

## Les Fruits d'or – un texte sans contexte ?

Izabella LOMBÁR

Dans son recueil d'essai paru en 1956, *l'Ère du soupçon*<sup>1</sup>, Nathalie Sarraute s'intéresse déjà à la question de la réception artistique et plus précisément à la réception littéraire. Ceci est également l'enjeu de son œuvre de fiction paru en 1963, *Les fruits d'or*<sup>2</sup>. Citons une phrase très sarrautienne pour faire le pont d'abord entre les deux œuvres au niveau du texte d'auteur, pour pouvoir ensuite étendre l'étude de certains points communs de l'interprétation des deux œuvres :

On est stupéfait de voir avec quelle avidité, tous les interdits étant levés, les amateurs les plus fidèles et les plus enthousiastes des chefs-d'œuvre de la littérature, ceux qui se montrent d'ordinaire, en présence d'une œuvre nouvelle, si fermés, si sévères, si délicats, dévorent ces ouvrages comme s'ils étaient la plus succulente des nourritures<sup>3</sup>.

Il est certain qu'un parallélisme paratextuel est à établir entre cet extrait de l'essai intitulé *Ce que voient les oiseaux* et le titre du roman de l'année 1963, *Les Fruits d'or*.

Nathalie Sarraute entame en effet une fascinante expérience fictive dans ses *Fruits d'or* : elle cherche à savoir ce qui se passe si cette « succulente nourriture », voire un roman est à la portée de lecteurs différents. Le roman est structuré en séquences qui tiennent lieu de chapitres, aussi bien que les *Tropismes* ou *l'Enfance* du même auteur. Il se distingue pourtant des *Tropismes* : ici, les quatorze séquences ne sont pas numérotées. Les quatre premières évoquent le monde des lecteurs professionnels, les neuf parties suivantes mettent le roman au milieu de situations dont les participants sont des lecteurs naïfs ; tandis que la quatorzième et dernière séquence suggère l'existence d'une lecture tropismique, à part.

Un aspect des *Fruits d'or*, c'est le besoin et l'impossibilité de saisir dans une œuvre d'art une valeur absolue. Elle se dérobe constamment. Un seul lecteur arrive, à la fin, à établir avec l'œuvre un contact direct, à préserver la fraîcheur intacte de sa sensation, comme s'efforce de le faire un écrivain<sup>4</sup>.

L'auteur révèle elle-même son intention par rapport à la dernière séquence du roman. Mais cela est un roman, soit une œuvre de fiction qui ouvre le chemin à l'interprétation. Comment cette lecture tropismique est-elle fondée sur un contact direct avec l'œuvre ? Existe-t-il réellement un rapport pur entre une personne et un objet, un livre ?

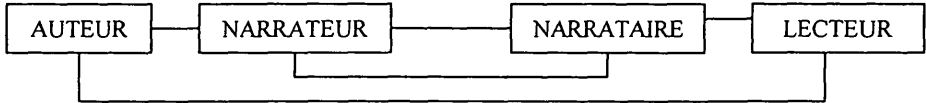
<sup>1</sup> SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

<sup>2</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.

<sup>3</sup> SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, p. 128.

<sup>4</sup> Entretien avec Geneviève Serreau. Cité par ANGREMY, Annie, in *Sommaire Nathalie Sarraute*, Paris, ADPF, 1996, p. 24.

Les contours d'une lecture tropismique peuvent d'abord se tracer à partir des caractéristiques de la structure énonciative des *Fruits d'or*. Sa spécificité provient du fait que le roman n'est aucunement porteur d'histoire au sens genettien du terme<sup>5</sup>. Sans un diégèse quelconque, son énonciation ne peut pas être structurée par les instances énonciatives traditionnellement dédoublées selon le schéma de Genette<sup>6</sup>.



Le narrateur, il ne raconte pas, n'a pas le rôle de conteur, mais a la charge de déclencher les dialogues des différents participants du roman. Comme il n'y a pas d'histoire, il n'y a pas de personnages non plus. Les dialogues entre les participants des séquences, entamés sur un livre intitulé « Les Fruits d'Or », forment la carapace de la structure narrative. Cette structure fondée sur le dialogue n'est – comme l'écrit dans un de ses textes théoriques l'auteur elle-même – « que l'affleurement des tropismes à l'extérieur où ils se dissimulent sous des lieux communs »<sup>7</sup>. Si l'on entend par tropismes « les sensations que produisent certains mouvements à peine conscients »<sup>8</sup>, une question se pose, à savoir : quels tropismes, quelles sensations fortes un bavardage sur un livre quelconque peut-il provoquer ? Deux phénomènes poétiques sont à remarquer à propos de cette question. L'un est d'ordre énonciatif, l'autre est d'ordre rhétorique et en rapport avec les figures de style ; tous les deux ont une importance majeure dans l'interprétation du roman.

