

Sarraute : La Voix de l'authenticité ?¹

Introduction

J'ai toujours considéré l'œuvre de Sarraute comme un acquis pour le roman psychologique. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle présenta la 'sous-conversation', la micropsychologie dans *Conversation et sous-conversation*, essai riche d'analyses convaincantes d'autres écrivains comme Dostoïevski, Proust et Kafka, à ne pas oublier Ivy Compton Burnett. Elle a découvert un domaine inexploré, presque tous les critiques s'accordent sur ce point. Mais quel est le statut de ce domaine ? Comment dépend-il de l'œil observateur ?

A l'autre bout de l'œuvre, – depuis *Les Fruits d'or* – on trouve un appel à l'authenticité (celle de la lecture, celle de la création), mais cette authenticité est plus nommée que créée, comme quelque chose qui filtre, qui coule de source. Mais comment aborder l'authenticité ?

Ce sont là les questions que je voudrais aborder dans cet article, renouant ainsi un échange de vues avec Morten Nøjgaard qui m'avait invité, en 1972 je crois, à parler sur le nouveau roman.

Nathalie Sarraute est devenue un classique. Je m'en rends compte en me reportant en esprit à l'année académique 1963-64, quand je rédigeai ma réponse à un sujet mis au concours par l'université de

¹ L'article qui suit figure déjà dans *Études de linguistique et de littérature dédiés à Morten Nøjgaard*, éd. G. Boysen et J. Moestrup. Odense University Press 1999, pp. 369-386. On le trouvera ici sans changements d'importance. Si je le fais imprimer à nouveau, cela tient à deux raisons. Il représente la teneur de mon intervention lors de notre séminaire sur « le nouveau roman » et, d'autre part, les 'hommages' sont souvent d'accès difficile et rarement thématiques, alors qu'ici l'article se présente dans son contexte originel.

Aarhus : *Un essai sur 'le nouveau roman'*. Le décodage des romans de Sarraute est devenu globalement facile, bien que certaines scènes particulières résistent à un déchiffrement sans restes. Dans les grosses lignes, les critiques s'accordent sur l'interprétation de son œuvre. Je ferai mention de quelques difficultés que j'ai eues à comprendre la dernière partie de l'œuvre de Sarraute, puis j'évoquerai une mienne lecture de la première partie de l'œuvre qui, depuis, s'est montrée erronée ou, du moins, non conforme aux idées de l'auteur.

J'entre en matière par une présentation de :

Tu ne t'aimes pas²

Ce roman offre un intérêt exceptionnel; en effet, l'auteur y semble mettre en question sa propre vision.

Si j'ai bien compté, le roman se compose d'environ 25 chapitres ou paragraphes. Des voix (les noms propres sont rarissimes) commentent quelques phrases, données entre guillemets.

Rien qu'à une lecture rapide, on retrouve les oppositions fondamentales de l'œuvre de Sarraute : l'opposition entre le monde apparemment bien solide des autres, des visages de pierre, des gens bien dans leur peau et, s'y opposant, un petit groupe (sur lequel je reviendrai) plutôt méfiant, malpensant qui cherche, à l'instar des autres protagonistes de Sarraute, et imitant une comportement que l'auteur s'attribue elle-même dans *Enfance*, de percer la surface, tels les

« éternels enfants » qui naturellement veulent s'amuser à démolir leur jouet : ils défont brutalement le Bonheur pièce par pièce, pour voir comment c'est fait (p. 55/1180).

Dès l'incipit du livre, la panoplie des pronoms et pseudopronoms sont déployés, à l'exception de la troisième personne du singulier (il,

² Nathalie Sarraute: *Tu ne t'aimes pas*. Gallimard, Paris 1989, repris dans : *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié et al., Gallimard, Paris 1996. Je donne les références à cette édition, à ses commentaires et, parfois, aux éditions originales.

elle), qui fera son apparition par la suite. Le texte commence par un « Vous ne vous aimez pas », placé entre guillemets, lancé contre un moi par un nous qui reprend les paroles d'un ils, mentionné au quatrième paragraphe : « Mais ils te l'ont dit ». Cette phrase n'est pas mise entre guillemets dans le texte du roman, elle a donc un autre statut que la première. Le ils évoqué est englobé dans une conversation entre un moi/toi et un nous/vous.

La réalité fictive de la première phrase du récit ne fait pas de doute, puisqu'elle est présupposée par les voix qui se mettent à la discuter (toi/nous/vous), la présupposition étant un puissant créateur de réel. (Quand, désormais, je parlerai de réel ou réalité, il s'agira, sauf indication contraire, de la réalité fictive).

Le roman établit dès les premières pages deux oppositions, deux constellations qui ne changeront plus guère en cours de route : nous vs eux et d'autre part : un nous (exclusif : nous excepté tu) vs moi/toi.

L'enjeu de la conversation semble être de savoir à qui la première phrase, assez agressive, s'adresse. Au seul moi ? ou bien au nous ? Autrement dit, le nous oscille entre l'exclusion et l'inclusion : le je utilise le nous de façon inclusive (moi + vous), alors que les autres, représentés par nous, utilisent ce pronom de façon exclusive (nous excepté toi). Le je risque donc de devoir abandonner une collectivité à laquelle il pensait appartenir.

Voilà ma première lecture, mais est-ce la bonne ? Cette conversation, est-elle une conversation réelle ? On en a parfois l'impression, ainsi à la page 18, où se déroule une discussion (le je semble avoir essuyé un échec) :

- Enfin un fiasco total. Il fallait s'y attendre... mais tu es incorrigible...
- Non, vous savez bien que depuis ce jour-là, je ne me suis plus risquée...
- Tu as couru d'autres risques... (p. 18/1155-56; le dialogue continue).

