur second putatif mais aussi un co-énonciateur invité à reconnaître la véracité de ce qui lui est imputé, ce qui le suppose capable d'imaginer ce que les enfants imaginent qu'il imagine. C'est un premier indice de l'ancrage latent du récit dans son espace mental ; la suite du texte le confirme avec le changement de référenciation de « nous », qui ne réfère plus aux enfants et au père (« nous rendre visite ») mais à celui-ci et à son ami (« nous sommes pris »); la perspective du père ainsi affleure, détachée. En fait elle enveloppe celle des enfants qui l'enveloppe. Cette intrication montre que le sujet ne peut s'envisager lui-même qu'à partir du site d'un autre sujet dont il est la cible, par une sorte de transfert mental⁷⁴ ; il n'a donc plus ni centre ni contours.

37 Le rapport que le personnage du père entretient à l'espace en est un autre signe; le texte le thématise justement à la fin du 23e fragment.

(11) Tandis qu'ils montent l'escalier, riant déjà entre eux, puis impitoyablement referment la porte, sa voix comme détachée de lui qui les a suivis, qui est avec eux là-haut, sa voix vidée, toute flasque, comme un vêtement abandonné s'affaisse... Il est pareil à un acteur qui continue à jouer dans une salle d'où les spectateurs se sont retirés, à un conférencier qui s'efforce de parler comme si de rien n'était devant des chaises vides⁷⁵.

38 L'espace fictif objectif, rationnellement objectivé par une division entre un bas et un haut, n'est pas l'espace subjectivement vécu⁷⁶. On peut le voir en lui appliquant les trois zones que distingue François Rastier dans « l'entour⁷⁷ » humain : la zone proximale du père, celle où il converse avec son ami (le là où il dit *vous*) devient factice, une scène dans une salle déserte où il n'est plus qu'en apparence, parce que son *ici*, sa zone identitaire, est transféré en haut, malgré la distance : elle va se confondre avec la zone distale, la chambre des enfants, qui devrait être son *là-bas*. Est ainsi construite une zone originale qui met en relation celui qui est sans « voix » et ceux qui sont hors de portée de voix : une zone symbiotique où la communication entre les personnages n'est pas verbale, mais pré-verbale, où leur compréhension mutuelle est immédiate. Cette « osmose⁷⁸ » est thématisée dans le 78e fragment par la réduction de la pluralité des sujets (« ils ») à une unité intersubjective (« un »), un intersujet :

(12) Plus rien que ce qui maintenant en lui, à travers lui, entre eux et lui se propulse, circule, ils ne font qu'un, ils sont comme les anneaux d'un serpent qui se dresse, oscille, rampe, grimpe sur les meubles, sur l'escalier, se roule en boule, se laisse tomber, se déroule, s'étire, s'élance d'un côté et de l'autre⁷⁹...

