

Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute

Christine Cormier

Volume 36, numéro 1, 2000

Le sens (du) commun : histoire, théorie et lecture de la topique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036173ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036173ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cormier, C. (2000). *Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute*. *Études françaises*, 36(1), 109–125.
<https://doi.org/10.7202/036173ar>

Résumé de l'article

La poétique de Nathalie Sarraute se situe au cœur d'une tension entre le non nommé et le code qu'est la langue, ce qui se traduit dans le texte par une dynamique entre le tropisme et le lieu commun (celui-ci pris dans une définition très large). Dans *Portrait d'un inconnu*, un des phénomènes désignés comme lieux figés est la mise en série de noms de lieux. Une microlecture de ce phénomène fait entendre le jeu des conflits entre les personnages, alors que l'implicite permet de préciser l'enjeu des conflits dits/non dits par la conversation banale.

Topos, tropismes et toponymes

dans *Portrait d'un inconnu*
de Nathalie Sarraute

CHRISTINE CORMIER

Nathalie Sarraute a donné une définition très large du lieu commun dans la préface de *L'ère du soupçon* :

[...] ce jeu constant entre eux [les tropismes] et ces apparences, ces lieux communs sur lesquels ils débouchent au-dehors : nos conversations, le caractère que nous paraissions avoir, ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres, les sentiments convenus que nous croyons éprouver et ceux que nous décelons chez autrui, et cette action dramatique superficielle, constituée de l'intrigue, qui n'est qu'une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie¹.

Le « lieu commun » est donc extériorisation, apparence, il est lecture à la fois de ce que « nous croyons éprouver » et de ce que « nous décelons chez autrui ». Des catégories disparates (personnage, intrigue, action), différents aspects de l'écriture du roman, et jusqu'à nos conversations et nos perceptions courantes, sont donc mis à l'actif du lieu commun. Pourtant, Nathalie Sarraute semble instaurer une hiérarchie constamment réitérée à travers l'opposition vie/mort : tout ce qui est fixé, figé, étant à mettre du côté de la mort, relèverait du lieu commun ; la vie étant synonyme de mouvement, de nouveau, de découverte, renverrait, dans l'œuvre de Sarraute, aux tropismes. Cette opposition est résumée par les derniers mots de la citation : « une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie. » Cependant, nous avons plus haut le mot « jeu » : en effet, tout se passe comme si cette opposition tranchée vie/mort, maintes fois répétée dans les entretiens, les essais², conférant un

1. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1956, p. 10.

2. Et qui sera aussi le thème central d'un roman, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968.

caractère négatif au lieu commun, n'opère plus aussi radicalement dans l'écriture. L'œuvre s'écrit bien plutôt dans une conception complexe du langage, porteur de cette tension vie/mort, d'une tension qui ne sera jamais résolue et qui rend possible cette œuvre.

Ainsi la position de Sarraute sur le lieu commun est plus complexe qu'il n'y paraît d'abord. La critique n'a pas tardé à souligner la banalité des dialogues que l'on trouve dans les romans de Sarraute. Dès la préface de Sartre à *Portrait d'un inconnu*, le deuxième ouvrage qu'elle publie, l'importance du lieu commun est portée à l'attention du lecteur, tout en proposant une filiation flaubertienne : « Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'inauthentique ; elle nous le fait voir partout³. » Les oppositions le social/le subjectif, le particulier/le général sont alors sollicitées et vont orienter pour longtemps la lecture de l'œuvre⁴. On ne peut cependant trouver dans les textes de Sarraute les traces d'une « croyance » en un moment de transparence de l'être, d'authenticité, de vérité du sujet ou du personnage. De plus, et c'est là une distinction importante dans le monde des lettres où le plus souvent, et dans la lignée de Flaubert, entre autres, le lieu commun, le cliché, le poncif sont synonymes de vide, Sarraute maintient qu'ils se remplissent constamment de sens. « Les mots, quoi qu'on veuille, signifient [...]. Ils sont perçus comme signification et dépendent d'elle forcément [...]. Nous ne cessons de les remplir⁵. » Et, si on croyait voir s'installer une certaine opposition extérieur/intérieur, celle-ci, en fait, se trouverait retranchée dans un lieu problématique puisque, du moins à un certain niveau, pour Sarraute, l'intérieur est fait aussi de « lieux communs » : « Nous construisons donc et en toute hâte [...] à l'aide de nos réminiscences [...] Ces objets préfabriqués que nous avons dans nos réserves... [...] plates et convenues⁶[...] ».

3. Jean-Paul Sartre, préface à Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, p. 11.

4. La filiation flaubertienne oriente de façon plus étroite encore l'étude récente de Laurent Adert qui s'organise autour d'une analyse du personnage : « le lieu commun fonctionne en somme comme un symptôme qui révèle et cache à la fois la vérité du sujet » (*Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1996, p. 186). Une variante, le thème du masque, aura aussi une certaine fortune dans quelques études, celles de Christine B. Wunderli-Müller, *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, (Zurich, Juris, 1970) et de Celia Britton, « The function of the commonplace in the novels of Nathalie Sarraute », (*Language and Style*, vol. 12, n° 2, printemps 1979, p. 79-90), entre autres.

5. Nathalie Sarraute, *Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.

6. *Ibid.*, p. 71 ; p. 72.

Tout en montrant une grande intransigeance (dans *L'ère du soupçon* notamment) contre toute forme déjà utilisée, périmée pour elle, tout en maintenant la nécessité de trouver du nouveau, Sarraute pose le langage comme essentiellement figé. Lecture et écriture se construisent à l'aide de lieux communs. Dans l'écriture sarrautienne, le « lieu commun » devient le lieu désigné où se joue cette tension entre la vie et la mort : lieu de friction où un échange a lieu. Le risque de faire corps complètement avec l'aspect figé, et qu'ainsi aucune trace de vie ne soit présente, demeure ; mais c'est dans une certaine confrontation avec cet aspect figé qu'un élément « vivant » peut se révéler. Cette posture théorique donne une poétique, dont Nathalie Sarraute parle en ces termes dans « Ce que je cherche à faire » :

Entre ce non-nommé et le langage qui n'est qu'un système de conventions, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la commodité de la communication, il faudra qu'une fusion se fasse pour que, patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte⁷.