Mais est-il vraiment question d'une mise en scène avec des partenaires (fictifs, bien entendu), ou bien les nous et toi sont-ils reproduits dans une seule présence, celle du je ? N'est-ce pas plutôt une conversation intérieure ? Je pencherais du côté de la seconde alternative, v. notamment les premières lignes de la p. 11/1150 : « maintenant qu'on est

entre nous, ici, dans notre for intérieur ». De plus, cette lecture semble confirmée par un autre passage :

- Mais nous... Sommes-nous donc, pour ceux qui nous voient, si déconcertants, troubles emmêlés ?
- Certes non. Vous savez bien avec quel zèle parfois, quel empressement nous réunissons en nous-mêmes ceux d'entre nous qui nous font le mieux ressembler à ce que nous devons sentir que nous sommes...
- Nous nous sentons tout naturellement être de « vraies » femmes, de « vrais » hommes, de « vrais » pères, mères, fils, filles, grands-parents...
- Ceux qui en nous les composent mettent tous les autres à l'écart, les repoussent dans des recoins obscurs où ils se tiennent inactifs, assoupis...oubliés (pp. 31-32/1164-65).

Ainsi le nous semble être une scission, ou mieux une démultiplication du je initial.³ L'opposition entre les personnages tout d'une pièce et le flou des personnages observateurs telle qu'on la trouve dans les premiers romans, se double d'une opposition à l'intérieur du je (du personnage central); ce je se démultiplie : il possède des facettes différentes, plus ou moins en syntonie avec l'environnement. Il peut aller jusqu'à se construire « un beau 'je' présentable, bien solide » (p. 37/1168), quoique « plein de contradiction » (ibid.). La solidarité dans le nous est d'ailleurs contestée (p. 26/1162); le je se défend de s'être comporté comme un traître contre le nous.

Que le nous ne soit le plus souvent qu'un seul « personnage », résulte d'ailleurs de phrases comme :

- Ce sont des élans comme celui-là (une louange prononcée) qui doivent faire dire que nous sommes quelqu'un de gentil, de généreux. (p. 161/1253)

ou bien :

- Elle se répandait partout en louanges sur notre personnalité... (p. 78/1197)

Dans les deux citations, il ne s'agit certainement pas du pluriel de majesté ! Il faut donc exclure ce nous multiple de la fiction primaire. Devant une réalité, qui n'est plus guère représentée que par des phrases (ou début de phrases) enchâssées par des guillemets se trouve

³ Cette lecture est également celle de Valérie Minogue, v. notice, p. 1961.

une conscience, mise en scène dans une fiction de deuxième degré, constituée par de multiples voix qui se livrent à un travail interprétatif sur le matériau offert par les phrases venant de la fiction de premier degré, et qui d'autre part, se mettent à discuter entre elles. Le monologue intérieur créé pour reproduire les replis de l'âme s'est transformé en assemblée ou en cour de justice où sont débattues les conduites tenues ou à tenir devant les autres.

Dans un sens, Sarraute a retrouvé une des origines du monologue intérieur, celle d'une conscience qui se met en question, forme qu'on trouve p. ex. dans *Illiade*, au moment où Hector se demande s'il faut fuir ou non devant Achille.

Ce débat ne constitue pourtant pas l'essentiel du texte. Si on peut se permettre un résumé, le je a provoqué un malaise par une remarque (non référée), puis par une explication : « Depuis que j'étais petit, j'ai toujours admiré, j'ai contemplé avec envie ceux qui ont cette chance... qui ne sont pas comme moi... » (p. 11/1151) – s'agit-il d'une allusion au début de *Martereau* ? Ce je a été « un pitre, un clown grotesque (p. 11/1151) ». S'instaure donc, dès le début du roman, l'opposition fondamentale, peut-être fondatrice : moi (nous) vs eux (les autres, les gens normaux). La balance penche dès le début et malgré quelques péripéties – bien nécessaires pour maintenir la tension – en faveur du pôle subjectif. La représentation des « autres » se limite à quelques aspects de leurs consciences supposées : leur inquiétude et leurs banalités. Jamais ils ne sont considérés dans une situation qui pourrait être problématique, ne serait-ce que de leur point de vue. Sarraute va jusqu'à utiliser les problèmes de défécation, moyen sûr de disqualifier un personnage (p. 22/1158 ss.), suivant d'ailleurs sur ce point l'exemple de Sartre qui n'envoie au cabinet que les 'salauds'. Et la fin de ce roman, comme celles des précédentes, semble donner raison au je. Le thème est toujours « cet amour de soi » qu'il serait si bon d'éprouver; l'ironie est manifeste.

J'ai déjà évoqué l'évolution de l'œuvre de Sarraute qui, par certains aspects, rappelle celle de Beckett : une réduction continue de l'espace fictif primaire et la création d'un espace secondaire, peuplé

surtout de voix. L'espace fictif primaire se trouve réduit à quelques paroles, à l'indication succincte d'un comportement, de l'expression d'un visage, et l'essentiel est laissé à l'interprétation. La nouveauté apportée par *Tu ne t'aimes pas*, c'est qu'il s'agit d'une conscience démultipliée et, surtout, polarisée entre une instance qui voudrait « s'aimer » et une autre qui refuse tout compromis. Le dernier paragraphe du livre se clôt, comme le plus souvent chez Sarraute, sur une hésitation :

- Si nous l'écoutons maintenant, ce « Vous ne vous aimez pas » qui nous avait tant surpris, il y a déjà assez longtemps, nous y entendons surtout un reproche, un blâme pas seulement pour le tort que nous nous faisons à nous, mais pour ce que nous leur faisons subir, à eux.
- Comme se serait bon pour tout le monde... comme tout le monde y trouverait son compte, si on pouvait, nous aussi, l'éprouver, cet amour de soi...
- Si on pouvait...
- On ne demanderait pas mieux...
- On ne demanderait pas mieux ?
- Pas mieux ? Vraiment ? (p.216/1291)

