

## **1- Panorama de la littérature française du XXe siècle**

Si dans le cadre de l'histoire littéraire, une littérature mérite tantôt une lecture critique tantôt une évaluation épistémologique, c'est bien, nous semble-t-il, le cas de la tradition littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle... Cela dit, parce que cette littérature est doublement fonctionnelle : d'une part, elle représente un aboutissement diachronique des autres littératures qui la précèdent, tout en ayant le souci de raconter à sa manière « ses propres histoires », et d'autre part, elle se veut une sorte de lecture critique qui vise à dépasser le concept du récit, pour se confondre avec une certaine méta-littérature, celle qui se permet de s'auto-évaluer et de remettre en question tout ce qui est communément admis. Sa structure génétique s'inscrit dans le cadre d'une « écriture informelle », œuvre qui refuse d'obéir aux formes narratives reconnaissables et classables... Elle expérimente ainsi un mode de création en rupture avec les conceptions du passé. Elle a le souci d'innovation artistique, en ce sens qu'elle offre à l'écrivain la liberté d'y afficher sa volonté de faire éclater les conventions classiques du langage. Effectivement, sur le plan de la réception, il n'y a pas dans les genres littéraires qui s'y rapportent un contenu clairement déterminé à exploiter, au contraire, tout vient signifier que le contenu reste à déterminer et à désambiguïser. "Ère du soupçon", "ère de l'œuvre ouverte", « œuvre à venir », "fin des certitudes" et par conséquent "errance du sens", tels sont quelques concepts critiques qui servent de contextes, de paratextes et de condition *sine qua non* à la fécondité artistique de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle.

D'ailleurs, c'est cet élan vers une modernité esthétique en matière de création artistique, vers l'expression hermétique, vers cette haute ambition du style et de la phrase insaturable qui confère au nouveau-roman, au théâtre de l'absurde et à la poésie surréaliste de cette littérature sa grandeur d'art et sa modernité poétique. Dire l'indicible, raconter l'inénarrable, tenter un nouveau pouvoir de la parole, « écrire vite sans sujet préconçu », créent une extension de signification, provoquent le lecteur dans son acte de réception et laissent planer sur le texte de Sarraute, les scènes dramatiques de Beckett, et le vers libre d'Eluard et de tant d'autres un sens pluriel...

Du reste, il importe de préciser qu'excès de sens qui caractérise la littérature du XXe siècle, fait partie intégrante des incertitudes du sens : une même œuvre littéraire se laisse toujours désirée, mais refuse instantanément d'être possédée sur le plan du contenu ; Roland Barthes le soulignant davantage dans son Critique et Vérité : *L'œuvre littéraire, écrit-il, détient en même temps plusieurs sens par sa structure, et c'est en cela qu'elle est symbole, et le symbole ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même du sens, l'œuvre est éternelle, non pas parce qu'elle impose un sens unique à des lecteurs différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un même lecteur.* En outre, à en croire Umberto Eco, celle-ci se définit par le fait qu'elle renferme une part d'ambiguïté sémantique qui lui assure une sorte d'éternité prophétique.

## **2- Le surréalisme : contextes historiques et principes de fondation**

### **1.2- Contexte historique de la guerre**

1914-1918 : l'Europe, secouée par l'horrible catastrophe de la première guerre mondiale, finit par devenir un ossuaire que personne n'aurait imaginé auparavant : bombardements, destructions, morts innombrables (plus de 20000000), effets maladifs et extensifs de l'emploi des gaz... . Quelle voie de salut peut-on, désormais, adopter face à ce désastre inoubliable ? Comment remédier aux grandes cicatrices de ces quatre années de destruction massive ? Quelles attitudes, efforts et propositions intellectuelles de la part des hommes de Lettres face à cette Europe déjà ravagée, rongée de l'intérieur et complètement dépourvue de sens ? Autrement dit, quelle ambition artistique conviendrait-elle aux écrivains, contemporains de l'époque, pour tenter d'oublier cette catastrophe, et quelle approche, en parallèle, de réception critique permettrait-elle de réagir contre cette guerre et de la dépasser ? On ne cesse, en fait, dans le cadre d'une philosophie nihiliste, aussi bien lors du déroulement de la guerre (Tristan Tzara<sup>1</sup>, Jacques Vaché<sup>2</sup>) qu'après 1918 (le groupe des surréalistes), d'écrire, de songer et de penser à l'avenir de ce continent déstabilisé, et victime d'une « politique de Fer et de Sang », une politique d'intérêts cupides et subjectivement colorée !

### **2.2- Le mouvement Dada**

La situation chaotique et les atrocités liées à la guerre engendrent une philosophie de plus en plus pessimiste. Le sentiment de méfiance et le dégoût de vivre face au constat d'une

---

<sup>1</sup> - Le mouvement *Dada* est né en Suisse, à Zurich, lieu de refuge de beaucoup d'Européens. Il y est fondé sous l'égide de Tzara (1896-1963) en 1916, et auquel ont contribué notamment Hugo Ball (1886-1927) et Hans Arp (1887-1966).

<sup>2</sup> - *Lettres de guerre* écrites par Jacques Vaché (1895-1923) entre 1915 et 1918 à son ami André Breton et que ce dernier a publié en 1919 dans la revue *Littérature*.

certaine faillite et défaite générales de la civilisation humaine ont tendance à se radicaliser, à s'intensifier et à gagner davantage l'esprit des écrivains, à tel point que l'homme de science, le concept même de « la Loi politique » étaient vus comme des producteurs de mort, « les marionnettes » d'une idéologie, à la fois sanguinaire et belliqueuse, celle qui raisonne en termes de « mensonges euphorisants », d'apparences trompeuses et d'une logique de matérialisme vulgaire. Le souci et la nécessité de réagir contre cette idéologie dévastatrice et agressive commence à s'imposer au moment même où l'Allemagne et la France continuent à s'égorger. Un premier Manifeste dada d'Hugo Ball<sup>3</sup> va pouvoir ainsi faire sa parution le 14 juillet 1916, et où l'on lit : « Dada est une nouvelle tendance artistique, on s'en rend bien compte, puisque, jusqu'à aujourd'hui, personne n'en savait rien et que demain tout Zurich en parlera. »

Deux ans plus tard, le 23 mars 1918, Tristan Tzara<sup>4</sup> rédigera un deuxième Manifeste Dada pour définir le mouvement contestataire comme :

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, et qui proteste aux poings de tout son être en action destructive . Il y conclut que dada est aussi une forme de folie libre, « un hurlement des couleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE.

Plus précisément, c'est au Cabaret Voltaire de Zurich, que le groupe du mouvement va choisir, et ce, presque de manière aléatoire, de baptiser leur mouvement : DADA. Successivement, bien des spectacles obsessionnels, des représentations assez délirantes et des soirées de poésie seront organisés et animés au Cabaret même. L'objectif étant de sensibiliser le spectateur à la vision anticonformiste du mouvement, à son esprit de révolte et de subversion au sens de l'abolition des frontières entre l'Homme et l'Art. Autrement dit, et comme le déclarera le chef de file lui-même, le but des dadaïstes est clair : « La désorganisation, la désorientation, la démoralisation de toutes les valeurs admises. »<sup>5</sup> .

