

**Journal of Faculty of
Letters and Humanities
Year.48 No.195**

Du pronom au jeu : une nouvelle approche romanesque*

Dr. Allahshokr Assadollahi**
E-mail : nassadollahi@yahoo.fr

Résumé :

Le Nouveau Roman est sans doute le contrepoint du roman balzacien par les techniques d'écriture qui s'y trouvent. Chaque nouveau romancier a ses propres méthodes dans sa carrière romanesque, d'où une nouveauté permanente et variée dans Le Nouveau Roman. L'une des techniques les plus intéressantes au niveau de la création des personnages, réside dans ce que l'on peut appeler le jeu des pronoms. Certains nouveaux romanciers au lieu d'inventer les personnages, ayant le nom précis, se contentent de jouer avec les pronoms personnels qui, parfois sans référent nominal, remplacent les vrais personnages attendus vivement par les lecteurs. D'abord, tout semble être un jeu, mais ce jeu change au fur et à mesure de nature et devient une vraie technique romanesque. Cela se fait de trois manières différentes: rapprochement, alignement et éloignement.

Mots clés: Nouveau Roman; pronoms; jeu; technique d'écriture; Sarraute.

* - (تاریخ وصول ۸۴/۶/۲ تأیید نهایی ۸۴/۹/۱)

** - Maître de conférences à L'Université de Tabriz

Par leur caractère toujours plus ouvert pour l'exploration du langage, les œuvres de Nathalie Sarraute constituent un terrain très pertinent pour l'étude de l'analyse du discours et stylistique. Le langage sarrautien est la substance de ses écrits et en fait aussi la dignité. C'est un langage travaillé et soigné qui s'avance au premier plan et devient digne de l'art. Mais aussi ce langage est issu du *prélangage*, du non verbal et des mouvements insaisissables appelés *tropismes*. Ces derniers «sont des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience. Ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver [...] Tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême [...] produisant en nous des sensations souvent très intenses mais brèves.» (SARRAUTE N., 1956, p.8.) Ce combat permanent entre le glissement des mouvements vers le langage et la résistance de la matière intacte et pure du *prélangage* nourrit la créativité de Sarraute.

Ici il ne s'agit pas d'étudier le tropisme sarrautien qui est le mythe fondateur de ses œuvres et ni de redire ce que l'on a traité sur la productivité de son langage, mais nous nous orientons plutôt vers une technique d'écriture strictement constructive, qui se fait passer pour un jeu au niveau des pronoms personnels, et une forme romanesque due à la cohérence langagière.

Il est à noter que ce procédé du jeu des pronoms vient certainement de l'importance qu'accorde Sarraute à la présence physique ou plutôt à la co-présence physique de ses personnages. Autrement dit, « autrui » est pour elle, au sens du terme bakhtinien, un comparse nécessaire. (TODOROV T. et BAKHTINE M., 1981, p. 148.) Afin de déclencher le tropisme et d'établir la sous-conversation ou le « courant souterrain » (SARRAUTE N., 1956, p. 97-98.), il faut que les protagonistes se trouvent enco-présence physique. Cette co-présence crée un univers tropismal et humain dans lequel les actants peuvent se communiquer soit par le langage verbal (dialogue) soit par

le silence ou par gestes, regards, mouvements du corps ... (monologue). Mais on peut dire qu'à la limite, la communication sarrautienne se passe entièrement de mots. La présence physique des personnages et leur état d'esprit suffisent à lui assurer un degré suffisant d'intensité. Ce dialogue établi grâce à la co-présence physique des personnages, qui se fait dans l'obscurité du silence, se trouvent abondamment dans les œuvres de Sarraute. Jean Pierrot, dans son livre intitulé *Nathalie Sarraute*, écrit à ce propos :

