



**HAL**  
open science

# Percer le sujet, écrire le sensible. Mouvements de choc et d'effraction dans les représentations de la perception chez Virginia Woolf et Nathalie Sarraute

Naomi Toth

► **To cite this version:**

Naomi Toth. Percer le sujet, écrire le sensible. Mouvements de choc et d'effraction dans les représentations de la perception chez Virginia Woolf et Nathalie Sarraute. Florence Marie; Françoise Buisson; Christelle Lacassain-Lagoin. Perception, perspective, perspicacité, L'Harmattan, pp.277-290, 2014, 978-2-343-04280-0. hal-03119723

**HAL Id: hal-03119723**

**<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03119723>**

Submitted on 25 Jan 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Percer le sujet, écrire le sensible.  
Mouvements de choc et d'effraction dans  
les représentations de la perception chez  
Virginia Woolf et Nathalie Sarraute*

**Naomi TOTH**

*École Polytechnique / Université de Paris Ouest - Nanterre La  
Défense*

Comme beaucoup d'écrivains d'avant-garde à travers l'histoire, c'est au nom de la « vie » que Virginia Woolf et Nathalie Sarraute appellent à renouveler les formes littéraires. En effet, dans leurs essais sur la fiction, elles plaident pour une écriture à la recherche de la « vie », vocable qu'elles rendent synonyme de « réalité » de sorte que les deux termes se trouvent mis en tension permanente. Le sens de cette « réalité vive » – ou de cette « vie réelle » – est à la fois énigmatique et déterminé chez ces deux écrivains. Il est énigmatique parce qu'elles évitent soigneusement toute définition fixe de la « vie » : une telle démarche substantialiserait et ainsi tuerait l'objet recherché. Il est pourtant déterminé, car le sens de la « vie » se précise aux moments où les deux écrivains décrivent les modalités de leur recherche, modalités qui sont par conséquent créatrices, en quelque sorte, de leur objet. Chez Virginia Woolf comme chez Nathalie Sarraute, cette recherche de la « vie » engage de nouvelles formes de perception. En effet, il s'agit pour elles de s'opposer aux régimes de visibilité qui dominent alors, lesquels sont inhérents aux formes littéraires qu'elles rejettent : en l'occurrence, le roman « édouardien » pour Virginia Woolf et le roman « traditionnel » et « behavioriste » pour Nathalie Sarraute. Elles s'attachent donc à remettre en question une approche du monde et des sujets qui repose sur l'extériorité saisie de façon objectivante, car cette modalité du percevoir est incapable,

selon elles, de saisir la « *vie* » que la littérature doit capter. Ce rejet ne se traduit pourtant pas par l'exploration d'une intériorité subjective close, ni par une reprise de l'opposition dualiste entre l'être et le paraître. En fait, Virginia Woolf et Nathalie Sarraute plaident toutes deux pour un *autre* régime de la perception<sup>1</sup> qui suspendrait les hiérarchies entre sujet et objet et déjouerait la réflexivité subjective. C'est une telle perception vive qu'une écriture vive doit à la fois capter et créer. Ainsi, de nouvelles modalités perceptives sont pensées comme amenant à la recherche de nouvelles formes littéraires.

Une réflexion sur la perception se trouve donc au cœur de leur projet littéraire, et c'est par ce biais qu'il s'agit d'établir ici une comparaison entre elles. Plus précisément, cette comparaison s'articule autour d'un aspect de cette réflexion : le fait que la perception vive soit imaginée chez ces deux écrivains comme *percée*, voire comme *blessure*. Car accéder à une perception vive implique pour elles une ouverture du sujet, et celle-ci n'est pas vécue uniquement sur un mode libérateur. Au contraire, cette ouverture au monde peut aussi être qualifiée de *traumatique* si l'on se réfère au sens étymologique du mot « *trauma* » : dans la médecine antique, « *trauma* » vient du mot grec qui signifie « blessure » et dérive du mot « percer », et désigne en effet une « blessure avec effraction ». C'est cette définition que Freud va reprendre pour la transposer sur le plan psychique afin de désigner un « choc » ou une « *effraction* », ainsi que ses conséquences (Laplanche & Pontalis 1987 : 499)<sup>2</sup>. Une prise en compte des motifs récurrents du « choc » chez Virginia Woolf et de l'« effraction » chez Nathalie Sarraute nous permet de souligner le *pathos* propre aux modalités les plus vives de la perception. En même temps, la description que font les deux écrivains de cette percée met au jour le rôle central que jouent le langage et l'écriture dans cette expérience, ce qui ruine toute idée d'immédiateté ou de pureté de la sensation. Pourtant, cette mise en langage de l'expérience remplit une fonction différente en ce qui concerne ce *pathos* de la perception vive chez chacune d'elles. Nous reviendrons sur cette différence après avoir exploré, dans un premier temps, comment la percée du sujet s'articule avec l'écriture du sensible dans les deux œuvres.