La modernité poético-subversive de Dada ne tardera pas à franchir les frontières géographiques de la Suisse. Le mouvement parvient ainsi à atteindre New-York, avec les peintres Francis Picabia<sup>6</sup>, Marcel Duchamp<sup>7</sup> et le photographe Man Ray<sup>8</sup>, mais il arrive aussi

---

<sup>3</sup>- Hugo Ball est un écrivain et poète dadaïste allemand, né le 22 février 1886 et mort le 14 septembre 1927.

<sup>4</sup>-Tristan Tzara (1896-1963), né en Roumanie, quitte son pays en 1915 pour Zurich, où, aux côtés d'Hugo Ball, il fonde le Cabaret Voltaire, haut lieu de l'avant-garde. Le mot « dada » sera choisi parce qu'il ne signifie rien.

<sup>5</sup>-Tzara cité dans *Le surréalisme, Anthologie*, présenté et annoté par Mélanie Leroy-Terquem, Paris : Flammarion, 2002, p. 12.

<sup>6</sup>- Francis Picabia : peintre et écrivain français (1879-1953), auteur de *Pensée sans langage* (1919).

<sup>7</sup>- Marcel Duchamp : peintre et dessinateur français (1887-1968), auteur de *Jeune homme triste dans un train* (1911).

<sup>8</sup>-Man Ray : peintre, dessinateur et photographe américain (1890-1976), auteur de *Portrait de Marquis de Sade* (1939).

à Berlin grâce au peintre Max Ernst<sup>9</sup>, et bien évidemment à Paris, en 1920, où Tzara sera chaleureusement accueilli par André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault qui, profondément marqués par Apollinaire<sup>10</sup>, seront, par la suite, les grands théoriciens du mouvement surréaliste et de l'écriture automatique.

Chez les dadaïstes, vouloir rompre avec la logique et le conformisme de la société en vue d'introduire la révolution dans la vie doit commencer par la libération du langage et caractériser toute représentation plastique. C'est ainsi que Tzara, en matière de poésie<sup>11</sup>, ressent le besoin de proposer une nouvelle approche susceptible de valoriser la fonction créative des vers spontanés contre les contraintes sociales et la bêtise bourgeoise. Pour créer un poème dadaïste, précise-t-il, il faut découper, par exemple, des mots dans un journal et procéder à leur alignement au hasard :

Prenez un journal.  
Prenez des ciseaux.  
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez à votre poème.  
Découpez l'article.  
(...)  
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.<sup>12</sup>

Hugo Ball, Hans Arp et d'autres, dans la même perspective de s'opposer aux cadres prédéfinis, développent une poétique de langage et de picturalité subversives. Les tableaux sont exposés de manière à soulever, par le mélange des techniques figuratives (collage, photomontage...)<sup>13</sup>, la question d'une satire antisociale et antimorale. La conception générale de l'artiste dans ses rapports avec le monde réel est donc inspirée par l'idée d'une inversion totale qu'il estime seule susceptible d'apporter des éclaircissements nouveaux sur les rapports des choses et sur les opérations de l'esprit.

---

<sup>9</sup>-Max Ernst : peintre, dessinateur, sculpteur et écrivain français d'origine allemande (1891-1976), auteur des *Puissances du rêve* (1922).

<sup>10</sup>- Guillaume Apollinaire (1880-1918) a permis la rencontre de Breton, Aragon et Soupault influencés tous les trois par son œuvre poétique *Les Alcools* (1913), ses essais sur la peinture moderne : *Les peintures cubistes*, *Méditations esthétiques* (1913), mais aussi et surtout par son drame d'opéra en deux actes et un prologue intitulé *Les Mamelles de Tirésias* (1917) et qualifié par Apollinaire lui-même de « surréaliste ».

<sup>11</sup> - On rappelle, d'une part, que Tzara a écrit plus de 25 poèmes libres, parmi lesquels on cite « *Droguerie-conscience* », et d'autre part, on précise que l'un des meilleurs recueils poétiques de Hans Arp s'intitule : *Sable de lune* écrit dans les années 1957-1960.

<sup>12</sup>- Mélanie Leroy-Terquem, *Le surréalisme*, op-cit., p. 50.

<sup>13</sup>- Dada crée la confusion dans le classement des disciplines artistiques (peinture, sculpture). L'inspiration individuelle et instinctive entraîne des techniques et des formes inventives. D'où le collage ou assemblage de déchets trouvés dans la rue : chiffons, tickets de bus et pièces de machines ; le photomontage qui assemble sur une surface plane des photographies découpées de magazines ou journaux.

Toutefois, des divergences vont vite naître entre Tzara et les jeunes parisiens. En 1922, Breton, Aragon et Soupault tournent le dos à Dada et s'engagent dans la voie du surréalisme.

En conclusion, deux points importants caractérisent le mouvement dada :

- Jointure entre la mort d'Apollinaire : 1918 et le début du surréalisme : 1924.
- La fin du romantisme (aucun sentiment romantique n'existe dans la poésie ou la peinture dadaïste)

### **3.2- Liberté d'expression et poétique de création automatique dans le surréalisme**

Tout en s'inspirant de la tradition dadaïste (1916-1921), A. Breton et ses disciples, Louis Aragon et Philippe Soupault, décident de fonder, en 1919, une année après la mort d'Apollinaire, la Revue : « *Littérature* »<sup>14</sup>. C'est là où commencent les premiers germes du surréalisme, un premier élan dynamique générateur d'une synergie conceptuelle des jeunes poètes qui se préparent à se démarquer de Tristan Tzara et de s'engager plutôt dans la voie du surréalisme. Justement, en 1921, ils reprochent au mouvement dada une certaine tautologique théâtrale et routinière dans ses actions sur le terrain. Leur éloignement du mouvement se justifie aussi par le fait qu'au-delà de la négation radicale de la vie, il faut en inventer une nouvelle. Autrement dit, le nouveau esprit critique de la création artistique ne doit pas se contenter de faire table rase du passé, et de vouloir ainsi faire la grande figure de l'anti-Art, mais il doit aussi procéder à une reconstruction de l'art et de la réalité présente en fonction d'une rhétorique de déconstruction et d'approche psychanalytique. L'objectif du surréalisme est donc de pouvoir trouver dans la subversion une règle de construction, d'introduire la révolution dans l'Art et dans la Vie tout en explorant les niveaux de l'inconscient, du rêve et de l'automatisme. Ainsi, autour d'André Breton, Paul Eluard, Antonin Artaud, Georges Bataille, Benjamin Péret, Roger Vitrac, René Crevel, Robert Desnos, Jacques Prévert, Michel Leiris et Raymond Queneau, vont-ils exprimer leur volonté d'adhérer au mouvement et de participer évidemment à l'enrichissement de sa conscience collective.