« Dans l'une de ses pièces, la seule présence physique d'un personnage qui, à un moment donné de la conversation, après avoir émis un "faible rire", s'enferme dans un silence obstiné, qu'il maintient presque jusqu'au bout de la pièce, fait basculer tout le dialogue : par l'affirmation en quelque sorte positive et concrète de ce silence épais, il monopolise l'attention des autres. Ceux-ci, désormais, ne cesseront d'interroger ce silence qui les interpelle plus directement qu'aucune parole tenteront de l'interpréter, chercheront à provoquer une réponse verbale. Par delà la mise en évidence d'une des conversations implicites sur lesquelles repose le dialogue humain, la pièce illustre bien à nouveau la façon dont un échange véritable peut se produire en dehors du langage "articulé" ; et par la seule mise en présence des corps.» (PIERROT J., 1990, p. 133.)

Bien évidemment l'aspect non verbal de la communication dépasse, au profit de la présence physique, largement le verbal. Sarraute elle-même en parle ainsi :

« Le corps ne se trompe jamais : avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et relève au-dehors avec une

implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses...» (SARRAUTE N., 1959, p. 63.)

Donc les personnages ont sans cesse besoin de déchiffrer leur corps et ceux des autres, de lire les pensées des uns des autres. Ils sont toujours à la recherche d'un horizon humain pour « piéger » un autre, se cramponner à quelqu'un. Cette recherche des autres et cette présence physique des actants se font de deux manières différentes sur lesquelles nous nous appuierons dans cet article. On peut dire qu'il y a *grosso modo* trois procédés apparemment contradictoires, presque ludiques, qui aboutissent à créer une forme romanesque spécifique chez N. Sarraute : le rapprochement des pronoms des uns des autres, leur alignement et leur éloignement progressif. Portés par les mouvements des tropismes irrésistibles, les actants, désignés souvent par les pronoms personnels sans référents précis, se rapprochent, s'alignent, s'éloignent en se succédant et en se multipliant au fur et à mesure que le texte avance ; un texte qui rompt avec une longue et vénérée tradition de clarté au niveau des éléments composants, c'est-à-dire les expressions référentielles : les pronoms.

Le rapprochement

Rapprochés, alignés ou éloignés, tous les pronoms personnels exécutent des mouvements infimes et compliqués; d'où un tropisme en perpétuel devenir. Ces trois procédés pronominaux sont à éveiller sans cesse la dynamique du tropisme et à nourrir le processus de l'écriture. Le rapprochement commence en fait par la présence d'un pronom personnel avec un référent nominal ambigu qui prend l'initiative de démarche tropismique. Menant la plupart du temps des discours directs, il est, dès le début, à la recherche d'un ou des comparses dialogiques à qui il pourrait adresser ses répliques. Il essaie

de s'accrocher à une « grappe » de pronoms pour en faire à la fois un tout et s'y fondre. C'est juste à ce moment du récit que semblent se solidifier les principaux éléments constitutifs du texte. Car si l'on ignore chez Sarraute l'importance donnée à cette quête des autres, à cette présence impérative du comparse dialogique, à leur transformation progressive et à leur interchangeabilité structurale qui sont à la base des mouvements de son écriture, on retrouverait un texte figé, pétrifié et stagnant où le tropisme ne coulerait plus.

L'alignement et rassemblement des pronoms personnels pour Sarraute s'effectuent souvent dans les deux ou trois premières pages de ses œuvres. Elle y réunit les pronoms nécessaires pour épanouir le germe du tropisme qui se répandrait tout au long de sa démarche textuelle. Nous étudions, à titre d'exemple, ce mécanisme du rapprochement des pronoms dans quelques œuvres de Sarraute. Au début des *Fruits d'Or*, par exemple, cette technique du rassemblement des pronoms se réalise sous une dialogique au cours de laquelle les actants appellent les uns des autres par des répliques directes :

« Oh, écoute, *tu* es terrible, tu pourrais faire un effort... *j'*étais horriblement gênée... -Gênée ? Qu'est-ce que tu vas encore chercher ? Pourquoi gênée, mon Dieu ? C'était terrible quand *il* a sorti cette carte postale ... la reproduction(...) il avait l'air ulcéré ... -Ulcéré ? Voyez-*vous* ça... il était ulcéré parce que je ne me suis pas extasié comme *ils* font tous.