<sup>1</sup> Pour le dire dans les termes de Jacques Rancière (2000), il s'agit de modifier « *le partage du sensible* » afin de faire émerger de nouvelles façons de voir qui sont plus aptes à capter la « *vie* ».

<sup>2</sup> Précisons qu'il ne s'agit pas de chercher une explication de la pensée de la perception dans les événements que l'on a pu qualifier de traumatiques dans la biographie de ces écrivains. Cette précision s'impose d'autant plus qu'ici nous analysons surtout des textes à caractère autobiographique. C'est la représentation de la perception dans son lien avec la pensée de l'écriture littéraire qui nous intéresse ici : nous n'adoptons pas une approche biographique de leur œuvre.

La fiction « moderne » telle qu'elle est pensée par Virginia Woolf repose sur une ouverture du sujet aux mouvements du monde sensible jusque dans les vibrations des atomes : cette idée, développée notamment dans l'essai « *Modern Fiction* » (Woolf, *The Common Reader*), constitue aujourd'hui un lieu commun de la critique. Le *pathos* qui sous-tend ce rapport au monde est moins souvent évoqué. Pourtant, il traverse le vocabulaire qu'emploie Woolf dans « *Modern Fiction* » quand elle évoque les « *tremblements de la susceptibilité* » (« *tremors of susceptibility* ») qui ont vocation à « *embrasser et créer ce qui est en dehors du soi et au-delà* » (« *embrace or create that which is outside of the self and beyond* ») (Woolf, CR : 156)<sup>3</sup>. Le mot « susceptibilité » indique en anglais comme en français une sensibilité accrue qui est en même temps une prédisposition à être blessé, aussi bien physiquement que moralement. Woolf semble jouer sur la double valeur de ce terme pour souligner non seulement la nécessité de s'ouvrir au monde mais aussi la vulnérabilité qu'une telle ouverture implique. Cette ambivalence se trouve renforcée quand on observe que les mots « tremblement » et « terreur » partagent une racine commune. Dès lors, le rapport vif au monde instauré par les mouvements de cette susceptibilité tremblante ne peut pas être lu comme étant celui d'une affirmation créatrice sans mélange, puisqu'il est aussi teinté d'une certaine inquiétude.

La vulnérabilité du sujet à la recherche de la « *vie* » est surtout évidente dans la description que Virginia Woolf donne des « *moments d'être* » (« *moments of being* »), ces instants privilégiés de la perception qui ont souvent été lus comme le principe structurant de sa fiction (Beja 1971 : 137). Elle développe sa pensée de ces moments essentiellement dans « Une Esquisse du passé » (« *A Sketch of the Past* » ; [1938] 1985), ses mémoires restés inachevés. Les « *moments d'être* » s'y donnent à lire non seulement sur le mode de l'extase ou encore de l'épiphanie, comme on l'a souvent dit<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Il s'agit de la critique que l'écrivain fait de Joyce : « *Est-ce à cause de la méthode employée que nous avons l'impression d'être centré dans un soi qui, malgré ses tremblements de la susceptibilité, n'embrasse ni ne crée jamais ce qui se trouve en dehors du soi et au-delà ?* » (« *Is it due to the method that we feel [...] centred in a self which, in spite of its tremor of susceptibility, never embraces or creates that which is outside of the self and beyond?* ») (Woolf, CR : 156). Comme l'a souligné James Naremore, on lit en creux dans cette critique l'importance pour Woolf de ce double mouvement d'« embrassement » et de « création » de ce qui se trouve « *en dehors de soi et au-delà* », mouvement qui est en effet au cœur de son projet (Naremore : 74, 243). Toutefois, la lecture de Naremore diffère de la nôtre en ce qu'il oppose les mouvements d'« embrassement » et de « création » chez Woolf, là où, selon nous, il s'agit plutôt de les situer dans un rapport de tension dialectique, comme nous le verrons.