En 1924, et ce, pour donner plus de poids et d'exemplarité, mais aussi pour définir les fondements et les principes théoriques du surréalisme, Breton décide de rédiger son premier manifeste du mouvement<sup>15</sup>. En effet, ouvert à l'expérience du rêve et à l'exploration de l'inconscient et du désir, le surréalisme, dans ses manifestations poétiques et sa création artistique, doit répondre aux pulsions fondamentales, au niveau du non-dit refoulé par une

---

<sup>14</sup>- Entre autres, *Les Champs magnétiques* rédigés par Breton en collaboration avec Soupault, et les *Lettres de guerre* de Jacques Vaché envoyées à Breton dès 1916, seront publiés dans la même Revue en 1920.

<sup>15</sup>- On rappelle que 1924 est aussi une date capitale dans l'histoire de l'évolution et de la révolution du surréalisme. Elle correspond au début de la fondation de la deuxième revue du mouvement, à savoir *La Révolution surréaliste* et dont la publication des différents numéros vont aller jusqu'au 1929.

sorte d'écriture spontanée nommée « écriture automatique » ou mieux encore « pensée d'une folie féconde<sup>16</sup> ».

Cela dit, parce que depuis Sigmund Freud<sup>17</sup> (1856-1939), le langage sert à cacher et l'homme invente souvent la parole pour éviter de dire ce qu'il pense. D'où cette attitude ferme de Breton pour répondre à ses adversaires et définir le surréalisme comme un droit à la mémoire humaine à une certaine rhétorique de pensée automatique :

C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot surréalisme dans le sens très particulier où nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune. Je le définie donc une fois pour toutes comme : « Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>18</sup>

Pour ce faire, les surréalistes, aussi bien en poésie qu'en peinture, sont désormais appelés à écrire et à broser aussi vite que possible, sans sujets préconçus, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de relire et de corriger. Autrement dit, pour faire fonctionner la mécanique du surréalisme, les artistes s'engagent à produire des œuvres en fonction d'une rhétorique de contingence anti-hypotactique, ou mieux encore, en inventant une nouvelle palette des couleurs bariolées, une poétique de parataxe au service d'un excès de sens. Sans souci de logique atavique ni de censure grammaticale, morale et même esthétique, les surréalistes estiment pouvoir parvenir non seulement à libérer le langage et l'Art en général, mais aussi à mieux libérer l'homme de toute autorité institutionnelle et bureaucratique, et par conséquent renouveler la perception du monde et « changer la Vie » : « Le surréalisme, écrit A. Breton, ne s'impose donc pas seulement comme une nouvelle manière de concevoir la littérature, mais aussi comme une relecture et reconstruction de l'histoire littéraire, celle de la vie et de l'homme<sup>19</sup> ». Ce principe de rompre avec « le Carcan de la discipline », avec « le prédéterminisme social » en faveur d'une liberté totale de l'esprit est aussi le grand souci

---

<sup>16</sup>- Freud et Breton estiment que la folie n'est pas une déficience mentale, mais une forme d'intelligence et de comportement sublime, une sorte de sixième sens ouvert à la création philosophique et à l'exploration d'un autre pan de la psyché humaine. En effet, et avant même le roman surréaliste de René Crevel *Etes-vous fou ?* (1929), ou même *Nadja* (1928) ou *L'amour fou* (1937) de Breton, beaucoup de textes de la littérature fantastique du XIXe siècle semblent prématurément avoir préparé cette définition psychanalytique. Nous pouvons citer entre autres *Lettres d'un fou*, *Un fou ?*, *Madame Hermet* de Guy de Maupassant, ou encore *Le Nez* et *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol.

<sup>17</sup>- Breton a rencontré Sigmund Freud en 1921. Il a été profondément marqué par la lecture de ses livres, entre autres par *L'interprétation des rêves* (1899), *psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905), *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1910).

<sup>18</sup> - Mélanie Leroy-Terquem, op-cit., 34.

<sup>19</sup>-Ibid., p. 38.

d'Antonin Artaud<sup>20</sup> qui, 1925, déclare dans l'un de ses tracts que le surréalisme n'est pas seulement une forme poétique, mais aussi un cri de l'esprit qui se retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer les entraves, et au besoin par des marteaux matériels. D'ailleurs, le procès de Maurice Barrès<sup>21</sup> proposé par André Breton et ses disciples en 1920, et le pamphlet collectif, *Un cadavre*<sup>22</sup>, en réaction contre les funérailles nationales accordées à Anatole France<sup>23</sup> en 1924, sont révélateurs de sens dans ce cadre d'évolution et de révolution du surréalisme au service du principe de la dignité de la personne humaine et de la liberté d'expression. La persévérance dans la lutte contre l'échec de la raison conformiste, et le besoin d'innovation et de rénovation en matière de production artistique s'expliquent chez les surréalistes par leur responsabilité et leur devoir d'hommes de Lettres à inventer un mode de création en rupture avec tout ce qui est communément admis. Ainsi vont-ils, par exemple, s'attaquer aux règles de la métrique classique<sup>24</sup>, au code de la description<sup>25</sup> dans le roman réaliste et faire presque table rase du genre dramatique<sup>26</sup>.

---

<sup>20</sup>- Antonin Artaud (1896-1948) est un écrivain français. Il rencontre les surréalistes en 1924. Il écrit des textes rageurs pour la révolution surréaliste. On lui attribue souvent la paternité de *La lettre ouverte aux médecins-chefs des asiles de fous. L'Ombilic des limbes* (1925) passe pour l'un de ses meilleurs textes surréalistes.

<sup>21</sup>- Ecrivain et homme politique français (1862-1923), auteur du *Culte de moi* (1888), *Le Roman de l'énergie nationale* (1897-1902). Il est accusé par les surréalistes, dès leur jeune âge, d'avoir mis, dans le ton d'un individualisme excessif et d'un nationalisme décoratif, sa plume au service de l'Etat, au service de la Guerre et donc de la Mort.

<sup>22</sup> - *Un cadavre* est le titre d'un pamphlet collectif auquel ont contribué A. Breton (*Refus d'inhumér*), L. Aragon (*Avez-vous déjà giflé un mort ?*), F. Soupault (*Une erreur*) et P. Eluard (*Un vieillard comme un autre*), rédigé contre le deuil national consacré à Anatole France que Breton décrit dans ses *Entretiens* comme le prototype de tout ce que les surréalistes peuvent exécuter, et ce, à cause de ses engagements politiques au service de l'Etat, son conservatisme et son manque absolu d'imagination.

<sup>23</sup>- Anatole France : romancier et poète français (1844-1924). Parmi ses œuvres à caractère autobiographique, on peut citer : *Les poèmes dorés* en 1873, *Le livre de mon ami* en 1885, *Le Lys rouge* en 1894, *Petit pierre* 1918 et *La vie en fleur* en 1926.