Son œil *nous* scrute, il guette la contradiction... il ne peut pas la supporter.» (SARRAUTE N., 1963, p. 5-7.)

Les six pronoms personnels sont entrés en scène dès le premier paragraphe sans nous révéler leur référents nominaux. Un « tu » qui

entraîne le « je » et ils favorisent l'entrée d'un « il » toujours ambigu. Ces trois pronoms singuliers introduisent, grâce à une technique discursive, le quatrième (vous) qui ne se réfère ici qu'au lecteur. L'actant suivant est désigné par le pronom pluriel « ils » qui peut à la fois s'adresser à deux premiers (tu et je) et aux *critiques* imaginaires que nous trouverons plus tard dans le roman. Le dernier pronom personnel qui pourrait englober tous et qui constituerait la dernière graine de « grappe » est un *nous*. Avec ce dernier, le cercle du jeu se complète et désormais le chemin sera ouvert et pour le tropisme et pour l'écriture.

Une fois les pronoms personnels rassemblés, l'auteur fonde les piliers de la construction descriptive de son tropisme et, par un jeu de l'approfondissement du langage jusqu'aux couches les plus intérieures, il arrive ainsi à réaliser les dialogues explicite et implicite mêlés des monologues, des soliloques et parfois même des délires qui font la texture de son écriture. Dans un autre roman intitulé *Disent les imbéciles* nous trouvons la même technique de recours aux pronoms. Attirés par la douceur d'une vieille dame, les jeunes commencent à parler d'elle et à échanger des répliques. Par le biais d'un discours sur la dame en question, les actants conversationnels se réunissent dès la première page et cheminent vers un tropisme infini :

« Elle est mignonne, n'est-ce pas ? *Regardez-moi* ça (...) on ne dirait pas des vrais cheveux, c'est comme des plumes, du duvet (...) *leurs doigts* caressent la peau soyeuse un peu fripée de la joue (...) Elle est mignonne... la peau si douce, fragile de sa joue amollie *vous* donne quand *on* l'effleure avec la pulpe des doigts une sensation... *on* a envie de retenir son souffle (...) *leurs doigts* enserrant doucement l'épaule (...) Elle est mignonne, regardez, n'est-elle pas à croquer ?

Mais qu'est-ce qu'il y a ? *Ils* se redressent, ils retirent leurs mains... Qu'est-ce que *tu* as ? -Rien, laissez-la c'est tout. N'y touchez pas ... Mais toi-même à l'instant... -Oui c'est vrai, j'ai eu tort. Je me suis laissé prendre... mais après tout, je suis trop bête... tiens, j'aime mieux m'en aller...

Mais c'est trop tard. *On* ne s'en tire pas à si bon compte. Qu'*on* le retienne, qu'*il* réponde... il s'est laissé prendre à quoi ? Qu'est-ce qui t'a pris ? Quand *on* a commencé, il faut aller jusqu'au bout.

Jusqu'au bout vraiment ? Jusqu'au bout avec *vous* ... Vous voulez voir jusqu'à où ? (...) Et si vous alliez être amenés à participer à quelque chose dont vous préférez ne jamais vous approcher, que vous avez d'ordinaire le bon goût, la pudeur d'ignorer... si vous alliez vous commettre ? Subir certains contacts ? Peur ? Mais vraiment il perd la tête. Peur, *nous* ! nous complice ...» (SARRAUTE N., 1976, p. 9-10.)

Ainsi que l'on constate, le roman débute par un « elle » axial qui favorise la mise en scène des autres pronoms. A peine le premier énoncé dont « elle » fait partie s'achève-t-il que l'auteur tente d'imposer, par une proposition modalisatrice, *n'est-ce pas*, les deux autres pronoms : l'un implicitement marqué par l'emploi du verbe *regarder* à l'impératif qui correspond à *vous* et l'autre en forme de flexion *moi* qui annonce la présence d'un « je » anonyme.

