

***Les Fruits d'Or* de Nathalie Sarraute: De nouvelles perspectives pour la communication humaine**

Nathalie Sarraute, écrivain francophone, est une des créateurs et des théoriciens du «nouveau Roman». *Les Fruits d'Or*, publié en 1963 et pour lequel elle a reçu le Prix international de littérature en 1964, occupe une place particulière parmi ses œuvres.

Les Fruits d'Or suscitent tout particulièrement notre intérêt parce que ce roman, interdisciplinaire, abolit toutes les frontières avec les nouvelles formes de communication humaine et s'exprime dans une perspective de mondialisation.

La définition de l'interdisciplinarité du roman provient de la cohabitation entre des concepts littéraires et d'autres issus des sciences naturelles. Selon la biologie, un tropisme est une «réaction d'orientation d'un organisme végétal ou de certains animaux, causées par des agents physiques ou chimiques» (Rostand 85).

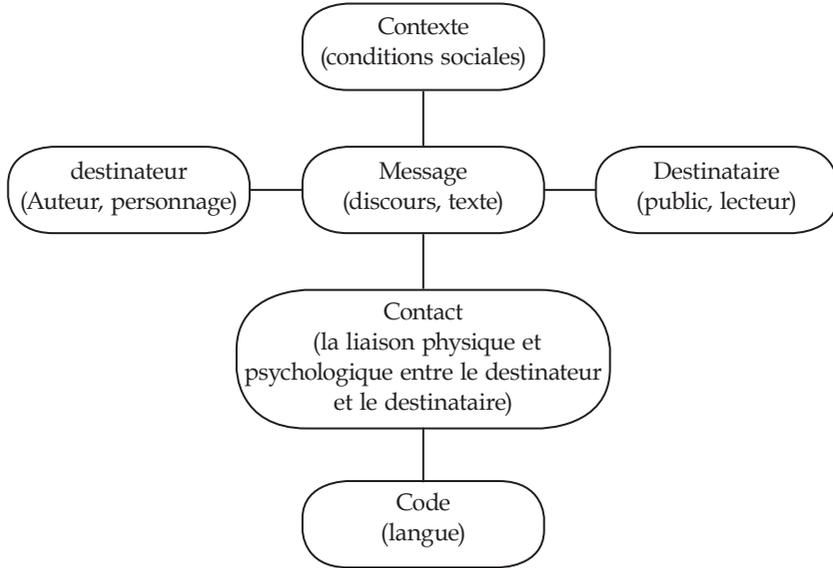
Nous pensons que le renoncement à la communication conventionnelle et l'offre de nouvelles voies à grande échelle de communication humaine précèdent la communication plus effective et globale qu'internet nous propose.

Les repères communs des deux communications sont l'annulation de la communication unilatérale et la perturbation de la limite temporelle et spatiale entre le destinataire et le destinataire, entre le texte et le lecteur (l'effet de trois dimensions (3 D)).

Généralement, la littérature est l'un des moyens de la communication humaine. Roman Jakobson, linguiste, littérateur et théoricien de la communication, a conçu un modèle de communication humaine. Selon Jakobson, pour communiquer, il est nécessaire d'avoir le destinataire, le message et le destinataire. *Le destinataire* est celui qui envoie le message. *Le destinataire* est celui qui

Approches actuelles dans l'interprétation du texte littéraire

le reçoit. *Le contexte* est l'ensemble des conditions sociales. *Le message* c'est le discours, le texte, ce qu'il «faut faire passer», lorsqu'il y a un message. Cela suppose un codage et un décodage, d'où la présence du *code*. *Le contact* est la liaison physique et psychologique entre le *destinateur* et le *destinataire*. Le *code* peut être, par exemple, la langue française (Jakobson 213-214).



La communication littéraire traditionnelle était unilatérale: l'auteur (le destinateur) créait le texte (le message), qui attendait le lecteur (le destinataire) (le médium de contact) sous la forme d'un livre. Le destinateur et le destinataire étaient éloignés par le temps et l'espace.