<sup>24</sup>- Le vers libre, le flou du signifié, la rhétorique du surgissement du hasard et de l'imprévu, le style du cadavre exquis, le rêve et l'inconscient, l'association paradoxale et amphibologique du fantastique et du rationnel sont au centre de la poésie surréaliste et de son écriture automatique. « Tout porte à croire, écrit Breton dans son second Manifeste du surréalisme rédigé en 1930, qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »

<sup>25</sup>- La remise en question de la représentation du réel revient sans cesse dans l'œuvre surréaliste. Elle correspond, à des degrés divers, au procès de l'art d'imitation. L'écriture du roman surréaliste se veut une poétique de dépassement du roman même. D'où le procédé de substituer à la description par les mots certains tableaux figuratifs comme ce fut le cas dans *Nadja* de Breton.

<sup>26</sup>- A l'exception d'Alfred Jarry (1873-1907), le dramaturge d'*Ubu roi* (1896) et d'*Ubu enchainé* (1900) présentées par Artaud et Vitrac en 1930, et *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud, le genre dramatique est complètement absent dans le contexte de l'émergence du surréalisme, il n'y a pas de place, et ce, parce qu'il est le genre de mimésis le plus conformiste et le plus accusé de mensonges.

#### 4.2- Rhétorique de divagation<sup>27</sup> et poéticité artistique dans quelques extraits surréalistes

En matière de créativité artistique, l'usage d'une rhétorique promise à la toute « déambulation du langage », abstraction faite de tout raisonnement syllogistique et de tout talent rationnel, est un trait fondamental de - et dans - « la pensée automatique » des surréalistes. Perçu dans son aptitude à donner libre cours au surgissement aléatoire de l'imagination, de l'inconscient et des rêves, cet usage permet de « faire être » toutes les possibilités d'un langage nouveau, en rupture avec la logique et le sens commun des mots. Il favorise, en ce sens, la fécondité des actes poétiques d'une grande envergure et d'accès difficile sur le plan de la réception. Nombreuses sont, en fait, les œuvres littéraires et plastiques surréalistes qui soulignent cette rhétorique de l'errance du sens<sup>28</sup>, cette poétique en quête sans cesse d'une certaine modernité de l'ambiguïté susceptible de libérer l'Homme et l'Art des contraintes de la Raison conformiste. C'est ainsi que dans *Les champs magnétiques*, contrairement à la conduite habituelle de l'incipit narratif de médiation<sup>29</sup> dans le roman réaliste, André Breton et Philippe Soupault, admirateurs de la prose poétique de Lautréamont<sup>30</sup>, invitent-ils le lecteur à rompre avec ses attentes habituelles à tout comprendre, pour l'orienter plutôt dans le sens de découvrir le texte dans son objectif de libérer le langage en exposant sa rhétorique automatique et magnétique :

Un jour, on verra deux grandes ailes obscurcir le ciel et il suffira de se laisser étouffer dans l'odeur musquée de partout. Comme nous en avons assez de ce son de cloches et de faire peur à nous-mêmes ! Etoiles véritables de nos yeux, quel est votre temps de

---

<sup>27</sup>- On rappelle que *divagations* est aussi le titre d'une sorte d'anthologie qui renferme l'essentiel des écrits des albums de vers et prose de Stéphane Mallarmé (1842-1898), l'auteur du célèbre poème-fleuve : *un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) et *d'Ingitur ou la Folie d'Elbehnon* (1867-1870). Le poète, le fort armé, proclame dès 1862 la nécessité d'une œuvre d'accès difficile parce qu'ambitieuse.

<sup>28</sup>- A vrai dire, c'est à Arthur Rimbaud (1854-1891) que revient le mérite d'avoir bousculé le code métrique de la poésie romantique. Qualifié de comète depuis son arrivé, il a inventé une poésie hermétique. La poétique de ses vers se veut un défi face à tout effort de désambiguïsation. Elle progresse dans la perspective à cultiver la problématique du sens introuvable comme en témoignent les deux distiques du poète symboliste :

*Ce charme ! Il prit âme et corps.  
Et dispersa tous efforts.*

*Que comprendre à ma parole ?  
Il fait qu'elle fuie et vole !*

<sup>29</sup> - Cet incipit, dit aussi incipit programmatif, a pour objectif de préparer le terrain de lecture au lecteur et de lui assurer un certain confort intellectuel au fur et à mesure qu'il avance dans la découverte du récit.

<sup>30</sup>- Comte de Lautréamont (1846-1870) est l'auteur d'une œuvre surréaliste avant l'âge : *Les chants de Maldoror* (1868) composés de six chants d'horreur et de douleur d'un Mal existentiel condamné par Maldoror, le héros principal des récits chantés. La phrase exclamative célèbre : « *beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !* » du VI chant passe pour l'une des grandes sources inspiratrice de l'esthétique surréaliste inaugurée au début du XX<sup>ème</sup> siècle par Breton, Soupault et Aragon.



révolution autour de la tête ? Vous ne vous laissez plus glisser dans les cirques et voila donc que le soleil froisse avec dédain les neiges éternelles...<sup>31</sup>

Ou encore, avec Robert Desnos qui cherche à atteindre la quintessence de la vérité surréaliste par l'échafaudage d'un jeu de mots et calembours lexicaux tout en proposant une pluralité de définitions intertextuelles de la poésie surréaliste même. En évoquant les grandes figures du surréalisme, le poète nous invite à une réception du mouvement comme conscience collective apte à libérer le vers surréaliste des mesures codées, et à affirmer la nouvelle identité des mots. Liberté de construction lexicale, le poème de Desnos est aussi le chant d'une rhétorique libre dédiée à la poésie surréaliste :

*DÉFINITION DE LA POÉSIE POUR :*

122. Louis Aragon : *À la margelle des âmes écoutez les gammes jouer à la marelle.*

123. Benjamin Péret : *Le ventre de chair est un centre de vair.*

124. Tristan Tzara : *Quel plus grand outrage à la terre qu'un ouvrage de {verre/vers} ? Qu'en dis-tu, ver de terre ?*

125. Max Ernst : *La boule rouge bouge et roule.*

126. Max Morise : *À figue dolente, digue affolante.*

127. Georges Auric : *La portée des muses, n'est-ce pas la mort duvetée derrière la porte des musées ?*

128. Philippe Soupault : *Les oies et les zébus sont les rois de ce rébus.*

129. Roger Vitrac : *Il ne faut pas prendre le halo de la lune à l'eau pour le chant « allô » des poètes comme la lune.*

130. Georges Limbour : *Pour les Normands le Nord ment.*

131. Francis Picabia : *Les chiffres de bronze ne sont-ils que des bonzes de chiffes : j'ai tué l'autre prêtre, êtes-vous prêtre, Rose Sélavy ?*

132. Marcel Duchamp : *Sur le chemin, il y avait un bœuf bleu près d'un banc blanc. Expliquez-moi la raison des gants blancs, maintenant ?*

133. G. de Chirico : *Vingt fois sur le métier remettez votre outrage.*

134. *Quand donc appellerez-vous Prétéritons, Paul Éluard, les répétitions ?*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup>- *Les champs magnétiques*, in *Le surréalisme, Anthologie*, op-cit., p. 52.