Sans que nous puissions parler strictement d'une méthode pour étudier le texte de Sarraute, deux « instances » se distinguent : d'une part, un dialogue rapporté, de courtes descriptions, une réflexion ou un monologue intérieur ayant une dimension claire, évidente, une écriture « efficace », vraisemblable et, d'autre part, des paroles rapportées ou des actions invraisemblables, un texte poétique fait de métaphores, de comparaisons, d'allitérations. Ce second moment du texte est généralement nommé « tropisme », nous appellerons « lieu commun » le premier, soit les éléments de la phrase désignés comme tels par les tropismes. Le texte de Sarraute est donc un tissu entrelaçant ces deux types d'écriture, et il s'y trouve forcément un très grand nombre de « lieux communs ».

Les passages que nous avons choisis sont tous tirés de *Portrait d'un inconnu*⁸, le premier roman de Nathalie Sarraute. Un narrateur, « le nerveux-de-la-famille » (PI, 40), est la focale de tous les tropismes. Le texte est une suite de « fondus enchaînés », de paroles rapportées et de tropismes. Un premier extrait sera déployé de manière extensive pour mettre en évidence les passages d'une écriture à l'autre, pour permettre une lecture microscopique des frottements entre « lieux communs » et « tropismes ».

7. Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, t. II, UGÉ, coll. « 10/18 », 1972, p. 32-33.

8. *Portrait d'un inconnu*, désormais indiqué directement dans le texte par les initiales PI, suivies de la page citée.

Le jeu sous la conversation

Dans un salon, des hommes « discutent comme il se doit de finances ou de politique, lui se tient un peu à l'écart » (PI, 136). Le vieil homme, pour qui le narrateur a une fascination, « suit des yeux avec une attention amusée les jeunes femmes, les jeunes filles » (PI, 136). Dès la phrase suivante, nous avons une comparaison qui permet par la suite d'utiliser une image à la place du verbe « dire » : nous sommes déjà dans l'écriture du tropisme. Le contraste est marquant entre la banalité de la scène et le thème du jeu, qui construit déjà une certaine tension : « Et tout à coup, quand elles passent à sa portée, — comme dans ces jeux de foire où l'on s'amuse à accrocher à l'aide d'une gaule terminée par un anneau des objets exposés sur une plaque tournante — il lance sa gaule brusquement : "Et alors ? Et alors ? Comment ça va-t-il ?" » (PI, 136). Les paroles rapportées sont tout à fait banales, même répétées, elles paraissent inoffensives, et l'âge du locuteur accentue cette lecture contre laquelle le texte de Sarraute nous a prévenus en introduisant des mots comme « à sa portée ». Deux substantifs, qui vont dans la suite de la scène s'organiser en une série, sont ponctués par des « hein ? » : « C'est du touron, hein ? hein ? [...] Et le fandango, hein ? » (PI, 136).

Les interlocutrices du vieil homme, un peu mal à l'aise, « rougissent [...] elles sourient gentiment » (PI, 136) : le pluriel inscrit une légère invraisemblance (procédé qu'utilisera régulièrement Sarraute pour signaler le lieu commun), mais les paroles rapportées, en réponse, ramènent un singulier plus vraisemblable : « c'est mon pays, je suis née là-bas » (PI, 136-137). Puis la description de la scène passe à nouveau à l'écriture métaphorique en ramenant le thème du jeu : « Il rit [...] de son rire pour lui tout seul, il serre plus fort, il tire [...] » (PI, 137). La série, qui avait commencé d'une façon un peu lâche avec le touron et le fandango, se resserre et fait défiler des villes, des chefs-lieux, une rivière dans une région déterminée de la France : « Biarritz, hein ? hein ? Ustarritz ? [...] La Bidassoa ? hein ? » (PI, 137).

Le narrateur intervient alors directement pour faire la remarque suivante : « [...] ou bien autre chose, suivant le cas : "Perros-Guirec ? hein ? hein ? Ploërmel ? Plougastel ? Les galettes ? Les flans ? Hein ? Pont-Aven ? La pointe du Raz ?" » (PI, 137). La première série, les paroles rapportées, est elle-même mise dans une série ouverte de scènes semblables, et le narrateur donne ainsi un exemple qui constitue une seconde série. Après quoi il poursuit avec un commentaire sur le choix des interlocutrices, ramenant la comparaison avec le jeu. Et, sans transi-

tion, dans la même phrase, il revient à la situation initiale avec une nouvelle série : « Kotori tchass, leur dit-il à brûle-pourpoint, tchernoziom... hein? hein? Novo-tcher-kassk? » (PI, 137). Puis une remarque sur le personnage du vieil homme reprend le thème du jeu : « Il sait où les accrocher le plus commodément, il se souvient toujours [...] » (PI, 137). La série en russe se poursuit ainsi, en parallèle avec le thème du jeu, de la prise : « [...] elles se débattent timidement [...] elles frétillelnt légèrement... » (PI, 137). Jeu qui n'est pas sans éléments de séduction : « [...] vaguement flattées [...] attentives à lui plaire, [elles] répondent d'une petite voix tout juste un peu troublée [...] » (PI, 137). Et lui « se regorge, ravi, il prolonge encore le jeu... jusqu'au moment où, fatigué tout à coup, il les lâche » (PI, 138). La scène initiale reprend où elle avait été laissée : il retourne au groupe des hommes, à la conversation sur la politique, les finances. Ici, le tropisme ne s'attache pas à ce type de banalité donnée comme telle par le « comme il se doit » du tout début, mais il souligne, nous donne à entendre un aparté, un moment de tension, de jeu.