Ce roman reprend donc un certain nombre de problèmes qui ont accompagné l'œuvre de Sarraute, tout en y ajoutant un niveau de réflexion assez développé. Mais Sarraute aurait pu pousser un peu la réflexion sur le « Vous ne vous aimez pas ». Au fond, en bonne logique présuppositionnelle, on ne saurait attribuer à celui qui le lance, ripostant ainsi contre une remarque du *je*, aucun amour de soi. Ne pas s'aimer est une négation d'une position non-thétique, qui n'égale pas nécessairement un vaniteux amour-propre. Certes, les individus scrutés par le *nous* semblent souvent vaniteux et poseurs, mais Sarraute ne prend nul soin de situer dans un contexte précis les positions critiquées. Ainsi, prononcer : « vingt ans de bonheur » (comme le fait un des personnages observés, pp. 47/1174 ss.) peut signifier bien des choses, selon le contexte. L'auteur est libre, assurément, d'inventer un monde fictionnel, un monde possible à son gré, mais le lecteur a le droit de constater qu'à une logique des contraires ternaire, avec un moyen terme neutre est substitué une logique contradictoire : s'aimer ou ne pas s'aimer, voilà la question. Dans le monde quotidien, par

contre, le traitement du « tu ne t'aimes pas » (dépression etc.) ne consiste pas dans la réversion en un « tu t'aimes » (p. 63/1186), tout psychanalyste est chèrement payé pour le savoir.

On connaît le commandement de l'Évangile « Aime ton prochain comme toi-même », commandement qui a été beaucoup débattu, notamment parce que la question s'est posée : faut-il s'aimer soi-même pour aimer son prochain ? Et, dans l'affirmative, de quelle manière ? Quelque réponse qu'on apporte à cette question, une solution semble à exclure : l'amour réfléchi de soi, l'amour thétique qui occupe la conscience et qui est plutôt la vanité. On ne doit donc pas « éprouver cet amour de soi » (comme un bonbon à sucer), mais qui thématise cet amour, sinon, dans le roman de Sarraute, celui qui observe ? Si j'avais un mot à ajouter au dernier dialogue, ce serait un « Arrête ! ». Mais Sarraute attend, tel un Hamlet, qui ne voudrait pas, en tuant son oncle en prière, l'envoyer au ciel.

Droit à la critique ?

Le poète a toujours raison, mais je me permettrai, néanmoins, dans ce qui suit une lecture des textes de Sarraute, quelque peu à rebrousse-poil. Je vais même directement contre le souhait formulé par l'auteur qui déclara lors de la discussion qui suivit son intervention au Colloque de Cerisy de 1971 :

Toute interprétation d'un texte est valable. Dès qu'il est livré au dehors, il devient un bien commun. Le lecteur, donc la collaboration est indispensable, doit être libre de pousser ses investigations et de laisser vagabonder son imagination dans toutes les directions.

Une seul pourtant devrait, me semble-t-il, lui être interdite. Celle qui tire le texte vers ce qu'il refuse à être, vers ce qu'il cherche à combattre, vers ce dont au prix de grands efforts, il s'est écarté.⁴

⁴ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, éd. J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon. UGE, Paris, 1974, vol. 2, p. 39.

Eh bien, non ! C'est souvent la dénégation qui donne l'indication de l'endroit où ça insiste, où se trouve le problème. Pour ne donner un exemple qui n'a aucun rapport avec l'œuvre de Sarraute, nous connaissons l'antifasciste qui prône les mesures fascistes, celui qui plaide la liberté d'expression sauf pour les adversaires de cette liberté etc. Il y a d'ailleurs là des problèmes que je ne peux pas aborder ici.

Robbe-Grillet, plus malin, accordait, pendant la discussion qui suivit l'exposé de Sarraute, au lecteur « tous les droits y compris celui de voix exactement le contraire de ce que l'auteur a voulu faire » (ib. p. 49). Les deux positions reviennent à peu près au même : elles se distinguent dans leurs modalités, autoritaire ou libérale. Robbe-Grillet est à la longueur d'onde de la société permissive, mais ce sont là deux manières astucieuses de réduire la critique, soit en y exceptant un domaine, soit en acceptant tout, nivellant toutes les opinions. (Sarraute risque pourtant frapper de son interdit ses propres interventions critiques, parfois acerbes, celle sur Valéry, p. ex.). Je me permets donc d'aller à contre-courant. A mon avis, l'œuvre de Sarraute, depuis *Les Fruits d'or*, court deux dangers : la réapparition de la voix de la vérité, d'un nouvel avatar de l'auteur omniscient, et, d'autre part, la représentation immédiate de l'immédiat : de l'effort créateur.

Lecture erronée

Le lecteur peut se livrer à une interprétation qui ne cadre pas toujours avec celle donnée par un auteur omniscient ou suggérée par l'esprit d'un ouvrage et, c'est ce que je ferai ici, consciemment, rappelant ma première lecture des romans jusqu'au *Planétarium*, lecture que je n'ai présentée qu'en danois.⁵ Je me suis probablement trompé, au moins deux fois, dans ma lecture de Sarraute ou, du moins, je me suis écarté de ses intentions, de « ce qu'elle a voulu dire ».

⁵ Cf. 1965: « Den nye roman i Frankrig ». *Tværsnit*. red. F. J. Billeskov Jansen. Borgen, Copenhague, puis quelques histoires de la littérature française moderne.

Il s'agit d'abord, de la page finale de *Martereau*. A propos du personnage éponyme, le *je* note : « Il y a de la bonté, de la pureté dans les plis attentifs autour de ses yeux ». J'avais pris cette caractéristique comme une caractéristique ouverte. Sarraute semble se moquer des lecteurs qui se demandent si Martereau est un fripon ou un honnête homme. Or, cette question, il est normal de la poser, ne fût-ce que pour s'apercevoir qu'il n'y a pas de réponse sûre : rien n'assure, évidemment, que la dernière impression du *je* donne le fin mot de l'énigme. L'auteur et les critiques pourront peut-être encore me suivre quand j'affirme que le *je* abandonne l'univers des tropismes, mais là apparaît la divergence. Pour moi, le *je* fait une expérience d'un monde possible soustrait aux tropismes et ce monde existe avec les mêmes droits que celui des tropismes. Pour Sarraute et ses critiques, il semble s'agir d'une défaite, d'un abandon de la vocation. Mon idée était, par contre, que l'objet dépend (aussi) de l'œil de l'observateur.

