

TR 83-40

LES ELEMENTS DRAMATIQUES
DANS
LES PREMIERS ROMANS (1939 - 1963) DE NATHALIE SARRAUTE

Submitted in fulfilment of the
requirements for the Degree of
MASTER OF ARTS
of Rhodes University

by

BETTY O'GRADY B.A. (HONS)

JANUARY 1983

Je tiens à remercier :

- le Directeur de l'Institut des Etudes Françaises à l'Université Rhodes, le Professeur Jean-Louis Cattaneo, Chevalier de l'Ordre des Palmes académiques, pour ses encouragements et son aide inestimable;
- ainsi que Mademoiselle Y. Gerber pour les longues heures qu'elle a consacrées à la dactylographie de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
INTRODUCTION	i
CHAPITRE I: L'INFLUENCE DU ROMAN POLICIER DANS L'OEUVRE DE NATHALIE SARRAUTE	1
CHAPITRE II: LES RAPPORTS AVEC AUTRUI	18
CHAPITRE III: LE DRAME DE LA CREATION LITTERAIRE	62
CHAPITRE IV: LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE TECHNIQUE - UNE FORME DRAMATIQUE	86
CHAPITRE V: UNE REVELATION IMMEDIATE DU MONDE	121
CONCLUSION :	156
APPENDICE : REGARD SUR LES DERNIERS ROMANS DE NATHALIE SARRAUTE (1968 - 1980)	162
BIBLIOGRAPHIE:	179

INTRODUCTION

Cette étude tente d'isoler et d'examiner cet élément dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute qui engage la participation du lecteur et qui le tient sous son charme dès les premières pages, ceci malgré le fait qu'il s'y passe très peu d'événements. On n'y trouve ni une intrigue complexe ni de personnages fouillés avec qui le lecteur puisse s'identifier. Nous sommes devant des situations qui n'ont rien d'exceptionnel dans le milieu bourgeois que Nathalie Sarraute connaît si bien: un père égoïste et sa fille; un jeune homme qui habite chez son oncle; un jeune couple qui voudrait déménager dans un appartement plus grand; une discussion qui porte sur un roman qui vient de paraître. Au premier abord, ces personnes se comportent d'une manière irréprochable mais la romancière invite le lecteur à les regarder de plus près, à pénétrer avec elle dans les couches les plus profondes de la psychologie humaine. Au-dessous des apparences trompeuses, elle nous découvre les antagonismes et les conflits invisibles qui sous-tendent nos relations humaines. Cependant il ne s'agit pas d'une analyse psychologique classique. Dans un entretien avec J.H. Matthews, auteur de plusieurs articles sur son oeuvre et sur le nouveau roman en général, Nathalie Sarraute a expliqué ce qu'elle entend par un roman psychologique:

Je ne cherche pour ma part qu'à avancer si peu que ce soit dans la voie que ces écrivains (Joyce, Proust) ont ouverte et qui ne me semble pas conduire à une impasse. Je crois fermement à un progrès dans la recherche, et cela dans le domaine de la psychologie, et j'entends par là, l'exploration et la création, au moyen d'une forme qui lui est propre, d'un nouvel aspect de l'univers mental ... Il s'agit pour moi, de m'efforcer de faire éprouver au lecteur un nouvel ordre de sensations (1)

(1) Matthews, J.H. Un nouveau roman? Revue des Lettres Modernes p.197 (1964).

Ainsi elle a consacré toute son oeuvre à l'examen des rapports profonds qui existent entre deux personnes pour saisir les réactions intérieures les plus cachées que chacun éprouve et comprend mais qui ne se manifestent pas au dehors. Elle a voulu pousser plus loin la tentative qu'avait faite Dostoïevski de tracer

ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie. (2)

A ces mouvements cachés Nathalie Sarraute a donné le nom de "tropismes", terme emprunté à la biologie et défini comme la

réaction d'orientation des organismes végétaux ou animaux fixés, sous l'effet d'agents physiques ou chimiques (3)

ou la

réaction automatique d'un être vivant attiré ou repoussé par une source d'énergie, réponse forcée et orientée par le facteur externe auquel il est spécifiquement sensible. (4)

Ce que ces définitions ont de significatif pour l'oeuvre de Nathalie Sarraute, c'est d'abord le facteur extérieur qui provoque une réaction et puis la nature involontaire de cette réaction.

Pour déclencher ces réactions, il faut un partenaire, réel ou même imaginaire, qui agit comme un catalyseur:

on dirait qu'une onde invisible émane de l'autre, que vous enregistrez comme un appareil très sensible, se transmet à vous, vous vibrez à l'unisson, parfois même plus fort (5)

(2) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. Editions Gallimard p.29 (1956).

(3) Le Petit Robert. Le Robert (nouvelle édition 1981).

(4) Dictionnaire Littré.

(5) Sarraute, N. Martereau. Editions Gallimard. Le livre de poche, p.153 (1953).

L'auteur se sert de termes tirés du monde végétal pour décrire cette prise qui se fait sur l'autre: "fils invisibles", "de flasques tentacules", "un mince jet âcre et chaud".

Mais cette réaction est instinctive et cachée. Il faut guetter de près pour repérer, grâce à une connaissance intuitive, les signes extérieurs des mouvements intérieurs - un regard, un simple geste, un sifflement dans le ton d'une réponse. Ces mouvements sont inexplicables; ils se développent et s'évanouissent avec rapidité et sans qu'aucun mot ne les exprime. Il suffit d'une seule parole ou d'un seul geste pour déclencher un mécanisme qui met en jeu des passions violentes et tandis que la conversation suit son train anodin nous frémissons, pris de vertige dans la tempête de ce que Nathalie Sarraute appelle des "mouvements tourbillonnaires" au niveau de la "sous-conversation". Nous nous proposons d'étudier dans le détail la distinction que la romancière fait entre la conversation et la sous-conversation. Des bribes de conversation représentent, comme la partie émergée de l'iceberg, un monde submergé où d'innombrables sentiments, des images, des souvenirs foisonnent, alors que la sous-conversation n'est même pas un monologue intérieur. Elle vient de la région obscure, qui pré-existe au langage, de la zone

de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripneur, le flot ininterrompu des mots. (6)

(6) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. pp.96-7.

L'examen scientifique de ces tropismes, de ces mouvements

à l'état naissant, qui ne peuvent pas encore être
nommés, qui n'ont pas encore accédé à la conscience
où ils se figeront en lieux communs, (7)

forment la substance de ses livres. L'auteur entreprend d'examiner, comme sous un microscope, (8) tous les mouvements possibles qui sortent d'une phrase unique. Elle tente l'impossible car elle essaie de rendre visible l'invisible et elle le fait par des images qui communiquent instantanément avec le lecteur, sans besoin d'aucun intermédiaire ni d'aucune explication de la part de l'auteur. Quelquefois les tropismes se révèlent sous la forme d'une série d'images courtes et frappantes; quelquefois dans de longues allégories qui s'étendent sur plusieurs pages.

Le déploiement des mouvements constitue, selon Nathalie Sarraute,

de véritables drames qui se dissimulent derrière les
conversations les plus banales, les gestes les plus
quotidiens (9)

et c'est le développement dramatique de ces mouvements, qui remplace l'intrigue conventionnelle. Dans cette étude nous entendons l'adjectif "dramatique" dans les deux sens du terme:

"théâtral; qui s'occupe de théâtre" mais aussi
"émouvant, intéressant, passionnant, poignant,
saisissant." (10)

Dans son Guide des idées littéraires les définitions de l'adjectif "dramatique" que donne Henri Bénac sont pertinentes à notre étude. Pour ce qui a la qualité d'une pièce de théâtre, "dramatique" se rapporte à

(7) La Littérature aujourd'hui - II. Interview avec Nathalie Sarraute. Tel Quel (Printemps 1962).

(8) Lors d'une conversation avec nous le 2 décembre 1981, la romancière s'est servie de cette image pour illustrer sa méthode de travail qui constitue pour elle une recherche extrêmement dure et fatigante.

(9) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.iii.

(10) Le Petit Robert. nouvelle édition (1981).

l'incertitude d'une action qui progresse sans cesse. Une situation donnée met en conflit, dans un dialogue, les passions des personnages: d'où décision et donc action. L'intérêt vient du spectacle de la lutte, de la curiosité ou de l'inquiétude sur son issue et ses conséquences, des alternances d'espoir et de crainte que nous éprouvons pour les héros, selon les péripéties du conflit. (11)

Dans son sens plus général, c'est à dire appliqué

à une série d'événements ou à leur récit, à leur représentation, "dramatique" évoque une action vive et animée, qui tient en haleine et dont l'issue est jusqu'au bout incertaine ... (12)

nous souhaitons démontrer de quelle façon ces éléments dramatiques figurent dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute.

Dans ce but, nous nous sommes limitée à l'étude des premiers romans, qui vont de Tropismes, publié en 1957, jusqu'au roman Les Fruits d'Or, publié en 1963, y compris le recueil d'essais sur le roman réunis en un volume intitulé L'Ere du soupçon, et publié en 1956.

Dans sa préface à L'Ere du soupçon (p.iv) Nathalie Sarraute déclare que son premier livre contenait en germe tout ce que, dans ses ouvrages suivants, elle n'a cessé de développer. Elle poursuit:

Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres. Seulement ils se sont déployés davantage: l'action dramatique qu'ils constituent s'est allongée, et aussi s'est compliqué ce jeu constant entre eux et ces apparences, ces lieux communs sur lesquels ils débouchent au-dehors ... "

Ceci est également vrai de ses livres parus après 1956, jusqu'au dernier, L'Usage de la parole (1980). Si nous nous sommes limitée aux premiers romans, c'est qu'une action ou une intrigue à peine ébauchée, qui constitue un fil conducteur, y est plus développée que dans les romans suivants, où le drame naît dans des scènes sans lien apparent. La cohésion thématique vient plutôt de certaines phrases que la romancière a choisies dans la conversation quotidienne afin d'élucider les différentes manières dont les interlocuteurs réagissent.

(11) Bénac, H. Guide des idées littéraires. Hachette p.116 (1974).

(12) Ibid. p.117.

Nous envisageons donc de considérer certains aspects du roman policier traditionnel qui figurent surtout dans les deux premiers romans proprement dits: Portrait d'un inconnu et Martereau. Ensuite, en nous concentrant sur Le Planétarium et Les Fruits d'Or nous entreprenons un examen du conflit invisible mais intense qui se produit dans les relations avec autrui. Nous terminons en considérant jusqu'à quel point l'oeuvre de Nathalie Sarraute représente le drame de la création où l'écrivain s'efforce de découvrir et de présenter la réalité telle qu'il la comprend. Nous montrerons l'importance de la quête qu'entreprend l'auteur pour trouver un langage nouveau et une forme nouvelle capables de transmettre sa vision créatrice. Cette découverte représente la majeure partie de la contribution qu'a faite Nathalie Sarraute à la littérature moderne.

L'INFLUENCE DU ROMAN POLICIER DANS L'OEUVRE DE

NATHALIE SARRAUTE

Sans vouloir dénaturer ce que Nathalie Sarraute se propose de faire, il nous semble que certaines portions de ses premiers romans se lisent comme un roman policier. Certes l'intrigue y compte pour peu: dans Martereau le narrateur, un jeune homme, s'efforce de savoir si un certain Martereau veut voler à son oncle une villa qu'il avait achetée en son nom. Portrait d'un inconnu raconte la manière dont le narrateur, jeune homme anonyme, poursuit un homme et sa fille afin de découvrir la vérité sur leurs rapports. En parlant des tropismes, Nathalie Sarraute nous confie:

I thought that the dramatic development of these movements should replace the plot. (1)

Néanmoins, elle admet que les états et les mouvements de conscience ne constituent qu'une matière informe sur laquelle fonder un roman; aussi cherche-t-elle

à les grouper autour d'une vague action, d'une intrigue, pour qu'il y ait un fil conducteur et qu'ils ne s'éparpillent pas. (2)

Si le récit détaillé du rôle de chaque personnage, qui forme la trame d'un des romans policiers de Simenon par exemple, ne figure pas dans les romans de Nathalie Sarraute, l'atmosphère d'inquiétude et de soupçon prédomine. Ce qui dans Tropismes crée l'arrière-plan de chaque tableau est développé dans les romans suivants pour renforcer l'impression que tout le monde a quelque chose de sournois ou de secret à cacher. Dans Portrait d'un inconnu le narrateur vient

(1) Sarraute, N. New movements in French literature. The Listener. 9 March (1961).

(2) Sarraute, N. Techniciens du roman. Nouvelles Littéraires. 25 Juin (1959).

de rentrer d'un séjour en Hollande; loin de se guérir de sa sensibilité soi-disant malade comme le prétend son spécialiste, il est rempli d'un sentiment de confiance et de dignité à la suite de la découverte qu'il a faite du portrait d'un Inconnu, dans un musée.

Mais

cette exaltation se changea en une attente inquiète - toujours ce mélange d'appréhension et d'espoir - pendant que je montais l'escalier de la gare pour rentrer. (3)

C'était la présence du père "avare" et de sa vieille amie que le narrateur sentait avant même de les apercevoir:

Elle rendait l'atmosphère vibrante et dense, comme serrée, tendue dans un violent effort pour les projeter au-dehors. (4)

Les changements d'atmosphère sont à peine perceptibles - un seul mot suffit à semer le premier germe de méfiance. Quand le neveu et sa cousine vont voir Martereau pour lui apporter l'argent destiné à acheter la maison au nom de leur oncle, le Martereau cordial, qui est heureux de les voir, change subitement:

Martereau sourit malicieusement ...

et d'un coup le sentiment délicieux qu'éprouvait le neveu que "tout était en règle" est remplacé par une espèce de malaise:

Le rire de ma cousine un peu faux, mal posé, ne s'emboîte pas très exactement dans la place en nous, l'espace prêt à le recevoir que la petite chanson a creusé. (5)

Dans Portrait d'un inconnu comme dans Martereau, c'est le narrateur qui joue à l'inspecteur ou à l'inquisiteur. Il épie, il poursuit et cherche à démasquer sa "victime". Dans sa préface à Portrait

(3) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. Editions Gallimard p.103 (1956).

(4) Ibid.