<sup>4</sup>

C'est notamment Teresa Prudente qui lit les « *moments d'être* » comme étant des moments d'extase d'ordre mystique (Prudente 2009 : ch. 3-5). Cette lecture est très répandue (voir par

mais surtout sur celui du « choc » selon le mot de Woolf elle-même dans ce texte. En effet, ces « moments d'être » se produisent à l'instant où « la ouate du non-être » (« *the cotton wool of non-being* ») de la vie quotidienne et normée est rompue par un « coup » (« *a blow* ») porté au sujet depuis « derrière [des] apparences » (« *behind appearances* »). Ce « choc » ou ce « coup » fait défaillir simultanément le sujet et l'apparaître normé du monde extérieur, mettant le sujet en contact avec une autre « réalité » (Woolf, *Moments of Being* : 72, t.d.a). Autrement dit, le « choc » produit un changement de régime de la perception et permet une vision plus vive du réel. En effet, à de multiples reprises dans ce texte, l'émergence d'une « réalité » sensible qui ne peut pas être contenue par les apparences objectivées va de pair avec une ouverture abrupte ou violente du soi exprimée dans les termes de « choc » ou de « fissure »<sup>5</sup>.

Ces « chocs » ne vont pas sans un certain effroi. Virginia Woolf se souvient de trois de ces moments qui sont intervenus au cours de son enfance dans les termes suivants

[...] beaucoup de ces moments exceptionnels amenaient avec eux une horreur particulière et un effondrement physique ; ils semblaient me dominer ; j'étais moi-même passive.  
([...] *many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive.*) (Woolf, *MB* : 72, t.d.a.).

Alors que ces expériences traumatiques de son enfance restaient hors langage, à l'âge adulte, en revanche, le fait d'expliquer le choc, c'est-à-dire, de l'analyser à travers sa mise en langage, lui permet de mieux maîtriser

exemple la notice de Michelle Rivoire dans Woolf, *Œuvres romanesques* tome II, 2012 : 1488). Mark Hussey développe une lecture légèrement différente quand il associe leur expérience avec « la transcendance du temps et de la mort par un personnage donné », et situe leur réalité sur un plan distinct du monde concret. Ainsi Hussey s'inscrit-il dans une lecture dualiste de ces « moments d'être » et plus généralement de l'épistémologie woolfienne (Hussey 1986 : 96, 106). Morris Beja évoque également la possibilité d'une transcendance dans sa lecture des « moments d'être » woolfiens, qu'il évoque plutôt dans les termes de l'épiphanie, terme emprunté à Joyce (Beja 1971 : « Introduction », ch. 4). Lorraine Sim a récemment repris la lecture de ces moments dans les termes de l'épiphanie (Sim 2010 : ch. 5), quoiqu'en infléchissant la définition de Beja. Nous reviendrons sur la lecture de Lorraine Sim dans la note 10.

<sup>5</sup> Citons, entre autres, le passage où Woolf métaphorise le soi comme un « vaisseau étanche » (« *sealed vessel* ») qui « flotte » sur « la réalité », et dont « la matière qui le calfat se fissure » (« *the sealing matter cracks* ») ponctuellement pour laisser entrer une « scène » de la réalité. « scène » sur laquelle elle fonde son écriture. Il y a donc de nouveau l'idée d'une entaille de l'intégrité subjective qui va de pair avec une perception de la « réalité » qu'il s'agirait d'écrire (*MB* : t.d.a).

l'impact de celui-ci, car c'est en l'écrivain qu'elle arrive à faire entrer cette expérience dans le domaine du perceptible. Virginia Woolf va jusqu'à relier explicitement sa capacité à recevoir un « choc » au fait d'être devenue écrivain (MB : 72). Dès lors la réceptivité passive face au sensible se lit en rapport étroit avec l'activité créatrice<sup>6</sup>. Pourtant, ce rapport n'est pas conçu sur un mode unidirectionnel :

[...] l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain. J'avancerais en guise d'explication qu'un choc, dans mon cas, est aussitôt suivi du désir de l'expliquer. Je sens que j'ai reçu un coup ; mais ce n'est pas, comme je le croyais quand j'étais enfant, simplement un coup d'un ennemi caché derrière la ouate de la vie quotidienne ; il est, ou deviendra, une révélation d'un certain ordre, il s'agit de la marque d'une chose réelle derrière les apparences, et je la rends réelle en la mettant en mots. Ce n'est qu'en la mettant en mots que je la rends unie ; cette unité l'a privée de son pouvoir de me blesser ; cela me donne, peut-être parce que ce faisant j'enlève la douleur, un immense plaisir que de mettre ensemble les morceaux disjoints.