Ici aussi la présence de « vous » a une dimension extra-textuelle, c'est celle d'inviter le lecteur à assister à la scène, à maintenir son omniprésence dans le déroulement du récit et à partager certaines sensations données comme quand « on effleure la joue amollie » ou « les cheveux doux et blancs » d'une personne âgée etc. Ce « vous » factuel de lecteur, tout en maintenant son rôle de témoin et sa part de

créativité dans le processus de l'écriture, cède peu à peu la place à un « vous » fictif qui entre en jeu et complète le cercle des pronoms.

Le « on » répétitif dans les oeuvres de Sarraute en général et ici en particulier est considéré comme un « bouche-trou » langagier, un entremetteur ou un intermédiaire entre les pronoms qui facilite leur émergence, relie l'un à l'autre et établit un rapport dialogique logique entre eux. Les cinq autres comparses nécessaires pour le tropisme, c'est-à-dire « ils », « tu », « je », « il » et « nous » apparaissent l'un après l'autre au cours d'un dialogue presque artificiel qui vient de la couche profonde du discours. Artificiel, car le dialogue ainsi tenu n'est qu'un prétexte discursif par lequel l'auteur tente de rapprocher très vite les actants l'un de l'autre, de constituer ainsi l'ossature de son récit et d'ouvrir plus d'issues pour son tropisme.

Ce rapprochement des pronoms est dû plus souvent à un mouvement du singulier vers le pluriel. Dans les extraits cités ci-dessus, nous constatons que le « tu », après avoir établi une relation corrélatrice avec les autres pronoms (je, il, ils et vous), rejoint une collectivité désignée par « nous » : « son œil *nous* scrute. Il guette la contradiction. » (SARRAUTE N., 1963, p. 6.). Ou bien, le « elle » de *Disent les imbéciles*, en introduisant les pronoms tels *ils, vous, tu, et je* en axe du discours, facilite la présence d'un « nous » qui complète le cercle des actants : « Peur ? Mais vraiment il perd la tête. Peur, *nous* ! Nous complices... » (SARRAUTE N., 1976, p. 10.)

Le discours du narrateur anonyme et ceux des actants désignés par des pronoms personnels singuliers ont toujours tendance à rappeler ceux des autres et à s'y dissoudre au profit de l'émergence des nouveaux pronoms. C'est un mouvement discursif individuel dont la vivacité dépend de la présence des autres et de l'existence de la collectivité. Ce « nous » ou ce « on » analogique avec *nous* est un facteur d'indétermination. Car il « n'est pas un *je* quantifié » (BENVENISTE E., 1966, p. 235.), mais un représentant de l'ensemble

des pronoms, dilaté au-delà de la personne stricte... C'est un « nous » à la fois *inclusif* (je +tu) et *exclusif* (je+il...) dont le référent n'est pas toujours clair.

Alors dans ce mouvement du singulier vers le pluriel, le texte sarrautien devient de plus en plus compliqué et le jeu des pronoms, accompagné de la complexité et l'entrelacement du discours tenu par les actants, rend plus difficile le déchiffrement des faits référentiels. Ce rapprochement des pronoms, procédé nécessaire pour faire couler le courant tropismique, se présente, dans certaines œuvres de Sarraute, sous une autre forme d'écriture que nous appelons l'alignement.

L'alignement

Les pronoms personnels une fois réunis, doivent être alignés dans l'axe du discours sarrautien. Autrement dit, le jeu des pronoms cède la place à une structure dialogique qui dépasserait le simple jeu de langue. Les pronoms personnels, tout en restant les actants les plus efficaces du discours, s'absentent au fur et à mesure au profit d'une production langagière totalisante comme le dialogue, le monologue, le cocktail des voix anonymes, l'interjection, les expressions de gestes etc.