Cet échange encadré par deux « tout à coup », enchâssé dans une conversation donnée pour banale, se conclut sur une dernière parole rapportée, lorsque le vieil homme répète ce qu'« elles » ont dit : « La géographie ne vous intéresse pas... » (PI, 138). Le champ sémantique, poursuivi par les séries et qui se trouve à la fin de cette conversation, donné comme tel, n'est pas sans résonance avec la métaphore quelque peu étrange qui avait suivi la comparaison avec le jeu au début du tropisme, et où il était question d'une gaule, à laquelle il ne manque que la majuscule pour être une région géographique. Là où il y aurait pu avoir un banal « il dit brusquement : », nous avons « il lance sa gaule brusquement : » (PI, 136). Une métaphore qui centre doublement les paroles rapportées dans l'image de la perche lancée par un sujet personnalisé. L'écriture précise de Sarraute introduit le tropisme qui cerne, englobe son objet, s'impose par petites touches, établissant un climat en poursuivant la comparaison avec le jeu. L'atmosphère légèrement inquiétante, amenée par la première comparaison, plane jusqu'à la fin de la scène et contraste avec les paroles rapportées, mais la violence (climat que crée le plus fréquemment l'écriture des tropismes) reste relative, tout en portant à l'attention du lecteur une scène conversationnelle où agit un « lieu commun ».

Toponymes et tropismes

Dans *Portrait d'un inconnu*, les noms de lieux sont tous inscrits dans une série du type que nous venons de voir. Et ces séries sont, à chaque fois, désignées comme « lieux communs » par l'écriture distinctive du tropisme. Une même série est d'ailleurs reprise plusieurs fois, certains éléments étant répétés, d'autres omis, mais chaque scène renvoyant à cette même série qui reste d'ailleurs ouverte. Elle apparaît, pour la première fois, lors d'une rencontre entre le narrateur et le vieil homme. Celui-ci coince son interlocuteur : « Eh bien, toujours des projets cette année ? des voyages ? la Corse ? l'Italie ? hein ? hein ? » (PI, 38). Les paroles rapportées donnent ici une série de pays, de villes, de sites touristiques et de termes plus généraux : « Les musées ? [...] L'art ? » (PI, 38). Plus loin, cette série de noms de pays et de lieux est écourtée, commençant par la Corse, l'Italie, passe par la Chine, par un « Pourquoi pas le tour du monde, hein ? » (PI, 190) pour se terminer par « La Meije, le mont Blanc ? » (PI, 190).

Nous disions que ces séries étaient désignées comme « lieu commun » par le tropisme, celui-ci est fait, le plus souvent, de métaphores, de comparaisons signifiant (et permettant d'éviter) « il dit ». Par exemple, pour la première apparition de cette série, une comparaison donne dans le même registre de la métaphore de la toute première scène citée : « Il cherche, comme on fouille avec le bout d'une tige de fer pour dénicher un crabe dans un creux de rocher, d'abord un peu au hasard : [...] » (PI, 38). Ce thème de la pêche introduit par la comparaison se poursuit, tout au long de la scène, créant une tension plus grande, un climat plus violent que dans l'extrait analysé plus haut. L'écriture du tropisme est plus outrée : « Sa grosse masse boursouflée avance sur moi, m'aplatit contre le mur : La Grèce ? Le Parthénon ? » (PI, 38). Il est à noter aussi que la série prend, d'ailleurs, après un certain temps, une tournure plus franche : « [...] il sent maintenant que c'est bien là, il enfonce la pointe de fer, il pique tout droit, il rit : "Et Sceaux ?" » (PI, 38) La direction que prend la série est donc plus claire dans sa portée ironique, et plus directement violente puisque partant des projets de voyage du narrateur, supposés par le vieil homme, elle arrive à Sceaux-Robinson puis enfin Suresnes sans oublier Bagneux. Alors, il « [le] lâche » et, comme dans la scène précédemment citée, « il se sent apaisé » (PI, 38). Pour clore l'entretien, il évoque ses souvenirs du Pont de Saint-Cloud.

Dans une autre occurrence, la même série de noms de pays précède un passage d'écriture du tropisme montrant la fille du vieil homme, son interlocutrice cette fois, qui « frétille un peu » sous « un filet gigan-

tesque ». (PI, 190) Une fois encore, le thème de la prise, de la pêche, est évoqué, mais aussitôt, une autre image est proposée (procédé récurrent dans l'écriture du tropisme) : « [...] ou plutôt, il serait plus juste de le comparer, ce crime qu'il agite sans cesse devant elle sans le nommer, au liquide noir que la pieuvre répand autour d'elle pour aveugler sa proie... "La Corse?" » (PI, 190). Aux séries construites autour de noms de lieu correspondent des tropismes déployant deux thèmes récurrents et complémentaires : la « transformation » des personnages en animaux et la prise.