Faute de diégèse et de structure narrative traditionnelle, c'est donc le dialogue et les discours rapportés (à savoir d'autres techniques d'écriture proches de l'oralité, voire des paroles citées – discours indirect, discours indirect libre, sous-conversation) qui donnent le cadre d'une énonciation très spécifique. La première séquence du roman s'ouvre par le dialogue de deux participants qui palabrent sur un sujet sans importance aux yeux du lecteur. Il s'agit du fait que l'un d'eux, en société, ignorait consciencieusement et visiblement une reproduction de Courbet qu'une troisième personne leur avait montrée. Une discussion de plusieurs pages s'engage ainsi sur la question : a-t-on le droit de froisser quelqu'un à cause d'un désaccord sur la valeur artistique d'une œuvre ? Cette question sera presque traitée d'une façon maniaque par les deux participants. L'incipit sous forme de dialogue crée tout de suite un espace énonciatif, où les sujets du dire (signalés par des pronoms personnels, par un *je-elle* et un *je-il*) introduisent le sujet du dit, le participant signalé par le pronom personnel *il* (appelons-le *il ulcéré*). Les déictiques sont à comprendre,

<sup>5</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72.

<sup>6</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 190. Le schéma provient de cet ouvrage.

<sup>7</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Roman et réalité*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 1655.

<sup>8</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Forme et contenu du roman*, in *Œuvres complètes*, p. 1668.

du point de vue grammatical, soit par la situation, soit par le contexte. Toute nomination de personnages et tout diégèse éliminés, les références pronominales (anaphoriques, cataphoriques) restent largement cotextuelles<sup>9</sup>. Autrement dit, elles ne renvoient pas à des personnages d'une histoire ou d'une fiction romanesque et ne s'y rapportent ni d'une façon anaphorique, ni d'une façon cataphorique. Ces déictiques, ne renvoyant à personne, restent des phénomènes largement cotextuels, voire langagiers. Grâce à l'usage d'un « présent agrandi »<sup>10</sup>, cette énonciation flottante donne l'impression d'un espace textuel clos, attirant le lecteur dans son monde à part. Nathalie Sarraute, selon qui les auteurs et les lecteurs ont perdu confiance dans le personnage de roman<sup>11</sup>, les élimine donc en les substituant par des pronoms personnels, en établissant cette sorte d'énonciation spécifique.

Il faut noter que l'incipit agit avec une extrême violence sur le lecteur. Il choque presque, il le provoque. Il paraît qu'un livre peut entraîner chez ses lecteurs des réactions si vives, voire des tropismes, qu'en rejaillissent quelques débris dans les dialogues romanesques. Ils mettent en relief la violence et la force avec lesquelles l'acte de lire fait irruption dans la vie de l'homme en tant que réception littéraire, renforcées par des images fortement expressives, dans la plupart des cas et, il est vrai, ironiques.

– La tête de chien. L'avez-vous vue ? – Moi je trouve ça admirable. – Je trouve ça une pure merveille. – Cette petite chose à elle toute seule...

En elle réunis... délices... communion, fusion des âmes... *Je [je-il]* sens que moi aussi ça me gagne... titillation exquise... ça vient, ça me possède... Incantations... Extases... Allons, tous ensemble, plus fort. Encore. Plus fort. Plus loin. *Moi* maintenant *je* m'avance, *je* franchis toutes les bornes, [...] Le voilà. *Il* tombe en transes, le Dieu le possède, il se convulsionne, les yeux révolvés, l'écume aux lèvres, il se roule par terre, arrachant ses vêtements... Pour moi... *il* se frappe la poitrine... Pour moi, *je [il ulcéré]* ne crains pas de le dire... Rien au-dessus. Courbet est le plus grand. Shakespeare. Dernier sursaut. *Il* se courbe en arc de cercle : Shakespeare et Courbet<sup>12</sup>.