(5) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.141-2.

d'un inconnu, Sartre dit de ce deuxième roman de Nathalie Sarraute qu'il s'agit d'

un anti-roman qui se lit comme un roman policier. C'est d'ailleurs une parodie de romans "de quête" et elle y a introduit une sorte de détective amateur et passionné qui se fascine sur un couple banal - un vieux père, une fille plus très jeune - et les épie et les suit à la trace et les devine parfois, à distance, par une sorte de transmission de pensée, mais sans jamais très bien savoir ni ce qu'il cherche ni ce qu'ils sont. Il ne trouvera rien, d'ailleurs, ou presque rien. Il abandonnera son enquête pour cause de métamorphose: comme si le policier d'Agatha Christie, sur le point de découvrir le coupable, se muait tout à coup en criminel. (6)

Portrait d'un inconnu raconte en effet les efforts que fait le narrateur pour découvrir ce qui se cache derrière "la carapace" qu'un père "avare" a érigée entre lui et le monde extérieur. Le narrateur essaie de le démasquer tout en étant lui-même la victime du père qui, lui aussi, cherche

comme on fouille avec le bout d'une tige de fer pour dénicher un crabe dans un creux de rocher, d'abord un peu au hasard Il sent remuer quelque chose, il serre de plus près, il appuie. (7)

En effet, dans une atmosphère de méfiance, chacun guette sournoisement les autres:

Elles sont derrière la porte. Elles attendent. Il sent comme elles se déplient, se glissent insidieusement vers lui. Elles palpent. Elles tendent vers le point sensible, un point vital en lui, dont elles savent exactement l'emplacement, leurs ventouses. (8)

Qui sont ces "elles" sans visage et sans nom? Est-ce que ce sont des concierges, des grand-mères, des jeunes filles qui se dissimulent derrière des apparences anodines?

Personne ne les reconnaît, quand elles passent, correctes, soigneusement chapeautées et gantées. (9)

(6) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.8.

(7) Ibid. p.38

(8) Ibid. p.40

(9) Ibid. p.41

C'est la tâche que le narrateur s'est assignée, celle de démolir l'innocente façade offerte au monde pour révéler l'immonde vérité des mouvements secrets.

Usant d'un langage qui est bien celui d'un roman policier, le narrateur, excité par sa "trouvaille", court retrouver son vieux comparse, camarade de lycée, pour lui confier le succès qu'il a eu dans son enquête. Il avait rencontré par hasard la fille de l'avare, il l'avait poursuivie, elle s'est sauvée ...

cette fois je crois que je tiens le bon bout, que je suis sur la bonne piste ... (10)

dit-il. Et il raconte à son ami son intuition; il devine que, dès l'instant où la jeune fille entre chez son père, tous les deux assument un masque qui fige les mouvements intérieurs. Le narrateur pressent, dans le détail, la scène culminante du roman où le père et sa fille vont s'affronter. Nous nous étonnons des pouvoirs singuliers de cet "inspecteur" qui bâtit ses hypothèses sur des preuves aussi fragiles.

Plus tard le narrateur aperçoit le père "avare" et la femme âgée d'un ami, qui attendent un train à la gare.⁽¹¹⁾ A leur insu, il se tient sur la passerelle, tendu, excité et irrité par la prémonition que quelque chose va se produire qui révélera un nouvel indice de la culpabilité du père. Quels sont les crimes que le narrateur essaie de dévoiler? Il est impossible que ce soit un vol ou même un meurtre. Aux yeux de l'observateur innocent, les gens n'ont rien à se reprocher. Mais les seuls "innocents" sont ceux qui ne remarquent

(10) Ibid. p.47.

(11) Ibid. pp.103-12.

pas ou ne comprennent pas les mouvements profonds qui se font chez les autres. Le narrateur, un hypersensible, comme le sont d'ailleurs le père et sa fille, flaire aussitôt la comédie, il sent qu'ils jouent un rôle et il perçoit derrière le masque, derrière cette "carapace" dure et lisse,

l'immense masse tremblotante dont le flux et le reflux incessants, la vibration à peine perceptible est la pulsation même de la vie. (12)

Avec une curiosité inquiète, "l'inquisiteur" scrute et cherche à pénétrer l'âme d'autrui. Le narrateur observe soigneusement le comportement du père à la gare et la façon qu'il a de regarder le vieux baluchon de toile cirée qui représente pour lui "la dure nécessité" et "la triste réalité". Mais ce n'est qu'un

jeu bizarre, morbide ... il s'amuse à caresser cette Réalité, à l'effleurer doucement ... C'est là son plaisir, de s'ébattre un peu ainsi à sa surface. (13)

Le père aime se jouer à lui-même la comédie de même qu'il aime la jouer aux autres. Il est extrêmement sensible à l'image que les autres se font de lui et il sait reproduire cette image comme un miroir. Devant sa compagne âgée, au visage humble et résigné, il joue donc le rôle de l'homme qui sait ce que représente la souffrance dans la vie, le rôle du "philosophe naïf et désarmé devant la vie"⁽¹⁴⁾ mais il est impossible de le confronter avec cette vérité. Il ferait semblant de n'y rien comprendre:

C'est leur moyen de défense à tous, je l'ai déjà dit, cette inconscience, sincère ou simulée. Ils se mettent en boule quand le danger devient trop grand, se ferment de toutes parts et laissent ces "vérités", les miennes, que je couve amoureusement, rebondir contre eux sans pénétrer. (15)

(12) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.39.

(13) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.108.

(14) Ibid. p.112.

(15) Ibid. pp.112-3.

Cependant le narrateur ne lâche pas la piste. Pour surprendre ces mouvements à peine perceptibles il lui faut beaucoup de patience:

Ils ne s'avancent jamais beaucoup. Il faut les guetter longtemps, tapi à l'affût, avant de les voir bouger. Bien des gens à ma place, je le sais, s'exaspéreraient à ce jeu, se décourageraient. Mais moi je serai patient. (16)

Les pouvoirs du narrateur dépassent ceux d'un détective conventionnel.

Il voit les suspects même quand il est lui-même absent. Il suit dans son imagination la fille quand elle va voir son père; il s'imagine leur conversation et les répliques méprisantes du père. (17)

Il n'y a que le temps conditionnel des verbes qui indique que le narrateur n'assiste pas lui-même à la scène. Au même titre, comment a-t-il pu savoir ce qui s'est passé au début d'un après-midi, pendant ces "moments dangereux" quand la bonne est venue avertir le père d'une fuite d'eau? (18) Cette fois le temps des verbes ne nous indique rien car le narrateur raconte les événements comme s'il était présent. Cependant le père et la bonne étaient seuls. Est-ce encore une fois un épisode que le narrateur s'est imaginé ou bien la scène n'est-elle qu'une hypothèse sur ce qui a pu avoir lieu? Toutefois, les pièces à conviction s'accumulent contre le père: sa façon de frotter fortement

d'un geste qui lui est particulier, la jointure de son pouce replié contre ses gencives, au ras de ses dents, puis (de) la passe(r) sous ses narines et (de) flaire(r). Cela l'apaise et l'exaspère à la fois, sa propre odeur secrète, douceâtre, un peu écoeurante. (19)

Durant une scène qui représente le point culminant du roman, la fille et son père s'affrontent avec férocité. (20)

Or, nous savons que le narrateur n'a pu y assister car la

(16) Ibid. p.149.

(17) Ibid. pp.34-7.

(18) Ibid. pp.155-68.

(19) Ibid. p.162.

(20) Ibid. pp.192-209.

fille le rencontre sur le trottoir en sortant de la maison. Il n'y a que la concierge qui ait pu écouter à la porte en faisant semblant d'astiquer le bouton de la sonnette ou d'essuyer la rampe.

Quant à Martereau, nous ne saurons pas s'il a jamais été coupable ou non de vouloir voler la maison à l'oncle. Le neveu change constamment d'avis. Le fait de trouver Martereau absent de chez lui et son refus apparent de reconnaître le neveu dans la rue convainquent le neveu de sa culpabilité; un coup de téléphone à son oncle et il est rassuré. Il va leur rendre visite dans la nouvelle maison et d'un coup

de fin limier que je voulais être devenu, de justicier venu demander des comptes, (me voilà) changé en bon petit garçon que son oncle a envoyé chez des amis faire une commission. (21)

Le neveu est bouleversé par une rencontre à laquelle il assiste entre Martereau et sa tante quand il attend que sa tante vienne le chercher à la clinique:

Martereau ... il est venu aussi ... ils vont entrer ... mais elle me tourne toujours le dos, on dirait qu'elle l'empêche d'avancer ... il se penche, son menton effleure la toque de velours noir, il se redresse comme tiré en arrière, et elle referme la porte sur lui. (22)

Le neveu est là depuis des heures, abruti par la chaleur et par les bruits dans la clinique. Il regarde fixement la porte en bois du jardin dans l'espoir de voir apparaître sa tante. Peut-être s'est-il assoupi.

(21) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.166.

(22) Ibid. p.215.

Cette scène entraîne une suite d'autres scènes où le couple "adultère" prend le thé ensemble dans un salon de thé chic. Mais le neveu lui-même met en question son intégrité de témoin car il n'est pas sûr s'il rêvait ou non à la clinique. Néanmoins, son imagination trop vive le convainc de l'existence d'une liaison entre sa tante et Martereau et cette relation illicite sert encore à prouver la culpabilité de Martereau qui se serait vengé du dédain de la tante, femme mondaine, en lui volant la maison.

En effet, il s'agit d'une enquête où tous les fils sont embrouillés et il faut se méfier de l'inspecteur. Si chaque mouvement et chaque geste de Martereau sont notés minutieusement, le point d'observation qu'adopte le neveu change constamment et le lecteur, perdu dans le dédoublement des scènes, ignore laquelle est la vraie ou bien se demande si toutes ne sont que le produit de l'imagination du neveu. Ainsi, le dîner chez les Martereau auquel est invité l'oncle est raconté à quatre reprises.⁽²³⁾ Chaque fois les paroles sont les mêmes mais des changements subtils dans l'interprétation des rôles ébranlent et affaiblissent la validité des observations.

En réalité l'enquête n'est guère basée sur les faits. Le neveu est un rêveur qui se laisse influencer par des sentiments de pitié et de sympathie pour la "victime", et aussi par la conscience de sa propre culpabilité. D'ailleurs il est lui-même compromis, car il joue un rôle important dans le drame. Il n'y a donc aucune objectivité dans ses observations. Par contre, c'est l'oncle qui

(23) Ibid. pp.177-203

aime les faits:

C'est sa force, c'est son plus sûr moyen de séduction dont il use avec coquetterie. Quand il parvient, de la mélasse où je patauge, à extraire comme le diamant de sa gangue, le fait et à le brandir devant moi, je suis conquis. Il a un flair merveilleux pour le découvrir. (24)

Mais l'attitude de l'oncle qui n'aime que les faits durs et inaltérables, est aussi mise en question. C'est un homme qui simplifie trop les choses afin de dominer les autres d'une façon brutale, un homme qui a l'esprit plutôt fruste sinon borné. Entre lui et le neveu, qui a

le goût de ces nuances infimes où parfois gît la vérité, (25)

nous ne saurions choisir. L'ironie de l'auteur sert aussi à mettre en question l'esprit de sérieux que l'on trouve dans ses personnages. Grâce à l'exagération des adjectifs, à l'accumulation des épithètes, aux clichés, elle nie l'authenticité du monde des "vrais hommes", ceux qui se tiennent

bien d'aplomb sur leurs deux pieds et la tête, solidement plantée sur leurs épaules, les gens de tout repos, de bon sens, travailleurs, modestes, attachés à leur tâche (26)

aussi bien que celui des hypersensibles qui courent par ci et par là, qui sont susceptibles et à la merci de leurs émotions.

En suivant les méandres de l'enquête, le lecteur se rend compte que le véritable but est autre qu'un vol soupçonné. Une fois rassuré que tout est en ordre, que Martereau rend la maison à son oncle, qu'il ne l'avait occupée que pour surveiller les travaux, le neveu ne cesse pas la surveillance hypocrite à laquelle il soumet Martereau. Qu'est-ce qu'il espère trouver? Qu'est-ce qu'il cherche?

(24) Ibid. p.175

(25) Ibid. p.176

(26) Ibid. p.105

La clé nous en est donnée lors de la présentation de Martereau:
sous son regard placide

comme par enchantement, ils disparaissent, tous les grouillements, flageolements et tressaillements, toutes les souillures et les plaies qu'ont laissés en moi leurs attouchements malsains, leurs louches caresses, leurs morsures. Tout se lisse, se durcit, tout prend des contours nets, un aspect bien nettoyé, rangé, et astiqué, très rassurant. Le mauvais rêve, l'envoûtement se dissipe: je vois clair comme tout le monde, je sais où je suis, qui je suis. (27)

Mais dès le début le neveu se méfie de cette apparente innocence, de cette absence de "mouvements". Devant les poses figées de Martereau et de sa femme dans l'album de photographies recouvert de peluche violette, le neveu éprouve un certain malaise. Il a envie de détourner les yeux devant ce spectacle trop beau de sentiments purs et nobles. Fasciné par les gestes lents et sûrs qu'ébauche Martereau, le neveu se sent pareil à l'enfant qui, à l'école du dimanche,

écoute la leçon du maître, chante en chœur les chants sacrés, feuillette les livres saints, contemple les images pieuses. (28)

Cependant l'ironie de cette adoration assez banale, aussi bien que la platitude des scènes en Hollande et en Angleterre dont a rêvé le neveu, symboles de tout ce qui est solide et sûr, ne servent qu'à mettre en doute l'authenticité de Martereau. Sous le jet corrosif des paroles de l'oncle, qui fait trembler le neveu et le met au supplice, Martereau reste impassible. Le neveu a beau regarder, il ne surprend pas le moindre frémissement; pas une ombre ne le traverse. Pourtant le neveu n'est pas satisfait; il lui faut encore suivre Martereau pour l'interroger et fouiller pour voir ce que sera sa

(27) Ibid. p.79

(28) Ibid. P.83

réaction. Martereau ne réagit pas et le neveu rentre soulagé et "purifié" mais non pas pour longtemps. Jusqu'à la fin le neveu tente de démasquer Martereau pour le voir se désintégrer.

En parlant de l'oeuvre de Dostoïevski, Nathalie Sarraute éclaircit quelque peu pour nous ce que le neveu cherche inlassablement à déterrer.

Le crime même, l'assassinat qui est comme l'ultime aboutissement de tous ces mouvements, le fond du gouffre vers lequel, à tout moment tous se penchent, pleins de crainte et d'attrait, n'est chez eux qu'une suprême étreinte et la seule définitive rupture. (29)

En fait, chez Nathalie Sarraute aussi bien que chez Dostoïevski, la séparation irréparable ne se produit presque jamais. Ainsi, Martereau qui sent le neveu près de lui, guettant, quêtant comme quelque chose de mou collé à lui, aurait bien envie de se secouer pour l'arracher à lui mais tout ce qui se passe c'est que

l'agacement, la rancune, le dégoût en un jet ténu se sont échappés dans ce chuintement à peine perceptible qui prolongeait ses mots... (30)

La dernière image de Martereau ressemble à la première: il paraît paisible, bon, pur. Quant au détective, il est aussi incertain qu'au début et il ne sait si les remous qu'il croyait surprendre chez le "coupable" ne sont après tout que ses propres mouvements qui se répercutent chez Martereau.