Expression d'un conflit

Dans un long passage (PI, 91-99) où une même scène est racontée deux fois, la même série revient autant de fois. Le tout est imaginé par le narrateur qui n'est pas présent. Une amie lui a simplement rapporté un incident dans lequel le vieil homme a dit : « Assez taisez-vous ! Assez ! » (PI, 91). Dans ces pages est exposé, projeté le conflit que mettent en jeu ces séries où s'inscrivent des noms de lieux. Dans la lutte entre le narrateur et le vieil homme, chacun défie, provoque l'autre, en se tenant, en quelque sorte, à une des extrémités de la série. Le narrateur imagine donc le vieil homme disant, pour « [l]e provoquer [...] » : « Alors, les voyages, hein, [...] Les Offices ? Rembrandt, hein ? Tiepolo ? Les canaux ? Les pigeons ? Moi, je vais à Évian [...] Hôtel Royal. On n'y est pas mal du tout. Et on a de là une vue splendide... » (PI, 93). Il l'imagine donc sur la terrasse de cet hôtel (l'écriture du tropisme a recours, souvent, à ce type de pénétration, de dramatisation soit d'une métaphore, d'une comparaison, soit d'un élément d'une conversation banale pris au pied de la lettre) : « À ses pieds, "la vue" étale agréablement ses croupes rebondies » (PI, 93). Les guillemets, dans le texte, soulignent le poncif, le cliché, citent le vieil homme. Puis l'exercice pour « remplir » les mots rapportés par l'amie va déployer plus avant le conflit exprimé dans les séries, en y revenant régulièrement, en leur donnant ainsi quelques éléments de sens : « Les Offices ? comme il dit. Lui, il n'a pas besoin de cela. [...] C'est cela, j'en suis sûr, qu'il essaie de me signifier [...] » (PI, 94).

La reprise, la deuxième scène imaginée par le narrateur, montre le vieil homme qui, à ses amis qui lui ont demandé ce que faisait sa fille durant les vacances, s'entend répondre qu'elle est partie en voyage. Et « rien qu'à ce mot de Corse, cela avait commencé à bouillonner en lui » (PI, 96). Et, comme la conversation entre amis se poursuit sur « les

enfants [...] gâtés aujourd'hui» (PI, 97), le texte passe au tropisme, à une image maintenue un certain temps, qui prend ainsi un certain coefficient de «réalité»: «[...] cela avait bondi, jailli au-dehors (les faisant penser à la princesse qui laissait, quand elle parlait, tomber de sa bouche des crapauds), cela avait jailli et se roulait devant eux, un crapaud qui se vautrait sur la nappe [...]» (PI, 98). Ce que le vieil homme n'a pu retenir lie clairement l'avarice aux séries de noms de lieux: «Elle voulait aller en Espagne, malgré le change aujourd'hui» (PI, 198). La série va donc être remise en service: «Pourquoi pas en Chine?» (PI, 98), «La lune...» (PI, 99). Cette fois, c'est le vieil homme qui semble seul être le jouet, la victime, de la série qu'il met en branle: le thème de la prise est absent et c'est à lui que s'applique la métaphore animale. En effet, tout ce qui l'entoure est happé par cette «envie de mordre» (PI, 98) qui l'envahit. Comme si le pouvoir qu'il avait de tout mélanger, ou de tout mettre en série, pour le jeu, pour son propre plaisir, dans les extraits précédents, ici, produit un brouillage dans sa perception de la réalité: «[...] tout ensemble dans le même sac, les servantes trop pimpantes, les gens assis aux petites tables [...] sa fille enfin et moi qui le défiions maintenant de loin [...] pâmés devant "les chefs-d'œuvre" [...]» (PI, 99). On voit comment le cliché dépend du point de vue, et comment il devient lui-même une perspective: les guillemets encadrant le mot «chefs-d'œuvre» soulignaient, plus haut, avec un effet ironique semblable, le mot «vue».

Provocation, défi des deux côtés. En effet, dans le roman, un autre type d'évocation de noms de lieu, en série, apparaît: il s'agit d'une technique que le narrateur explique, sorte d'exercice de «déterritorialisation» qui l'amène à regarder les rues familières «en étranger». Sa méthode consiste à «appliquer sur les choses et maintenir en avant des images puisées dans des réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou même de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir écrit au verso: Paris. Bords de la Seine. Un square» (PI, 28). Ce procédé donne vie à ce qui s'est figé dans la familiarité, grâce à cet exercice les endroits «paraissent s'animer» (PI, 28). Les rues peuvent ainsi prendre «l'air plein de charme, triste et tendre, des petites rues d'Utrillo [...] un mince filet de vie courait le long de leurs arêtes tremblantes» (PI, 29). Ou encore l'arbre d'un square près de chez lui devient «presque vivant, comme il aurait pu être dans un square de Haarlem ou de Bruges» (PI, 29). Comme dans la série émise par le vieil homme, peintres et villes sont équivalents. Et, surtout, ainsi s'explique le «besoin» d'aller se nourrir aux villes, aux œuvres que raille le vieil homme. Il

suffit au narrateur de prononcer le nom d'un peintre (qui faisait partie d'une des séries émises par le vieil homme) en détachant les syllabes (procédé utilisé par le vieil homme dans les séries) pour que, mêlant l'allitération, les sons aux couleurs, à la fluidité de l'eau, des pierres prennent vie. «Le clapotis de l'eau contre elles est léger, caressant comme le nom de Tiepolo, quand on le dit tout bas : Tie-po-lo, qui fait surgir des pans d'azur et des couleurs ailées» (PI, 89-90).

Autre procédé employé par le narrateur : de retour de Corse, il va dans la banlieue pour savourer le contraste avec tout ce qu'il vient de quitter, pour «accroître un peu [s]a joie, corser un peu le plaisir» (PI, 102) et, dans l'écriture même, le défi résonne. Il y a dans ces passages, dans ces procédés, un écho évident à la poétique développée par l'auteur. Même hiérarchie des valeurs, même articulation, une même valorisation du mot «vie», ou ses dérivés, qui apparaît lorsque l'exercice est un succès. (Le procédé ne fonctionne pas toujours⁹.) Et toutes ces techniques en effet constituent très clairement un «défi», où le narrateur trouve «la saveur des plaisirs défendus» (PI, 101).