Ce discours multifonctionnel est nourri du changement consécutif des pronoms personnel qui y donnent de nouveaux souffles quand le tropisme risque de se figer dans une démarche discursive traditionnelle. On peut trouver cette initiative dans presque toutes les œuvres sarrautiennes. Dès le début de *Vous les entendez ?*, nous lisons par exemple :

« Soudain *il* s'interrompt, il lève la main, l'index dressé, il tend l'oreille... *vous les* entendez ? ... un attendrissement mélancolique amollit ses traits... *ils* sont gais, hein ? Ils

s'amuse... Que voulez-vous ? c'est de leur âge... *Nous* aussi, *on* avait de ces fous rires... il n'y avait pas moyen de s'arrêter...» (SARRAUTE N., *Vous les entendez ?*, 1969, p. 7.)

Le « il » de l'extrait cité ci-dessus en introduisant, par une simple question dialogique *vous les entendez ?* et par des expressions de gestes comme « il lève la main », « l'index dressé » etc., la présence de deux autres pronoms « vous » et « les », conduit le discours vers un courant tropismique dont la base serait, par un alignement, un autre pronom « nous ». Il ne faut pas oublier que cette question « Vous les entendez ? », qui est d'ailleurs le titre même de l'ouvrage, revient tout au long du roman lorsqu'il s'agit du changement du pronom et du point de vue discursif. C'est une expression qui aligne bien les pronoms personnels dans l'axe du discours.

Nous trouvons aussi ce procédé dans un autre roman de Sarraute intitulé *Entre la vie et la mort* :

« Il hoche la tête, il plisse les paupières (...) il étend le bras, il le replie : « j'arrache la page. » Il serre le poing (...) « je jette. Je prends une autre feuille (...) »

Et *elle* maintenant, sa compagne effacée, pose son regard au loin, contemple une image... Elle parle d'une voix très douce, sur un ton neutre... « Il les jette par terre. »

Son bras est comme une tige métallique (...) j'arrache. Je froisse. Je jette (...) La pauvrete, comme elle a peur, elle rentre sa tête dans ses épaules, elle voudrait se faire invisible (...) *Moi* aussi –tout simplement. Ne sommes-*nous* pas tous pareils, tous semblables, des frères ? « Moi aussi, parfois, comme *vous*, la nuit surtout je me demande... »

Mais maintenant *ils* se sont piqués au jeu, le spectacle est trop amusant (...)» (SARRAUTE N., *Entre la vie et la mort*, 1969, p. 7-10.)

Dans ce passage, à part « le dédoublement des voix qui se succèdent sans se concerner» (ALLEMAND A., 1985, p. 373.), c'est plutôt le changement du point de vue discursif qui met bout à bout les pronoms personnels. Le passage des pronoms en pronoms se fait souvent par une tournure énonciative en discours directs. Ceux-ci commencent par les actants les plus divers comme *je, il, nous, moi, vous* etc. En général, le texte sarrautien se présente comme un « tissu de discours parmi lesquels émerge par-ci, par-là comme entre parenthèses, un segment narratif, le plus souvent aussitôt récupéré sinon par un discours au moins par une optique de personnages.» (NEWMAN A.S., 1976, p. 174.). Mais ces optiques sont souvent alignées au cours du discours. Cet alignement des actants permet à l'auteur d'accéder aux couches intérieures et implicites du discours, et au lecteur de reconstituer d'une manière imaginaire les pièces du puzzle dialogique.

Ces pronoms alignés, étant fragiles par la force des courants tropismiques, tendent souvent à se réfugier, par l'intervention du « on », dans la partie non référentielle tout en se perturbant dans le cheminement du texte. Ce « on », perturbateur de l'ordre, glisse timidement vers l'anonymat. Autrement dit, les pronoms alignés nous conduisent à la connaissance des actants des discours alors que le « on » se référant à tout le monde, correspond mieux à l'affirmation de l'uniformité du sentiment collectif ; d'où l'ambiguïté du discours sarrautien.