En ce qui concerne Portrait d'un inconnu, si une rupture s'est produite entre le père et sa fille, elle ne dure pas. On les retrouve réconciliés au restaurant en compagnie du fiancé de celle-ci, Dumontet. Dumontet est l'un des rares personnages dans l'oeuvre de

(29) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.37

(30) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.242

Nathalie Sarraute à qui elle a donné un nom et dont elle décrit l'aspect physique. Lui, et dans une certaine mesure, Martereau, représentent le monde solide et réel. Pour eux le langage est un simple moyen de communiquer qui ne cache aucun jeu, subtil et dangereux, d'attaque et de défense. Dumontet ne semble pas se rendre compte de la tempête qu'il risque de déclencher chez son futur beau-père quand il mentionne une salle de bains supplémentaire qu'il propose de faire installer dans sa maison de campagne. Dans les mots de Nathalie Sarraute, il est un des "innocents", libre des mouvements sournois qui tourmentent les autres. "L'innocent" a le regard calme et confiant. Ainsi le narrateur observe Dumontet:

Bien calé sur sa chaise, renversé un peu en arrière, balançant son pied, il s'étalait devant moi avec une sorte d'outrecuidance. Extrêmement sûr de lui. Impassible. Imposant. Un roc. Un rocher qui a résisté à tous les assauts de l'océan. Inattaquable. Un bloc compact. Tout lisse et dur. (31)

C'est cette immobilité rassurante dont le neveu rêve et il croit l'avoir trouvée dans le "bon" sourire tranquille de Martereau. Sa déception sera d'autant plus forte quand il repérera des mouvements chez Martereau qui suggéreront qu'après tout son impassibilité n'est qu'un masque. Nathalie Sarraute nous a dit qu'avec Martereau, elle a voulu montrer un personnage apparemment sans mouvements mais qui, à la fin, est déchiré par eux. (32)

Devant l'inconscience ostensible d'un Martereau ou d'un Dumontet, les tropismes cessent. Il est impossible de provoquer ces êtres qui en imposent aux autres et les hypnotisent. Le narrateur est obligé de s'abandonner à une conversation banale qui tourne sans arrière-

(31) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.222

(32) Lors d'une conversation avec l'auteur de cette étude, le 2 décembre 1981, à Paris.

pensée autour des réalités présentes: l'achat du terrain, les pommes à cidre, les pommes d'hiver ...

Mais la banalité même du monde des "innocents" suggère qu'il représente une fausse vérité. Malgré lui, le narrateur remarque chez eux

cet air de sereine pureté que prennent toujours,
dit-on, les visages des gens après leur mort. (33)

Il résiste à ce pressentiment de la mort en se persuadant que tout s'arrangera. Il est tenté de se soumettre à une société soi-disant normale mais en même temps il la conteste. Dans une étude sur le Nouveau Roman, Ludovic Janvier dit du "héros" romanesque de Nathalie Sarraute, qu'il se défend, de toutes ses forces, contre cette parole "consentante et menteuse" comme à une revendication de l'individu en proie à la société abusive. (34)

Là encore, le "crime" n'est pas résolu. En fait, la ressemblance qui existe entre ces deux premières oeuvres de Nathalie Sarraute et un roman policier réside moins dans le dénouement de l'enquête que dans l'atmosphère de crainte et de suspens. Il n'y a pas qu'un seul suspect ni qu'un seul limier: chacun se sent coupable et chacun guette et juge les actions des autres. Là encore, Nathalie Sarraute s'explique en parlant de Dostoïevski.

Chacun répond, chacun comprend. Chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres velléités ... de là cette curiosité inquiète avec laquelle chacun scrute sans cesse l'âme d'autrui; de là ces surprenantes divinations, ces pressentiments, cette lucidité, ce don surnaturel de pénétration ... de ces larves qui fouillent sans cesse et remuent les bas-fonds de l'âme et flairent avec délices la boue nauséabonde. (35)

(33) Ibid. p.238.

(34) Janvier, L. Une parole exigeante. Le nouveau roman. Editions de Minuit. p.82 (1964).

(35) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. pp.36-7.

Ce thème de la culpabilité est également important dans les deux romans suivants, Le Planétarium et Les Fruits d'Or. Dans le premier, Alain, qui a commis un impair à l'égard de Germaine Le-maire, éprouve le besoin de se confesser.

Il faut tout de suite leur remettre entre les mains toutes les pièces à conviction, tout leur expliquer, leur avouer ... (36)

Dans le second, le coupable est celui qui ose exprimer, par un seul geste, une opinion contradictoire:

Et qu'on m'amène le coupable. Lui, là-bas, oui vous. Vous êtes arrêté. Qu'on lui passe les menottes. Tendez vos poignets. Il y a longtemps que je vous observe, que j'entasse contre vous les pièces à conviction. (37)

Dans cette ambiance de soupçon et de méfiance chaque personnage est sur le qui-vive. Dans Portrait d'un inconnu, le narrateur sait qu'en surveillant le père il faut

n'avancer qu'avec la plus extrême prudence en se retournant à chaque pas (38),

tandis que le père

ne s'aventure jamais que par petits bonds peureux hors de la norme, et rentre tout de suite à l'abri. (39)

Quant au neveu, dans Martereau, face à la menace de l'oncle qui risque à tout moment de s'en prendre à lui, il lui faut constamment être sur ses gardes pour éviter la moindre maladresse. Il ne peut jamais se laisser aller et se fier au faux air bon enfant qu'affecte l'oncle de temps en temps. Le lecteur est obligé lui aussi de se tenir sur le qui-vive. En parlant du Bruit et la Fureur de Faulkner dans L'Ere du soupçon (p. 73), Nathalie Sarraute

(36) Sarraute, N. Le Planétarium. Editions Gallimard. p.167 (1959).

(37) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. Editions Gallimard. p.69 (1963).

(38) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.120.

(39) Ibid. p.150.

corrobore son procédé qui consiste à donner le même prénom à deux personnages différents. De même, dans ses propres romans, pour identifier les personnages, le lecteur doit suivre le texte de près pour en saisir les moindres indices. Il est lui-même obligé de jouer en quelque sorte le rôle de détective pour savoir qui parle et de qui on parle.

Les personnages se sentent menacés par un monde hostile qui exige une vigilance permanente. Ils ressemblent à cette femme qui, dans une des courtes scènes de Tropismes, se recroqueville, peureuse et silencieuse,

occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant. (40)

Les maisons, les rues vides, les arbres, l'air même exsudent quelque chose de mou et d'étouffant qui risque de les engloutir. Ils sentent la complicité des choses, ils sentent un monde susceptible de se briser à chaque instant.

Dans Martereau la première excitation que la visite à la maison de campagne suscite chez le neveu, chez sa tante et son oncle, s'évapore dans les pièces sombres et humides. Ils se sentent pris dans un piège, sous un charme maléfique, et d'inquiétantes émanations les enveloppent:

... nous nous sommes avancés trop loins, nous sommes pris, encerclés, là, juste devant la fenêtre de "mon atelier", ce mélèze en prend déjà à son aise, ses doigts crochus et noirs s'incrument en moi ... ces arbustes échevelés au bout du champ s'insèrent en moi, ils pressent sur moi, ils apposent sur moi leur sceau, ils vont me marquer, je les porterai gravés en moi: une balafre indélébile, une cicatrice ... Se délivrer, s'enfuir ... une fureur soudaine me prend, je fais un bond pour me dégager ... (41)

(40) Sarraute, N. Tropismes. Editions de Minuit. p.33 (1957).

(41) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.99.

Dans Portrait d'un inconnu, le narrateur imagine l'appartement du père où

on devinait de vagues grouillements dans les coins, des choses menaçantes, vous savez ... qui guettaient. (42)

La nature mal définie de cette hostilité qui émane des choses dans le voisinage la rend d'autant plus puissante. L'inconnu effraye plus que le connu. Parfois un incident sans importance, telle qu'une fuite d'eau dans la salle de bains, risque d'ébranler l'ordre paisible du monde ferme qu'un personnage a créé. Le père se laisse emporter dans une activité frénétique.

On bouchera le trou, on collera le papier ... La menace sera écartée ... il ne verra plus la faille, la fissure par où quelque chose d'implacable, d'intolérable, l'agripait brutalement, le tirait, par où sa vie elle-même, lui semblait-il, s'écoulait ... (43)

Dans cet univers hostile, le lecteur ainsi que ces êtres sensibles, attend, les nerfs tendus, qu'une situation affreuse se déclare. Nous attendons, comme le personnage de la femme dans la cinquième esquisse de Tropismes, qui n'ose bouger, de crainte que le moindre geste ne provoque un cataclysme. Le narrateur risque autant que le détective le plus hardi, quand, blotti dans son coin, contre le mur comme un insecte, il guette le père qui, tel une grosse araignée immobile dans sa toile, attend sa proie.⁽⁴⁴⁾ Le fait que tout se passe dans l'imagination du narrateur n'enlève rien à l'atmosphère de suspens. Plus loin, nous attendons, en retenant le souffle, pendant que le jeune homme, inconscient du danger qu'il court, propose à la fille de l'avare de lui apprendre à jouer au golf.⁽⁴⁵⁾ Comme un acrobate ou un somnambule qui avance le long de la corniche

(42) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.22.

(43) Ibid. p.167.

(44) Ibid. pp.114-8.

(45) Ibid. pp.144-8.

d'un toit, chaque parole et chaque geste recèle un danger.

Nous reculons de crainte, sûrs qu'il s'écrasera au sol:

une loque informe et molle, étendue dans la poussière ...

tandis que le père, méprisant et haineux, attend pour

se jeter sur le jeune fou, l'étreindre, le piétiner,
le ravalier féroce, comme il sait le faire ...

Cinq pages durant nous suivons ce jeu périlleux mais, comme il
arrive presque toujours, l'explosion attendue ne se produit pas.

Il n'y avait rien eu - à peine quelques craquelures
légères, un mince filet fugace de fumée décelant pour
un oeil averti l'activité du volcan.

Dans Martereau, le neveu joue constamment avec le feu dans les
efforts qu'il fait pour pénétrer les fissures qui existent dans
"la carapace lisse et dure" derrière laquelle s'abritent son oncle
et Martereau. Le lecteur partage son appréhension, il éprouve la
même angoisse quand tout vacille et s'ouvre. Il suffit d'un faux mouvement:

un seul mouvement un peu trop brutal, et quelque chose
d'atroce, d'insoutenable se produirait, une explosion,
une affreuse déflagation, nos vêtements arrachés,
miasmes, mortelles émanations ... (46)

C'est donc cette atmosphère de suspens où le "limier" traque sans
pitié le "suspect" mais où en même temps il se sent coupable et
traqué par les autres, c'est cette atmosphère qui prête aux deux
premiers romans de Nathalie Sarraute l'aspect d'un roman policier,
bien qu'il s'agisse d'un roman policier dépourvu d'intrigue propre-
ment dite et dépourvu de dénouement.

(46) Sarraute, N. Martereau. op.cit p.249.

CHAPITRE 2.

LES RAPPORTS AVEC AUTRUI

Dans son étude sur le roman de Nathalie Sarraute,⁽¹⁾ Jean-Luc Jaccard démontre que ce roman constitue une longue quête de l'homme dans ses rapports avec autrui. Nous l'avons vu: cette quête

dont l'issue est jusqu'au bout incertaine ... (2) présente certaines caractéristiques d'une enquête policière, mais le "crime" qu'on cherche à surprendre est loin d'être aussi bien défini qu'un vol ou un meurtre. Le narrateur recherche, désespérément, un but beaucoup moins tangible car le roman représente une lutte existentielle qu'il entreprend pour échapper à sa solitude en se rapprochant des autres. Le personnage, dans le roman de Nathalie Sarraute, n'existe que par rapport à autrui mais ses relations avec autrui se manifestent par un changement continu entre le besoin de contact et l'hostilité qu'il rencontre. Il est fasciné par l'autre, et par sa présence,

pareil au papillon qui se débat affolé dans la lumière aveuglante des phares (3)

ou comme un alpiniste pétrifié qui respire avec peine dans une atmosphère raréfiée.⁽⁴⁾ Mais du désir d'être accepté par les autres, il en vient à les haïr et va jusqu'à souhaiter les exterminer. Le sentiment d'infériorité et de dépendance devant autrui le dégoûte et il a honte de se prosterner et de se vendre:

Le contact d'autrui, dimension essentielle de notre rapport à lui, est à la fois une agression gluante et une complicité un peu ignoble. (5)

(1) Jaccard, J.-L. Nathalie Sarraute. Juris Druck & Verlag Zurich (1967).

(2) Bénac, H. Guide des idées littéraires. op.cit. pp.116-7.

(3) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.117.

(4) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.81-2.

(5) Janvier, L. Une parole exigeante. Le nouveau roman. op.cit. p.78.

Le résultat de cet antagonisme est toujours incertain. La menace d'une rupture imminente tient les personnages en haleine mais ils cherchent à tout prix à éviter une confrontation ouverte. De même que chez les personnages de Dostoïevski, cette rivalité est

à chaque instant détruite, submergée par une curieuse tendresse, ou par ce sentiment très particulier qu'on peut à peine appeler de la haine, qui n'est chez eux qu'une manière de se rapprocher de son rival, de l'atteindre, de l'êtreindre à travers l'objet aimé. (6)

Vue superficiellement, l'action du Planétarium consiste dans une lutte pour obtenir un appartement. Un jeune couple, Alain et Gisèle, engage une lutte psychologique contre la vieille tante d'Alain, tante Berthe, et réussissent à lui persuader de déménager de son vaste appartement qui est situé dans un beau quartier et de le leur céder. Mais il convient de distinguer entre l'action visible et le mouvement interne qui représente l'essence du roman :

Le Planétarium, ce n'est pas le ciel vrai, mais un ciel artificiel. Et ces personnages et ce qu'ils cherchent, par exemple habiter un bel appartement, ou à devenir célèbres, ou n'importe quoi d'autre, constituent cette surface sous laquelle ont lieu les impulsions proprement dites, les infimes drames réels, qui n'ont rien à faire avec le contenu apparent. (7)

L'essentiel de ces drames soutenus est le conflit entre le conformisme qu'exige la société et la liberté individuelle. Alain, qui se sent différent des autres, se trouve en conflit avec sa belle-mère, son père, sa tante et même avec sa femme. Il en souffre et il cherche à se rassurer auprès de Germaine Lemaire, un écrivain célèbre pour qui il éprouve de l'admiration. Micheline

(6) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.35.

(7) Cranaki, M. et Beleva, Y. Nathalie Sarraute. Traduction d'une conversation de Nathalie Sarraute avec François Bondy enregistrée en Allemand. Editions Gallimard (1965).