Un crime problématisé

Dans la scène imaginée par le narrateur, entre le vieil homme et ses amis, la série s'inscrit clairement dans une «illustration» de l'avarice (le vieil homme est, en effet, le type de l'Avare), et l'argent devient d'ailleurs le thème central des paroles rapportées dans la suite de la scène. Le thème donc de l'avarice, celui que notre habitude de la vraisemblance construit, est cependant élargi par l'écriture du tropisme. Quand le narrateur décrit la relation entre le père et la fille, il commence par dire comment, «par un exercice, un entraînement constant, en tirant sur la laisse à chaque instant sans jamais relâcher sa vigilance» (PI, 189), le vieil homme a réussi à dresser sa fille. Après quoi, il tente une explication, essaie de remplir de sens en quelque sorte les scènes qu'il a observées entre le père et la fille. Car ce qui constitue un «crime» pour le vieil homme n'a «jamais [été] désigné ouvertement» (PI, 189). Ce «qu'ils [le père et la fille] n'ont jamais osé nommer», le narrateur «pense» que cela «doit s'appeler... la Désinvolture» (PI, 190). Le «crime» n'est donc pas la dépense mais «la Désinvolture». C'est par ce mot, portant une majuscule, que le narrateur garde ouvertes les lectures possibles, et surtout met en mouvement le texte entier. Le mot

9. Par exemple, sur le boulevard de Port-Royal (PI, p. 55).

« désinvolture », revient deux fois dans le roman, en rapport avec des séries où apparaissent des noms de lieu, mais ces scènes ne permettent pas de figer ce mot dans un sens précis.

Dans le brouillage dont il était le jouet, dans la deuxième scène imaginée par le narrateur, le vieil homme voyait, dans sa fureur, « les gens assis aux petites tables autour de lui, comme des poupées immobiles dans leurs vêtements trop neufs » (PI, 99). Cette comparaison renvoie à une autre série de noms de lieu qui apparaît dans le roman, dans une scène courte où, sans qu'il soit clairement signifié de qui il s'agit, des « ils », dans un décor d'hôtel, « eux-mêmes pareils le plus possible à des objets de prix, à des poupées toutes neuves dans leurs vêtements bien repassés » (PI, 158), sont décrits dans leur rapport aux objets. Le monde, pour eux, se résume en une série de villes et d'objets qu'on se doit d'y acheter : « Venise... les objets en écaille... [...] Dresde ... les services à thé Moscou et les châles en cachemire... » (PI, 157). Mais, étrangement, ces « ils » livrent, semble-t-il, le même combat que le vieil homme, contre « tout ce qui [...] par une intolérable désinvolture s'écarte de la norme » (PI, 158). À souligner, par ailleurs, l'opposition entre ce type de « tour du monde », qui recèle un mécanisme de mort, de pétrification, avec les visites aux musées, qui sont de « secrètes offrandes » (PI, 89) pour le narrateur, et qui ont, on l'a vu, un potentiel renouvelable de vie.

Le thème de la désinvolture revient, en rapport avec des séries, dans une scène qui, par ailleurs, montre que les réactions du vieil homme ne sont pas tout à fait prévisibles. Ce passage présente aussi une dynamique différente de ce que nous avons dans les autres extraits entre le « lieu commun » et l'écriture du tropisme. La scène commence, comme souvent, par une conversation banale, qui, cependant cette fois, inclut des noms de lieux : « Dieppe... on parlait de Dieppe, de ses environs, de Pourville [...] » (PI, 145). Un jeune homme trouve à l'endroit des qualités et des défauts : « les plages de galet sont laides » mais la mer « nulle part [...] n'a des nuances si belles » (PI, 145), le terrain de golf aussi est bien, « le plus admirablement situé qu'il ait jamais connu » (PI, 145). Le tropisme alors s'insinue, sans transition, en qualifiant le jeune homme d'acrobate, juste avant qu'il dise : « [...] sinon celui de Gairloch en Écosse [...] » (PI, 145). La métaphore continue pendant toute la scène à suivre les paroles du jeune homme. Pour remplacer, encore une fois, le verbe « dire », nous avons, par exemple : « Il allait, d'un moment à l'autre, prendre son élan — “Est-ce que vous jouez au golf, demandait-il, avez-vous jamais joué ?” » (PI, 145).

L'écriture du tropisme va, en exagérant la métaphore, en la drama-

tisant, contraster de plus en plus avec la banalité des paroles rapportées auxquelles elle s'emmêle dans une même phrase, sans transition : « [...] il n'est jamais trop tard... les Anglais... le jeune fou, l'inconscient allait venir s'écraser à nos pieds [...] » (PI, 145). Cependant, le vieil homme répond « d'une voix où nous seuls pouvions percevoir cette nuance un peu forcée, [...] qui révélait la réalité du danger, de la menace qui avait pesé » (PI, 146). Le jeune homme pouvant donc poursuivre la description des bonheurs du golf, le tropisme s'emballe : « Les portes de la geôle étaient forcées ; la lumière entra à flots... il n'était pas un jeune acrobate faisant le saut périlleux, mais saint Georges, étincelant d'audace et de pureté, avançant vers elle, l'épée à la main, pour la délivrer... » (PI, 146). Et, encore une fois, le tropisme ne se fige pas, mais change, en cours de route, de métaphore. Cependant, avec la nouvelle image, « saint Georges », la série anglaise se met en place : le tropisme et le « lieu commun » se rencontrent ici. La métaphore de saint Georges, par contagion, transforme le vieil homme en un « dragon » qui « se tenait immobile, un faux sourire bonasse sur sa gueule entrouverte : "Mais bien sûr [...]" » (PI, 147). Comme si le fait qu'il y ait un moment de « paix » rendait poreuses les frontières, les tropismes et les paroles rapportées participent, de façon très large, il est vrai, à la même « série ». Mais étrangement, c'est dans cette ouverture, dans cette bonace que le mot « haine » apparaît, crûment.