<sup>32</sup>-Robert Desnos, « Rose Sélavy » in *Corps et bien* cité dans *Surréalisme, Anthologie* de Mélanie Leroy-Terquem, Paris, Flammarion, 2002, p. 56.

Michel Leiris, lui, dans ses *Mots sans mémoires* (1969), obtient ses champ et chants surréalistes grâce à sa propre règle du jeu rhétorique, à sa passion linguistique de sculpter les mots. Il s'enferme à accorder énormément d'importance à la production d'un Glossaire qui lui permettra de rendre compte de son vocabulaire personnel et d'élucider le sens surréaliste de ses mots. Son travail lexicographique consiste ainsi à fragmenter les signifiants, à les faire éclater, non pas pour les détruire, mais pour s'en servir comme une mosaïque de terminologie polysémique apte à fonder le nouvel esprit de la littérature surréaliste :

K

KEPI – l'épique et l'ipéca. C'est l'équipé qui paie.

KILOGRAMMETRE – amarre logique de l'équilibre. Mais l'être rame, hors des repères de force...

KYRIELLE – pluriel lyrique.

L

LABOR – l'abhorrer, tel ORARE... Mort aux oraisons taylorisées !

LABOUREUR – délabrer à rebours.

LABYRINTHE – une langue...

LANGAGE – bagage, langes de l'esprit.

LANGUE – la gangue des ailes comme la lampe en est la hampe

LITTERATURE – art de lutte et de rôle ; ou bien raclure de littoral<sup>33</sup>

Ce grand effort rhétorique, en perpétuelle acrobatie lexicographique, auquel se livre Leiris pour donner vie aux nouveaux mots de son « Glossaire » peut s'intituler : *Petit dictionnaire la poésie*. Il s'inscrit apparemment dans la logique de la poétique de *L'Amour la poésie* (1929) de Paul Eluard, le poète de la liberté par excellence. En effet, c'est le grand amour à travailler sur les mots qui est à l'origine de l'amour de la poésie. Autrement dit, la liberté des mots est une condition sine qua non de l'écriture surréaliste. Elle est au centre du vers libre : tout concourt, en fait, à fonder une nouvelle fonction créatrice du langage et une nouvelle analogie de la perception du monde :

La terre est bleue comme une orange

Jamais une erreur les mots ne mentent pas<sup>34</sup>

Ce souci de minutie et de biopsie "du langage surréaliste" pour évacuer le rationnel et bouleverser la logique habituelle du monde dans son rapport avec la question de l'art, débouche finalement sur une sorte de « folie féconde » dans les textes de *L'Amour fou* (1937) qui est aussi une sorte de folie rhétorique inspirée au poète par le hasard de sa rencontre avec Nadja de *Nadja* (1928), ou mieux encore, qui prend la forme d'un discours délirant à la

---

<sup>33</sup>- Michel Leiris « Glossaire j'y serre mes gloses », écrit en 1939, in *Mots sans mémoires*, op-cit., p. 61.

<sup>34</sup>- Paul Eluard in *L'Amour la poésie*, op-cit, p. 66

recherche d'une femme mystérieuse, Yolande, de Vagualame, le héros hypnotisé et à "âme-vaguë", dans le roman de René Crevel : *Etes-vous fou ?* (1929) :

Fermez les yeux, Vagualame. Des profondeurs monte une voix. La voix de Yolande. Et Yolande c'est la femme-mystère. D'elle vous ne s'avez qu'un prénom. Or un prénom n' jamais suffi à expliquer une femme. Tout à l'heure, rue des Paupières-Rouges, vous avez vu, de loin, venir Mimi et ses jumeaux. Mais Yolande, elle, comment a-t-elle jailli du trottoir ?...<sup>35</sup>

## Conclusion

En conclusion générale, et tout en rappelant l'importance de l'écriture automatique et humoristique inaugurée par André Breton dans son *cadavre exquis*<sup>36</sup> depuis 1927, il importe de souligner que le surréalisme est un effort intellectuel international qui remonte aux années de l'après-guerre (1914-1918), une liberté artistique contre toute raison conformiste, une logique finalement à la recherche d'une poétique de l'inconnu, celle qui tend vers l'exploration de l'infini au moyen d'une rhétorique de la folie et de l'impensée. Apparemment, il correspond à une synthèse entre la révolte de Lautréamont contre tout destin de "Mal d'horreur" (*Chants de Maldoror* -1868 - ), le symbolisme visionnaire de Rimbaud et les recherches de Sigmund Freud sur l'inconscient, le rêve et l'intime.

Cette nouvelle perception du monde ne se borne pas seulement au champ de la littérature comme poétique de création artistique et lecture de réception critique, mais il aborde aussi d'autres domaines, entres autres ceux de la peinture et du cinéma. Les tableaux de Francis Picabia (1879-1953), de Pablo Picasso (1881-1937), de Joan Miro (1893-1983), de René Magritte (1898-1967), de Salvador Dali (1904-1989), ... en disent long.

A cette peinture, s'ajoute évidemment le cinéma surréaliste qui date de 1928. Pendant cette année, Germaine Dulac<sup>37</sup>, en collaboration avec Antoine Artaud, va réaliser son film, de moyen métrage, intitulé *La coquille et le clergyman*. En parallèle, Man Ray, le réalisateur américain, influencé par le surréaliste français Robert Desnos, s'acharnera à la projection de *L'étoile de mer*. *Un Chien andalou* et *L'Age d'or* de Luis Buñuel seront tournés respectivement en 1929 et 1930, Jean Cocteau prendra en charge, après, le scénario et la réalisation de son film : *Le Sang d'un poète* en 1932...

---

<sup>35</sup>- René Crevel, *Etes-vous fou ?*, *op-cit.*, p. 90.

<sup>36</sup>- Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* donne du cadavre exquis la définition suivante : jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. Le travail rapide du jeu finit par donner naissance à la formule surréaliste : Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau.

<sup>37</sup>- réalisatrice et scénariste française ((1882-1942), auteur de *Ecrits sur le cinéma* (1919-137).

Aujourd'hui le cinéma est aussi une grande problématique de la critique de l'art. Les spécialistes du domaine n'hésitent pas à souligner la grande question de vérité dans son rapport avec le mensonge en matière des scénarios et des réalisations. L'ouvrage critique d'Alain Joubert<sup>38</sup>, *Le cinéma des surréalistes*, reste une référence de base concernant la réception critique cinématographique, notamment celle du cinéma surréaliste.

### **Bibliographie**

Alain Joubert, *Le cinéma des surréalistes*, Paris : édition de Maurice Nadeau, 2018.

Christian Romain, *Retour vers la littérature*, Paris : éditions LEDUCS, 2012.

Jean-Luc Rispail, *Les surréalistes. Une génération entre le rêve et l'action*, Paris : Découvertes, 1991.