De même, à la fin du *Planétarium*, Alain Guimiez (Guimier) cherche lui aussi de passer de l'autre côté, du côté des gens normaux, de ceux qui s'aiment, et il s'agit là d'un vrai abandon, du désir de rentrer au bercail de la vie commune, souvent présent dans l'œuvre de Sarraute. Alain commence à chanter les louanges du philosophe Lebat (personnage secondaire, sans 'focalisation interne', 'vision avec'), mais, voyant que Germaine Lemaire, l'auteur qu'il admire, partage l'opinion qu'il professe il renverse la vapeur; à la page finale, on lit :

« Mais pourtant, vous savez, ce même jour, cette fois-là justement, il (Lebat) m'a un peu surpris... J'ai eu comme un doute tout à coup... » Il se sent rougir... mais il ne peut plus s'arrêter, les mots glissent, s'écoulent, il ne peut plus les retenir... « Je lui avais parlé d'un article qui avait paru sur lui... il avait à peine écouté, comme de juste, l'air parfaitement détaché, et j'étais comme sous... tout... tout... perclus... Mais après – nous nous étions déjà quittés – il m'a rattrapé en courant, il était tout essoufflé : « Hé, Guimiez (Guimier), et cet article, dites-moi donc, de qui est-il ? De quand ? »

Elle (Germaine) ne bouge pas. Elle plonge un regard dur au fond de ses yeux : « Oh ça, vraiment... tout en lui, tout autour de lui se défait... Vous êtes sévère... Je crois que nous sommes bien tous un peu comme ça. »

J'avoue que là encore je me suis probablement trompé, voyant dans les paroles d'Alain la simple volonté de médire pour s'exhausser, pour s'intégrer, lui-même ; dans la réaction de Germaine une censure méritée, et dans la question de Lebat un comportement normal, somme toute : pourquoi, au fond, me disais-je, ne pas s'intéresser à ce qui se dit sur votre compte ? J'avais cru que la première distraction du philosophe était dû au fait qu'il avait ses pensées ailleurs (je remplissais évidemment une lacune textuelle, puisque le texte n'expose pas directement les pensées de Lebat). Assurément, il est tout aussi loisible de voir dans « l'air parfaitement détaché » une espèce de mauvaise foi.

Au fond, Alain rapporte tout à lui lors de la rencontre avec Lebat. Or, un tel comportement peut apporter de sérieux déboires. Pensons à une rencontre fortuite avec une personne de notre connaissance. Combien ne sont pas les cas où nous avons rapporté à nous une première expression froide, distraite, voire inamicale du visage, de la voix que notre interlocuteur avait emportée d'une autre confrontation, d'une autre altercation, ou simplement d'un souvenir désagréable que rien ne rattache à la situation présente.

Le système de Sarraute est admirable, mais c'est un système fermé. Ses personnages remuent en vase clos. Dans la vie de tous les jours, les deux interprétations du détachement d'un Lebat sont possibles et, dans des circonstances privilégiés, si p. ex. deux personnes se livrent à une explication, on peut arriver à savoir quelle est la bonne. Mais les deux lectures, en tant que deux grilles d'interprétation des relations humaines, réalisent deux visions de la vie radicalement différentes.

Or quelle est l'interprétation préférable ? Dans le cas de la lecture méfiante, en fin de parcours, la clôture se rétablit : ni le je de *Marteau*, ni Alain n'ont réussi à opérer une percée décisive. Ma lecture à rebrousse-poil, indiquerait, par contre, qu'il existe un au-delà de l'univers des tropismes et de la micropsychologie, un autre monde, positif, donné potentiellement à tous en des aperçus momentanés, (mais dans lequel probablement seule une sainteté, religieuse ou laïque, mais surtout non ego-réflexive pourrait vivre, et encore seulement par de brefs

instants). Un autre exemple en serait la scène entre le père d'Alain et sa sœur à propos d'Alain qui me semble à deux pas d'aboutir sur l'entente.

Évolution de l'œuvre

Je poserai maintenant quelques jalons dans l'évolution de l'œuvre de Sarraute; non pas pour apporter quoi que ce soit de nouveau, mais simplement pour vous permettre de voir « d'où je parle », comme on disait naguère : Dans *Tropismes* (1939) un narrateur non représenté dans le texte (extradiégétique), décrit des êtres étranges, souvent en vision avec (focalisation interne, monologue narrativisé et psycho-récit). Puis dans *Portrait d'un inconnu* (1948), un je observe un père et sa fille. Ce je est discrètement présent dans l'action (donc homodiégétique). A un certain moment il voit son propre reflet dans une glace. Cette image n'est d'ailleurs pas très flatteuse et pourrait constituer une critique de l'observateur qu'est ce je. Le temps verbal principal est le présent, avec une partie des scènes décrites au passé, constituant des retours en arrière, des souvenirs proches et un souvenir plus lointain, celui du portrait de l'inconnu. Une partie du récit se fait par vision déléguée (vision avec les personnages, focalisation interne, monologue narrativisé). Dans *Martereau* (1953), un je, toujours observateur, prend une partie plus importante à l'action, oubliant p. ex. de rapporter un reçu d'une somme donnée à Martereau. Ce je déploie également une activité intellectuelle importante, ainsi il reconstruit quatre versions différentes d'une même scène. *Le Planétarium* (1959), est un récit extradiégétique, au présent et à la troisième personne, fait de telle sorte que le lecteur suit alternativement les protagonistes en vision avec – focalisation intérieure – monologue narrativisé. Pour *Les Fruits d'or* (1964), il n'est plus possible de constituer une action proprement dites, ou bien, la seule action est le succès, la chute puis la résurrection de l'œuvre éponyme. Deux modifications importantes, au moins, s'esquissent :