Comme la jeune fille ne sait que faire, une fois sa « geôle » ouverte par le « golf », qu'elle ne sait pas aller « vers les gestes intrépides, les gestes désinvoltes » (PI, 147) et que le jeune homme persiste à l'inciter à jouer au golf, son père « la haïssait ». La désinvolture semble pourtant inscrite dans le sens que le narrateur lui donne plus loin dans le roman (un crime combattu par le père), mais la réaction du vieil homme ébranle cette lecture : « [...] il la haïssait [...] nous méprisait, honteux pour nous, dégoûté [...] » (PI, 147). Ce nous, désignant le narrateur et la jeune fille, alors que le premier n'est pas impliqué dans la conversation, donne un exemple de la focale toujours un peu problématique de l'écriture du tropisme, même quand il y a un narrateur. Et d'ailleurs cette haine, comme si tout ce qui venait du vieil homme, comme la série, ne demandait toujours qu'à s'étendre, pourrait aussi bien « piétiner » le « jeune fou » que ce « nous ». Ce passage d'écriture du tropisme pourrait être lu comme une projection du narrateur sur ce que ressent le vieil homme.

Mais il s'agit encore d'une fausse alerte, « le miracle se produisait » (PI, 147) : le vieil homme va vers le jeune « acrobate » — « saint Georges »,

se transformant, encore une fois mais toujours dans le registre anglais, en un de ces « vieux serviteurs dévoués, les vieux "butlers" des comédies anglaises souri[a]nt des facéties des fils de famille » (PI, 148). Et alors, dans ce rapprochement, les questions en série reviennent : « Comment dites-vous ? hein ? le Mashee ? le Mashee ? le Niblick ? » (PI, 148). Dans les autres extraits, les deux « moments » de l'écriture (le « lieu commun », le tropisme) avaient une coupure plus franche, ne se croisaient pas dans leurs champs sémantiques. Dans cette scène, la voix narratrice, à l'intérieur du tropisme, a opéré un rapprochement avec la série des paroles rapportées. Mais le tropisme, comme toujours, ferme la scène. Cette fois, en poursuivant la métaphore incendiaire du dragon qui se transforme en volcan : « [...] l'effrayant déferlement de scories, de cendres brûlantes, de lave bouillante, ne s'était pas produit » (PI, 148). Même en reconnaissant qu'il n'y a eu tout au long de la scène que de fausses alertes, l'écriture du tropisme domine la scène, la clôt, se maintient encore un moment : « [...] à peine quelques craquelures légères, un mince filet fugace de fumée décelant pour un œil averti l'activité du volcan » (PI, 148). Dans les autres scènes citées, le tropisme encerclait toujours le « lieu commun », le narrateur, faisant un retour sur la scène qu'il venait de décrire, par exemple, concluait : « C'est juste après, quand il est déjà parti, que je sens en moi, sans pouvoir le situer, un malaise vague, comme une démangeaison légère que je gratte ici et là, une brûlure comme celle que laisse le contact de l'ortie » (PI, 39). Ou encore, une description des rapports entre le père et la fille fermait la scène. Dans les échanges précédents où des séries apparaissent, la parole est au vieil homme, les paroles rapportées ne viennent que d'un lieu, et seul le tropisme lui répond ; dans l'extrait que nous venons de voir, le jeune homme intervient. Cette scène présente donc plusieurs différences par rapport aux éléments répétitifs des scènes précédemment citées.

Une série gagnante

Dans le tout premier extrait que nous avons choisi parce qu'il présentait un aspect plus neutre, moins violent que les autres, les séries présentent deux types de déploiement. Un premier s'en tient à une circonscription nationale, au pourtour d'un territoire, un second déploiement se projette dans un ailleurs, la Russie. Dans les scènes qui illustrent l'avarice du vieil homme, les mouvements de la série exagèrent d'abord l'expansion (la Chine, la Lune), généralisent fortement (l'Art, les musées) pour brusquement pratiquer un retour dans les « environs ».

Comme pour « le crime », le centre n'est pas nommé, l'effet de rayonnement demeure et offre, là aussi, souvent, une série de lieux (Évian, Suresnes, Bagneux).

Le jeu de tensions créé se résout, à la fin du roman, avec la dernière série de lieux. Un certain laps de temps s'étant écoulé, le narrateur rencontre le père et la fille qui sont accompagnés de Monsieur Dumontet (le diminutif est déjà tout un programme). Ils sont en train d'examiner des plans et la conversation s'engage autour d'une maison « aux environs de Paris » (PI, 224). Pour s'assurer que le narrateur voit bien où cela se trouve, des noms de lieux sont amenés : « [...] pas loin de l'Oise [...] entre Hédouville et Beaumont ? » [...] « Ce n'est pas Persan-Beaumont sur la ligne de Pontoise ? » — “Mais si. Exactement” » (PI, 224). Conversation vraisemblable, courante, entre Dumontet — qui d'une certaine manière a pris « la place » du narrateur auprès de la fille — et le narrateur. Longuement, en détail, minutieusement, l'endroit exact est donc localisé. Mais, encore une fois, nous avons un synonyme de « dire » quelque peu étonnant. « Tout content sous son regard approbateur, je rapporte : “Quelques maisons... Une tour carrée ?” — “C'est ça. Mais vous connaissez rudement bien la région...” » (PI, 225). Le mot « rapporte » fait intervenir l'image cliché du chien qui joue avec son maître en rapportant le bâton lancé. De là, assez banalement mais sur un thème souvent amené par les tropismes, la conversation passe à la pêche... au brochet, puis à la rénovation du pavillon. Conversation banale, qui se poursuit plus longuement que dans les autres scènes citées.