Tison Braun⁽⁸⁾ interprète ce roman de Nathalie Sarraute de manière originale et elle y voit une série de systèmes "stellaires" dont Alain Guinier serait "le soleil". Lui-même écrivain aspirant, il cherche à s'intégrer à un autre système, dont le centre est Germaine Lemaire, laquelle est à son tour attirée par une "étoile" entrevue dans les derniers chapitres, le professeur Lebat. Les planètes ou les satellites en orbite risquent d'éclater en se heurtant: les mots les plus insignifiants se répercutent très loin. Par rapport à ses jeunes admirateurs, Germaine Lemaire a l'impression qu'un

seul mouvement étourdi, si léger soit-il, peut les briser ... Un seul mouvement de sa part ... (9)

Quant à Alain, il suffit qu'on exprime une opinion contradictoire ou que quelqu'un le déçoive, pour qu'il éprouve le vertige que cause un planétarium et pour que son monde s'ébranle et se défasse:

le ciel tourne au-dessus de lui, les astres bougent, il voit se déplacer les planètes, un vertige, une angoisse, un sentiment de panique le prend, tout bascule d'un coup, se renverse ... (10)

Le Prix International de littérature fut décerné en 1964 à Nathalie Sarraute pour Les Fruits d'Or. Cette fois elle ne prétend pas raconter une histoire. Le fil conducteur en est un roman intitulé Les Fruits d'Or qui vient de paraître et qui provoque l'intérêt. Nathalie Sarraute nous présente la discussion qui en résulte dans les cercles littéraires. Le titre lui-même relève du problème qui préoccupe l'auteur dans toute son oeuvre, celui des apparences et de la réalité. Les Fruits d'Or, qui font espérer un aliment précieux, s'avéreront-ils une nourriture dure,

(8) Tison Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité. Gallimard. p.132 (1971).

(9) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.165.

(10) Ibid. p.249.

froide et sans vie? Les séquences qui s'y déroulent sont encore plus morcelées que dans les romans précédents. Nous n'y trouvons pas de narrateur mais un "on" qui observe en se plaçant à différents niveaux pour opérer un continuel changement de point de vue. Tout le monde est vu par tout le monde mais c'est un monde anonyme et sans visage. Peu importe qui parle car l'auteur s'engage à étudier les aspects psychologiques de la formation de l'opinion. Ces amateurs de littérature recherchent un système de valeurs qui leur permette de juger et de classer une oeuvre d'art et son créateur. Mais tout en révélant le ridicule de la critique dogmatique, Nathalie Sarraute soulève le problème existentiel de la peur de la solitude. Se faire admettre dans un cercle littéraire n'est qu'un moyen pour atteindre autrui et chacun considère que la moindre suggestion d'une opinion contraire à la sienne est une attaque personnelle qui risque de le détruire. Dans un article, intitulé Ce que voient les oiseaux, qu'elle a inclu dans son recueil d'essais sur le roman, Nathalie Sarraute résume les réactions fréquentes des critiques littéraires lors de la parution d'un nouveau roman qui passe pour un chef-d'oeuvre.⁽¹¹⁾ Mais son but est moins de s'en prendre ironiquement à la fausse critique que d'explorer, de manière nouvelle, au niveau de la "sous-conversation", la lutte acharnée mais cachée qui se livre dans les rapports humains.

La lutte existentielle qui se dissimule sous les rapports avec autrui est caractérisée par deux tendances opposées: le désir de

(11) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. pp.129-32.

communiquer d'une part et d'autre part la haine que l'on nourrit contre cet autrui que constitue une menace pour votre être profond. Le développement dramatique des rencontres et des confrontations multiples que l'auteur enregistre minutieusement ne laisse aucun répit au lecteur qui s'inquiète autant que les personnages d'une issue toujours incertaine.

La force des drames auxquels nous assistons provient de l'intensité de la souffrance que subissent les personnages de Nathalie Sarraute. Leurs émotions suivent des hauts et des bas: après l'impatience joyeuse qu'elle ressent à l'idée de la nouvelle porte qu'on installe dans son appartement, la tante Berthe sombre dans l'accablement et la dépression devant la laideur de la poignée en nickel et la plaque de propreté en métal blanc; après avoir téléphoné à Germaine Lemaire, Alain se sent fort et maître de lui-même mais peu de temps après, devant le jeune homme qui est l'un des admirateurs de Germaine Lemaire, il a l'impression de ressembler à un pauvre pèlerin, un

pauvre novice venu du fond de sa province, ignorant des usages de la cour ... (12)

Ces personnages sont des êtres hypersensibles qui se laissent impressionner par la moindre cause.

Le mobile profond qui pousse le personnage à établir un contact avec autrui est l'angoisse qu'inspire la solitude. Dans Les Fruits d'Or, ils sont peu nombreux ceux qui osent accepter d'être différents et seuls, et qui osent se fier à leurs impressions

(12) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.80.

personnelles pour apprécier une oeuvre d'art; comme cet homme qui s'exprime si difficilement à la fin du roman:

C'est que moi, pour que je sois détendu, rassuré, il me faut absolument trouver, peu importe où ... je le sens très bien, mais je ne sais pas l'exprimer ... je n'ai à ma disposition que de pauvres mots complètement usés à force d'avoir servi à tous et à tout ... il me faut éprouver... je ne sais pas bien ce que c'est ... c'est quelque chose comme ce qu'on sent devant la première herbe qui pousse sa tige timidement ... un crocus encore fermé ... (13)

Même Jacques, qui n'a pas la moindre envie de séduire ses interlocuteurs, se laisse persuader par sa femme de les divertir; (14) et le provincial qui pense autrement que l'opinion courante, ne supporte pas

d'errer sans soutien, titubant, ballotté de tous côtés ... (15)

La plupart des personnages sont incapables d'exister seuls. Dans Le Planétarium, Giselle sent que tout vacille autour d'elle quand sa mère ose dénigrer Alain et menacer la belle image d'un mariage parfait qu'elle et Alain ont soigneusement construite et derrière laquelle ils se réfugient contre un monde extérieur où tout est immense, fluide, et sans contours. Elle dépend d'Alain comme d'un tuteur:

C'était délicieux de le déléguer pour qu'il fasse le tri, de rester confiante, vacante, offerte, à attendre qu'il lui donne la becquée, de le regarder cherchant leur pâture dans les vieilles églises, chez les bouquinistes sur les quais, les marchands d'estampes. C'était bon, c'était réconfortant. (16)

Ne pas être d'accord avec lui représente pour elle un arrachement, une affreuse séparation. La tante Berthe est peut-être le personnage que la peur de la solitude hante le plus. Recluse dans

(13) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.218

(14) Ibid. pp.172-87.

(15) Ibid. p.152.

(16) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.61.

un appartement trop grand pour elle, elle guette chaque bruit dans l'escalier, en proie à son imagination fiévreuse. Elle se sent menacée de toutes parts, terrorisée par de vagues frayeurs enfantines. Un mot qu'Alain laisse pour elle déclenche une nouvelle attaque de nervosité. Elle se débat contre cet envahissement par l'ennemi et ensuite:

Immuable, tassée sur elle-même, lourde, calme, elle les attend comme le vieux sanglier quand il se retourne et s'assied face à la meute. (17)

Dès les premiers romans de Nathalie Sarraute, un départ creuse un trou béant, une crevasse dans l'univers des personnages trop sensibles. Après avoir éconduit sa fille de son bureau par un geste violent, le père "avare" dans Portrait d'un inconnu écoute dans le silence les bruits

angoissants, menaçants comme le son distant d'un tam-tam. (18)

Quand l'oncle quitte ses hôtes après le dîner, pour Martereau:

Le déclic de la porte cochère qu'on tire avec précaution rend un son inquiétant: c'est le bruit révélateur des fuites sournoises, des abandons ... (19)

Dans Le Planétarium les ouvriers partent après avoir posé la porte ovale chez la tante Berthe:

Le déclic léger de la gâchette, le claquement bref de la porte de la cuisine, le bruit décroissant de leurs semelles sur les marches en ciment de l'escalier résonnent comme une menace sournoise; ce sont les signes avant-coureurs du grand silence de la solitude, de l'abandon ... Elle est livrée à elle-même. Oubliée sur le terrain dévasté ... (20)

Même une rencontre comme celle qui a lieu avec Germaine Lemaire,

(17) Ibid. p.183.

(18) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.207.

(19) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.184.

(20) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.17.

rencontre qu'Alain désirait depuis longtemps, représente une chute dans le vide:

les instants comme une fine poussière grise chassée par un vent brûlant l'entraîneront vers la séparation brutale, vers l'atroce arrachement, vers cette chute solitaire dans le noir, dans le néant. (21)

Rempli d'angoisse, le personnage s'efforce d'atteindre l'autre, qui demeure aussi inaccessible qu'un château fort; l'insensibilité de l'autre lézarde le sol entre eux et l'autre s'éloigne en restant sourd aux appels désespérés de celui qui est tombé dans une crevasse. (22)

Par contre, être d'accord avec l'autre fait rayonner le bonheur et l'harmonie:

Collés l'un à l'autre, ne faisant qu'un seul corps comme le cheval de course et son jockey, ils s'élèvent, ils planent ... (23)

mais la joie de communiquer avec l'autre ne dure pas. Il suffit d'un mot de trop pour qu'un léger mouvement de recul se produise chez l'autre;

il a buté, voilà qu'il se cabre ... Le pauvre cavalier, désarçonné, tombé, il est trainé sur le sol boueux, piétiné ... (24)

Encore une fois le personnage s'inquiète de se retrouver seul et abandonné.

Pour éviter que son univers ne se désagrège, Alain Guimier fait de son mieux pour se dissimuler le fait que son idole, Germaine Lemaire, possède de graves défauts. Sa sensibilité esthétique bute contre la courbe molle, ingrate et même vulgaire, du nez et du menton; contre les coins des livres qui s'enfoncent un peu trop dans la joue; contre la bouche mince. Il se persuade que c'est

un mirage, une illusion née de son inquiétude, c'est sa propre peur qu'il projette, sa propre appréhension qu'il voit blottie là, se cachant ... (25)

(21) Ibid. p.75.

(22) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.17.

(23) Ibid. p.149.

(24) Ibid. p.151.

(25) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.78.

Quand Germaine Lemaire rend visite aux Guimier dans leur nouvel appartement, Alain éprouve un malaise, et même de la répulsion à voir qu'elle ne remarque pas de défauts dans la petite statuette soi-disant gothique qu'il avait achetée après beaucoup d'hésitation. Que cet écrivain qu'il idolâtrait et avec qui il croyait communiquer au niveau sublime des vrais artistes puisse s'intéresser aux placards à linge sale le déçoit tant que tout autour de lui vacille. Il lutte désespérément contre cette sensation de rupture brutale qui se crée entre eux mais il ne parvient pas à échapper à la réalité de sa solitude foncière.

Converser avec un autre dans l'espoir de l'atteindre, c'est suivre un chemin périlleux comme si l'interlocuteur traversait un terrain de bataille dévasté où il lui faut avancer avec précaution pour éviter les entonnoirs ou une mine terrestre qui n'a pas encore détoné. Inévitablement il trébuche et l'explosion redoutée se produit.⁽²⁶⁾ Ou bien tel un équilibriste, le personnage se penche au-dessus du vide qui marque une atroce séparation entre lui et l'autre.⁽²⁷⁾ Pendant ces manoeuvres acharnées pour établir un contact avec autrui et échapper à la solitude, le lecteur éprouve les mêmes craintes et les mêmes incertitudes que le personnage, craintes et incertitudes qui le tiennent en haleine jusqu'au bout.

Chez Nathalie Sarraute ces personnages inadaptés craignent également le jugement d'autrui qui représente un refus cruel. Alain admire l'apparente impassibilité du professeur Lebat qui semble être à

(26) Ibid. p.215.

(27) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.21-2.

l'abri des incertitudes qui mettent les autres personnages malheureux à la merci des événements et de la société. Mais il est incapable d'apprécier même une statuette sans s'imaginer la réaction éventuelle des autres. Il doit toujours être aux aguets pour parer une attaque imaginaire car "ils" sont toujours là prêts à repérer le point vulnérable

où ils pourront le frapper, le percer, par où ils pourront le vider et s'amuser à le gober d'un seul coup tout entier comme on gobe un oeuf, ne laissant de lui qu'une coquille fragile ... (28)

Germaine Lemaire qui d'habitude s'abrite derrière une armure d'indifférence, se sent exposée et réduite à l'aspect d'un monstre repoussant, vieille femme décoiffée devant le regard méprisant du père d'Alain. Elle admire par contre la désinvolture juvénile de ses admirateurs capricieux. Mais, à la moindre critique peu flatteuse, d'un coup son oeuvre lui semble morte et elle se sent seule:

Aucun secours de personne. Elle avance dans une solitude entourée d'épouvante. Elle est seule. Seule sur un astre éteint. La vie est ailleurs ... (29)

Dans Les Fruits d'Or un des personnages se figure avec consternation l'effet que produit sur les autres son aveu qu'il aime le livre alors que l'opinion actuelle s'est retournée contre lui:

déjà le jet brûlant monte jusqu'à mon visage, dans un instant il va jaillir, les asperger, les inonder - un geyser qui nous fera rouler les uns sur les autres, perdant la face, nos mèches dégoulinantes pendant en désordre sur nos visages, nos vêtements trempés collants à notre peau. (30)

Pour éviter "l'horreur" d'une telle confrontation il préfère réviser son jugement, et feindre qu'il s'est trompé.

(28) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.230.

(29) Ibid. p.157.

(30) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.191.

L'incapacité de faire face à l'implacable réalité de la solitude fondamentale dans laquelle ils se trouvent, et l'angoisse qu'ils éprouvent à être séparés des autres, déterminent la conduite des personnages de Nathalie Sarraute. En parlant de Dostoïevski, la romancière expose la raison d'être de ses propres personnages :

C'est ce besoin continu et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leurs plus secrets replis. (31)

Dans cet incessant mouvement qui vise à prendre contact avec autrui, M. Tison Braun voit s'établir "une hiérarchie d'amours-propres" au sommet de laquelle "trône" celui qui a le mieux persuadé aux autres qu'il n'avait pas besoin d'eux. (32)

Le besoin de chaude intimité, le besoin d'un "bain tiède" dans lequel veut se plonger le narrateur dans les deux premiers romans - ce besoin se transforme et devient dans Le Planétarium et dans Les Fruits d'Or le besoin d'un accord intellectuel. Les personnages recherchent avec acharnement l'être qui partagera leurs goûts ou leurs opinions et la crainte d'un désaccord domine l'action. L'on assiste ainsi à un véritable jeu de marionnettes; des pantins sans visage qui s'agitent sans cesse, maladroits et malheureux tandis qu'ils se contorsionnent pour se faire accepter dans le cercle des élus et des initiés. Car chacun n'est pas accepté dans ce cercle: il faut avoir fait ses

(31) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.33.