Dans les romans depuis *Les Fruits d'or*, les personnages disparaissent ou perdent de leur consistance, c'est le moins qu'on puisse dire. Il est tout juste possible de distinguer quelques voix, celle du lecteur idéal (*Les Fruits d'or*) ou celle de l'écrivain, seul avec sa création. Par contre, les commentaires s'accordent sur ce point, ces mêmes romans exposent des problèmes que rencontrent aussi bien lecteurs que créateurs. L'opposition fondamentale semble être celle entre l'individu isolé dans un sentiment personnel et la foule des intellectuels; le terme d'authenticité fait son apparition dans les commentaires : lecture authentique, création authentique opposées à la tyrannie du monde des gens de lettres, des écrivains académiques, des grands critiques etc. Parfois, la réception a insisté sur un côté parodique, non sans raison à mon avis. Reste que pour Sarraute, l'essentiel c'est de trouver l'accès aux sources de la création, de la réception authentiques, sources dont le tarissement constitue l'ultime danger. Cette création, cette authenticité vient souvent occuper la dernière place du récit, elle est affirmée, proposée comme valeur suprême. L'apparition de cette voix authentique, de ce porte-parole, dirais-je, constitue un tournant important de l'œuvre.

Sans doute, le texte de Sarraute témoigne d'une constance assez forte. Pourtant, si l'opposition fondamentale, celle entre les personnages tout d'une pièce et les êtres fuyants, qui scrutent la première catégorie, semble permanente tout le long de l'œuvre, l'espace fictionnel primaire s'est drastiquement rétréci. Jusqu'au *Planétarium*, l'espace fictionnel primaire objectif possède une solidité somme toute assez grande : les personnages le présupposent et, partant, les lecteurs. Les scènes qui s'y déroulent sont enregistrées par les personnages, qui y « ajoutent » la sous-conversation, du moins celle des autres qu'ils sont très capables de reconstruire. Par contre, la leur propre, est souvent donnée par l'équivalent des images, prises dans les bestiaires, dans les romans pour enfants. Le statut de ces images pourraient d'ailleurs fournir le sujet à une belle thèse (qui probablement existe déjà). Les scènes sont vécues parfois par deux personnages différents (comme la tante et le père d'Alain dans *Planétarium*) ou bien elles sont vues par le

même personnage qui se livre à des tentatives d'interprétation d'une même scène (*Martereau*). Les mots prononcés et l'enregistrement de certains mouvements assurent l'identité des scènes.

Les derniers romans par contre sont allés en s'évidant toujours plus de la traditionnelle substance du roman, déjà raréfiée dans les premières œuvres. Ce n'est que là que disparaissent – ou presque – personnages, descriptions et intrigues. Ses dernières œuvres se sont approchées, Sarraute s'en félicite, de l'art abstrait. Disparaissent les conflits de tous les jours, le monde (familial) reconnaissable. Reste du monde objectif (fictionnel, mais interpersonnel) tout juste quelques répliques, indiquées par les guillemets ou par les tirets, ainsi que quelques gestes isolés. Dans *Le Planétarium*, par contre on peut analyser au moins cinq niveaux du texte (répliques, description, focalisation intérieure, reconstruction d'une autre conscience par vision déléguée, plan imagé, et on trouve, de plus, des mots-pivots ouvrant des passages entre les plans différents). A titre de suggestion, je donne un exemple (Alain Guimiez reçoit Germaine Lemaire chez lui) :

Elle pose la main sur son bureau... « C'est la-dessus que vous travaillez ? – Oui, c'est là, presque toujours. – Ah, vous préférez ça, avoir le dos à la fenêtre, vous asseoir face au mur ? » Elle le regarde avec attention *et cela le flatte*, elle doit le sentir, elle fait exprès de le regarder avec cet air attentif, plein de considération, *elle n'aime pas faire les choses à moitié : quant on les fait, n'est-ce pas ? il faut les faire bien...c'est si délicieux de pouvoir ainsi faire irruption dans une de ces petites existences confinées et les bouleverser, les transformer d'un seul coup pour très longtemps...* Il voudrait se détourner, se renfrogner, mais les mots qu'elle vient de prononcer, le son de ces mots – comme le fameux tintement de la clochette qui faisait saliver les chiens de Pavlov – fait luire ses yeux, étire ses lèvres en un sourire flatté, il ouvre la bouche, il hésite une seconde... « Oui, j'aime mieux ça, travailler le nez au mur... C'est plus » Il a tout à coup la sensation de marcher sur quelque chose qui se balance sous ses pieds, c'est comme une passerelle étroite jetée au-dessus d'un torrent impétueux et sur laquelle, tandis que tous, massés sur l'autre rive se taisent et le regardent, il avance. Un faux mouvement et il va tomber. Il tâte du pied devant lui avec précaution... « Oui, le dos à la fenêtre – c'est plus commode... » Bien c'était juste le bon mouvement. « Commode » était bien choisi : modeste à point, un peu négligeant... Vraiment, il s'en tire bien. Tous reprennent confiance... « C'est plus commode... pour se concentrer... » Attention, casse-cou, le mouvement trop fort, trop brusque, maladroit, le fait peser un peu trop, basculer un peu trop d'un côté... tous

l'observent, amusés, il essaie d'avancer encore d'un pas, mais il oscille, il va tomber... tant pis, qu'ils se moquent de lui, qu'ils rient, mais il n'y a pas moyen de faire autrement... « Moi, vous savez... il se baisse, se plie... il m'est très difficile, moi, vous savez, de me concentrer... il s'agenouille... Tout détourne mon attention, un rien suffit... Je ne sais pas si vous aussi... Mais moi... » vers eux, plus près, qu'ils l'aient, à quatre pattes, si pitoyable, il rampe... Elle incline la tête, elle lui sourit... « Oui, moi aussi, j'étais comme vous : un mur nu devant moi – c'était tout, » ... Ils l'observent tandis qu'elle l'aide à atterrir près d'eux sur l'autre rive, à se relever, tandis qu'apaisé d'un coup, rassuré, il se redresse, la regarde tout heureux... « Ah, vous aussi, il vous fallait ça ? » (p. 206/459).⁶

Sarraute a mis les répliques entre guillemets. J'ai laissé le récit (peut-être la première phrase) et le monologue intérieur d'Alain en typographie normale, j'ai relevé le monologue intérieur de Germaine reconstruit par Alain par les italiques et souligné la comparaison filée. Certaines expressions (p. ex. « tous l'observent, amusés ») décrites dans la comparaison s'adaptent d'ailleurs également au niveau réel perçu par Alain, alors que d'autres (p. ex. « il s'agenouille ») sont des équivalents métaphoriques de son état d'âme.