Toutefois, dans *Les Fruits d'Or*, Nathalie Sarraute détruit les frontières temporelles et spatiales en fusionnant l'auteur, le personnage et le lecteur par l'introduction de la technique du tropisme, de la «sous-conversation» et de la conversation ainsi que de la mise en abyme narrative.

Nathalie Sarraute refuse le personnage homogène et introduit au contraire un personnage-voix, doublé et parlant à un autre en soi-même. Un personnage-voix avec un tel dédoublement peut dialoguer, polémiquer, se disputer, mais en cas de multi-dédoublement, il peut parler à toutes les voix, briser l'uniformité du rapport du temps et de l'espace.

Il y a trois niveaux de communication humaine dans *Les Fruits d'Or* de Nathalie Sarraute:

1. le monde extérieur - le contact - le tropisme ;
2. le tropisme - le message - «la sous-conversation»;
3. «la sous-conversation» - le code conversation.

Au premier niveau de la communication, le destinataire (animé, inanimé, concret, abstrait) provoque une sensation, une réaction instantanée: le tropisme par le mot, par la mimique, par le regard, par le geste et par d'autres facteurs. Dans ce cas, le tropisme est le destinataire.

Au deuxième niveau, le destinataire du tropisme devient le destinataire, qui enchâsse la réaction et vient à la pensée, à la sous-conversation.

Au troisième niveau, la sous-conversation, en s'entrelaçant, atteint la prononciation / la conversation.

Une telle structure de la communication de Sarraute fait un cercle de chaînes, où, pour que la communication soit perçue globalement, le lecteur doit rejoindre toutes les parties. Une telle universalisation harcèle et chasse la communication de la littérature conventionnelle.

Dans *Les Fruits d'Or*, Nathalie Sarraute supprime le prénom, le nom et même l'initiale du personnage pour garder seulement le genre, qui est exprimé par les pronoms personnels du genre masculin de la troisième personne, par un adjectif et parfois par des noms communs: un homme / une femme (*Les Fruits d'Or* 133).

Les catégories grammaticales: les pronoms personnels *je, tu, il, elle* (masculin et féminin), etc., les adjectifs possessifs *mon, ton, son, sa* (masculin et féminin), etc., font référence non seulement au genre, mais remplacent aussi le personnage traditionnel. Par un tel remplacement, les personnages-types (personnages imaginés), le locuteur, l'audience et l'objet de la conversation, deviennent anonymes.

- Pitié, toi ! Moi, oui, j'avais pitié quand tu as pris cet air... il avait l'air de quelqu'un qui s'est livré. Quelqu'un de faible... il m'a semblé que tu profitais... (*Les Fruits d'Or* 10).

Cet exemple montre clairement que l'utilisation de la technique du tropisme donne une chance à l'écrivain de faire un brusque

changement: dans la sous-conversation, c'est le déploiement soudain et inattendu des pronoms comme des personnages qui se remplacent l'un l'autre sans l'identification.

Édouard Morot-Sir, dans son ouvrage, *L'art des pronoms et le nommé dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, écrit:

Les pronoms ne sont plus soumis à la dictature des noms; ils servent au contraire à briser la gangue substantialiste qui enferme et définit les noms. Loin d'être des substituts, ils animent la trame du discours: ce sont les noms qui vont se situer par rapport aux pronoms. (Morot-Sir 207)

Nous sommes de l'avis du chercheur et nous trouvons que les pronoms libérés de la dictature des noms servent le principe de la généralisation du personnage. Par exemple, le lecteur peut s'identifier aux pronoms personnels *je, tu, il, elle...*

Nathalie Sarraute change la réalité romanesque avec l'introduction du personnage-voix et de la «sous-conversation». Sarraute sait bien que la conversation silencieuse du personnage invisible n'était jamais sous surveillance, il est réel et absolument libre. La conversation silencieuse est une sous-conversation, c'est une allusion à la sagesse du silence du roi Salomon qui vivait au dixième siècle avant notre ère. «La parole est d'argent, mais le silence est d'or». L'Homo sapiens parle d'une manière interminable: à haute voix, mais aussi en silence.