La perturbation de l'alignement des pronoms causée par l'emploi excessif de « on » et l'enchevêtrement des discours ainsi que

la force du courant tropismique aboutit à un effet inverse que nous appelons l'éloignement des pronoms.

L'éloignement

Cette technique de l'éloignement ou de la dispersion des pronoms au début de certaines œuvres sarrautiennes s'avère distinguer le rôle discursif de chaque actant de l'énoncé et donner l'impression que tout pronom serait éclairé du point de vue référentiel. Mais ce n'est qu'une simple hallucination. Dans tous ces procédés, le rapprochement, l'alignement et l'éloignement, nous sommes, en tant que lecteurs, impliqués dans un jeu des pronoms qui nous emmènerait de plus en plus vers l'imprécision et l'ambiguïté. Il s'agit en réalité « d'une mise en scène des voix qui se répondent, se contredisent et s'ignorent. » (RYKNER A., 1991, p. 109.). Peu importe le procédé par lequel ce jeu pourrait s'effectuer.

Il ne faut pas oublier que le premier roman de Sarraute, *Tropismes*, commence par un « ils » qui sera décomposé par la magie du style en certains pronoms personnels singuliers. Un pronom « totalisant » qui nous présente sa vraie identité pronomino-référentielle lorsqu'il éloigne petit à petit ses contenus l'un de l'autre :

« *Ils* semblaient sourds de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air(...) Ils s'arrachaient à leurs armoires à glace où ils étaient en train de scruter leurs visages. Se soulevaient sur leurs lits : « c'est servi, c'est servi », disait-elle. Elle rassemblait à table la famille... » (SARRAUTE N., 1957, p.7-8.).

L'exemple le plus probant dans ce domaine est l'un des romans de Sarraute intitulé *Tu ne t'aimes pas*. Toujours dès les premières pages, l'auteur recourt à une technique de décomposition des pronoms

par laquelle il scinde les pronoms pluriels en de nombreux composants à valeur « singulier ». Ce sont « nous » et « vous » qui s'éloignent d'abord l'un de l'autre et qui donnent ensuite naissance à d'autres pronoms inclus :

« "-*Vous* ne vous aimez pas ." Mais comment ça ? Comment est-ce possible ? Vous ne vous aimez pas ? Qui n'aime pas qui ? –*Toi*, bien sûr... C'était un vous de politesse, un vous qui ne s'adressait qu'à toi. –*A moi* ? Moi seul ? Pas à vous tous qui êtes moi... et *nous* sommes un si grand nombre... "une personnalité complexe ..." Comme toutes les autres... Alors qui doit aimer qui dans tout ça ? –Mais *ils* te l'ont dit : Tu ne t'aimes pas *Toi*... *Toi*... qui t'es montré à eux, toi qui t'es proposé, tu as voulu être de service... Tu t'es avancé vers *eux*... Comme si tu n'étais pas seulement une de nos incarnations possibles, une de nos virtualités... Tu t'es séparé de nous, tu t'es mis en avant comme notre unique représentant... Tu as dit "je"... » (SARRAUTE N., 1989, p.7-8.).

Selon Sarraute, chacun de nous est à lui seul l'univers entier qu'il se sent infini, sans contours. Ici, nous n'avons pas l'intention d'aborder le problème de « moi » et « autrui », ni l'étude de l'univers intérieur sarrautien qui est si fréquent dans ses œuvres ; mais nous voulons plutôt traiter la façon par laquelle elle débute ses écrits en faisant appel à certains pronoms. Nous savons tous que les premières pages lui servent de tremplin. Elle dit : « La première page est comme le *la*. Je suis obligée d'avoir dans tous mes livres un début qui probablement ne bougera pas, qui donne le ton général et qui sort je ne sais pas comment. A partir du moment où j'ai ce tremplin, je saute. » (FAUCHEREAU S. et RISTAT J., Digraphe n 32, mars 1984, p. 14.).