L'absence de tropismes cependant devient, peu à peu, un tropisme en soi. Le locuteur principal, Dumontet, se transforme en un être inquiétant ayant le pouvoir, par exemple, de donner au vieil homme « une image aux contours nets [...] comme pétrifiée » (PI, 227). Dumontet parle, et longuement, argent, chiffres. La fille, de son côté, renchérit sur la situation de son mari, « frétille, toute arrondie, gonflée — comme un oiselet apprivoisé » (PI, 228). La métaphore de la capture, présente tout au long du roman, demeure donc, mais moins violente. Quand le narrateur va capituler, abandonner (récapitulant la relation entre le père et la fille : « Elle a eu chaud... Mais non. Attention. Plus rien. Pas un souffle. Pas un frémissement. Il n'y a rien eu. Je n'ai rien dit », PI, 228), immédiatement, une image est appliquée à Dumontet. « Dumontet : son regard de Méduse. Tout se pétrifie » (PI, 228). Mécanisme que nous avons vu déjà s'opérer sur le visage du vieil homme, qui fait se profiler, cette fois, le thème de la mort.

La conversation entre le vieux et Dumontet se poursuit sur le profit,

sur le métayer, « coutume du Midi », que Dumontet va importer pas trop loin de Paris. Un moment, le vieux « a l'air de s'agiter faiblement, de gigoter doucement sur sa banquette » (PI, 230), sa fille aussi : ils s'inquiètent pour la maison. Dumontet la rassure : « [...] on dirait qu'il la flatte doucement, qu'il lui tapote gentiment l'échine... [...] Elle se laisse faire, elle se frotte à lui, [...] » (PI, 230). Ainsi, quelques éléments de tropismes (les thèmes de la pêche, la comparaison avec l'animal) semblent rester, insinuant une image de « maître » s'appliquant à Dumontet. Mais ce sont des effets affaiblis, comme s'il y avait mimétisme dans l'écriture même, dans le texte. L'effet médusant de Dumontet parvient, d'ailleurs, chez le narrateur aussi, à faire cesser tout mouvement : « Il me prend à témoin en riant : "Ah ! les femmes, hein, c'est bien ça..." » (PI, 230). Le « hein », qui était auparavant défi, provocation, agression, semble avoir perdu toute malice et ne faire appel qu'à la complicité du destinataire. Cette proximité que le narrateur semble avoir cherchée par moment¹⁰ lui est donc offerte. Et, un moment, il semble délivré de sa « nervosité¹¹ » : « Tous les trémoussements, tous les tapotements ont disparu comme par enchantement : en moi les petites bêtes effarouchées, les petites couleuvres rapides s'enfuient ; je hoche la tête, amusé, je ris » (PI, 230-231).

Mais dans ce calme, le narrateur, à son tour, « brusquement », se met à créer des séries résumant la conversation, lui donnant ainsi une rapidité mécanique qui est peut-être déjà inscrite dans le hochement de la tête. D'abord, les interlocuteurs puis les sujets de conversation défilent sans transition : « Dumontet : La Fille : Le Père : Moi : Dumontet : Le Père : La Fille : Les pommes à cidre. Les pommes d'hiver. La Saint-Laurent. Le Rouleau rouge. La Patte d'oie... » (PI, 231). Le narrateur précise à nouveau qu'il n'y a plus de tropismes : « Pas le plus léger courant. Dumontet nous a bien en main » (PI, 231). Mais, précisément, le rythme de la narration fait passer le « courant » même du tropisme, son mouvement, sa rapidité. La série des sujets de conversation se referme sur des noms de lieux : « Les promenades. Frémicourt. La forêt de l'Isle-Adam. Nesles-la-Vallée. Beaumont » (PI, 232).

Cette scène est fermée par une double clôture. D'abord un retour à la conversation, encore une fois banale, où, cependant, les thèmes des tropismes sont repris : « Je vous emmènerai à la pêche. Et vous verrez — il agite son doigt — vous serez de mon avis, l'essayer c'est l'adopter.

10. Mais il a échoué : « Il faut pour que cela sorte qu'ils soient entre eux, entre gens du même bord qui se comprennent tout de suite [...] » (PI, 17).

11. Le narrateur a consulté un « spécialiste » (par exemple, PI, 73).

Vous verrez : la cuiller, il n'y a que cela pour le brochet » (*PI*, 233, nous soulignons). Puis, en deuxième clôture : un commentaire sur la scène, cette fois, coupé de la scène même par un espace blanc, par un double paragraphe. Le narrateur revient sur le vieil homme, s'identifiant quelque peu à lui : « Ils ont été trop forts pour lui aussi. Il a eu affaire, lui aussi, à trop forte partie. Peut-être a-t-il poussé le jeu trop loin, trop tenté le sort » (*PI*, 233). Le vieil homme, cette fois, est exclu complètement du centre, ce n'est pas de lui qu'est venue la question ponctuée d'un « hein ? ». Le rythme de la narration, pour cette scène qui s'étend sur plusieurs pages, contraste avec les autres scènes beaucoup plus rapides qui englobaient la lune, l'étranger, et les environs. La conversation reste vraisemblable, s'éternise, quand elle n'est pas schématisée par le narrateur : elle n'en finit pas de tourner autour de ce pavillon. Le tropisme est donc dilué, affaibli.

Dans ce roman, où les tropismes, globalement, s'attachent surtout à maintenir « vivant » un texte tournant autour de ces types, de ces personnages archi-rabâchés que sont la vieille fille, l'Avare, l'Hypersensible — entreprise soulignée en creux par le titre — un autre type de « lieu commun » est également souligné par les tropismes.