Dans la littérature, avec la technique de la «sous-conversation», Nathalie Sarraute fait l'effet de la 3D. C'est une expression qui caractérise l'espace qui nous entoure, tel que perçu par notre vision, en matière de largeur, hauteur et profondeur. Le lecteur participe au processus intérieur psychique de l'Homme. Les personnages de Sarraute ne sont plus déterminés par l'auteur. Ils sont des individus indépendants, qui se contrôlent et, de ce fait, de part leurs fonctions et leurs idées, ils égalent l'auteur, qui est leur créateur.

Selon Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien russe de la littérature, la technique de polyphonie libère la voix du personnage de la dictature de la voix de l'auteur (Bakhtine 20). Sarraute confirme cette thèse et y ajoute les mots de Gustave Flaubert: «La Bovary – c'est moi» (Sarraute *L'Ère du Soupçon* 86). Sarraute découvre cette formule de la littérature et y ajoute les siennes: «l'auteur, c'est le personnage», «l'auteur et le personnage – tous les deux sont l'auteur», «le lecteur est le personnage et, à la fois, le personnage est le lecteur». Finalement,

ces formules répondent à la structure du «stade du miroir» de Lacan. Ici, une telle méthode nous propose des formes universelles de communication¹.

$p = a$	«La Bovary - c'est moi» (La Bovary est le personnage, moi c'est Flaubert (l'auteur))
$a = p$	Bréhier est l'auteur du roman <i>Les Fruits d'Or</i> et est le personnage même.
$ap = 2 pa$	Sarraute-Bréhier sont en même temps les auteurs et les personnages
$l = p // p = l$	Le lecteur est le personnage et le personnage en même temps est le lecteur

Selon Roland Barthes, l'auteur est un personnage moderne, produit par notre société. Donner un auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Barthes tue l'auteur, parce que «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur» (Barthes 69). Barthes donne à un texte la liberté.

Nathalie Sarraute donne au lecteur la possibilité de lire de manières différentes et variées ses œuvres. Cependant, le lecteur est toujours orienté vers le sens primordial du roman.

Nous devons rassembler tous ces aspects, la technique de mise en abyme, la réflexion métaphorique, la polyphonie, les mots et les phrases entrecoupés, etc., pour nous approprier toute l'œuvre de manière complète. Il faudrait également prendre en considération que, dans le roman *Les Fruits d'Or*, on ne trouve pas d'aspect dogmatique. En lisant ce roman, le lecteur joue avec ses propres imaginations.

Vers la fin du XX^e siècle, la métafiction devient le critère principal du roman. Ainsi, la technique de la mise d'une œuvre dans l'œuvre même se fait-elle actuelle, ce que Jean-Paul Sartre appelle «l'autodestruction de la littérature» (Sartre 157). Pour John Barth, c'est «la littérature de l'épuisement» (Barthes 161-171).

D'après Roland Barthes, l'aspect artificiel personnel, le jeu avec les conventions littéraires et le dépassement des limites ontologiques sont les aspects caractéristiques principaux de la littérature méta-

1. Abréviations: p - personnage; a - auteur; l - lecteur.

fonctionnelle (Barthes 106); Harald Bloom trouve que trois points principaux, l'existence du narrateur d'autoréflexion, l'apparition du lecteur dans le texte, dans le rôle du personnage et la narration des histoires entremêlées, s'y reflètent sans cesse (Bloom 107). Le lecteur du roman de Nathalie Sarraute n'abandonne pas l'autoréflexion de l'auteur, ce qui, d'après Michael Scheffel, s'appelle l'attention et le reflet de soi-même dans l'acte de narration (Scheffel 72).

D'après Michael Scheffel, quand le narrateur porte l'attention sur lui-même, il «réfléchit sur l'acte de narration, l'histoire présentée et l'histoire en général» (Scheffel 70). Par écrit ou «oralement», une histoire est incluse dans l'autre. Dans *Les Fruits d'Or*, une réflexion pareille s'oriente vers la peinture reproductive de Courbet. À l'aide de la technique de la mise en abyme, Nathalie Sarraute nous parle de l'œuvre *La tête de chien* et nous fait participer au «jeu de reflet»:

Il aurait fallu se réjouir quand il a sorti cela de la poche intérieure de son veston [...] l'a tendu, l'œil gourmand, savourant l'effet... Vous avez vu ça... ce Courbet... Admirable. Regardez...