Ces images fortement expressives et ironiques enrichissent le langage du roman tout au long des *Fruits d'or*. L'auteur joue minutieusement entre l'ironie envers les participants des séquences et entre la suggestion d'un vrai engagement par rapport à l'art et à ceux qui, d'une façon ou d'une autre, s'en occupent. Le dialogue qui ouvre le roman débouche sur l'image horrifiante du critique (de la troisième personne, le *il ulcéré*) prônant son avis sur Courbet ; le dialogue se déconstruit d'abord au niveau formel : il est explosé par l'introduction des sous-conversations du *je-il*, dont une comporte l'extrait cité au-dessus.

Ces méthodes poétiques, voire l'énonciation déictique sans la précision d'une situation (même fictive), l'ironie dans les images choquantes pourraient être

<sup>9</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, *Op. cit.*, p. 40. Cotexte : référence relative au contexte linguistique.

<sup>10</sup> SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1655.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 9. Nous soulignons.

susceptibles de provoquer le lecteur. Ainsi, l'enchaînement de la sous-conversation au dialogue dépasse d'avance les cadres narratifs d'une fiction diégétique possible, le rend improbable au niveau formel. Mais par quel procédé ? Le dialogue du *il ulcéré*, voire le critique et celui du *je-il* de l'incipit sont reproduits au discours direct. La dernière phrase du discours direct comporte le pronom personnel *elle* renvoyant anaphoriquement à la tête de chien, figurant au tableau, sujet de la conversation. Les trois points aux connotations extralinguistiques, ensuite le nouveau paragraphe à la ligne dans lequel s'insinue pourtant ce même pronom personnel *elle*, ouvrent le chemin à la sous-conversation du *je-il*. Le pronom personnel *je* apparaît également : il est bien évident qu'ici, il s'agit d'une sous-conversation, à l'intérieur de laquelle, d'ailleurs, le discours direct donne la place au discours indirect libre. Nous tentons de signaler dans l'extrait les différents contenus référentiels du pronom *je*. Mais en même temps il faut noter que ce renvoi référentiel reste flottant : il fait écho aux participants du dialogue précédent, dans lequel déjà, nous l'avons vu, les contenus référentiels des pronoms sont indécis. La piste de la lecture est ainsi brouillée par une technique d'écriture, la sous-conversation, qui comporte un système complexe de référence cotextuel par les pronoms personnels et un réseau de différents discours rapportés.

Cette vibration continue des dialogues et des sous-conversations ainsi que la fluidité provoquée par l'énonciation fondée sur des pronoms personnels sans contenu référentiel, organisent la structure de l'écriture tout au long du roman. Dans les treize premières séquences, la figure du lecteur ordinaire est présentée sous tous ses aspects. Nathalie Sarraute parle de ce lecteur de masse (« la masse des lecteurs de roman »<sup>13</sup>) dans ses essais ; c'est lui qui souhaite extraire du roman tout ce qu'il peut évoquer pour lui, et en recueillir, recevoir tout ce que la lecture du roman peut lui apporter<sup>14</sup>. Ce lecteur égoïste est mis en scène dans les situations formulées par les dialogues et les sous-conversations des treize premières séquences. Le roman dont tous les participants parlent dans ces séquences, ne sert que de prétexte pour mettre en avant tel ou tel aspect de la vie de ces « personnage-supports »<sup>15</sup> : à leur idéologie, à leur intégration dans une société, à la justification de leur statut dans une hiérarchie. Ces situations conversationnelles servent uniquement des contextes différents dont le roman intitulé *Les Fruits d'or* participe.

Or, la quatorzième séquence suggère l'existence d'un lecteur de tropismes, sur qui l'écrivain peut compter dans le déchiffrement du texte tropismique. Il ne diffère pas du « Lecteur Modèle » d'Umberto Eco en ce qu'il est « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et est capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement »<sup>16</sup>. Cependant, la capacité de coopération du lecteur des tropismes n'est pas aussi

---

<sup>13</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Le langage dans l'art du roman*, in *Œuvres complètes*, p. 1681.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1653.