*(And so I go on to suppose that this shock-receiving is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order, it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together.) (MB : 72, t.d.a.)*

Si, dans les premières phrases de ce passage, la forme de la « réalité » qui a frappé Woolf écrivain semble être antérieure à l'explication qui passe par le langage, cette primauté bascule par la suite : le « coup » ne précède plus l'acte de la création, mais procède de lui ; la « réalité » avec laquelle il s'agit d'entrer en contact est tout autant un effet de la mise en signes du « choc » qu'un appel à l'écriture. Ainsi tout rapport de cause à effet linéaire entre expérience du « choc » et représentation de celle-ci se voit défaire : le « choc » que l'on ressent n'est plus originaire par rapport à sa mise en

<sup>6</sup> Que la réceptivité et l'activité soient mises en tension dans la perception vive est déjà indiqué dans l'injonction double d'« embrasser » et de « créer » le monde dans « *Modern Fiction* », citée ci-dessus (voir la note 3).

langage. L'écriture n'a donc pas un rôle de simple transcription de l'expérience sensible du « choc », au contraire elle génère sa réalité même et crée la possibilité que celui-ci donne lieu à une « révélation », à une forme de sens<sup>7</sup>. Dès lors, elle intervient de façon constitutive dans l'expérience traumatique et vive. De même, l'apaisement et le plaisir que procure la création d'une « unité » ne peuvent être trouvés que par l'écriture. Par conséquent, l'« unité » est pensée, elle aussi, non pas comme une totalité extérieure à l'expérience qu'il s'agit de reproduire, mais comme un effet de la création langagière : les « morceaux » de la « réalité » qui frappent le soi sont toujours déjà en pièces, sont déjà une multiplicité désunie au moment du « coup ». Toute unité ainsi constituée est nécessairement faite de fragments et privée de totalité.

La mise en langage rend le choc réel en même temps qu'elle met cette expérience traumatique à une distance apaisante. La terreur et la blessure créées par le « choc » sont à la fois *reconnues* et *conjurées* dans cette activité de composition langagière<sup>8</sup>. Pour le dire en termes psychanalytiques, c'est par son abréaction ou son élaboration dans l'œuvre d'art que l'expérience traumatique vient véritablement à exister, d'une part, et perd sa capacité de continuer à blesser de l'autre. Cela veut dire que la terreur investit et sous-tend la perception la plus vive, et que celle-ci n'est accessible que par l'activité créatrice<sup>9</sup>. Pour Virginia Woolf, donc, réceptivité et activité, fragmentation et unité, plaisir et effroi, écriture et expérience sensible, doivent être non pas considérés comme distincts mais *dialectisés* afin de rendre compte d'une perception vive<sup>10</sup>.

7

Bien sûr, cette déstabilisation des hiérarchies entre expérience et écriture, entre signe et sens, et entre perception et représentation évoque ce que Derrida appellerait la « *différance* ». (Voir, entre autres, la discussion de ce terme dans son analyse de Husserl, chapitre 7. *La Voix et le phénomène*, 1967).

<sup>8</sup> En ce sens, la conception woolfienne de l'écriture pourrait être considérée, selon la métaphore platonicienne du *pharmakon*, simultanément poison et remède (voir Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, 1972).

<sup>9</sup> C'est ainsi que nous pouvons lire l'apparition de Mrs Ramsay à Lily Briscoe devant son tableau dans les dernières pages de *To the Lighthouse*, dans la mise en abyme de l'activité créatrice la plus développée au sein de l'œuvre fictionnelle de Woolf.