C'était drôle. [...] Tu sais que c'est exactement la même reproduction qu'ils ont tous chez eux, qu'ils portent tous sur eux en ce moment...

Épinglée au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au-dessus du bureau pour capter l'inspiration, glissée dans la rainure entre l'encadrement et la glace au-dessus de la cheminée, tout à coup... miracle... la même... (Sarraute 1963: 5-6)

L'inconsistance de la narration est surtout représentée sous la forme du métalypse narratif. D'après Gérard Genette, ce terme désigne la coupure paradoxale entre les limites des niveaux de la narration, c'est-à-dire un phénomène fictif qu'on pourrait considérer comme une rupture entre les limites intra-diégétiques et extra-diégétiques. Ici l'extra-diégétique est reflété dans l'intra-diégétique. Nous pouvons observer une coupure pareille dans *Les Fruits d'Or*.

Comme nous venons de souligner, dans ce roman, il n'y a pas de dogmes. En le lisant, le lecteur joue avec son imagination. Le médium de contact est sans consistance et existe comme une métalypse narrative. D'après Genette, une métalypse narrative est toute intrusion du narrateur intra-diégétique ou du narrataire extra-

diégétique dans l'univers diégétique ou inversement. Autrement, quand la frontière est franchie, on a affaire à une métalepse narrative (Genette 244).

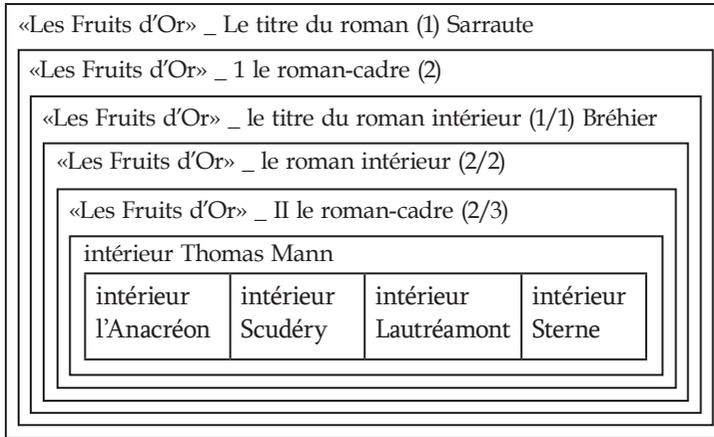
De tels franchissements de frontières apparaissent dans *Les Fruits d'Or*. Dans ce roman, le «personnage», qui parle et qui discute sur l'auteur et son roman, est le lecteur. Et vice-versa, le lecteur est le personnage.

J'ai dit l'autre jour à Bréhier: C'est beau, tu sais, ton bouquin. Je suis amoureux d'Estelle. La scène au clair de lune... les cascades, les charmilles romantiques, ah, c'est fameux, ça... Pour votre fille, Madame, ce sera la réalité, comme vous l'appellez. Bréhier la lui fera sentir de cette façon-là. (80)

En lisant cet extrait, le lecteur se demande: est-il possible que le personnage soit le lecteur, se peut-il que nous, lecteurs, soyons en même temps des personnages?

La métalepse, ou coupure paradoxale entre les limites des niveaux de la narration, peut provoquer des soupçons chez le lecteur. Dans la mesure du possible, les lecteurs deviennent les personnages et inversement.

Le reflet de soi-même devient seulement possible pendant la narration. «On peut parler du reflet quand un extrait du texte peut parler des autres parties ou du texte même en général» (Scheffel 71). La mise en abyme narrative de Nathalie Sarraute est une répétition permanente de l'histoire complète, où l'histoire incluse et l'histoire-cadre se reflètent et se répètent. Et non seulement l'intra-diégétique devient l'extra-diégétique, mais ils apparaissent également au même niveau. A l'aide de la technique de la mise en abyme, il est possible de révéler la connotation, la narration, le discours fonctionnel et l'aspect sémantique. La méthode de la mise en abyme narrative nous montre que toute action représente la version complète de l'idée du texte. Parmi ses limites, chaque élément est lié avec le texte lui-même. La critique de Jean Ricardou considère le roman *Les Fruits d'Or* comme la découverte exemplaire de la mise en abyme narrative (182).