<sup>16</sup> ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. fr., Paris, Grasset, 1985, p. 71. Cité par JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997, p. 114.

savante que celle du Lecteur Modèle d'Umberto Eco. Sa compétence réside d'abord dans sa capacité de participation dans la recherche par l'auteur d'une « pure sensation », pour les « mouvements intérieurs à peine conscients et de leur percée à travers des formes sclérosées »<sup>17</sup>. C'est à ce lecteur « chercheur » unique, occupant une seule séquence de tout le roman que Nathalie Sarraute oppose la série, précédente, des lecteurs égoïstes.

Dans la dernière séquence pourtant, les « Fruits d'or » n'apparaissent pas en tant que sujet de dialogue entre lecteurs ou sujet de sous-conversations. Ici, toute parole rapportée au discours direct manque. Le pronom personnel de la première personne du pluriel ouvre la séquence :

Oui, c'est bien le cas de le dire, *nous* sommes mal partis. *Nous* voilà réduits à un piteux état. Et seuls, si seul, c'est à ne pas croire. *J'ai* beau de temps en temps... *il le faut*... *sait-on* jamais... et *s'il se trouvait* tout d'un coup quelqu'un qui réponde, juste une autre voix... quel soulagement ! *Il n'en faudrait* pas plus pour qu'*on* se sente presque sauvés. Mais *j'ai* beau essayer, profitant d'un moment d'accalmie, de silence, avec fermeté pour les forcer à écouter, mais avec douceur pour ne pas les faire fuir, *j'ai* beau, de temps en temps lancer : « Et Les Fruits d'Or ? », tout au plus un regard glisse sur moi un instant et se détourne. Mais le plus souvent *ils* n'entendent même pas...<sup>18</sup>.

L'auteur continue à jouer sur une énonciation flottante grâce aux différents pronoms personnels et au rôle élargi du pronom *on*. Le rôle du pronom *on* est le même que dans l'essai *Ce que voient les oiseaux* paru dans *L'Ere du soupçon*. Ce pronom se comporte syntaxiquement comme un pronom personnel mais il est sémantiquement tellement riche qu'il peut aisément donner la base d'une figure de style, celle de l'énallage<sup>19</sup>. Nathalie Sarraute se servait déjà de cette technique d'écriture dans ses essais : elle y introduisait l'énonciation flottante de la sous-conversation par une énonciation dont le sujet est un *on*. Dans les premières séquences, le terrain de l'énonciation de la sous-conversation est préparé par les dialogues. Cependant, dans la dernière séquence des *Fruits d'or*, toute l'énonciation se voit brouillée par l'usage fréquent du pronom personnel *on*, fondement d'un énallage : ainsi le lecteur ne peut jamais précisément savoir à quel référent (même pronominal) renvoie le *on*. Sarraute enrichit davantage sa méthode formelle par rapport à *Ce que voient les oiseaux* ; ici, elle ne se base pas uniquement sur le pronom *on*, mais elle utilise également, et dans la même fonction poétique d'échange au niveau énonciatif, un nombre de constructions impersonnelles (il faut, il arrive, il y a, il semble, etc.).

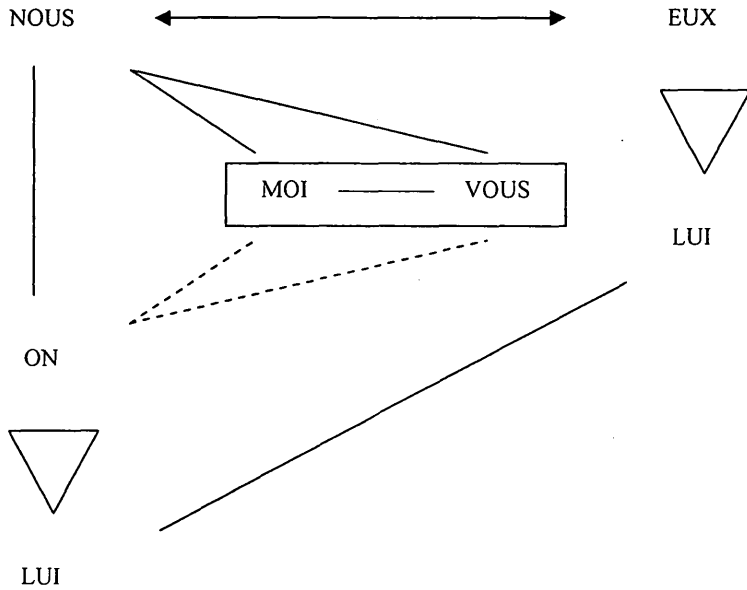
L'unité du *je* et de *vous*, le *nous*, sujet des premières phrases de la séquence, peut être interprétée comme la fusion du lecteur tropismique et du livre lui-même. C'est de cette fusion que le *je* se détache et entame plutôt un monologue dont le

<sup>17</sup> SARRAUTE, *Forme et contenu du roman*, p. 1673.