La révélation d'une substance inconnue

- 39 Ce qui « se propulse, circule » (12) au sein de cet intersujet est évoqué à plusieurs reprises de manière métaphorique, comme dans le 58e fragment, au moyen du terme d'« ondes » :
- (13) Tous les signes que nous seuls connaissons sont là, dans la voix, dans l'intonation...même pas là...des ondes que nous seuls pouvons capter, sans que rien ne paraisse au dehors, nous sont transmises directement⁸⁰.
- 40 Cependant le texte ne l'évoque pas seulement, il le révèle en lui donnant la forme fictionnelle d'un acte de parole.
- 41 En effet, jusqu'au 36e fragment, la source énonciative du récit est le père. A partir de là, le système narratif change ; le point de vue des enfants est développé, au sens étymologique : il est sorti de l'enveloppe que constituait celui du père. Le récit comporte désormais deux sources, qui alternent. Dominent même les énoncés des enfants, sous la forme de DDL adressés au père. Mais comme celui-ci n'appartient pas à leur zone proximale, celle de la communication verbale, ces énoncés ne peuvent représenter des paroles : ils traduisent verbalement le contenu virtuel des rires ; ils en donnent ce que Sarraute appelle un « équivalent littéraire⁸¹ ».
- 42 Le 57e fragment, par exemple, actualise un énoncé des enfants :
- (14) Vraiment pas ? mais est-ce possible ? est-ce croyable ? ça ne te fait rien vraiment ?...Il faut forcer un peu la dose. Juste un peu plus fin, plus insinuant et aussitôt interrompu, juste un peu plus mordant, glissant doucement, subtile brûlure, caresse d'ortie, quelques grains de poil à gratter...Vraiment aucune sensation ? Rien ? A-t-on tout à fait oublié notre langage chiffré, mis au point pendant tant d'années⁸² ?
- 43 Le référent virtuel est désigné au moyen du pronom démonstratif « ça », déictique opaque, sans sens ni classe dénotative ; dans les développements du schéma initial, comme en (2), son emploi a permis de déclassifier le référent réel, classifié abusivement par le nom « rires ». De plus, étant sémantiquement vide, « ça » ne détermine le référent que par un rôle sémantique : celui que lui assigne le verbe dont il est le premier actant : il « fait » quelque chose. Il est donc essentiellement un agir qui affecte l'autre. La construction appositive de la troisième phrase, détachée, sans base nominale, décrit son action en reprenant l'isotopie de la violence subreptice, développée à plusieurs reprises dans le texte (comme en (2)). Cependant elle le fait au moyen d'un rythme intrusif qui « force un peu la dose » avec la reprise lancinante des mêmes éléments grammaticaux, avec les répétitions de phonèmes qui multiplient les accents prosodiques et provoquent une saturation accentuelle. A cela s'ajoutent les questions rhétoriques insistantes, persécutrices. Tous ces traits exemplifient le caractère agissant et prégnant du référent virtuel.
- 44 En présentifiant ainsi le sentir, le roman révèle son action à l'insu de ceux qui en sont les « porteurs », son existence par soi-même, ce qui fait de lui un substratum : une « substance ».

Pour conclure

- 45 Maurice Merleau-Ponty écrit dans ses Notes de travail : « l'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience » ; et il ajoute « faire analyse de la littérature dans ce sens : comme inscription de l'Être » (en italiques dans le texte⁸³).
- 46 *Vous les entendez ?* procède à une telle « inscription » : il représente une couche originare d'expérience qui échappe au cadre conceptuel de l'ontologie commune, que ne peuvent appréhender ni sa notion de sujet comme subjectivité différenciée, constituée et constituante, ni ses catégorisations binaires qui opposent le virtuel à l'actuel, la puissance à l'acte, le réel à l'irréel. Nathalie Sarraute y crée des sujets aux subjectivités indistinctes, des pré-sujets inséparés, et une substance virtuelle en acte qui, bien que réellement prégnante, accède à l'existence au moyen d'actualisations irréelles. Pour parvenir à cette création, elle met en œuvre une stratégie scripturale originale : une écriture dynamique qui opère par déconstruction et développement.
- 47 Le dispositif romanesque de *Vous les entendez ?* est donc particulièrement novateur, à la fois formellement et ontologiquement. L'auteure pourtant n'y recourt plus dans ses ouvrages suivants. Cet abandon témoigne paradoxalement de sa puissance heuristique. Ce que les formes inventées ont révélé constitue désormais une nouvelle matière fictionnelle. La nature prépersonnelle de l'expérience primordiale, que le roman explorait formellement en jouant notamment avec la catégorie grammaticale des pronoms personnels (en substituant l'indéfini aux définis) est ainsi directement thématisée dans un des textes brefs de « *disent les imbéciles* » :
- 48 Oh non, ne dites pas cela : pas de « il »...qui « il » ?...c'est un espace sans limites qu'aucun « il » ne peut contenir...[...] Non, il ne faut pas de « nous »...ce sont des espaces infinis... sans contours...[...] Moi ? Mais « moi », ça n'existe pas, je viens de vous le dire, il ne faut pas s'occuper de cela...Il n'y a pas de moi ici...pas de vous...Il ne faut à aucun prix se laisser distraire par ces futilités...ces mouches que cherchent à attraper des écoliers dissipés⁸⁴...
- 49 Il paraît désormais évident de renoncer à la notion de « sujet ». De même, les micro-fictions de cet ouvrage ne présentent plus l'étagement de niveaux qui structurait le roman ; elles se situent immédiatement dans les profondeurs, si bien que le lecteur ne dispose plus d'aucun indice pour identifier les modalités présentées par les développements d'impressions (possibles ou impossibles). Le caractère inopérant des distinctions modales pour dire l'originare est devenu lui aussi évident.
- 50 La fiction de *Vous les entendez ?*, grâce à sa mise en forme complexe, a donc permis la révélation de ce qui apparaît désormais à l'auteure comme de nouvelles évidences à faire partager aux lecteurs.