Dans *Les Fruits d'Or*, le récit intérieur, qui devient le roman-cadre, crée l'illusion du miroir.

- Ce qu'il y avait chez Bréhier... [...] ce qui était délicieux, c'est qu'à tout moment on était arrêté. On se disait, tiens, tiens, mais qu'est-ce que c'est? Mais d'où ça vient? ... il me semble que j'ai déjà entendu ça, c'est un son de cloche connu, ce rythme, mais ça me dit quelque chose, mais j'ai vu ça quelque part... Une expression, un seul mot parfois, et de là on parlait, on cherchait... Personnellement je trouvais ça très amusant. Ça me permettait de constater que je conservais, ma foi, à peu près intact mon petit bagage. [...] Un bouquin comme *Les fruits d'Or*, c'était un vrai jeu puzzle. Fait de morceaux rassemblés... de trucs qui venaient de partout...

- Je vous crois... Vous savez que j'y avais découvert de l'Anacréon...
- Moi, Mademoiselle de Scudéry...
- Lautréamont...
- Et Sterne, voyons. Lui surtout... (148-149).

Le reflet nous fait penser à la célèbre thèse en psychanalyse de Jean Lacan. Il essaie d'y expliquer pourquoi l'enfant de 6 à 18 mois rit en voyant son reflet dans le miroir. Le scientifique argumente le fait que le bébé voit son reflet en unité. Il introduit le terme de «stade du miroir» (Lacan 150). Un peu plus tard, Lacan nous parle de son aspect important: il introduit la notion d'«un autre». Durant l'expérience archétypale, l'enfant n'est pas seul car il est dans les bras

de «l'autre» (de l'un de ses parents). Ce qui lui présente son image. En voyant cet «autre», tout comme en regardant son reflet, le bébé arrive à s'identifier (Lacan 151-152).

Les Fruits d'Or de Nathalie Sarraute se reflètent dans *Les Fruits d'Or* de Bréhier, etc. Mais Nathalie Sarraute est différente: elle se représente en même temps comme narratrice (destinatrice) et interlocutrice (destinataire). Le lecteur (destinataire) occupe toujours un rôle primordial parce qu'il lit le roman dans le roman (l'ensemble du contexte, du message, du contact et du code) en créant son propre texte (le message) et en étant l'égal de l'auteur (destinateur). Dans ce contexte, le lecteur devient l'écrivain et le rôle de l'auteur devient plus passif.

Le roman de Bréhier crée un effet de reflet qui coïncide avec la thèse du stade du miroir de Lacan, «se distinguer de l'autre». Dans ce cas-là, le lecteur «joue aux puzzles personnels et à ceux de l'autrui».

De telles formes de communication humaine nous donnent la chance de dépasser le temps et l'espace et, parallèlement, de lire et de créer le texte, en devenir le destinateur et le destinataire, recevoir et envoyer des messages.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl – Бахтин М. М. *Problèmes de poétique de Dostoïevski*.
Moscou, Изд. 3-тее., 1972.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions Seuil, 1991.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Paris,
Éditions Seuil, 1984.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York:
Oxford U.P., 1973.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*. Paris, Editions Seuil, Coll. Poétique, 1982.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale: les fondations de
la langue*. Tome 1, Paris, Editions de Minuit, 1963.
- Lacan, Jacques, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je:
telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Presses
universitaires de France, 1949.
- Morot-Sir, Edouard, *L'art des pronoms et le nommé dans l'œuvre
de Nathalie Sarraute*, *Romanic Review*, 2, New York, Columbia
University, 1981.

Approches actuelles dans l'interprétation du texte littéraire

- Rostand Jean, *La Vie et ses problèmes*, Paris, Flammarion, 1939.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du Soupçon*, Paris, Editions Gallimard, 1956.
- Sarraute, Nathalie, *Les Fruits d'Or*. Paris, Editions Gallimard, Collection Folio, 1963.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen, Niemeier, 1997.