(32) Tison Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité. op.cit. pp.163-4.

preuves. Peut-être le personnage a-t-il gardé un silence "louche" pendant que les autres faisaient l'éloge des Fruits d'Or et même un regard détourné sert de pièce à conviction et il se trouve congédié. Pour appartenir au cercle il convient de respecter les accords tacites et les règles du jeu. Si le personnage s'exprime trop franchement, il risque de commettre le crime impardonnable qui est de blesser l'amour-propre de l'autre et d'un coup il se trouve rejeté, balayé

comme un insecte qu'un souffle a renversé et qui bat l'air de ses petites pattes affolées, cherchant à se raccrocher ... (33)

La plupart des êtres timides n'ont pas le courage de braver l'opinion générale: ils n'ont qu'à s'imaginer l'effet d'un tel sacrilège pour qu'ils gardent le silence. Ils ressemblent à celui qui prévoit la commotion qui va renverser la bande des initiés, lors de sa déclaration:

J'aime Les Fruits d'Or, je vais dire cela, et le premier instant de désarroi passé, ils vont se relever, réparer le désordre de leur tenue, arranger comme il faut leur coiffure, tapoter et faire bouffer avec des gestes un peu dégoûtés leurs vêtements, tout redeviendra bien propre et net, ce sera pour tous - et même pour moi - un soulagement: ils vont se regrouper, et moi, je serai expulsé, tenu à l'écart, à ma place, moi l'étranger, le paria. (34)

Le désir ardent qu'éprouve Alain d'appartenir à la cohorte des initiés qui entourent Germaine Lemaire n'admet ni critique ni doute à l'égard de celle-ci; il préfère ne pas y penser dans l'espoir que son malaise s'effacera. Il est bouleversé de trouver chez elle un autre admirateur pour qui il ressent immédiatement de l'antipathie. Il se désespère de sentir les

(33) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.169.

(34) Ibid. pp.191-2.

courants qui passent entre elle et ce "grand singe", ces courants qui l'excluent.⁽³⁵⁾ Lorsque Germaine Lemaire et ses admirateurs arrivent chez Alain dans le petit appartement qu'il occupe, il fait des efforts pitoyables pour se faire accepter en qualité de "camarade". Rempli d'un étonnement apitoyé, le lecteur observe, avec les invités, les mouvements maladroits que fait Alain pour s'efforcer de les atteindre:

Mais c'est si étroit encore, cette ouverture entre eux et lui, cette porte qu'ils tiennent entrebâillée, comment, par là, faire entrer tout cela, tout cet énorme entassement lourd, encombrant, il ne sait pas comment s'y prendre, par où commencer ... (36)

Nous partageons son angoisse tandis qu'il répond à leurs questions, comme s'il oscillait, craintif, sur une étroite passerelle qui enjambe un torrent dans une gorge escarpée sous leur regard silencieux et amusé. Alain est si incertain de ses rapports avec autrui que le moindre incident réduit à une "répugnante comédie" l'entente qu'il croyait avoir établie avec Germaine Lemaire. Pour lui, le fait qu'elle ne l'a pas invité à lui téléphoner n'importe quand, comme elle l'a fait avec André Lebat, est catastrophique:

Il est brisé, détruit. Il est pareil maintenant à un petit navire à la coque fragile et mince qu'un gros bâtiment a touché, éventré, il s'ouvre de toutes parts, il va sombrer ... (37)

Ainsi, pour échapper à leur solitude, les personnages essaient de se faire accepter par autrui de deux façons: ou bien ils cherchent à "amadouer" l'autre ou bien ils "s'avalissent".

Déjà dans Portrait d'un inconnu et dans Martereau le narrateur joue

(35) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.77-81.

(36) Ibid. p.170.

(37) Ibid. pp.236-7.

un jeu subtil, qui est fort bien compris par l'autre, afin de s'insinuer auprès de cet autre en l'enjôlant. Quand la jeune fille demande de l'argent à son père "avare", le narrateur est là à guetter sa sortie et il la suit, poussé par une émotion étrange, par un mélange de crainte et d'attirance. Elle fait semblant de ne pas le voir mais il lui met la main sur l'épaule pour l'arrêter:

Elle ne dit rien, ses yeux courent de côté et d'autre comme deux billes affolées qui vont s'échapper; je susurre presque tant je ploie, tant je m'efforce, me rapproche, tant je cherche à l'amadouer ... (38)

Dans Martereau chacun redoute l'oncle et fait de son mieux pour éviter sa colère; chacun "frétille" et "se tortille" dans l'espoir de quémander son approbation ou de se faire pardonner un mot maladroit qui pourrait lui déplaire, ou d'éviter d'exprimer une opinion contraire à la sienne.

Ces attitudes motivent les efforts acharnés que fait "l'amateur" de Courbet pour séduire l'autre dans Les Fruits d'Or:

Tout doux, délicat, un peu craintif. Sentant peut-être vaguement une hostilité, une menace, et se dépensant, se démenant, s'épanchant pour désarmer, pour amadouer, offrant tout, mais tout ce que vous voudrez ... (39)

Il s'incline devant ses hôtes, avide de leur prodiguer des attentions flatteuses pour faire fondre leur réserve froide et méfiante. Il se prosterne devant eux en leur confiant sa préférence personnelle pour le peintre Courbet. S'ouvrir ainsi assume l'importance d'un rite religieux:

Bure, cilice, signes de croix, génuflexions, délivrez-moi du Malin ... Voilà. Il est exaucé. Il ne voit plus rien. Il est pur, il est innocent. (40)

(38) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. pp.32-3.

(39) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.15.

(40) Ibid. p.32.

Mais ses tentatives de fraternisation ne rencontrent qu'un refus froid et méprisant chez son hôte qui se laisse cajoler sans lui répondre. Inévitablement la déception de se voir repoussé aigrit celui qui voulait tant se faire accepter. Blessé et humilié, il fait une volte-face rapide. Il se replie et refuse tout geste d'apaisement: les ponts sont coupés entre eux. D'un coup il a envie de les mettre à la porte; leur contact lui est "salissant", ils deviennent des parasites. Il se sent rempli de haine à leur égard et il a envie de les "exterminer". La violence de son émotion prend au dépourvu le lecteur qui craint une confrontation brutale et, pourtant, rien ne se passe car, à la surface, les protagonistes observent les règles du savoir-vivre et "la crampe de la politesse leur tire les joues" comme le dit la femme de Martereau, avec mépris.

Dans Le Planétarium Alain flatte sans honte Germaine Lemaire pour se glisser auprès d'elle. Il la rencontre à l'occasion d'un vernissage et, tremblant, il lui avoue son adoration. Mais une fois de plus, il suit un chemin périlleux dont l'issue angosse le lecteur car, à chaque pas, il risque de se faire éconduire. Un mot de trop peut provoquer en elle un infime mouvement de déplaisir:

La morsure le déchire, il fuit, hurlant de douleur,
toute la meute est sur lui ... (41)

Dans sa belle-famille, Alain éprouve le besoin de se faire approuver et il est prêt à se trahir et à se montrer sous un jour ridicule pour les faire rire,

(41) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.131.

tout heureux de se sentir parmi eux, proche d'eux, à l'écart de lui-même et tout collé à eux, adhérant à eux si étroitement, si fondu avec eux qu'il se regardait lui-même avec leurs yeux ... (42)

Plus tard, il rencontre devant un kiosque à journaux "le grand singe", le "favori" de Germaine Lemaire. Sa première réaction est de fuir mais l'autre le voit et se montre aimable envers lui. Du coup Alain est transporté de joie à la pensée qu'on l'accepte en camarade. Enhardi, il ose exprimer une opinion défavorable sur une certaine revue mais dès qu'il s'aperçoit que son interlocuteur pense différemment, il est prêt à renier son indépendance de jugement en désavouant son opinion personnelle face à une opinion contraire.⁽⁴³⁾ Alain cherche à se faire accepter comme pair par la bande de jeunes admirateurs qui entourent Germaine Lemaire mais sa gaucherie le rend vulnérable. Il se sent coupable et honteux de ses maladresses et pour pallier ses insuffisances, il désire se confesser, se mettre à nu,

se déshabiller et abandonner entre leurs mains cette guenille, ce costume grotesque de clown dont il est affublé, qu'ils en fassent ce qu'ils veulent - une vieille dépouille qu'il a rejetée, il va, comme eux, la soulever du bout des doigts, l'examiner avec eux d'un air de dégoût apitoyé ... (44)

Les remarques désobligeantes que sa mère a formulées au sujet d'Alain ont mis Gisèle dans un état de désespoir car il semble qu'elles creusent un fossé entre elle et son mari. La crainte d'une séparation la mène à tout risquer et à s'ouvrir à lui sans rien dissimuler:

Tant pis si elle lui paraît hideuse, médiocre, bornée, mais elle veut qu'il la voie telle qu'elle est ... (45)

(42) Ibid. p.20.

(43) Ibid. pp.149-51.

(44) Ibid. p.167.

(45) Ibid. p.68.

Quant à la tante Berthe, elle préférait les disputes et les scènes de ménage entre elle et son mari à une séparation d'avec lui. Pour éviter une rupture définitive elle était prête à s'humilier jusqu'à courir après lui pour l'empêcher de sortir de la maison.

Cette incapacité qu'il a de se tenir à part, indifférent à l'opinion d'autrui, rend le personnage sarrautien extrêmement malléable. Il se modèle sur l'image de soi que renvoient les autres. Pris dans un jeu de miroirs, qui présentent un reflet grotesque, il est impuissant à résister à cette définition qui lui est donnée de son être et, alors, pour éviter le jugement des autres, il s'efforce de se joindre à eux en les "amadouant" et en "s'avilissant". Selon Jean-Luc Jaccard⁽⁴⁶⁾ le personnage sarrautien ressent sa solitude comme un vide intérieur qu'il essaie de combler à tout prix. Il cherche un objet solide auquel il puisse se raccrocher mais tout lui échappe et il flotte à la dérive rempli d'une angoisse vague devant les objets et devant les hommes. Cette angoisse existentielle devient la force motrice qui anime ses relations avec autrui.

Il est rare que ces efforts anxieux pour établir des contacts humains et pour parer à la menace d'un vide béant, apportent un moment de repos et de bonheur. Ce n'est que devant un ennemi commun qu'on arrive à se liguer avec l'autre. Face à la possibilité que Martereau les trompe, le neveu et son oncle oublient la méfiance et la haine qui caractérisent ordinairement leurs rapports et ils vivent un instant de respect mutuel et d'harmonie.

(46) Jaccard, J.-L. Nathalie Sarraute. op.cit.

Ils jouissent de la sécurité que leur permet cet accord, tels un général et son jeune lieutenant plein d'ardeur, ligüés contre l'instabilité du monde extérieur.⁽⁴⁷⁾ Dès leur tendre enfance, l'antagonisme empoisonne les rapports entre Berthe et son frère qui rivalisent pour l'amour de leurs parents et, plus tard, pour l'amour d'Alain. Mais un ennemi commun se présente en la personne de Jardot qui prétend donner des conseils à Berthe sur le Bourse et ses transactions. Devant lui, Berthe et son frère goûtent un délicieux moment de complicité et d'entente;

L'ennemi a fui, abandonnant ses positions, le terrain est déblayé, c'est une promenade pour eux deux maintenant côte à côte, à travers le pays reconquis, elle le regarde avec des yeux attendris, il a un rire joyeux ... (48)

Pendant un instant ils se sentent libérés et insouciant. Mais le danger n'est jamais loin et le lecteur, devenu méfiant, suit Berthe qui avance avec précaution. Inévitablement elle prononcera un mot de trop qui produira un mouvement de recul chez son frère; cette fois ce n'est qu'une légère explosion,

à peine quelques égratignures, un peu de poussière (49) mais le moment d'apaisement et de conciliation est rompu. Dans Les Fruits d'Or, l'harmonie qui existe entre lui et son ami, semblable à celle qui règne entre un cheval de course et son jockey, exalte le provincial, mais, transporté par son élan, il fait moins attention à ce qu'il dit. Leur entente qui provenait du mépris qu'ils partageaient pour un certain écrivain nommé Pithuit bute contre les opinions divergentes qu'ils ont sur le poète Varenger.⁽⁵⁰⁾

D'habitude la déception qu'éprouve le personnage lorsque ses

(47) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.164-5.

(48) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.226-7.

(49) Ibid. p.214.

(50) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.149-53.

tentatives de communication échouent, cette déception aboutit à un mouvement de haine. Parlant encore des héros de Dostoïevski, Nathalie Sarraute nous définit le comportement de ceux qui peuplent son propre monde romanesque :

leurs brusques sursauts d'orgueil ne sont que des tentatives douloureuses, devant l'intolérable refus, la fin de non-recevoir opposée à leur appel, quand leur élan a été brisé, quand la voie qu'avait cherché à emprunter leur humilité se trouve barrée, pour faire rapidement machine arrière et parvenir, en empruntant une autre voie d'accès, par la haine, par le mépris, par la souffrance infligée, ou par quelque action d'éclat, quelque geste plein d'audace et de générosité, qui surprend et confond, à rétablir le contact, à reprendre possession d'autrui. (51)

Cette tension, que causent des désirs opposés et à laquelle sont soumis les personnages de Nathalie Sarraute, produit le mouvement perpétuel qui se constate dans cette oeuvre, et son intérêt dramatique. Ces personnages s'efforcent ainsi d'échapper au néant de leur solitude mais ils sont en même temps écoeurés par un contact humain qu'ils trouvent malsain et gluant :

il sent le contact répugnant de petites ventouses molles collées à lui qui le palpent, il a envie de les arracher. (52)

L'intimité avec un autre offre à ces personnages l'espoir d'un abri contre le monde extérieur mais en même temps cette familiarité leur est étouffante et, en outre, devenir membre d'un cercle leur fait perdre leur individualité. Dans l'étude qu'elle a consacrée à l'oeuvre de Nathalie Sarraute, F. Calin constate que dans tous les romans les personnages affrontent une tragédie unique, la "solitude inéluctable"; mais pour le "Je" qui rêve de se fondre

(51) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.34.

(52) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.145.

en un "Nous", cette fusion implique l'engluement, la perte de l'individu et de la liberté, la mort. (53)

Si les pénibles tentatives qui se font pour établir un contact avec autrui constituent une partie de l'action dramatique dans cette oeuvre, la contre-partie, que représentent le refus de ce contact et la haine pour autrui, saisit le lecteur par la violence des émotions ressenties. Au niveau de la "sous-conversation" (54) nous sommes témoins d'une véritable guerre, d'une guerre impitoyable où les protagonistes lutteront pour leur propre survie et qui entraînera l'écrasement et même "la mort" de l'autre.