NOTES

1. Des auteurs du Nouveau Roman ont reproché à Nathalie Sarraute sa croyance en l'existence d'une réalité indépendante de la connaissance qu'on peut en avoir. Dans la conférence de juillet 1971 qu'elle prononce à Cerisy-la-Salle lors du colloque consacré au « Nouveau Roman », elle parle de « répression » : « ceux qui s'aventuraient, comme je l'ai fait moi-même, à affirmer timidement [...] que quelque chose donc existe hors des mots, se faisaient aussitôt rabrouer. » Et c'est effectivement ce qui se passe lors de la discussion qui suit la conférence : à Nathalie Sarraute qui dit que l'écrivain ne crée pas un monde « uniquement à partir du langage », Alain Robbe-Grillet répond : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était...(Rires) » (*Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II. Pratiques*, sous la direction de Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, p. 25-57).
2. Nathalie Sarraute, *Conférences et textes divers. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1645. Toutes les références à l'œuvre de Nathalie Sarraute renvoient à cette édition, désormais notée OC.
3. « Forme et contenu du roman », OC, p. 1670.
4. « La littérature, aujourd'hui », OC, p. 1657.
5. « Ce que je cherche à faire », OC, p. 1702.
6. *Ibid.* p.1702.
7. La poétique sarrautienne de la sensation a été particulièrement étudiée par la critique sarrautienne ; outre l'ouvrage d'Anthony S. Newman, *Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute* (Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1976), on peut citer, entre autres, ceux d'Alan. J. Clayton, *Nathalie Sarraute ou Le tremblement de l'écriture* (Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des Lettres modernes », 1989), de Rachel Boué, *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole* (Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997), d'Agnès Fontvielle et Philippe Wahl (éds), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase* (Lyon, PUL, coll. « Textes & Langue », 2003).
8. « La littérature, aujourd'hui », *op. cit.* p. 1658.
9. Laurent Adert, *Les Mots des autres (Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 224.
10. « C'est quelque chose qui est fait d'éléments épars, que nous devinons, que nous présentons très vaguement » (« Roman et réalité », OC, p. 1644).
11. « Le gant retourné », OC, p. 1710.
12. « La littérature, aujourd'hui », OC, p. 1662.
13. « Le gant retourné », OC, p. 1710.
14. Préface de *L'Ère du soupçon*, OC, p. 1554.
15. « Ce que je cherche à faire », OC, p. 1703.
16. *Ibid.* p. 1704.
17. *Ibid.* p. 1704.
18. OC, p. 1863.
19. Les notions de « schéma dynamique » et de « plans de conscience » sont définies par Henri Bergson dans *L'Énergie spirituelle*, « L'effort intellectuel » (*Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 930-959), celle d'existence virtuelle dans *Matière et mémoire*, « De la survivance des images » (*Ibid.* p. 276-316).