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1970.

Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris : Minuit, 1949.

Id., *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.

Mélanie Leroy-Terquem, *Le surréalisme. Anthologie*, Paris : Flammarion, 2002.

Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris : SEDES, 1997.

---

<sup>38</sup> - Alain Joubert est essayiste, romancier et poète surréaliste français. Outre, *Le cinéma des surréalistes*, paru en 2018 aux éditions de Maurice Nadeau, il a écrit : *Le Mouvement des surréalistes ou le Fin mot de l'histoire* (2001), *Une goutte d'éternité* (2007) et *Le futur du passé est toujours présent* (2013).

## 4- L'espace littéraire du XX<sup>e</sup> siècle et remise en question des frontières entre les genres littéraires, le cas d'*Enfance* de Nathalie Sarraute

### 1.4- Présentation générale

Écriture d'aventures ambiguës et ambiguïté sémantique du récit des événements, l'œuvre littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle est aussi une lecture critique du dispositif narratif classique. En effet, depuis les années cinquante, et on peut citer comme titres d'essais critiques éminemment révélateurs de sens, *L'ère du soupçon* (1956) de Nathalie Sarraute et *Le livre à venir* (1959) de Maurice Blanchot, le travail d'écriture en matière de production artistique n'a pas cessé de féconder et d'encourager une culture de *modernité littéraire*. Tout comme dans le théâtre de l'absurde et la poésie surréaliste, ce souci d'innovation génétique et de variation rhétorique, fondateur bien évidemment d'une *subversion sémantique*, caractérise la littérature du nouveau-roman. Les nouveaux romanciers tentent d'expérimenter un mode de création en rupture avec les formes narratives sclérosées (romans psychologiques, chronologiques et réalistes) et de pousser ainsi l'œuvre romanesque, y compris le genre de l'autobiographie, vers la plus haute ambition du style, c'est-à-dire vers un certain excès de sens qui reste toujours à désambiguïser. Cet élan dynamique de la plume vers le dépassement du texte traditionnellement codé, cet effort passionné de substituer à l'« écriture d'aventure » une sorte d'« aventure d'écriture », alimente profondément l'œuvre littéraire de Nathalie Sarraute et la détermine comme une œuvre moderne, riche et polyvalente. Dans cette perspective d'évolution littéraire, *Enfance* offre un terrain propice à l'étude de l'investissement d'une poétique de diégèse éclatée génératrice d'une esthétique de foisonnement d'errance sémantique.

On rappelle que Sarraute (1900-1999), auteur célèbre d'une œuvre abondante, a écrit *Enfance* tardivement. C'était en 1983. Le récit correspond à « un tout-culturel » plus vaste. Il passe pour le meilleur et inestimable travail riche en mélange de genres narratifs et en matière d'extension narrative. Récit de mémoire en apparence, la conduite de sa narration s'inscrit pourtant dans une perspective de lecture critique du genre autobiographique classique.

## 2.4- Remise en question de la narration linéaire et souci d'innovation artistique

Dans *Enfance*, le récit de mémoire avance par conversation tronquée. Il est riche en *Aposiopèses*<sup>39</sup> et en déambulations narratives. Le « je » de la narratrice se scinde en deux entités antithétiques et se permet d'établir un dialogue avec son double. Les répliques, trouées de l'intérieur, débouchent souvent sur des silences sémantiques : une espèce de vacuolisation s'empare désormais du tissu narratif de l'œuvre, et jette, sur le plan de la réception, le lecteur dans une situation embarrassante. Dès le début, la narratrice, au moment même où elle décide de raconter son récit de mémoire, se heurte aux problèmes du pacte autobiographique. Autrement dit, le récit, chaque fois qu'il essaie de s'ouvrir (de démarrer), quelque chose d'*anti-diégétique*, semble-t-il, se dresse contre lui, le perturbe, le bloque et l'oblige de s'annuler. Par où commencer ? Suis-je capable de mener à bien mon récit ? Quelle conduite adopterai-je dans mon parcours narratif ? Quelle approche ? Quelle démarche ? En un mot, comment procéder au récit d'une autobiographie en fonction d'une écriture qui se veut hermétique ? Tels sont quelques modalités interrogatives qui semblent servir d'épigraphe implicite au texte d'*Enfance*. D'ailleurs, à lire l'incipit narratif de l'œuvre, on s'aperçoit qu'il s'ouvre sur une réplique émouvante, celle qui vise à interroger la narratrice sur l'hésitation de son projet d'écrire une autobiographie :

– *Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Évoquer tes souvenirs d'enfance »...*<sup>40</sup>

Autrement dit, et comme le souligne Laure Himy-Piéri : « Le premier mouvement du texte [*Enfance*] n'appartient pas à la narration proprement dite, mais retrace le projet d'écriture de la voix narrative. Ce n'est qu'à la page 10 que l'enfant est mise en scène. »<sup>41</sup>

Les brèches et les vacuoles narratives, les voix réticentes et intransitives qui caractérisent et traversent les répliques du dialogue antéposé au récit d'*Enfance*, permettent d'introduire une nouvelle poétique du genre autobiographique, celle qui prend conscience de se définir en fonction de l'importance d'une « écriture informelle »<sup>42</sup> susceptible de produire des textes en suspension, de dire le décousu, d'écrire des silences, de désigner l'impossible et de procéder par dérapage et brouillage sémantiques. Eu égard à cette écriture capable

---

<sup>39</sup>- Daniel Bergez, Violaine Géraud et Jean-Jacques Robrieux, dans *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, (Paris : Dunod, 1994, p.27), définissent l'**Aposiopèse** comme *une interruption brusque dans un discours, marquant une réticence à continuer une phrase. Chez Sarraute, cette Aposiopèse se traduit par des scènes de silences narratifs (narration fragmentée) tout au long d'Enfance.*

<sup>40</sup>- Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris : Gallimard, 1983, p. 7, (coll. folio)

<sup>41</sup>- Laure Himy-Piéri, *Enfance*, Paris : Hatier, 2001, p. 52, (Coll. Profil d'une œuvre)

<sup>42</sup>- On entend par écriture informelle, une écriture qui refuse de représenter les formes reconnaissables, Classables et linéaires, c'est-à-dire sans épaisseur.

d'engendrer la perturbation unitaire et univoque du récit, Sarraute parvient à engager son *Enfance* dans une voie de « blancs narratifs », et réussit par-là à donner à son texte un cachet de récit ouvert à l'inénarrable. Ce travail de l'inracontable, ce travail sur le discontinu, celui qui se manifeste dans le parcours narratif par éclatement diégétique, instaure une énergie d'extension sémantique caractéristique d'un nouveau récit autobiographique : *le récit infatigable de l'indicible*. Insaturable et riche en secousses narratives, ce récit a désormais non seulement le pouvoir de dire et de remémorer, dans et par le silence, le passé d'une enfance *déchirée* par le divorce de ses parents, mais il a aussi le talent et la force de *déchirer* cette structure continue, linéaire et chronologique de l'autobiographie classique, jugée bien entendu démodée et révolue.