Dès Tropismes, elle frappe le lecteur, cette violence soutenue des émotions qu'éprouvent les personnages dans leur lutte pour exister dans un monde étrange et menaçant. Il y a les maîtres, les durs, tel ce personnage dans la quatrième esquisse de Tropismes, qui fait pivoter autour de lui les plus faibles et qui les garde soumis à sa volonté par la menace de sa colère; ou telle cette mère de famille qui, avec fureur, bouscule sa famille le matin et pour qui il n'y a rien

de plus méprisable, de plus bête, de plus haïssable, de plus laid ... que de laisser attendre le déjeuner. (55)

Et il y a les timorés qui attendent, recroquevillés, dans un silence inquiétant, paralysés par la crainte d'une catastrophe imminente mais indéterminée. Dans Portrait d'un inconnu nous sommes étonnés par l'intensité de la haine que conçoit le narrateur pour la fille de "l'avare", car il la connaît peu:

(53) Calin, F. La vie retrouvée. Une étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute. Lettres Modernes Minard (1976).

(54) Pour une analyse de ce que Nathalie Sarraute comprend par les termes "la conversation" et "la sous-conversation" voir les pages 91-2.

(55) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. p.40.

Cela me donne envie, à la voir ainsi aplatie, vautrée devant moi, offerte, de la prendre par son cou tendu et de la lancer par-dessus les toits, je voudrais la voir, comme les sorcières des contes de fées, voler par-dessus les cheminées, poussant des cris aigus, tricotant l'air de ses jambes crochues, les pans de son manteau noir déployés au vent. Mais nous ne sommes pas, malheureusement, dans un conte de fées. Je dois maîtriser en moi le dégoût, la haine qui monte. (56)

Mais cette haine n'est presque jamais déclarée et elle ne se manifeste pas par la violence physique. Ce sont les hypersensibles ou les "écorchés vifs", comme le disent avec dédain ceux qui prétendent ignorer le monde des mouvements cachés, qui comprennent aussitôt la signification d'une question simple et naturelle. Pour le personnage du neveu dans Martereau, la question que lui pose son oncle, ("Tu lui as demandé un reçu?"), est un coup sûr et brutal par lequel celui-ci a su trouver la fissure dans sa défense et dans celle de sa cousine;

le joint où il a introduit la mèche de la machine infernale qui va nous pulvériser. (57)

En général, au niveau de la conversation, les personnages respectent les règles du savoir-vivre telles que les comprennent les membres de ce milieu bourgeois.

Toutefois si une confrontation déclarée n'a que rarement lieu, les êtres qui peuplent l'univers romanesque de Nathalie Sarraute vivent dans un état perpétuel de guerre froide. Cet antagonisme s'exprime au niveau de la conversation par un choix conscient de paroles destinées à blesser ou à humilier l'autre. Ainsi l'oncle, dans Martereau, parle d'une manière désobligeante d'une jeune

(56) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. pp.57-8.

(57) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.144.

fille que son neveu avait rencontrée en vacances tout en feignant d'ignorer qu'elle avait été l'objet de la passion de ce neveu. Confronté avec son manque de tact l'oncle affecterait un air d'innocence stupéfaite. Cependant le neveu n'ose plus se défendre et l'oncle peut s'amuser sans vergogne et se divertir à son aise en enfonçant encore plus loin le couteau à l'endroit sensible qu'il a repéré chez le neveu: il lui rappelle que cette jeune fille lui avait préféré un autre admirateur, qui avait plus d'allure puisqu'il possédait une voiture de courses. Le mépris qu'éprouve l'oncle pour la sensibilité de son neveu finit par convaincre celui-ci de sa propre culpabilité; mais si l'oncle est dans l'ensemble le plus fort et réussit le mieux ses coups cruels, il arrive parfois que le neveu parvienne à décontenancer l'oncle. Lors d'une promenade à travers les prés en compagnie de son oncle, cet homme d'affaires qui ne croit qu'au monde solide des sociétés anonymes et de la Bourse, le neveu ose briser l'élan de ses propos en lui rappelant la beauté du paysage qu'ils traversent. Il est de son intention de laisser entendre à son oncle qu'il lui manque l'appréciation esthétique. D'un coup l'oncle est arraché à son monde sûr et il se trouve abandonné,

tout seul, nu, désespéré, maladroit, démuné ...; (58)
sa "carapace" protectrice lui est enlevée.

Les personnages sont toujours sur le qui-vive, prêts à guetter des signes de faiblesse chez l'autre pour "se ruer" dans la brèche qui se révèle et le démasquer. Pour les amateurs de littérature qui discutent Les Fruits d'Or, soutenir un point de vue consiste moins

(58) Ibid. p.36.

à exprimer une opinion personnelle qu'à défendre leur propre existence que menace autrui. Même avec la meilleure volonté du monde il est difficile de résister au besoin de diminuer cet autre. Quand un certain Mettetal, critique de renom, prétend avoir reconnu le génie de Bréhier depuis ses débuts, une femme qui fait partie du groupe se souvient d'un article où il avait éreinté le premier recueil de nouvelles qu'avait publié Bréhier. La femme se scandalise de ce qu'elle tient pour un attentat contre l'ordre et la justice; elle se sent déchirée par une lutte intérieure entre les principes qu'exige la vérité et l'image du "Monsieur" respectable qui est "détrôné" devant l'assistance. En dépit d'elle-même, elle ne peut plus retenir les mots qui se pressent dans son esprit et elle ose rappeler à Mettetal l'article dont il est l'auteur. Les auditeurs attendent sa réaction, le souffle coupé; lequel des deux gagnera la partie?

Il l'effleure un instant de son regard vide et détourne les yeux ... (59)

Elle, "la folle" aux pieds nus et en haillons, est alors expulsée des rangs et le cercle des fidèles se referme.

Quant aux critiques les plus respectés, ceux devant qui tout le monde s'incline, ils demeurent sur leurs gardes. Ils se sont retranchés dans leur château fort, tout en projetant une image flatteuse de leur esprit supérieur, mais même quand ils s'entourent de dévots qui se prosternent devant eux, ils craignent le débat et les risques d'une critique adverse:

Ils restent sur le qui-vive, barricadés en eux-mêmes, gardés de toutes parts (60)

(59) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.124.

(60) Ibid. p.103.

Alain, dans Le Planétarium, qui se croit d'une sensibilité artistique supérieure à celle de la plupart des hommes, se garde de laisser tomber un seul mot irréfléchi qui puisse ouvrir cette brèche par où l'ennemi s'engouffrerait.

Il est rare qu'une détente dans ces rapports hargneux se produise sauf lorsque se présente un sujet de conversation sur lequel les personnages se mettent d'accord par goût de la médisance. C'est ainsi que Germaine Lemaire et ses amis, las de leurs bavardages insipides, foncent comme une meute avide sur le morceau succulent que leur offre Germaine: ce mets de choix, ce sont les Guimier. Ils s'unissent pour détruire, par la raillerie, la belle image du couple charmant et dévoué. Mais, même entre complices, l'entente est fragile et ils se fâchent pour une question futile: est-ce que l'un entre eux s'est trompé ou non en disant "il" au lieu de "elle" alors qu'il parlait d'Alain?⁽⁶¹⁾ Quelquefois quand un personnage se sent humilié ou blessé par un mot ou par un regard dur, il ne riposte pas tout de suite; il ingère le coup et il attend son tour pour se venger, plus tard. Ces affronts ressemblent aux

projectiles qu'on n'a pas pu ou qu'on a négligé d'extraire aussitôt de la chair: ils restent enfoncés en nous, s'enkystent, risquent de former des tumeurs, des abcès où la haine peu à peu s'amasse. Il ne perdra rien pour attendre, je le sais bien. Un beau jour, au moment pour lui, et pour elle aussi probablement, le plus imprévu, la haine amassée en elle viendra affleurer à la surface, lui gicler dans les yeux. (62)

L'antagonisme et la volonté de meurtrir qui existent entre l'oncle et la tante dans Martereau sont d'une férocité impressionnante mais dans une certaine mesure les rapports entre époux sont souvent

(61) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.189-98.

(62) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.31-2.

marqués par cet élément de conflit. Il arrive qu'Alain déteste Gisèle parce qu'elle est sous la coupe de sa mère. De son côté, en présence de Germaine Lemaire, Gisèle refuse son soutien à Alain quand ils discutent l'emplacement d'un meuble ancien dans leur nouvel appartement. Dans Les Fruits d'Or les époux s'accusent mutuellement d'être discourtois ou méprisants comme ce mari et sa femme qui se querellent à propos de "l'amateur" de Courbet: un autre personnage nommé Jacques est gêné par sa femme qui piétine les susceptibilités des autres dans son désir de lui montrer son dévouement enthousiaste.⁽⁶³⁾ L'antagonisme est ainsi un élément foncier des rapports entre les membres d'une famille. L'existence même de l'autre, qui est sentie jusque dans son absence, représente une menace. Ainsi dans Martereau, la mère ressent, comme une force physique, la présence de sa fille dans la chambre voisine:

derrière le mur, quelque chose de lourd enfle aussi, et tire, une lourde et molle existence, greffée sur elle et qui vit de sa vie propre avec cette obstination invincible et sournoise d'une excroissance morbide, d'une tumeur qui prolifère.... (64)

Dans Le Planétarium, l'antipathie entre Alain et sa belle-mère est à peine voilée. Il déteste le manque de délicatesse de celle-ci et la volonté qu'elle a de manipuler les gens. De son côté, non seulement elle n'aime pas qu'il résiste à son autorité mais encore qu'il la représente comme une mère "abusive" qui tyrannise sa fille. D'habitude le duel qui se livre entre eux se borne à des coups subtils mais l'une des rares confrontations directes chez Sarraute, entre deux personnages, a lieu précisément entre Alain et sa belle-mère. Ayant obligé Alain à parler devant ses invités des manies

(63) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.172-87.

(64) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.51.

auxquelles est sujette sa tante Berthe, la belle-mère l'accuse de ressembler à sa tante. Alain, furieux, réplique, d'un ton plein d'une violence contenue, que chacun a

un petit quelque chose quelque part, bien caché,
dans un recoin bien fermé ... (65)

Réponse qui n'est pas particulièrement méchante mais qui, dans un milieu où l'on ne s'attaque jamais de front, fait scandale, car on considère qu'Alain a outrepassé ses droits.

Entre Alain, son père et sa tante, se déroule sans arrêt un conflit digne d'un triangle infernal: chacun rivalise avec l'autre pour gagner l'affection d'un tiers. Ainsi, depuis sa petite enfance, Alain est l'enjeu d'une lutte entre Berthe et son père pour remplacer l'amour d'une mère. Devant le manque de scrupules dont témoigne ce garçon gâté, Berthe et son frère s'unissent dans une entente qui dure peu de temps parce qu'Alain obtient l'appui de son père pour persuader à Berthe de céder son appartement.

Cette guerre froide qui se poursuit sans cesse est une guerre faite en sourdine. Les bruits des assaillants, les cris des défenseurs, les explosions des batailles ne sont perçus que dans l'imagination des protagonistes. Rien, ou presque rien, n'affleure à la surface qui paraît calme. Mais pour les personnages qui savent s'en servir, les armes de combat bien que subtiles, n'en sont pas moins efficaces.

(65) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.35.

Une des armes d'attaque les plus sûres consiste dans le regard. Grâce à un regard implacable le personnage démasque les autres mais il redoute également d'être lui-même démasqué. Entre Germaine Lemaire et le père d'Alain une lutte acharnée a lieu au niveau du regard, tandis qu'Alain se tient à l'écart, témoin impuissant et tremblant. Tout le mépris et la jalousie que ressent le père pour cette femme que son fils idolâtre s'expriment dans la lueur sauvage qui jaillit de ses yeux plissés. Germaine Lemaire se défend mais cette fois le regard moqueur a brisé la cuirasse de dédain sous laquelle elle se protégeait et elle se sent exposée, vieillie et hideuse:

elle était quelque chose d'informe, d'innommable, un monstre affreux, toute décoiffée, quelques mèches tristes, elle le savait, pendaient dans son cou, elle n'avait pas osé lever la main pour les rentrer sous son chapeau elle s'était sentie toute molle, grise, grasseuse, comme mal lavée ... le regard impitoyable traquait en elle une faute, la plus grave de toutes, un crime, un sacrilège ... une sentence terrible la menaçait, elle avait essayé de se défendre avec les moyens dont elle disposait, mais la lutte était inégale, l'homme avait triomphé, elle s'était enfuie, blessée ... (66)

Dans Martereau, mieux que n'importe qui, l'oncle sait se servir d'un regard haineux pour écraser "l'ennemi" en la personne de sa femme, de sa fille ou de son neveu et seule sa femme ose riposter. La charge d'hostilité et de dégoût qui jaillit des yeux jaunes, des yeux d'oiseau de proie, tient l'interlocuteur captif et paralysé comme un insecte que le collectionneur épingle sur une plaque de liège. Et de même le lecteur qui ne peut se résoudre à faire l'éloge des Fruits d'Or sent braqués sur lui les

(66) Ibid. p.164.

regards des autres amateurs de littérature qui le scrutent.⁽⁶⁷⁾
Incapable de s'en dégager, il a conscience d'être pris au piège et condamné. L'effet du regard réprobateur est d'inculquer un sentiment de culpabilité et d'exclusion hors du cercle des gens prétendus normaux, qui connaissent les valeurs acceptées.
"L'amateur" de Courbet, capté dans le champ du regard ironique de ses invités, se sent écarté et par conséquent diminué.

Dans Le Planétarium, la mère de Gisèle surprend un regard de complicité qu'Alain et sa fille ont échangé et elle sent la force de

cette transfusion silencieuse qui s'opère au-dessus d'elle tandis qu'elle gît entre eux, impuissante, inerte, terrassée ... (68)

Elle est forcée de se voir telle qu'Alain la voit et la dépeint à sa fille: par son regard dur il plaque sur elle un masque grotesque, celui d'une belle-mère de vaudeville, autoritaire et abusive et elle se débat vainement. Chez Sarraute, sous le regard dominateur d'autrui, les personnages se sentent réduits à l'impuissance; ainsi sous le regard perçant de son beau-père, Gisèle a le sentiment que son propre visage se fige et prend l'expression rusée et vorace d'un vautour.

Le personnage qui croyait résister au pouvoir hypnotique des deux "grands" critiques laudateurs des Fruits d'Or, perd confiance et se met à douter de la valeur de son jugement sous le regard malicieux des autres qui l'identifient à la femme fanatique et excentrique à laquelle il parle.⁽⁶⁹⁾

(67) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.74-5.

(68) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.43.

(69) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.111-3.