20. Henri Bergson est un des rares philosophes qu'elle dit avoir lus, lors d'un entretien accordé à Monique Gosselin-Noat en mars 1993 (*Enfance de Nathalie Sarraute*, 1996, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », p. 159). Dans plusieurs autres, elle affirme ne pas lire d'ouvrages de philosophie.
21. « Forme et contenu du roman », OC p. 1670.
22. Prière d'insérer de *Vous les entendez ?* rédigé par Nathalie Sarraute pour l'édition originale, OC p. 1886.
23. *Ibid.*
24. Entretien avec André Bourin, « Le Fond et la forme » – 25/02/1972.
<http://www.ina.fr/video/CPF10005800/nathalie-sarraute-vous-les-entendez.fr.html>.
25. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Tel », 2006, p. 265.
26. C'est ce que font par exemple Monique Gosselin-Noat et Evelyne Thoizet dans *Nathalie Sarraute et la représentation* (textes réunis par Monique Gosselin-Noat et Arnaud Rykner, Lille, Roman 20-50, coll. « Actes », 2002) ; selon la première, « Nathalie Sarraute [semble] se frayer une voie tâtonnante entre la philosophie qui régnait à l'époque de sa formation, soit celle de Bergson, et la phénoménologie de Merleau-Ponty qu'elle peut rejoindre ou pressentir, du fait de ses études à Berlin au temps où se répandait la philosophie de Husserl. » (« Souvenirs, images, métaphores : le statut de l'image dans les récits de fiction de N. Sarraute », *ibid.*, p. 214).
27. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.* p. 303
28. Un chapitre de la deuxième partie de *Phénoménologie de la perception* (Gallimard, 1945, coll. « Tel », 2006) est intitulé « Le sentir » (p. 251-289). Le terme est utilisé pour la première fois par Erwin Straus dans *Du sens des sens* (Berlin, Springer Verlag, 1935 / Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2000, pour la traduction française) pour désigner le mode primordial de communication avec le monde environnant.
29. OC, p. 834.
30. OC, p. 738.
31. Dans « La productivité dite texte » (*Communications*, « Recherches sémiologiques. Le vraisemblable », 11, Paris, Seuil, 1968, p. 62), Julia Kristeva définit le vraisemblable comme la « mise ensemble » de « deux discours différents dont l'un (le discours littéraire, second) se projette sur l'autre qui lui sert de miroir, et s'y identifie au-delà de la différence », à savoir « le discours dit naturel ». Vraisemblabiliser consiste donc à rendre possible cette projection. Ici la discontinuité du texte peut être ramenée à la discontinuité qu'on attribue au monologue intérieur.
32. Terme utilisé par Sarraute dans le prière d'insérer du roman (OC p. 1886).
33. Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, *op. cit.* p. 937.
34. *Ibid.* p. 957.
35. OC, p. 737.
36. OC, p. 776.
37. *Op. cit.* p. 1886
38. Le « devenir » du schéma est son développement, qu'il possède en puissance, si bien qu'il est « à l'état ouvert », tandis que les images qu'il contient, une fois développées, sont « à l'état fermé », « statique » (*L'Énergie spirituelle*, *op. cit.* p. 957).
39. OC, p. 738.
40. Par exemple, des ellipses dans les paroles, qu'on lit d'abord comme des réticences du dire, s'avèrent être des paralipses, c'est-à-dire des ellipses finalement comblées ensuite.
41. Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, *op. cit.* p. 938.
42. Il s'agit d'un effet d'exemplification métaphorique au sens strict que lui donne Ilias Yocaris dans l'étude qu'il consacre au concept goodmanien (« Style et référence. Le concept goodmanien d' "exemplification" », *Poétique*, n°154, Paris, Seuil, avril 2008, p. 225-248) : les prédicats

littéralement exemplifiés « développements textuels » renvoient métaphoriquement au prédicat exprimé « mouvance du réel ».

43. Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, op. cit. p. 936-937.

44. Nous montrerons qu'il s'agit d'un espace psychique intersubjectif.

45. OC, p. 741.

46. OC, p. 741.

47. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit. p. 281.

48. OC, p. 761.

49. Le caractère virtuel des mouvements est aussi marqué au moyen de l'infinif, mode impersonnel-inactuel dans la terminologie de Marc Wilmet (*Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot / Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1997, p. 301) ; par exemple, dans le 20^e fragment : « Se pencher vers l'autre, [...] repousser la bête de pierre [...], lever un doigt et dire : Vous les entendez ? et ensemble écouter...scruter... » (OC, p. 750).

50. Dans sa « Théorie transcendantale des éléments » (*Critique de la raison pure*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1980), Emmanuel Kant définit le temps comme « condition formelle *a priori* de tous les phénomènes en général » et l'espace comme « condition *a priori* [limitée] aux phénomènes externes » (Première partie « Esthétique transcendantale », p. 795). Et il définit le possible comme ce qui s'accorde à ces conditions formelles (Deuxième partie « Logique transcendantale », p. 949).