<sup>18</sup> SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 151. Nous soulignons.

<sup>19</sup> Énallage : « l'échange d'un temps, d'un nombre, ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne ». FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, rééd., Paris, Flammarion, 1968, p. 293.

destinataire est le *vous* au lieu d'une sous-conversation. La sous-conversation n'a jamais de destinataire, même pas implicite. La sous-conversation ne se sert pas non plus de constructions impersonnelles, même si elle utilise le pronom *on*. Ce rapport entre le *moi*, le lecteur des tropismes et le *vous*, le roman lui-même, se trouve au milieu de la situation d'énonciation de la dernière séquence qui pourrait être représentée ainsi :



La solitude de la fusion du *moi* et du *vous* n'est pas une existence solitaire *a priori*. Elle est un discernement douloureux du monde des *eux*, soit forcément le monde des participants des treize premières séquences qui, sa mode passée, ont réprouvé les « Fruits d'Or ». Au niveau discursif, cette solitude se prête à se briser par l'introduction d'un grand nombre d'énoncés au sujet impersonnel et au sujet *on*. De l'impersonnalité de ses unités grammaticales fonctionnant poétiquement comme un éniellage résulte l'échange possible de ces constructions avec le *nous* qui fusionne lecteur et lecture. Mais – et c'est grâce à ce deuxième échange que la solitude (du *moi* ?) du *nous* sera peut-être brisée – le *on* et les constructions impersonnelles se glissent également en *eux* ; pour en extraire finalement un *il*, censé s'identifier par la suite avec la voix qui interromprait la solitude du *nous*.

Mais *il me semble* que j'ai trop attendu. Le moment est venu. *Je* dois essayer de nouveau. *Il ne faut pas* laisser passer trop de temps. *Je* vais agir avec prudence. *Il y en a un là*, parmi *eux*, qui se tient un peu à l'écart des autres, *il* a un air vacant, un air

disponible... « Et Les Fruits d'Or ? Vous vous en souvenez ? » Je vais lui glisser cela doucement... – « Les quoi ? » C'est tout ce qu'il m'a dit... *Il ne faut pas s'en étonner. Voilà des mois qu'il ne m'est pas arrivé de rencontrer quelqu'un qui se rappelle votre existence. Je n'entends jamais prononcer votre nom. Mais j'ai senti qu'avec lui je pouvais insister : « Entre nous, c'est un fameux bouquin. Tombé dans l'oubli, je n'ai jamais compris pourquoi. Il faut le lire absolument. » Et il m'a dit qu'il allait voir ça... Je crois qu'il le fera, on peut lui faire confiance... et, qui sait, si c'était la sienne, l'autre voix ?*<sup>20</sup>

Le lecteur des tropismes donc, à savoir ce lecteur « chercheur », a même de fusionner avec les sensations vivifiées par l'œuvre, pourrait devenir le « Lecteur Modèle » ou le « Lecteur Idéal » ; mais il ne le devient pas. Car, comme la structure énonciative de la dernière séquence le montre bien : le lecteur (même tropismique), tout en étant ou restant à l'intérieur d'une unité avec le roman, cherche finalement le contact avec les lecteurs de masse. Il n'est pas surprenant que le *moi* parle du danger de sa trahison envers le *vous*. Si l'on suppose comme Roland Barthes, que la lecture est un état séparé, clandestin<sup>21</sup>, solitaire, le lecteur tropismique trahit sa lecture habituelle s'il cherche non pas des sensations vives dans le texte, mais un prétexte pour s'approcher d'un être vivant. Lire seul, sans contexte quelconque, cela serait la lecture idéale, voire tropismique – suggère Sarraute. Mais « Les Fruits d'Or » se remet dans le contexte des lecteurs en masse, car il est nécessaire que même la « plus succulente nourriture » porte en elle un goût amer.

---

<sup>20</sup> SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, p. 156. Nous soulignons.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland, *Sur la lecture*, in *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984. p. 43.