Or, je me demande si cette richesse, cette pluri-interprétabilité a été conservé depuis. La critique a jugé plutôt favorablement l'évolution de l'œuvre, malgré un certain nombre de voix qui préfèrent les premiers romans (v. p. ex. p. 1858). On pourrait pourtant se poser une question sur la situation de l'œuvre de Sarraute, comme d'ailleurs sur celle de Robbe-Grillet dans 'l'institution littéraire'. Le nouveau roman fut un mouvement d'importance mondiale. Mais c'est mon impression, étayée par les éditions économiques, que les premières œuvres des nouveaux romanciers appartiennent encore à la couche vivante de notre tradition, alors qu'on peut se demander si la seconde étape de l'œuvre de Robbe-Grillet ou de Sarraute n'a pas un impact plus réduit. Maintenant nous sommes à l'heure des thèses des univer-

⁶ Texte analysé également par Eddy Roulet : « L'Organisation polyphonique d'une conversation et d'une sous-conversation de Nathalie Sarraute » *Polyphonie – linguistique et littéraire/ Lingvistisk og litterær polyfoni*. Documents de travail/arbejdsrapport. N° II, septembre 2000.

sités américaines, des robbe-grilletiens, des sarrautiens, et des chapelles. Probablement cet état correspond à ce qui était naguère « le purgatoire », un désintérêt relatif, précédant une redécouverte éventuelle.

L'an 1964 marque d'ailleurs dans les œuvres des deux romanciers, une coupure radicale : Robbe-Grillet tourne au traitement sériel de la porno douce (depuis *La Maison de rendez-vous*) et Sarraute commence avec *Les Fruits d'or* l'évolution que j'ai évoquée et qui est généralement reconnue par tous, à commencer par l'auteur.

L'Œil qui voit

Mon idée initiale était, en 1964, que non seulement Sarraute avait-elle découvert un champ quasi inexploré et une méthode pour sa description, mais qu'elle avait également circonscrit le domaine d'application de cette méthode : le conflit familial. En effet, il me semblait que l'apparition des tropismes était conditionnée par un contexte, une crise pendant laquelle le personnage qui y tombe est ébranlé dans ce qui définit son identité : on trouve dans *Martereau* surtout les figures parentales, les mauvais parents (l'oncle et la tante) opposés aux bons parents (le couple Martereau) et dans *Le Planétarium* leur transfert sur l'époux, sur les figures idéales, proches de 'l'idéal du moi', sur le conflit des générations. Et, sur le plan 'épistémologique', je croyais voir un relativisme entre l'œil qui voit et le phénomène vu. Il paraît que cette lecture n'est pas la bonne :

« Je ne m'en rendais pas compte au début. Yvon Belaval l'avait noté [...], à propos de *Tropismes*, mon premier livre, paru pour la première fois avant la guerre : « C'est l'effort créateur à l'état naissant. » Je crois qu'il avait raison : toujours la substance première de l'écriture a fait l'objet de ma recherche, dans tous mes livres. Ainsi dans *Portrait d'un inconnu*, on cherchait à recréer ce que dissimulait l'apparence de l'avarice, de l'égoïsme. Dans *Martereau*, ce qui se cachait sous l'apparence du héros traditionnel de roman, on tentait de faire éclater sa gangue. Dans *Le Planétarium*, Alain Guimiez pourrait presque être un écrivain : déjà il trouve une substance vivante dans les choses qui paraissent à tous sans intérêt, qui ne sont pas admises, que tous dédaignent et qui lui

appartiennent à lui seul, et c'est la raison pour laquelle Germaine Lemaire, écrivain académique, ne le comprend pas.⁷ »

Les personnages scrutateurs auraient donc entièrement raison ou, mieux, n'auraient tort que pour autant qu'ils abandonnent le jeu ? Alain aurait pour seul défaut de n'avoir pas poussé assez loin ! Il pourrait presque être un écrivain ! Évidemment sa fascination de Germaine Lemaire, écrivain académique, bloque son esprit créateur, mais c'est également le cas de ses rapports avec la famille qui ne dépassent guère la provocation adolescente et, surtout, son manque de solidarité avec sa femme, Gisèle, dont il a honte. Ce roman est d'une richesse — balzacienne !

Mais la pratique mise en œuvre dans les romans qui ont suivi *Le Planétarium*, pratique assumée dans la citation que je viens de donner, permettent d'opérer toujours plus une dichotomie entre ceux qui ont raison et ceux qui ont tort. D'emblée, les jeux sont faits. Il est tout à fait curieux de voir ce surgissement d'un manichéisme qui voit le mal chez les autres. Dans *Le Planétarium* la sympathie et l'antipathie sont distribuées bien plus équitablement : Alain, le héros (cette fois à ce qu'en dit l'auteur) a ses côtés ridicules et l'écrivain académique, Germaine Lemaire, a droit à un monologue intérieur (non construit par un autre personnage) dans lequel elle se rend compte, avec désespoir, du tarissement de son inspiration pour aboutir, il est vrai, à la ridicule trouvaille du mot qu'il faut (p. 193/451). Les romans tardifs, par contre, offrent un champ d'identification, d'application moins large que les premiers. Ils apportent quelques satires amusantes, voire féroces, dirigées contre les mandarins, mais on peut parfois se demander qui est le plus terroriste, de Sarraute ou des pontes qu'elle décrit.