51. OC, p. 794.

52. Une de ses paroles vient combler une ellipse aménagée dans le 8^{ème} fragment « Oui, je crois que vous avez raison. Zapotèque, probablement. » (OC, p. 797).

53. La répétition d'une phrase du monologue intérieur du père appartenant au 10^e fragment (« n'y touchez pas ») l'indique au lecteur.

54. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit. p. 293 et p. 302.

55. Ces termes sont issus du commentaire que Gilles Deleuze consacre à l'œuvre d'Henri Bergson (*Le Bergsonisme*, PUF, coll. « L'initiation philosophique », 1968, p. 50-51).

56. Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, textes établis et annotés par Dominique Ségald, Paris, Editions du Seuil, coll. « Traces écrites », 1995, p. 380.

57. Erwin Straus, *Du sens des sens*, op. cit. p. 423.

58. *Ibid.* p. 242.

59. Selon Erwin Straus, « le sujet sentant est en effet un sujet qui fait l'expérience du monde dans l'union ou la séparation » (*Ibid.* p. 278).

60. *Ibid.* p. 388-390.

61. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op.cit. p. 205.

62. *Ibid.* p. 164.

63. « Ce que je cherche à faire », OC, p. 1703.

64. *Ibid.*, OC, p. 1703.

65. OC, p. 737.

66. Comme l'a montré Claire Blanche-Benveniste dans « Le double jeu du pronom *on* » (*La Syntaxe raisonnée. Mélanges de linguistique générale et française offerts à Annie Boone à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Michel Berré, Pascale Hadermann, Ann Van Slijcke (éds), Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Champs linguistiques », 2003, p. 41-56).

67. « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », *Journal des anthropologues*, « Sens. Action », n°85-86, 2001, p. 183-219 (http://www.revue-texto.net/1996-2007/Inedits/Rastier/Rastier_Action.html).

68. Par ce retournement de la notion d'« hétérogénéité montrée » (par laquelle Jacqueline Authier-Revuz désigne l'ensemble des formes qui « inscrivent « de l'autre » dans le fil du discours », « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, 19^e année, n°73, 1984, pp. 98-111), nous

voulons indiquer qu'il ne s'agit pas d'un effacement de marques énonciatives mais de l'aménagement progressif d'une énonciation fusionnelle confondant plusieurs énonciateurs.

69. C'est une des tendances du destinataire du récit, comme l'a montré Alain Rabatel. Dans *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit* (Limoges, Lambert-Lucas, 2008), ce dernier étudie toutes les marques qui, dans un récit, favorisent la construction d'un point de vue.

70. OC, p. 739.

71. Le marqueur temporel « maintenant » associé aux interrogations indique l'embranchement de son point de vue (voir Alain Rabatel, *op. cit.*, tome I, p. 168-169).

72. OC, p. 755.

73. Alain Rabatel étudie des exemples d'empathisation où « le PDV représenté du personnage [englobe] des portions textuelles empathisant momentanément à partir d'un personnage focalisé par le personnage focalisateur » (*op. cit.*, tome I, p. 96).

74. C'est le principe par lequel Claude Vandeloise explique des constructions allocentrées comme « je viens », « j'arrive » (*L'Espace en français. Sémantiques des propositions spatiales*, Paris, Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1986, p. 27-28).

75. OC, p. 756.

76. Erwin Straus montre que le mode de communication propre au sentir ne s'inscrit pas dans l'espace objectif : « La distance est donc relative à un être en devenir et animé par le désir ; c'est la portée de sa saisie qui détermine l'articulation de la distance dans le proche et l'éloigné. Quant aux intervalles objectifs, je puis les étendre ou les réduire et je puis également leur soustraire ou leur adjoindre une partie. » (*Du sens des sens, op. cit.*, p. 454).

77. *Op. cit.* p. 188.

78. Voir la note 25.

79. OC, p. 815.

80. OC, p. 795.

81. « Le langage dans l'art du roman », OC, p. 1692.

82. OC, p. 794.

83. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.* p. 248.