<sup>10</sup> Notre lecture des « *Moments d'être* » diffère ainsi de celle proposée récemment par Lorraine Sim, qui les analyse selon une typologie binaire. Lorraine Sim insiste sur la dimension « agréable » (« *pleasant* ») d'une majorité des « *moments d'être* » et ensuite entreprend de dissocier de tels « *moments* », qu'elle qualifie de « *positifs* » et qu'elle relie à la découverte d'un sens d'ordre mystique, aux « *moments d'être* » qui seraient « *négatifs* » et qu'elle associe au « *choc* », au « *trauma* », à la « *douleur* ». Ces moments « *négatifs* » mènent, selon elle, non pas à la découverte du sens mais à une « *crise de la compréhension* » (Sim 2010 : ch. 5, et en particulier 140, 142, 150). Ainsi, pour Lorraine Sim, ces deux modalités de « *moments d'être* » s'articulent avec des rapports au savoir différents, et sont à « *opposer* » l'une à l'autre. Or il nous semble que dans la description woolfienne, de telles

Comme Virginia Woolf, Nathalie Sarraute cherche à se débarrasser de la perception objectivante des « surfaces » du monde qui sont facilement accessibles aux sens afin de percevoir une autre « réalité », celle d'une « sensation vive »<sup>12</sup>. Elle appelle « tropisme » cette réalité sensible et éphémère. Pour capter le tropisme il faut opérer un changement de régime de la perception, ce qui passe par un mouvement d'« effraction » comme l'a montré Françoise Asso (1995). Il s'agit d'entamer les apparences des objets et des personnes, de déchirer leur intégrité superficielle, afin de saisir le tremblement de la « vie » sensorielle qui les parcourt et qui ne se laisse pas enfermer en elles.

L'importance centrale de l'effraction dans la recherche de la sensation vivante transparait clairement dans la scène exemplaire qui ouvre *Enfance*. Malgré l'interdiction de sa gouvernante allemande – ou plutôt à cause même de cette interdiction – la petite Natacha prend des ciseaux pour fendre le dossier en soie du canapé du salon. Cette scène, comme on l'a souvent noté, représente une mise en abyme de l'écriture sarrautienne dans ce roman-autobiographie en particulier et dans son œuvre plus généralement : le désir de percer les surfaces lisses et closes que connaît la petite Natacha renvoie au projet d'écriture de Nathalie Sarraute elle-même, à sa volonté de se défaire des formes reçues du visible ainsi que de celles du personnage et du récit (Asso 1995 : 10-11 ; Boué 1997 : 171 ; Jefferson 1996 : 1940).

Or, celui qui attaque les surfaces dans l'œuvre sarrautienne se trouve lui-même par contrecoup attaqué dans son intégrité apparente ; celui qui déchire les apparences devient en même temps sa propre victime. Cette réversibilité de l'effraction apparaît de façon emblématique dans ce premier « souvenir », car l'acte violent accompli par la petite Natacha se retourne sur elle-même qui se voit déchirée elle aussi. Cette déchirure réversible a lieu en deux

---

oppositions sont mises à mal. en premier lieu parce qu'une part de *pathos* est inhérente à toute joie que peut procurer un « moment d'être ». De même, il faudrait déplacer le sens que Lorraine Sim accorde aux termes « positif » et « négatif » – qu'elle rend synonymes de « agréable » et « douloureux » – et penser les rapports entre eux en termes dialectiques. car toute positivité de l'expérience du « moment d'être » ne peut être conçue qu'en rapport avec une négativité. Dialectiser ces termes aboutit à une pensée *non totalisante* du sensible et du savoir associés à ces « moments d'être ».

Ce sous-titre fait référence à l'ouvrage très éclairant de Françoise Asso (1995).

<sup>12</sup> C'est notamment dans la conférence qui date de 1969-1970. « Le langage dans l'art du roman » (reproduite dans Sarraute 1996 : 1679-1694), que l'usage du terme « sensation » pour décrire l'objet de la recherche est prépondérant. Ceci dit, la « sensation » apparaît en fait comme synonyme de la « vie » et de la « réalité » dans tous les essais de *l'Ère du soupçon* (voir par exemple la préface de cet ouvrage ; Sarraute 1996 : 1554).



temps. D'abord, le désir de fendre le dossier en soie émerge dans le texte comme une réaction à une effraction subie qui a *déjà* eu lieu. En effet, cette scène commence avec la pénétration des paroles de la gouvernante dans Natacha :

« Non, tu ne feras pas ça ... » [...] [ces paroles] ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids... et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève... les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là- bas... [...] « Si, je le ferai. » (Sarraute, *Œuvres complètes* : 991 ; nous soulignons).