Mais s'il faut attribuer au commentaire d'auteur une autorité exceptionnelle, si ce qu'il a « voulu dire » compte autant ou plus que ce qu'il a dit, évidemment je me suis trompé. Tout au plus, je note que Sarraute ne savait pas non plus, à ses débuts, ce qu'elle faisait. On

⁷ Cf. Entretien avec Geneviève Serreau, « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} mai 1968, cité dans la notice p. 1846.

pourrait penser, contrairement à l'auteur arrivé à l'apogée de sa carrière littéraire, que les premiers livres étaient polyvalents et que l'auteur a choisi une des voies qui s'esquissaient, concentrant son effort sur les 'tropismes' plus que sur leurs conditions d'apparition. Elle opère ce changement de cap en effaçant les identités, réduisant partant à un minimum la possibilité de voir l'œil qui voit.

Il me semble, et sur ce point quelques voix critiques sont du même avis, que les derniers romans ont quelques longueurs. Passent pour la disparition des 'personnages', puisque ces entités sont vieux jeu. Mais les personnages, que sont-ils dans *Planétarium*, sinon un faisceau de relations variables, et dont l'auteur exploite au maximum la variation ? Chaque chapitre constitue ainsi une nouvelle constellation. Les tropismes sont situés dans des situations très communes, ce qui en rend la compréhension plus fascinante. Dans le flou des derniers romans, par contre, il est plus difficile de se situer. Les critiques, d'ailleurs, l'admettent implicitement, puisqu'ils essaient de reconstituer une espèce d'intrigue : le sort d'un livre et l'étude de ceux qui l'entourent (mais qu'a-t-on obtenu, sinon de substituer la comédie de caractères par la comédie de mœurs, comme dans *Les Fruits d'or*) ou bien les conditions d'un écrivain (*Entre la vie et la mort*), face à l'inspiration.

Le moi autonome

Les derniers romans mettent en scène une subjectivité isolée, trouvant les valeurs en elle-même. Mais qu'en est-il de cette subjectivité, source des valeurs ? Vers la fin des *Fruits d'or*, un moi s'impose en monologue autonome (xiii,4; p. 190/604). Ce moi, qui est masculin : « ...moi, je serai expulsé, tenu à l'écart... » (xiii,5; p. 191/605) s'oppose à l'opinion, plus particulièrement à ceux qui dénigrent le roman. Cette voix est interrompue par la voix des autres qui veulent réduire l'originalité du romancier fictif en relevant les influences qu'il a subies (xiii; pp. 206-215/611-615). Puis, au dernier chapitre, apparaît un nous (dont semble faire partie le je) qui s'oppose à l'opinion. Cette voix garde la parole

jusqu'à la fin; elle s'adresse à un vous (probablement une personification des *Fruits d'or*), Est-ce une voix de l'auteur, un porte-parole ? De toute façon, l'opposition entre nous et eux prend ici une autre valeur : celle d'un nous minoritaire, encore en construction, opposé à un eux des gens qui parlent haut et fort. Un nous pourtant qui incarnerait les vraies valeurs. La vieille hiérarchie des voix aurait-elle fait sa réapparition ? Le roman plaide-t-il pour une vérité ? Ou bien, ce moi final, est-il faux comme les autres voix ?

Dans la dernière phrase de, « *Disent les imbéciles* », on retrouve le problème : le moi est finalement rappelé à l'ordre, puisque, prétendument, ce qu'il a imaginé, « C'est ce que disent les imbéciles ». Mais il s'agit ici d'un renoncement ironique qui marque un échec, des contours qui se rétablissent après une crise, comme d'autres romans de Sarraute : *Portrait*, *Planétarium*, voire *Martereau*, puisque ma lecture originelle n'est probablement pas conforme aux intentions d'auteur.

L'Authenticité

Au cours de l'évolution de l'œuvre, la relation aux objets se fait abstraite. Dans *Martereau*, il est question de la vente d'une maison, d'argent, de reçu; dans *Planétarium* les objets sont fortement symboliques. L'enjeu des meubles (les « clubs » anglais que voudrait imposer la mère de Gisèle, ou la bergère, symbole de l'amour du jeune couple) égale l'indépendance du couple, qui, après, notamment, qu'Alain a renié sa femme, ne se réalisera pas, mais dans *Les Fruits d'or*, on ne sait trop que penser du roman fictif; c'est là une nécessité de la construction du roman : on ne saisit, on ne doit probablement saisir, que des réactions. Tantôt on a l'impression qu'il s'agit de toc, que le style serait un peu celui de Germaine Lemaire, auteur également fictif du *Planétarium*, et tantôt on a l'impression d'un rapport authentique :

Et soudain, c'est comme un effluve, un rayonnement, une lumière... je distingue mal sa source restée dans l'ombre... Cela afflue vers moi, se répand...

Quelque chose me parcourt... c'est comme une vibration, une modulation, un rythme... c'est comme une ligne fragile et ferme (etc., p. 195/606, il faudrait citer le tout).

La foi authentifie le dieu ! On est ici sorti de l'univers des tropismes, tout comme dans quelques autres moments privilégiés de l'œuvre de Sarraute, comme le souvenir du portrait de l'inconnu dans l'œuvre éponyme. Mais pour peu de temps, puisque l'opposition *nous – vous* fait son apparition pour se développer dans les œuvres suivantes, surtout dans *Entre la vie et la mort*, qui, dit l'auteur, est son livre préféré.⁸

Cette évolution se retrouve dans « *Disent les imbéciles* », où il est par exemple question d'une idée, sans qu'on sache de quoi elle consiste, cette idée. Dans *Tu ne t'aimes pas*, je trouve tout au plus des objets furtifs. On pourrait dire que Sarraute s'approche de l'idéal de Flaubert : écrire un livre sur rien, (et on ne s'est pas privé de le dire). On est ainsi livré aux consciences pures, aux purs tropismes. Les bons vieux temps qui distinguaient valeur d'usage et valeur de marché sont passé. Il n'y a plus aucun étalon qui donne une mesure quelconque. On est à la médiation interne absolument folle, pour utiliser la terminologie de René Girard, qui décrit de façon assez précise ce qui se passe : l'objet devient éphémère parce qu'il est déterminé par la voix de l'autre, voire c'est la voix de l'autre qui devient l'objet désiré.⁹

Si certaines voix, figures, personnages sont donnés en monologue cité (ainsi le moi qui semble faire son réapparition dans « *Disent les imbéciles* »), d'autres deviennent d'autant plus 'plats', (dans le sens technique), n'offrant qu'un profil, et cela vaut même pour leurs monologues intérieurs (probablement construits par un autre personnage). En même temps l'aspect satirique va en augmentant; la disparition de l'objet (fictif) s'accompagne de l'apparition du 'référént' (comme on disait), du renvoi extra-fictionnel. Qui n'aura pas, en lisant les derniers romans de Sarraute, pensé à quelque chapelle avec ses

⁸ V. notice par Ann Jefferson, pp. 1846 ss.