84. « *disent les imbéciles* », OC, p. 865.

ABSTRACTS

This article studies Nathalie Sarraute's novel *Vous les entendez ?* (1972). I want to show the heuristic power of the author's fictional creation: her new approach to fiction reveals an original reality both unseen and almost imperceptible that avoids a strictly phenomenological understanding, and thus can only be discovered by being created.

Vous les entendez ? is probably N. Sarraute's most complex novel. Its textual fragmentation aims not only to break with the "classical" genre of the novel – particularly with the unfolding of a long length of time – but also to provide a shape for the progressive distension of a short period of time: a few, seemingly insignificant moments lived by a father and his kids. As the text dilates them, it develops the fleeting feelings that the characters experience, and thus make visible their invisible content. It also reveals levels of experience which are more and more primordial, where the subjects lose their shapes and appear as they are in their thoughtless experience, pre-subjects indistinguishable and inseparated, between whom "the same substance runs freely".

To analyze this device and understand what it reveals, I will rely on a deliberately interdisciplinary corpus: philosophical works which present conceptions of consciousness or of the original close to the sarrautian vision (Henri Bergson's theory of the states of consciousness, Maurice Merleau-Ponty's phenomenological analysis of feeling and ontology of the invisible Being), and linguistic, semiological and narratological works that can enlighten in different ways the discursive devices with which the author deconstructs the subjects of consciousness and constructs a "literary equivalent" to what she calls "substance."

Notre étude porte sur l'ouvrage de Nathalie Sarraute *Vous les entendez ?* (1972). Nous entendons montrer la puissance heuristique de la création fictionnelle qu'y réalise l'auteure : son dispositif romanesque original permet de révéler une réalité originaire inaperçue et presque imperceptible, qui échappe à une appréhension strictement phénoménologique et ne peut donc être découverte qu'en étant inventée.

Vous les entendez ? est sans doute le roman le plus complexe de N. Sarraute. Sa fragmentation textuelle a pour objet, non pas seulement de rompre avec le genre « classique » du roman, notamment avec le déroulement d'une longue durée, mais surtout de mettre en forme la progressive dilatation d'une brève durée, à savoir quelques instants, apparemment insignifiants, vécus par un père et ses enfants. À mesure que le texte les dilate, il développe les fugaces impressions qui y sont éprouvées : de la sorte, il rend visible leur contenu invisible et met au jour des niveaux d'expérience de plus en plus primordiaux où les sujets perdent leurs contours et apparaissent tels qu'ils sont dans leur expérience irréfléchie, des pré-sujets indifférenciés et inséparés entre lesquels « une même substance circule librement ».

Pour analyser ce dispositif et saisir ce qu'il révèle, nous nous appuyons sur un corpus d'ouvrages délibérément interdisciplinaires : des ouvrages philosophiques qui exposent des conceptions de la conscience ou de l'originaire proches de la vision sarrautienne (la théorie des états de conscience d'Henri Bergson, l'analyse phénoménologique du sentir et l'ontologie de l'Être invisible de Maurice Merleau-Ponty) et des ouvrages linguistiques, sémiologiques et narratologiques qui permettent d'éclairer, sous différents angles, les procédés discursifs au moyen desquels l'auteure déconstruit les sujets de conscience et construit un « équivalent littéraire » de ce qu'elle appelle « substance ».

INDEX

Mots-clés: Nathalie Sarraute, dispositif, fiction, virtuel, primordial, pré-personnel, intersubjectif, plans de conscience, schéma dynamique, PDV, indéfinis, déictique opaque

AUTHOR

SYLVIE CADINOT-ROMERIO

Agrégée de Lettres modernes, doctorante à l'université Paris-Sorbonne (sylvie.cadinot@wanadoo.fr).

Elle est doctorante au sein de l'équipe « Littératures françaises XXe-XXIe siècle » de l'École doctorale 3 de l'université Paris-Sorbonne. Sous la direction de Didier Alexandre, elle mène des recherches sur l'œuvre de Nathalie Sarraute. Sa thèse est intitulée : « Pour une herméneutique de l'empêchement d'être. Étude de l'œuvre de Nathalie Sarraute. ».