Depuis l'intériorité de la petite fille, les paroles de la gouvernante provoquent une réaction qui a lieu *en* Natacha, sans être tout à fait *d'*elle : la volonté de déchirer se lève comme *malgré* elle. Natacha renvoie d'autres mots pour qu'ils s'enfoncent en retour dans la gouvernante (pour qu'ils « *l'enfoncent* », elle, à son tour...), et elle va redoubler cette percée verbale par la déchirure du dossier du canapé avec les ciseaux. Le geste d'attaque est donc mené par un sujet déjà ouvert, déjà en prise avec une altérité qui a rompu son intégrité. Et, comme ailleurs dans l'œuvre de Sarraute, le geste de l'effraction n'est pas unique, mais inscrit dans un cycle de reprise et de répétition.

Dans un deuxième temps, l'acte de la déchirure est imaginé comme se retournant contre le soi, provoquant une deuxième déchirure du sujet. Il est significatif que celle-ci prenne la forme d'un « arrachement » à un certain rapport au monde. En effet, sur le point de fendre le dossier, la petite Natacha annonce son geste ainsi : « *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...* » (Sarraute *ŒC* : 992). De cette façon, l'action dirigée contre le dossier rebondit sur l'agent pour « *l'arracher* » au monde, pour retirer la petite fille hors du monde « *habité* », c'est-à-dire celui des identités établies et reconnues, celui des « *personnages* » que, vus de l'extérieur, selon Sarraute, nous sommes tous (*ŒC* : 1554). Percer les surfaces visibles signifie dès lors rompre la continuité d'un sujet constitué avec le monde des apparences closes et fixes. Cet « *arrachement* » à haut risque est figuré comme un « *saut* » ou une « *chute* », juxtaposition qui brouille de nouveau maîtrise et soumission. Passivité et activité se conjuguent en effet dans cette ouverture du sujet qui le fait basculer vers un autre rapport perceptif au monde.

Pourtant, si c'est dans le « *vide* » que la petite Natacha imagine qu'elle va tomber en ouvrant une brèche dans les surfaces du visible, cette brèche est

vite remplie : le déchirement du dossier donne à voir « quelque chose de mou, de grisâtre qui s'échappe par la fente... » (CEC : 993). Comme c'est si souvent le cas dans les scènes d'effraction chez Sarraute, la déchirure fait émerger une matérialité sans forme précise. Cette scène rappelle par exemple celle où est arrachée l'image en « toile peinte » de la grand-mère dans *Disent les imbéciles* (CEC : 834-837), la percée des « personnages » de Tolstoï dans *Portrait d'un inconnu* (CEC : 75-76) ou encore les scènes d'écriture dans *Entre la vie et la mort*, où il s'agit d'arracher un « mot » qui arrête la sensation vivante (CEC : 659). Dans chacun de ces cas, percer les apparences et les formes langagières qui en sont solidaires fait jaillir une substance indéfinissable qui coule, qui ne connaît pas de limites et qui peut emporter le sujet.

La réversibilité de l'effraction fait que l'entame des surfaces dans cette scène d'*Enfance* a une double valeur : elle est simultanément désirée comme mode d'accès à la vérité et à la réalité sensible, et crainte en tant qu'elle donne lieu à une perte déstabilisante de repères qui provoque l'effroi. Cette double valeur est traduite par la qualité ambivalente de la sensation tropique qui émerge à travers les fentes percées dans les surfaces, et qui prend très souvent une forme matérielle. Dans cette scène d'*Enfance*, il s'agit d'une substance grisâtre et molle à laquelle il serait difficile d'assigner une place, une substance qui dérange par sa neutralité même, résistant à une définition claire et précise. Ailleurs dans l'œuvre sarrautienne, l'effraction laisse suinter quelque chose qui est métaphorisé en termes de liquide visqueux, de vase, de lymphes ou de sang, substances souvent parcourues de germes et de microbes, ou encore d'émanations étrangement attirantes de putréfaction, à la fois vivifiantes et nocives. Ces flux de sensations tropiques menacent et attirent le sujet tout à la fois. Celui qui entre en contact avec cette substance entre dans un état de malaise qu'il a pourtant lui-même recherché. Il s'agit donc d'un *pathos* indissociable d'un certain plaisir ; le sujet désire et rejette à la fois la sensation inédite, car celle-ci lui permet d'atteindre une réalité plus vive en même temps que cette expérience le rend vulnérable. Autrement dit, le sujet veut intégrer autant qu'il veut rejeter cet étrange « non-objet » qui empêche son intégrité subjective de se maintenir, un « non-objet » qui effleure les limites de la perception normée, la faisant s'effondrer : on voit ici un lien avec l'abjection telle que l'a formulée Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*.<sup>13</sup>