« Je vais le déchirer »... je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide...<sup>43</sup>

### **3.4- Travail d'écriture et problèmes de réception.**

A vrai dire, l'intérêt de se démarquer de la norme classique et de rejeter ainsi tout suivisme narratif, est l'un des projets critiques qui préoccupe le travail d'écriture de l'auteur d'*Enfance*. Nathalie Sarraute y affiche son obsession de faire éclater les conventions du langage, elle recourt à des techniques de fragmentation qui ont pour but de rompre avec les types de textes auxquels nous sommes habitués. Le texte sarrautien annonce, en fait, la naissance d'un nouveau récit immortel, réfractaire à toute possibilité de conclure et de tout préparer au lecteur. En termes critiques d'autobiographie, il s'agit de défaire le déroulement linéaire et la logique des souvenirs. Outre le problème de prendre en charge les détails chronologiques des événements, le récit de la narratrice sarrautienne a le souci de charger ces événements même d'un équivoque sémantique, c'est-à-dire de les doter d'un sens insondable et énigmatique. Au racontable se substitue désormais l'inénarrable, le récit possible médiatisé tend à devenir impossible et épouse la forme d'un texte en conflit, ou mieux encore d'un espace extensif de belligérance textuelle pour reprendre l'expression de Jean Ricardou, l'auteur de *Problèmes du nouveaux roman*<sup>44</sup> Hypertrophié en matière des silences narratifs, *Enfance* augmente la chance du foisonnement herméneutique, favorise le brouillage sémantique et débouche finalement sur la disparition de la certitude du sens. Autrement dit, à un éclatement diégétique qui traverse le parcours narratif d'*Enfance*, correspond chez le

---

<sup>43</sup>- Nathalie Sarraute, op-cit., p.12.

<sup>44</sup>- Jean Ricardou, *Problèmes du nouveaux roman*, Paris : Seuil, 1978, p. 24

lecteur l'attitude d'éprouver la difficulté de repérer et d'identifier une certaine transparence sémantique des événements en suspension. Effectivement, il semble que l'objectif de la narratrice n'est pas de raconter une histoire linéairement progressive, et de préparer ainsi pour le lecteur le terrain de lecture, mais d'attirer son attention sur le travail d'une écriture fragmentée, fondatrice bien évidemment d'une modernité poétique de narration et productrice d'une désignation ambiguë sur le plan sémantique. A en croire Laure Himy-Piéri, la structure diégétique d'*Enfance* est une structure décousue. Elle engendre « *la désignation impossible* » :

*Le processus de fragmentation s'inscrit dans une incertitude généralisée. Il n'y a pas dans Enfance un contenu clairement déterminé à exprimer. Au contraire, tout vient signifier que le contenu même du récit est obscur*<sup>45</sup>

Le travail de dislocation narrative, et qui influe largement sur la réception du récit chez le lecteur, est signalé par le recours au procédé syntaxique de la *parataxe*<sup>46</sup>: les phrases sont souvent brèves, interrompues et s'achèvent par des points de suspension. De même, le procédé de fragmentation narrative tient à l'absence des articulateurs logiques qui marquent les transitions narratives et l'homogénéité des liaisons thématiques. Il trouve aussi son explication dans l'emploi abondant des indéfinis et des termes à désignation floue, dans l'utilisation d'une mise en abyme rendue sensible par le mélange des discours direct et indirect rapporté, ou au moyen d'une accumulation narrative qui, paradoxalement, est orientée vers l'indécision, l'indistinction et la destruction d'un sens précis, comme le souligne cet extrait :

*Une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve...mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »...comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me dérobe, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru*

---

<sup>45</sup>- Laure Himy-Piéri, *op.cit.*, p. 77

<sup>46</sup>- Dans *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse, 1973, p. 356, Jean Dubois et ses collaborateurs définissent la *parataxe* comme un procédé syntaxique consistant à juxtaposer des phrases sans expliciter par une particule de subordination ou de coordination le rapport de dépendance qui existent entre elles dans un énoncé, dans un discours ou dans une argumentation. La parataxe s'oppose l'hypotaxe.



*de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot?... de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre...jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi*<sup>47</sup>.

On voit bien que la narratrice s'ingénie à rappeler, en remontant dans son passé d'enfance, un certain moment sensationnel qui l'a profondément marqué dans sa psychologie, mais chaque fois qu'elle essaie de nommer et de désigner cette sensation, son écriture hésite profondément devant les mots. Au lieu de cerner le sentiment, l'écriture le fait éclater. Les mots semblent échapper à la narratrice, ils deviennent incapables de signifier et de communiquer au lecteur l'émotion indélébile. Autrement dit, plus elle cherche dans le lexique quelques synonymes susceptibles de renvoyer adéquatement à son état affectif, plus elle éprouve la grande difficulté de repérer dans la langue l'expression convenable, et débouche finalement, en adoptant un processus de réticence, sur « le flou de signifié ». Encore, à en croire Umberto Eco, faut-il rappeler que le flou de signifié rend difficile l'individuation de quelque chose en tant que Renvoi dans un monde possible, et le fait de ne pas être reconnaissable comme Renvoi dans un monde possible rend difficile l'interprétation d'un signifié chez le lecteur<sup>48</sup>.

L'éclatement diégétique, qui engendre évidemment l'excès de sens, ne manque pas dans *Enfance*. Tout au long de son parcours narratif, la narratrice prend conscience d'entrecouper l'histoire de ses souvenirs pour attirer l'attention du lecteur sur son attitude d'héroïne passionnée par le travail des mots, et la haute ambition de produire un roman voué à l'extension sémantique :

*Je ne me sens pas très bien auprès d'eux [les mots], ils m'intimident... mais ça ne fait rien, je dois les accueillir le mieux que je peux, c'est ici qu'ils doivent vivre... dans un roman... dans mon roman, j'en écris un, moi aussi, et il faut que je reste ici avec eux...*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup>- Nathalie Sarraute, op-cit., p. 67.

<sup>48</sup>- Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : P.U.F, 1988, p. 65.

<sup>49</sup>- Nathalie Sarraute, op.cit., p.88.

Ou encore :

*A moi aussi un sort a été jeté, je suis envoûté, je suis enfermée ici avec eux, dans ce roman, il m'est impossible d'en sortir...*<sup>50</sup>

Laure Himy-Piéri le précise davantage. Il écrit :

*Toute l'œuvre de Sarraute s'insurge contre un usage conformiste du langage : dans l'usage de la parole, elle mène un travail de déconstruction d'expressions du langage courant, et tente de renouveler leur pouvoir d'évocation. Pour elle, le langage ne saurait être figé dans un usage ou un sens commun : il faut libérer les mots engoncés dans une norme. Enfance ne saurait ainsi être le récit d'une vocation : toute l'œuvre de Sarraute lutte contre une conception de l'écriture effectuée sans travail ni réflexion.*<sup>51</sup>

D'ailleurs, vers la fin de l'histoire, on remarque que le récit de mémoire est tellement suggestif qu'il annonce le passage du projet d'innovation artistique de son état de gestation à son état de naissance créative : dans l'avant dernière page d'Enfance, la narratrice se souvient de son petit voyage, en prenant le tramway, d'Orléans à Saint-Germain ; elle se souvient surtout de son « *lourd cartable neuf bourré de cahiers neuf et de nouveaux livres* »<sup>52</sup>.