⁹ Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Grasset, Paris 1961.

rappports hiérarchiques, ses « maîtres » etc. Pourtant la satire ne va pas jusqu'à la précision; à moins qu'il existe pour les derniers romans des « clefs » (je suis placé trop loin de Paris pour pouvoir en juger), les allusions restent vagues, pas assez vagues, toutefois, pour qu'un certain nombre de lecteurs ne se soient pas sentis visés.

Les derniers romans offrent des descriptions de certains cercles, voire de certains phénomènes sociaux, qui sont souvent décapantes, mais je préfère toujours les premiers romans dont les scènes, situées avec précision, m'incitent à une lecture bien plus active, créatrice.

Dialectique de la communication

Les moi des derniers romans n'atteignent jamais les contours d'un 'personnage'. Sarraute s'en félicite, mais ces moi sont soustraits à toute critique. Dans certains passages, ces moi en rupture de ban ne sont pas sans rappeler des porte-paroles, les interventions de l'auteur omniscient ou, mieux, garant des valeurs. Cette lecture, que j'avais proposée dans un compte-rendu de la traduction danoise (1967) des *Fruits d'or*, semble partagée par Ann Jefferson qui parle d'un « lecteur qui parvient à établir (avec le roman fictif) un contact authentique ». ¹⁰

Mais l'authenticité thématifiée est dangereuse. Elle passe très facilement à l'inauthenticité pire que l'inconscience.

Dans le Postscriptum Kierkegaard note:

L'intériorité ne peut pas se communiquer directement; la formuler directement, c'est le propre de l'extériorité (orientée vers le dehors, et non vers le dedans); formuler directement l'intériorité, cela ne prouve en rien sa réalité (épancher

¹⁰ Cf. notice p. 1828. La teneur de mon compte-rendu a été repris en volume : *Moderne fransk litteratur*. Christian Ejlers' forlag, Copenhague 1970, p. 100 s.

directement un sentiment ne prouve pas le moins du monde qu'on l'a). C'est la tension de la forme contraire qui donne la mesure de l'intériorité.¹¹

Je voudrais attirer ici l'attention sur cette dialectique de la communication – prétendre exprimer une chose et exprimer autre chose – qui peut prendre des formes très compliquées. A mon avis, elle vaut également pour la communication artistique.

Les conséquences de cette représentation de l'authenticité n'ont pas été mesurées (à ma connaissance, mais je n'ai pas lu tous les travaux sur Sarraute). Elles n'en sont pas moins graves. Ayant recours à la communication directe – aussi directe qu'elle peut l'être dans une fiction – Sarraute introduit le porte-parole. Pourtant il existe une différence importante entre ces porte-parole et les porte-parole traditionnels: le moi qui incarne probablement les valeurs est vide, sauf pour une intuition de quelque chose de vivant, intuition développée dans la scène devant le portrait d'un inconnu dans le roman éponyme, mais qu'on retrouve dans les autres romans aussi. Cet appel à un avant la création n'est évidemment susceptible d'aucune description, sinon par l'élaboration d'un texte, mais il est frappant que contrairement à leur auteur, les créateurs fictifs, les moi protestataires sont d'autant de représentants de la subjectivité vide, que c'est cette subjectivité précieuse, qu'ils voudraient faire reconnaître, et qui s'arroge le droit, à partir d'une authenticité postulée, de parodier les gens qui s'aiment. Ces porte-parole ne sont pas situés, ils ne sont pas non plus mis en doute, comme c'était peut-être encore le cas dans les premiers romans. On ne sait d'où ils parlent, et c'est pourquoi on attribue leurs énoncés à l'auteur.

¹¹ Kierkegaard, Søren : *Postscriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques*. Ed. de l'Orante vol.I. Paris , 1977. (Cf. la troisième édition danoise, Gyldendal, Copenhague 1962-64, IX : 217).

Conclusion

Si l'on entre dans le monde aussi fascinant qu'irritant de Sarraute, on est perdu, tout est combiné d'avance. Toute authenticité se désagrègera, si on la soumet à l'analyse ; tout amour de soi ne sera que pose. Plus l'enquêteur poussera ses recherches, et plus il trouvera, car le regard est producteur de l'objet observé. Pourtant cet observateur a bien l'intuition que le match est truqué, puisque, dans *Tu ne t'aimes pas*, il se met en question, mais sans pouvoir sortir du cercle enchanté, et pour cause ! Il a recours à la communication presque directe. De plus voulant poser comme objets pour la conscience des phénomènes qui ne s'y prêtent pas, il dissout, détruit par son opération ces phénomènes, qui s'altèrent sous l'éclairage. De façon plus technique, l'observateur confond le thétique et l'athétique, rendant, rien que par la nécessité de l'expression, l'athétique thétique, transformant le « être bien dans sa peau » en un amour-propre, ce qui, sur le plan moral a des conséquences autrement désastreuses que sur le plan épistémologique. De plus, cet univers est fermé. Tant qu'on y reste, fasciné, on n'a pas l'idée d'autre chose, d'un dépassement.

Pourtant il arrive, heureusement, que la vie déplace l'axe sémantique : on peut vivre des moments où la question de s'aimer ou de ne pas s'aimer, où celle de l'authenticité contre l'inauthenticité ne se posent pas. C'est peut-être là l'amour et l'authenticité.