Dans l'extrait cité ci-dessus, les pronoms appellent l'un l'autre, la question du nombre se pose. On ne sait pas exactement s'il s'agit d'un actant singulier ou pluriel. Le « nous » et le « moi » ainsi que le « vous » et le « tu » se confondent. Dans le « nous », qui se décompose au fur et à mesure, il se trouve des pronoms qui peuvent encore donner la naissance aux autres. L'univers pronominal est en chaos, tout est troublé. D'abord c'est le « nous » qui est soupçonné et qui commence à extraire ce qu'il contient. Ensuite le « je » et le « tu » non corrélatif, sortis de « nous », mettent en cause l'identité des autres. Chaque actant essaie d'établir, à tort ou à raison, une relation discursive avec l'autre. On constate que les pronoms se prolifèrent et trouvent une nouvelle identité. L'auteur n'ayant pas de souci de référence, donne à chaque actant son indépendance. Ici, le procédé de séparation agit comme celui de rassemblement. En effet, on ne sépare pas les pronoms pour les isoler, mais par contre, on les éloigne pour les activer et pour les faire agir. Plus les pronoms se séparent plus le tropisme se développe. On a l'impression que le texte se déclenche de l'intérieur et le cratère du volcan de l'écriture envahit tout.

En effet, ce jeu de séparation des pronoms est la matière essentielle de cette œuvre. Si l'écriture avance par rapport au tropisme voulu et si les discours se croisent et deviennent productifs, c'est grâce à la mise en place de ce jeu, de sa composition et sa décomposition perpétuelles. Nous sommes face à un jeu qui va au-delà de l'écriture et de l'imaginaire à la fois.

En guise de conclusion, on peut dire que l'art de Sarraute réside dans ce que l'on peut appeler « jeu créatif » ou plutôt « jeu de composition et décomposition pronominales ». Dès la première page de ses romans, en rapprochant, alignant ou éloignant des pronoms, elle nous met face à un jeu qui nous emmènera jusqu'à la fin et nourrira sa plume. Une fois les piliers discursifs réunis, elle bâtit son œuvre et fait

découler son tropisme. Sans l'établissement des pronoms, sans leur présence et sans leur coordination, son œuvre manquera du corps et de l'âme. Mais en lisant Sarraute, nous pouvons toujours nous poser cette question si c'est le discours qui exige la présence à la fois de tous les actants dès la première page ou par contre c'est le jeu des pronoms qui entraîne le discours.

Bibliographiques

- ALLEMAND A., *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, La Braconière, Neuchâtel, 1985.
- BENVENISTE E., « Structure des relations des personnes dans le verbe » in *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, Paris, 1966.
- FAUCHEREAU S. et RISTAT J., « Conversation avec Nathalie Sarraute », *Digraphe*, n 32, mars 1984.
- NEWMAN A.S., *Une poésie des discours*, Essai sur les romans de Nathalie Sarraute, Droze, Genève, 1976.
- PIERROT J., *Nathalie Sarraute*, Gallimard, Paris, 1990.
- RYKNER A., *Nathalie Sarraute*, Les Contemporains, Seuil, Paris, 1991.
- SARRAUTE N., « conversation et sous-conversation » in *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956.
-, *Disent les imbéciles*, Gallimard, Paris, 1976.
-, *Entre la vie et la mort*, Gallimard, Paris, 1969.
-, *Les Fruits d'Or*, Gallimard, Paris, 1963.
-, *Le Planétarium*, Gallimard, Paris, 1959.
-, *Tropismes*, Minuit, Paris, 1957.
-, *Tu ne t'aimes pas*, Gallimard, Paris, 1989.
-, *Vous les entendez ?*, Gallimard, Paris, 1969.

TODOROV T. et BAKHTINE M., *Le Principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.