Aussi faudrait-il conclure sur le plan symbolique que voyage de la narratrice et souvenirs de *Nouveaux livres* à la fin d'*Enfance*, est aussi un *voyage d'écriture* comme aboutissement à l'écriture de *livres nouveaux*, ceux qui véhiculent diégèse éclatée et excès de sens.

#### **4.4- Le flou des frontières littéraires et brouillage sémantique**

Le titre, *Enfance*, prête à confusion. Apparemment, l'intitulé semble renvoyer au genre autobiographique et annonce l'idée d'un récit de mémoire. Néanmoins, à lire le récit dans sa globalité, on s'aperçoit qu'il fait preuve d'une véritable liberté par rapport à l'évocation des souvenirs. L'œuvre, dans son extension narrative, progresse par dialogue. Sa structure génétique est organisée de manière théâtrale, et nombre de textes épousent la forme de poèmes en prose. En effet, si la narratrice multiplie les coupures et les interruptions dans son récit, s'il refuse d'adopter une progression simple des événements, c'est qu'elle cherche par là à dépasser la loi des frontières entre les genres littéraires, et à désigner une disposition de son

---

<sup>50</sup>- Ibid., p. 88.

<sup>51</sup>- Laure Himy-Piéri, op-cit, p. 35

<sup>52</sup>- Ibid, p. 276. (L'avant dernière page d'*Enfance*)

texte à l'ouverture. La narratrice tourne en dérision la forme homogène et unidimensionnelle du genre narratif, en l'occurrence du genre autobiographique, et s'ingénie à donner plutôt à son récit un caractère hétérogène, une structure syncrétique, plurielle et symbolique. D'ailleurs, il faut noter que le texte d'*Enfance* est écrit, pour l'essentiel au présent de l'indicatif plutôt qu'au passé simple, forme du temps verbale communément admises dans le texte narratif traditionnel. Le temps du présent crée l'illusion de l'effet dramatique sur scène, une perception immédiate de l'événement narré. Les dialogues entre la narratrice et son double ne constituent pas dans le parcours narratif d'*Enfance* des intervalles épisodiques à valeur secondaire ; au contraire, comme au théâtre, ils sont à l'origine de l'animation de toute l'histoire, et de ce fait, « on pourrait fort bien imaginer qu'*Enfance* soit jouée, ou du moins lu, sur scène »<sup>53</sup>

De plus, il arrive à la narratrice d'insérer dans son récit des séquences événementielles qui échappent à la contrainte narrative et épousent apparemment la forme de poèmes en prose. La page 245, typiquement marquée par une mise en relief de blanc typographique, en dit long. Le texte des souvenirs de vacances qui y figurent semble être autonome et suffisant à lui même. Il est écrit dans un style poétique à valeur lyrique :

Je dévale en courant, en me roulant dans l'herbe rase et drue parsemée de petites fleurs des montagnes jusqu'à l'Iser qui scintille au bas des prairies, entre les grand arbres...je m'agenouille sur son bord, je trempe mes mains dans son eau transparente, j'en humecte mon visage, je m'étends sur le dos et je l'écoute couler, je respire l'odeur de bois mouillé des énormes troncs de sapins écorcés portés par son courant et qui ont échoué près de moi dans les hautes herbes...<sup>54</sup>

Les pages, 57, 105 et 149, elles aussi, renferment des passages poétisés. Ils y prennent un caractère général qui échappe à la particularité de l'anecdote. Comme le souligne Laure Himy-Piéri, il semble que dans ces textes, proches de poèmes en prose, « le récit n'est qu'un technique, il n'est pas une fin en soi. »

Du reste, il est à noter que le parcours narratif d'Enfance est aussi riche en style épistolaire et de voyage.

---

<sup>53</sup>- Laure Himy-Piéri, op-cit, p. 44

<sup>54</sup>-- Nathalie Sarraute, op-cit., p. 275.

Dans cette perspective d'entrecroisement littéraire, *Enfance* répond largement à l'une des conceptions de Maurice Blanchot sur « le livre à venir » à savoir que :

*Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient pas plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, [...], et l'essence de la littérature c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer<sup>55</sup>.*

## Conclusion

*Enfance* de Nathalie Sarraute se propose de mettre l'accent sur une nouvelle approche de concevoir le récit dans sa conduite narrative et sa réception critique. L'aspect narratif d'*Enfance* échappe à la contrainte de la narration classique. Elle est à la fois texte-objet et méta-texte. A l'encontre d'une littérature dite littérature canonique, le récit sarrautien s'engage à innover les techniques rhétoriques de l'émission diégétique plutôt qu'à raconter une histoire linéairement progressive. Il est censé prendre conscience de se définir en fonction de l'importance de dépasser « le communément admis » en matière de production littéraire. Le récit des souvenirs n'est qu'une technique de remise en question et de descendre vers la profondeur d'une littérature énigmatique. Eu égard à cette ère du soupçon qui traverse l'œuvre littéraire du XXe siècle, Sarraute estime qu'il est désormais inutile de signifier littéralement et d'imposer une certaine tradition en matière de production littéraire. L'être de la littérature, sa grandeur artistique, est à chercher non pas dans la possibilité d'une transmission transparente de son message, mais dans l'impossibilité de tout transmettre et de tout préparer au lecteur, c'est-à-dire dans l'éclatement de la substance narrative, celle qui engendre évidemment des excès de sens.

Ainsi avons-nous jugé pertinent de soulever d'abord, la question de la narration classique tout en l'associant au souci d'innovation chez Sarraute, d'étudier ensuite, le travail d'écriture

---

<sup>55</sup>- Maurice Blanchot, « La disparition de la littérature », in *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 272, 273.

et son effet d'ambiguïté sémantique sur le lecteur, et de montrer finalement qu'Enfance se veut un droit à la mémoire en dehors des points démarcatifs entre les genres littéraires.

### **Bibliographie**

ANGENOT Marc et Al., *Théories littéraire, problèmes et perspectives*, Paris : P.U.F, 1989.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984

Id., *Critique et Vérité*, Paris : Seuil, 1966

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959

Id., *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955

DALLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1965

Genette Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

GONTARD Marc, *La Violence du texte, étude sur la littérature marocaine de langue française*, Paris : L'Harmattan, 1981.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Paris : Pierre Mardaga, 1997  
(pour la traduction française)

Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil, 1978

SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard, 1983

TODOROV Tzvetan, *la notion de littérature et autres essais*, Paris : Seuil, 1987