La force du regard dont les personnages se servent comme d'une arme pour dominer autrui est soutenue par l'usage savant qu'ils font de certaines paroles et d'un certain ton, ou par le maintien d'un silence significatif. Nathalie Sarraute parle de la précision avec laquelle les paroles atteignent directement chez autrui les points les plus vulnérables:

pourvu qu'elles présentent une apparence à peu près anodine et banale, elles peuvent être et elles sont souvent en effet, sans que personne y trouve à redire, sans que la victime elle-même ose clairement se l'avouer, l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes. (70)

Le personnage du neveu dans Martereau explique que très tôt il a compris ce pouvoir que détiennent les mots sur leur victime:

un instant d'inattention, de détente insouciante, d'oubli, et leurs mots s'abattraient sur moi au moment où je ne m'y attendrais pas, me sauteraient dessus par-derrière, ou bien, tout à coup, parfois beaucoup plus tard, leurs mots qui auraient pénétré en moi à mon insu, mus par un mystérieux mécanisme d'horlogerie exploseraient en moi et me déchiraient. (71)

Ainsi quand son oncle s'adresse à lui et à sa cousine, quand il leur dit "vous" d'un ton de haine et de mépris, il les pétrifie, il les transperce et il les "embroche" comme on embrocherait deux cochons de lait très tendres. Il se sert de ce pronom "vous" comme de

son arme la plus sûre. Son coup le plus adroit, venu de très loin, longuement préparé, toujours bien assené, admirablement précis et fort. Tous ses coups m'émerveillent par leur sûreté. (72)

Ces paroles tranchantes s'accompagnent d'un certain ton de voix ou d'une certaine manière de rire, disons plutôt d'un ricanement,

(70) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.103

(71) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.21-2

(72) Ibid. p.24.

qui ont pour effet de toucher le point sensible chez l'autre comme le ferait un jet d'acide. En général ce sont les forts, par exemple le père "avare", l'oncle dans Martereau, le père de Gisèle, qui savent user, avec le plus d'effet, de ce ricanement méchant qui humilie l'adversaire. En même temps, une certaine façon de prononcer le "s" produit un sifflement venimeux, un sifflement de serpent, qui vise et détruit les défenses de l'autre. Et tous les moyens sont permis, même les plus sournois, pour ébranler ces défenses. La mère de Gisèle est incapable d'admettre le succès qu'Alain peut connaître auprès de ses invités; elle accueille son récit amusant par un rire désagréable:

un rire lourd qui se vautre, un gras rire épais qui se roule partout, puis tout à coup s'enfonce dans la gorge, disparaît presque, réduit à une sorte de chuintement, chemine longtemps quelque part en dessous - et personne ne bouge, on attend - et puis reparaît, enrroué, grinçant, long ... il vous écorche ... (73)

Dans les romans de Nathalie Sarraute, le silence, savamment utilisé, devient aussi une "arme" extrêmement "efficace". Face à ce vide que crée le silence de l'autre, les personnages se sentent mal à l'aise. Ils ne supportent pas le jugement ou la réprobation que ce silence suggère et impose et ils sont subjugués. La tante, dans Martereau, est peut-être celle qui sait le mieux infliger un silence et elle le fait pour triompher de son mari ou pour le punir. Avec une volonté insolite, elle maintient un silence glacial et cruel. Elle refuse toute tentative de réconciliation, jusqu'à ce que son mari se sente accablé. Si, en général, le personnage garde le silence avec une méchanceté moins délibérée, l'effet sur

(73) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.28.

l'autre n'en est pas moins fortement sensible. Ainsi le critique Parrot, qui cherche à citer quelques lignes des Fruits d'Or pour en illustrer "le génie", se sent de plus en plus paralysé par le silence attentif des membres de son auditoire. Comme s'il était frappé par des ondes maléfiques qui émanent d'eux, il vacille, tel un roi détrôné, il capitule.⁽⁷⁴⁾

N'oublions pas les gestes, et même les plus insignifiants, qui sont un moyen sûr de frapper l'ennemi. Ainsi vous tapotez des doigts, vous fronchez les sourcils, vous serrez les lèvres, vous vous frottez le nez: tous ces mouvements sont autant d'indices qui démontrent votre irritation et sapent la confiance de l'adversaire. Selon F. Calin⁽⁷⁵⁾ un départ, une sortie, ou la menace d'une rupture sont des moyens d'agression particulièrement redoutables et les personnages de Nathalie Sarraute s'en servent avec une adresse raffinée. Ils se vengent de l'autre et ils s'assurent de la victoire en terminant une dispute par le bruit d'une porte qui claque. Martereau quitte brusquement l'appartement après le dîner que l'oncle vient de prendre avec eux et il goûte le désarroi et la détresse qui envahissent sa femme; Alain abandonne Gisèle à une solitude angoissante pour mettre fin à la querelle qui a éclaté au sujet des fauteuils de cuir.

Dans cette atmosphère chargée de méfiance et d'hostilité, la guerre froide se fait sans relâche mais aucune violence visible n'éclate. Le drame des rapports humains est fondé sur les détails les plus mesquins et en général les personnages se bornent à des insinuations

(74) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.156-65.

(75) Calin, F. La vie retrouvée: étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute. op.cit.

acérées tout en respectant les règles de la politesse. Mais parfois un de ces personnages timides et soumis est pris d'un accès de rage; il se révolte contre les conventions de la société et contre les humiliations qu'il a dû souffrir parce qu'il appartient à un clan. Selon J.-L. Jaccard,⁽⁷⁶⁾ les personnages qui peuplent le monde romanesque de Nathalie Sarraute pressentent qu'il existe autre chose au-delà des normes: une idée pure, une ouverture vers la lumière qui les encourage à passer à un acte audacieux. Or, cette révolte leur fait craindre que la société ne se désagrège et, par faiblesse, ils y renoncent bientôt. Ils retournent rapidement en arrière, soulagés de retrouver la sécurité après des "enfantillages". Néanmoins, malgré sa courte durée, la révolte a été d'une force surprenante.

A plusieurs reprises dans Les Fruits d'Or, l'adhérent d'un cercle littéraire écoute silencieusement l'exposé d'un jugement qui contredit l'opinion qu'il a d'une oeuvre d'art et il se sent déchiré que ses valeurs personnelles soient mises en doute. Rares sont les "têtes brûlées" qui se risquent à une confrontation directe comme le fait cette femme qui est en désaccord avec le "grand" critique Lucien, désaccord qui lui coûte presque "la vie":

L'angoisse de la mort lui brouille la vue, elle se
débat faiblement ... elle meurt, sa vie s'en va,
qu'on vienne à son secours ... (77)

Elle est remise à sa place par la voix sèche qui claque, par le petit rire glacé qui cingle. Un autre personnage, une femme aussi, refuse de s'associer aux timorés: ceux-ci acceptent sans question une opinion "d'autorité"; ils ont besoin de quelque chose de solide

(76) Jaccard, J.-L. Nathalie Sarraute. op.cit.

(77) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.65-6.

à quoi ils puissent s'accrocher,

d'un moule bien construit où ils puissent se couler. (78)

La contestataire se jette sur "l'agresseur", déclare qu'elle trouve le livre "assommant", demande qu'on lui en prouve le "génie". Mais le moment d'excitation et de joie que produit sa révolte s'efface vite et l'intervention de "la folle" est noyée sous un flot de circonlocutions pédantesques et creuses.

En ce qui concerne les "forts"; par exemple le père avare et l'oncle dans Martereau, qui détestent et honnissent ceux qui les entourent, tout au long du roman le lecteur s'attend à des explosions de colère mal déguisées. Si ces sursauts de rage sont rares, ils sont inoubliables, comme en témoigne, au point culminant de Portrait d'un inconnu, la scène où le père et sa fille s'affrontent. Tous les deux sont prêts au combat et sont résolus à ne pas "se laisser faire". La jeune femme est venue demander de l'argent à son père et le lecteur assiste, les nerfs tendus, à un éclat inévitable:

Ils s'arc-boutent front contre front, lourds, maladroits, engoncés dans leurs carapaces rigides, leurs épaisses armures - deux insectes géants, deux énormes bousiers ... (79)

Ils connaissent bien leurs faiblesses mutuelles et ils foncent droit au but. Ils se piétinent l'un l'autre, enragés et essoufflés: ils se lancent des accusations de plus en plus exagérées et même grossières. Selon sa fille, le père veut qu'elle "crève sur la paille" tandis que lui la traite de "sale garce", et exige qu'elle lui "foute la paix". Nous sommes témoins de l'unique

(78) Ibid. p.88.

(79) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.184.

exemple d'agression physique dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute, quand le père secoue sa fille de toutes ses forces et qu'il la renverse à travers l'embrasement de la porte en lui portant un coup à la poitrine qui lui fait lâcher le chambranle. Cependant cette altercation a pour effet de les apaiser, comme si la haine accumulée en eux s'était déchargée:

L'abcès a crevé, la croûte est entièrement arrachée, la plaie saigne, la douleur, la volupté ont atteint leur point culminant, il est au bout, tout au bout, ils sont arrivés au fond, ils sont seuls tous les deux, ils sont entre eux, tout à fait entre eux ici, ils sont nus, dépouillés, loin des regards étrangers ... (80)

Rien dans l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute ne peut se comparer à la brutalité de cette confrontation mais il est d'autres exemples où un simple mot, où la suggestion d'une critique, suffisent à déclencher l'amertume qui s'est amassée. Ainsi Alain s'en prend à Gisèle et lui jette à la face les raisons de son dégoût: les fauteuils en cuir que sa belle-mère veut leur offrir au lieu de la bergère ancienne que lui, Alain préfère; cette thèse à laquelle sa femme, son père et ses beaux-parents font constamment allusion pour savoir quand il l'aura terminée; l'existence "sûre et saine" que sa belle-mère essaie de lui imposer; sa vie gâchée et sa liberté perdue. Plus tard nous nous étonnons de voir un côté désagréable chez Alain, un côté qui n'était pas tout à fait prévu. Nous le connaissions pour un jeune homme gâté et égoïste mais d'ordinaire gentil. Cependant face à sa tante qui refuse de lui céder son appartement, il s'emporte, en proie à une rage effrayante et il se débat contre

(80) Ibid. p.199.

sa tante qui semble peser sur lui comme une masse lourde. Poussé par la fureur, il lui prend envie de l'assommer; il la menace de recourir à une loi qui interdit qu'une personne seule habite un appartement aussi vaste. Il court vers la porte, poursuivi par les cris fielleux de sa tante qui se défend avec vigueur.

Certes ces sursauts de rage sont en général peu fréquents et éphémères. Ils représentent comme une soupape de sûreté et, après l'éclat, tout rentre dans l'ordre et les personnages reprennent leur contenance accoutumée. Si, parfois, une divergence de points de vue s'exprime par une confrontation, le conflit a lieu d'habitude au niveau de "la sous-conversation", tandis qu'à la surface seuls un geste à peine ébauché ou un regard trahissent les mouvements intérieurs. A première vue, pour les non-initiés et pour les gens insensibles, les relations avec autrui paraissent suivre un cours ordinaire: les personnages respectent les principes du savoir-vivre et ils jouent le jeu en hommes civilisés. Mais au-dessous de ces apparences normales et rassurantes se déroulent sans cesse des drames aigus où ils se livrent à une lutte sans merci pour se défendre contre la domination de l'autre. Tout en acquiesçant, ils dissimulent le fait qu'ils se croient différents, et ils souhaitent "se jeter" sur autrui, le "secouer" et même le "détruire". Mais ils savent que c'est impossible:

Avant qu'il ait le temps de se jeter sur eux - avec cet instinct sûr, cet instinct de défense, cette vitalité facile qui faisait leur force inquiétante, ils se retourneraient sur lui et, d'un coup, il ne savait comment, l'assommeraient. (81)

(81) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. p.18.

Pris au piège, comme un insecte, le personnage se débat sous le regard sans pitié de l'autre, ou sous une pluie de questions; il se débat, mais faiblement, car on n'enfreint pas impunément les règles de la bonne conduite. La volonté qu'ont les autres de dominer et la haine que le personnage nourrit à leur égard sont perçues dans son esprit avec autant de force que l'est une douleur physique. Dans Portrait d'un inconnu, le drame par lequel passe le père "avare" pour une barre de savon que sa fille lui a subtilisée, atteint des proportions énormes. Les soupçons qui l'assaillent produisent en lui une douleur lancinante pareille à celle causée par un abcès qu'il faut percer pour en extraire l'épine coupable. Il tombe dans un état de frénésie qui atteint son paroxysme quand ses soupçons sont confirmés par la découverte de la barre de savon amputée d'un tiers de sa longueur.

La ligne de démarcation entre une confrontation qui a réellement lieu et celle qui se déroule dans l'imagination est à peine perceptible et les personnages en souffrent également comme dans un cauchemar. Celui qui réussit à se révolter contre les arguments soi-disant irréfutables dont les critiques se servent comme d'une drogue pour convaincre leurs auditeurs, celui-là passe à l'attaque:

Vous êtes le mensonge, vous êtes le mal. Il faut vous extirper, je vais vous saisir à la gorge, vous soulever, je vais prendre tout le monde à témoin, hurler ... (82)

Mais aucun son ne sort de sa gorge et il ne bouge pas.

Toutefois, oser exprimer une opinion contraire à celle des autres

(82) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.72.

équivalait à risquer sa vie. Le provincial tient Les Fruits d'Or pour un roman médiocre et son ami imagine l'effet qu'un tel aveu produirait sur les amateurs de littérature. Au niveau de la conversation le provincial dit simplement qu'il ne découvre dans ce livre que banalité de pensée et platitude d'expression: on lui répond alors qu'en fait c'est précisément ce que l'auteur Berthier a cherché et qu'il l'a fait de propos délibéré. Mais sous cet échange manifestement anodin se déroule le drame d'une lutte à mort. Au début les admirateurs du livre sont accablés, ils sont prostrés, mais, avec ce qu'il leur reste de forces, ils réagissent et, en un instant, la situation se renverse. L'agresseur vacille mais, assommé à son tour, il s'écroule; pourtant il réussit à reprendre le dessus et ses adversaires reculent, mais non pas pour longtemps. Tous tombent sur lui et le frappent à grands coups. Ils lui passent "la camisole de force" et l'emportent. (83)

Des opinions opposées, exprimées d'une façon dite civilisée et contrôlées au niveau de la conversation sont représentées au niveau de "la sous-conversation"⁽⁸⁴⁾ par des drames minuscules, composés de sensations momentanées et complexes que les protagonistes eux-mêmes comprennent à peine. Ce combat acharné ressemble au combat primordial que mènent les animaux pour survivre. J. Fleming, dans l'étude qu'il a consacrée à l'oeuvre de Nathalie Sarraute, estime que ce conflit constitue l'unité fondamentale de la vie biologique et psychologique. L'organisme combat pour survivre dans un milieu hostile et les images empruntées au monde animal suggèrent

(83) Ibid. pp.137-43.