---

13

Concernant le rapport entre abjection et perception voir p. 180 en particulier. Ann Jefferson avait déjà suggéré ce rapprochement entre la pensée de l'abjection de Kristeva et l'œuvre de Sarraute (Jefferson 2000 : ch. 3), dans une perspective différente de la nôtre.

C'est donc dans la transgression même des frontières – celles du sujet d'une part, et celles des apparences closes et objectivées de l'autre – que la sensation la plus vive apparaît dans toute son ambivalence. Cette transgression touche tout autant au langage qui soutient et maintient ces formes en place. Car si l'acte de déchirer les surfaces comporte une valeur double, il en va de même pour le statut accordé à la parole dans ce texte. En effet, la déchirure des entités closes du visible constitue un geste qui est, chez Sarraute, toujours déjà langagier, comme cette scène d'*Enfance* l'illustre bien : les « mots » de la gouvernante pénètrent la petite Natacha et provoquent le soulèvement d'autres « mots » avant que l'effraction des apparences n'ait eu lieu. Soulignons aussi que ce sont aux mots de l'interdit, de l'autorité et de la norme qu'il s'agit de résister pour Natacha. Car, ici comme ailleurs chez Sarraute, les apparences manifestes et évidentes qu'il s'agit d'attaquer ont pour corollaire les aspects définitoires de la « nomination » langagière. Les « mots » qui nomment et renvoient à un sens déterminé ou à une référence fixe répondent à une loi et font loi. Surtout, ils règlent la perception du monde, ramenant celle-ci au connu et au reconnu, aux formes closes et objectivées, sans tremblement vif. Ces « mots » font l'objet des attaques sarrautiennes au même titre que les apparences de « surface ». Or, chez Sarraute, ce n'est qu'en se servant d'*autres mots* que l'on peut faire exister la sensation inédite écrasée par les « mots » nominatifs. D'où les particularités du style sarrautien qui privilégie la phrase, voire le discours, comme unité de sens, attaquant ainsi dans son travail toute possibilité de plénitude sémantique<sup>14</sup>. C'est par un enchaînement de mots dans un récit ou un texte que l'on déchire l'intégrité et l'autorité des « mots » qui constituent l'ordre perceptif établi afin de faire vibrer une sensation encore inconnue. Ainsi, le partage entre sensation vivante et sensation morte ne recoupe pas celui entre le dicible et l'indicible<sup>15</sup> : il se trouve à l'intérieur du langage, qui forme par conséquent le champ de bataille entre les formes closes des surfaces et l'indéfinissable du tropisme. Il n'y a donc pas d'immédiateté ni de pureté de la sensation vive : comme chez Woolf, celle-ci est à entendre comme inséparable du langage qui la crée.

Or, à la différence de Virginia Woolf, la mise en langage de cette expérience de percée ne sert pas à *apaiser* le malaise qui lui est

<sup>14</sup>

Voir en particulier le chapitre intitulé « Le style de l'effraction » dans l'ouvrage de Françoise Asso, ainsi que les études très instructives dans l'ouvrage collectif dirigé par Agnès Fontevieille & Philippe Wahl, intitulé *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase* (2003).

<sup>15</sup>

Nous suivons sur ce point Françoise Asso qui marque clairement cette distinction (1995 : 254). Cependant, beaucoup de critiques – trop nombreux pour être cités ici – ont emboîté le pas à Sarraute, utilisant le terme « *indicible* » comme synonyme d'« *innommable* ».

consubstantiel, mais à l'étendre. Tout apaisement dans son œuvre est mortel, associé au retour aux surfaces lisses, aux « mots » nominatifs, et aux apparences de personnes. L'écriture de la sensation vivante doit agir elle aussi comme une effraction qui se reprend et se répète, et qui empêche la construction de toute unité, si fragile soit-elle. Ainsi la mise en mots de la sensation vive redouble et vise à reproduire l'ouverture souvent violente du soi et l'effondrement de la perception normée ; le malaise ainsi généré constitue pour Sarraute l'indice de la présence d'une sensation vive, et donc d'une écriture vive.