Outre le fait qu'ils avaient pour champ sémantique des lieux géographiques, clin d'œil presque « obligé », poncif de la recherche sur les lieux communs, ces extraits nous apparaissaient intéressants parce qu'ils présentaient un type de « lieu commun » ayant des éléments variables. Pour Sarraute, le « lieu commun » a pour caractéristique d'être figé, et son travail consiste à maintenir vivante, dans ses textes, une certaine « substance psychique », entre autres par une fluidité dans l'écriture, (elle aura très souvent, par exemple, recours à des séries de métaphores pour écrire le tropisme sans le figer). Or, ce que l'écriture nous désigne comme « lieu commun » dans les extraits choisis n'est pas exempt d'une certaine souplesse : les séries peuvent, par exemple, se construire à partir de n'importe quoi, comme le dit explicitement le narrateur. La scène où le vieil homme s'entend prononcer le mot « Corse », puis, soudain, se met à faire une série de tout ce qui l'entoure pour terminer sur les « chefs-d'œuvre », montre bien le caractère peu figé, du moins dans sa part explicite, du « lieu commun » ; de plus, ce mouvement de mise en série qui envahit le vieil homme pourrait être lu comme un tropisme. En fait, le procédé de la mise en série, désigné comme lieu commun, au lieu précisément de figer les éléments dont celle-ci est constituée (soit le plus souvent des noms de villes, de peintres connus, de termes généraux, « les musées », et moins généraux),

leur donne un mouvement semblable au mouvement des tropismes en les enfilant d'une manière toujours renouvelable, inattendue. Les deux types d'écriture — si on donne aux paroles rapportées le statut d'écriture — sont semblables. Il y a contamination ici.

Cependant, un phénomène particulier est désigné par le tropisme comme « lieu commun », et nous est donné à lire dans son aspect figé, dur. On remarque immédiatement dans ces paroles rapportées que chaque élément en série est le plus souvent suivi d'un point d'interrogation. Il ne s'agit pourtant pas d'une quête de renseignements dans cet acte d'interroger. La permutableté des éléments des séries déployées ne permet d'ailleurs pas que l'on s'arrête à la part explicite de ces questions et conduit donc à penser à l'implicite qui est en jeu. Un implicite que le narrateur, par exemple, essaie de remplir de sens ; on sait d'ailleurs que le sens à donner à l'implicite est toujours à la charge du destinataire, le locuteur restant dans l'impunité. Ceci offre une autre résonance au conflit entre le narrateur, qui par son obstination tente de donner sens au type, aux images, aux « lieux communs » des paroles rapportées, et le vieil homme qui, lui, émet des séries à tout venant. Mais dans le décalage qui s'installe entre l'évidence de l'avarice chez le personnage du vieil homme et l'interprétation du narrateur, la part implicite reste non résolue.

Le fait d'interroger peut impliquer un certain rapport hiérarchique, et il ne fait pas de doute qu'un certain pouvoir est exprimé par ces questions en série. « L'acte de parole doit apparaître pour que sa charge d'implicite puisse se manifester sans se trahir, comme prouvant *de facto* cette possibilité¹². » Le nombre de « hein ? », question vide, inciterait à penser qu'il pourrait s'agir purement et simplement du pouvoir de questionner, de persécuter presque. Les noms de lieux, qui apparaissent de façon aléatoire, pourraient souligner en creux ou circonscrire le lieu où cet acte d'interroger est possible, et ce lieu resterait toujours le même : celui d'une certaine autorité. Peu importe qui émet les questions, la série, le « jeu » reste le même : on a vu que « le bâton » passait des mains du vieil homme (jamais nommé) à celles de Monsieur Dumontet. Et la variante dans les réactions du vieil homme, que craignent le narrateur et la fille, souligne aussi l'arbitraire de ce pouvoir.

Cependant, la question « pour la forme », la fausse question, est aussi un procédé de rhétorique. La tension soulignée par les « gaule », « tige de fer », « épée » (de saint Georges) et autres bâtons virtuels que le

12. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 19.

narrateur « rapporte » se réduit, à la fin du roman, en ceci : « [...] il agite son doigt — vous serez de mon avis, l'essayer c'est l'adopter » (*PI*, 233). La réclame ici résume — en mineur — la tension qui parcourait le roman. À un certain niveau, convaincre l'autre semble d'ailleurs être le seul type de contact que tentent les personnages du roman. Comme si, précisément, ils essayaient de convaincre du lieu qu'ils occupent et que de là tous les autres lieux, géographiques ou autres, pouvaient être remis en question. Les protagonistes n'engagent pas de discussion, mais constamment répètent leur « lieu » : la stratégie de conviction reste donc plutôt statique, elle est martèlement. Si les éléments de la série sont variables, les directions que la série peut prendre se limitent à deux. La force de persuasion réside d'ailleurs dans la lacune, dans l'implicite : la « proposition principale » n'étant pas avouée, articulée, il devient impossible de la critiquer, et de cela dépend l'efficacité de l'intervention verbale. À ce type de « jeu », le plus stable est par définition le plus fort. Le narrateur, qui a besoin de bouger, de voyager — ce qui pourrait constituer un autre « lieu » —, ne peut pas, comme Dumontet, inverser les rôles dans le jeu que le vieil homme a instauré.

L'argumentation est donc signalée par le tropisme, dans ses techniques : la question rhétorique, la répétition, mais aussi le lieu du pouvoir esquissé par le centre d'où proviennent les questions. Cependant, comme nous l'avons vu, le tropisme cerne son objet constamment ; en maintenant une double métaphore récurrente, il poursuit aussi peut-être une argumentation : l'écriture, la voix du narrateur devient ainsi un lieu où cherche à se maintenir une possibilité de mouvement. Et d'ailleurs, la conclusion du roman, par sa double clôture, par son futur, par son ironie, « Je mêlerai pieusement ma voix aux leurs... » (*PI*, 238), est aussi une stratégie d'évitement de la part du narrateur.