Chez Virginia Woolf comme chez Nathalie Sarraute, un *pathos* travaille les modalités de la perception capables de capter la « vie », car l'intégrité apparente du sujet est percée, le rendant vulnérable. Ce mouvement, faut-il le préciser, décroche par le même coup la perception d'un ancrage subjectif clos, tout en l'arrachant à une saisie objectivante. Ce *pathos* de la perception vive apparaît comme le moteur constitutif de l'écriture car, pour les deux écrivains, le nouveau régime du perceptible recherché est toujours en même temps un régime du dicible, et appelle au renouvellement de la forme littéraire. Ainsi la perception vive n'est pas à situer aux confins du langage : elle dépend du langage.

Chez Woolf, l'écriture est pensée comme un moyen de construire une certaine unité qui rend le « choc » réel tout en permettant au soi d'éviter l'effondrement total en replaçant à distance l'expérience traumatique. Certes, cette unité de l'expérience vive du réel est fragmentée et n'atteint ni le statut d'un universel ni celui d'un absolu, car, dans « Une esquisse du passé » (comme, plus généralement, dans les mises en abyme de l'activité créatrice au sein de son écriture fictionnelle<sup>16</sup>), toute « révélation » ne peut être que fragile et son contenu reste structurellement inaccessible dans sa totalité. Et pourtant, c'est cette unité partielle que vise l'écrivain des « chocs », car elle permet, paradoxalement, de rendre réel l'effondrement en palliant ses effets. Pour Sarraute, en revanche, l'écriture a pour but d'« empêcher » l'établissement de toute unité quelconque, et de déclencher des effondrements à répétition. Elle cherche à éviter que la blessure provoque une rupture totale, ce qui rendrait la répétition de l'effraction impossible, mais aussi à faire en sorte qu'elle ne se referme pas complètement. Car c'est dans la percée elle-même que la sensation vivante recherchée se déploie.

<sup>16</sup> Nous pensons à la fête de Clarissa dans *Mrs Dalloway*. le tableau de Lily Briscoe qui échappe à toute ekphrasis ou les « révélation » de Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse*. ou encore les récits de Bernard dans *The Waves*.

Loin d'apaiser le malaise, l'écriture sarrautienne cherche à le *propager*. On voit donc que la mise en langage de cette expérience perceptive joue un rôle très différent chez les deux écrivains, alors que pour l'une comme pour l'autre, la littérature relève d'une véritable *passion* du sensible.

## Bibliographie

- ASSO, Françoise. *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- BEJA, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washington Press, 1971.
- BOUÉ, Rachel. *Nathalie Sarraute : La Sensation en quête de parole*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
- . *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.
- FONTEVIEILLE, Agnès & Philippe WAHL (dir.). *Nathalie Sarraute : Du tropisme à la phrase*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes et Langue », 2003.
- HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf and the Singing of the Real World*. Columbus: Ohio State University Press, 1986.
- JEFFERSON, Ann. « Notice à *Enfance* ». Ann JEFFERSON (éd.), Jean-Yves TADIÉ (dir.), *Nathalie Sarraute. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- . *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1980.
- LAPLANCHE, Jean & J.-B. PONTALIS. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », (1967) 1987.
- NAREMORE, James. *The World without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- PRUDENTE, Teresa. *A Specially Tender Piece of Eternity: Virginia Woolf and the Experience of Time*. Lanham (Md.): Lexington, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000.
- RIVOIRE, Michèle. « Notes. Nouvelles non recueillies du vivant de l'auteur ». Jacques AUBERT (dir.), *Virginia Woolf. Œuvres romanesques* tome II. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- SARRAUTE, Nathalie. *Œuvres complètes*. Ann JEFFERSON (éd.), Jean-Yves TADIÉ (dir.). Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- SIM, Lorraine. *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*. Surry: Ashgate, 2010.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. New York: Harvest Books, 1925.  
---. *Moments of Being*. Jeanne SCHULKIND (ed.). New York: Harvest  
Books, (1976) 1985.