(84) voir note 54.

que les relations de l'homme au niveau élémentaire sont analogues à celles des bêtes. (85) L'antipathie, que les gens éprouvent en présence d'autrui, est instinctive et la réaction de "répulsion" n'est qu'un signe d'auto-protection ou d'auto-défense dont témoigne l'organisme qui se sent menacé par l'existence même de l'autre. Ainsi le jugement qu'énonce quelqu'un dépasse la simple expression de sa conviction; il vise à anéantir l'autre.

Même les plus forts ne sont pas invincibles: que ce soit le critique illustre qui guette le moindre signe de désaccord et qui, alors, se croit vaincu:

dépouillé, déchu, replacé dans le rang, menacé de mort,
la sueur perle sur son front, ses jambes mollissent ...,
il se sent pâlir, il défaille ... (86)

ou l'oncle dans Martereau dont l'univers solide et dur se trouve ébranlé par une observation que fait son neveu sur la beauté du paysage qu'ils contemplant en se promenant. Le personnage flaire dans chaque mot une menace ou un assaut et devant une hostilité généralisée, il éprouve le sentiment de son impuissance. M. Tison Braun parle d'une

jungle psychologique où jamais l'on ne donne ni demande quartier. (87)

Dans l'atmosphère tendue que crée ce conflit soutenu, au cours des pages dans lesquelles "le suspens" ne cesse d'augmenter, l'auteur prépare une explosion. Celle-ci sera déclenchée par un geste ou par un mot, qui semblent tout à fait anodins à ceux qui ne comprennent pas, mais qui provoquent une réaction brutale et souvent inattendue.

(85) Fleming, J.A. The imagery of tropism in the novels of Nathalie Sarraute. Image & Theme. Harvard University Press. pp.80-3. (1969).

(86) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.80.

(87) Tison Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité. op.cit. p.101.

Ainsi la mère de Gisèle, qui se croit une personne simple, honnête, franche, aborde le sujet des fauteuils en cuir. A ses yeux, ces fauteuils répondent exactement aux besoins du jeune ménage. Ils sont confortables, inusables, faits d'un cuir superbe. Mais elle redoute la réaction de ces enfants gâtés qui se moquent de ce qui est "solide" et "sobre" et "pratique". Une nuance dans le ton de sa voix, une hésitation, la trahissent. Devant le refus de sa fille, refus qui pourtant paraît gentil, la mère rougit et sa rage haineuse éclate dans un rire faux et glacé.

Si l'un des personnages surprend un signe de faiblesse chez l'autre, il se sent plus fort, et, si en outre il discerne la peur chez lui, il en éprouve une excitation et une rage dignes d'un chien de garde. Le fait de voir son "ennemi terrassé" provoque une sensation de volupté, celle-là même qui envahit la mère de Gisèle quand, plus tard, elle se venge d'Alain:

une excitation qu'elle connaît bien la prend, celle qu'elle éprouve toujours quand elle peut se livrer ainsi sur un ennemi terrassé à ces délicates et passionnantes opérations de séchage et de réduction ... (88)

Elle réussit de cette manière à dépeindre Alain à Gisèle sous les traits d'un enfant gâté et capricieux; en sapant la confiance que sa fille a en son mari, la mère goûte le plaisir primitif de sentir sa fille effrayée et palpitante, se blottir contre elle. Rares sont ceux qui ont suffisamment de courage pour faire face, seuls, aux autres. Même les plus indépendants, comme par exemple le père "avare" s'armant d'une "cohorte protectrice"; dans son cas il s'agit de ses vieux copains en compagnie de qui il se sent rassuré parce qu'ils approuvent les valeurs morales qu'il professe. Quant à sa fille, elle est encouragée par la sympathie muette que lui marquent les "bonnes femmes". La com-

(88) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.53.

plicité de ceux qui appartiennent au même groupe les enhardit et ils osent afficher "un mépris" qui autrement resterait caché.

Les impulsions d'attaque et de défense se suivent sous forme de réactions instantanées sans qu'aucun élément conscient n'intervienne. Nathalie Sarraute a merveilleusement réussi à faire éprouver au lecteur le va-et-vient des émotions et le changement constant des rôles, sans avoir recours à un discours psychologique ou sentimental. Ses personnages subissent des volte-face "tourbillonnaires" au cours d'une unique rencontre; ils se sentent fermes et méprisants, mais ce n'est qu'un sursaut, aussitôt réprimé et ils se retirent, ils se désavouent, humiliés, mais c'est pour reprendre l'assaut un moment plus tard. Après Martereau et Portrait d'un inconnu, les mouvements de "la sous-conversation" ont presque entièrement éliminé le dialogue et il ne reste que quelques observations ou réflexions assez banales, quelques bribes de conversation qui aiguillonnent le déroulement de cette "sous-conversation".

Nathalie Sarraute semble s'intéresser particulièrement aux rapports qui existent entre parents et enfants. Elle les examine sous un éclairage différent dans chacun de ses premiers romans aussi bien que dans ses ouvrages récents. L'élément le plus significatif qui est commun à chaque configuration parent-enfant est le désir que manifeste le parent de dominer, de manipuler et de posséder l'enfant pour faire de lui un reflet et une extension de soi. Cette avidité et cette volonté de possession l'emportent sur les élans de tendresse désintéressée et sur les signes d'affection, comme le baiser ou le contact d'une main qui constituent une contrainte insupportable. L'étreinte

suffocante décrite dans la vingt-neuvième esquisse de Tropismes⁽⁸⁹⁾ est reprise dans les rapports antagonistes entre les parents et la cousine dans Martereau, entre le père "avare" et sa fille dans Portrait d'un inconnu, et entre Gisèle et sa mère dans Le Planétarium. Le parent oscille entre un sentiment haineux envers l'enfant qui ne respecte pas les valeurs morales qu'il a tenté de lui inculquer et une habile manipulation de cet enfant pour se liguer avec lui contre un monde hostile incarné souvent par la personne d'un mari, d'un gendre ou d'un autre membre de la famille.

L'exemple le plus odieux de la volonté que manifeste un père désireux de dominer son enfant se trouve dans Portrait d'un inconnu. Le père a tout fait pour bien "dresser" sa fille et pour écraser chez elle toute velléité d'indépendance si bien que même lorsqu'elle est loin de lui elle sent

le coup de laisse brutal et l'étau mordant sa chair. (90)

Depuis sa petite enfance, son père la domine en lui imprimant dans l'esprit un sentiment de culpabilité et il la terrorise en lui montrant des formes menaçantes qui se dressent autour d'eux,

portant des masques hideux, faisant entendre d'affreux gémissements ... (91)

Il la brime ainsi à un niveau affectif et la soumission de sa fille se reflète dans son aspect recroquevillé et peureux.

(89) "Ils savaient depuis toujours comment le posséder entièrement, sans lui laisser un coin de fraîcheur, sans un instant de répit, comment le dévorer, jusqu'à la dernière miette. Ils l'arpentaient, le mesuraient en affreux lotissements, en carrés, le parcouraient dans tous les sens; parfois ils le laissaient courir, le lâchaient, mais le reprenaient dès qu'il s'éloignait trop, s'en emparaient de nouveau. Il ne pouvait pas leur échapper. Il ne pouvait que tourner vers eux poliment les deux faces lisses de ses joues, l'une après l'autre, pour leur baiser". (pp.111-2).

(90) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.189.

(91) Ibid. p.202.

Hors du cercle de la famille cette même volonté de domination caractérise les rapports humains et même les plus faibles savourent leur moment de vengeance. Dans Martereau, le neveu ressasse les démarches qui ont précédé l'achat de la maison de campagne: il se convainc que Martereau se joue de son oncle et de sa tante, qu'il se rend coupable de duplicité pour se dédommager de leur comportement dédaigneux à son égard. Il fera payer à l'oncle ses remarques arrogantes qu'il a subies sans broncher et ses exhortations à "taper sur le même clou". Il se vengera sur la tante de l'humiliation qu'il a encourue en l'accompagnant dans les salons de thé chic, tandis qu'elle jouait à la grande dame capricieuse avec son admirateur gauche et docile:

le serviteur empressé aura son tour, comme ces tueurs
que supprime, une fois le coup accompli, le chef de
bande. (92)

L'oncle tyrannique, qui persécute sa famille, se prosterne à son tour devant sa femme; il s'incline, il s'offre à elle, maladroit et humilié par le refus hautain et sévère qu'elle lui oppose.

Chez Nathalie Sarraute, les rapports entre les êtres humains, rapports qui sont fondés sur l'agressivité, sont illustrés par certaines images qui reviennent périodiquement au cours de ses romans. Les protagonistes de chaque rencontre s'incarnent dans le maître et l'esclave, dans le vainqueur et le prisonnier, dans le tyran et ses pitoyables sujets, dans le grand prêtre et ses adeptes, dévots peu méritants. De même Nathalie Sarraute emprunte au monde animal des images qui reflètent la lutte à mort dont dépend la survivance de l'espèce. Les personnages foncent sur un signe de faiblesse comme le feraient une bête affamée ou une meute; ils traquent leur proie comme le ferait un fauve.

(92) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.232.

Dans un article qu'elle consacre à Nathalie Sarraute, Lucette Finas fait remarquer que toutes les conversations ont leur bourreau et leur victime.⁽⁹³⁾ Ce passage, dans Les Fruits d'Or, illustre comment le besoin de dominer les autres aboutit au désir de les exterminer:

... il les épie, se réjouissant de l'efficacité de ses coups que personne ne peut prévoir, que personne ne sait parer, ravi d'observer ses victimes, surprises par la rapidité, la brutalité de l'attaque, flageoler, s'efforcer misérablement de rester debout, réprimer leurs contorsions de douleur, retenir leurs gémissements, ... (94)

Suivant F. Calin,⁽⁹⁵⁾ la convoitise et les images de possession se teintent d'érotisme. La victime, toute amollie, qui s'offre vautrée et sans résistance, excite chez l'autre un désir qui est d'ordre sexuel et qui, en même temps, le dégoûte. Or, cette tentative d'ingérence ou d'intrusion est un véritable viol de l'être profond, une manière de le saisir jusque dans les recoins les plus secrets de sa personne, tandis que sur le plan extérieur le "victime" garde froidement ses distances.

Que ce soit par crainte de la solitude, par besoin de contact humain, ou par haine de cet autrui qui menace son existence, dès le premier coup d'oeil, le personnage des romans de Nathalie Sarraute entre dans un rapport de méfiance et de violence avec lui. Même seul, il n'échappe pas au jeu éternel du chat et de la souris, car dans son imagination il remâche ses griefs et il en souffre autant que dans ses rencontres réelles. Comme au théâtre, le lecteur assiste à un spectacle de sensibilités exacerbées qui, sans cesse, "pirouettent" comme des marionnettes dans une ronde infernale.

(93) Finas, L. Nathalie Sarraute ou les métamorphoses du verbe Tel Quel hiver (1965).

(94) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.84.

(95) Calin, F. La vie retrouvée. Etude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute. op.cit.

CHAPITRE 3

LE DRAME DE LA CREATION LITTERAIRE

Dans son oeuvre entière, tout en dépistant les innombrables menus drames qui se déroulent dans les régions obscures des rapports humains, Nathalie Sarraute poursuit une deuxième ligne de recherche, celle des rapports qui existent entre le créateur et son oeuvre. Référons-nous encore un fois à l'ouvrage que F. Calin a consacré à l'oeuvre de Nathalie Sarraute.⁽¹⁾ L'auteur soutient que, dans chacun de ces livres, le narrateur, ou le personnage qui épie les mouvements intérieurs chez autrui et qui enregistre ses propres réactions, est lui-même un apprenti-écrivain. Il nous offre la vision qu'il a du monde, mais d'un monde qu'il invente plus qu'il ne l'observe. Les véritables "héros" de Nathalie Sarraute consisteraient dans l'acte de création et dans les créateurs. En effet une même obsession les préoccupe d'examiner les recoins minuscules et ténébreux chez les autres et de capter les mouvements infimes qui s'y dissimulent. Elle domine chez le narrateur de Portrait d'in inconnu et chez le neveu de Martereau. Quant à Alain, qui lui, n'arrive pas à achever sa thèse, et à Germaine Lemaire, l'écrivain arrivé, tous deux cherchent péniblement à créer une oeuvre d'art idéale. Les Fruits d'Or et plus tard Entre la vie et la mort ont pour thème central la genèse d'une oeuvre, aussi bien que sa naissance, sa vie, sa mort ou sa survie.

La lutte existentielle qui gouverne les relations avec autrui influence profondément l'artiste, qui se trouve aux prises avec une société malveillante. Un élément de conflit est inévitable

(1) Calin, F. La vie retrouvée. op.cit. pp.185-6.

entre un être sensible et les autres qui ne le comprennent pas. Parlant de sa dernière pièce radiophonique, Nathalie Sarraute estime qu'un artiste doit accepter de n'être rien aux yeux de la société.⁽²⁾ Avant de réussir il lui faut courir un risque, le risque d'être "un raté", afin de pouvoir vivre dans cette vie profonde où ne pénètre personne. L'existence de l'autre qui menace notre raison d'être, impose une souffrance même plus vive à l'artiste, car cet autre l'empêche de vivre à un niveau profond. L'artiste se sent attiré vers "autre chose", vers la surface, mais il étouffe, loin

de cette matière trouble et grouillante dans laquelle il s'est habitué ... à chercher la substance vivante. (3)

Il lutte contre la médiocrité d'une société qui lui répugne tel ce personnage, dans Tropismes, qui subit, sans oser s'en défendre, le flot de bavardage futile qui émane de la cuisine. Il écoute, étendu sur son lit

pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement. (4)

Celui qui est doué d'une sensibilité créatrice se rebelle contre la banalité des lieux-communs et contre la fausse sécurité que lui offre l'ordre établi par la société mais en même temps il cède à la tentation de s'y abandonner. Il préfère même une vie fade et monotone au chaos qui résulterait d'une rupture de cet ordre. Il renonce ainsi à sa vision personnelle pour embrasser les idées reçues du clan afin d'en être accepté. Mais, ce faisant, il prend con-

(2) Entretien avec Nathalie Sarraute. Atelier de création radiophonique, France Culture, le 13 décembre 1981.

(3) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.88.

(4) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. p.17.

science de sa propre inauthenticité, et les "vérités" inébranlables que la société promulgue, lui deviennent insupportables. Il souffre d'un sentiment de claustrophobie que provoque l'impossibilité dans laquelle il se trouve de sortir du cercle mais il est obligé de se résigner parce que sa faiblesse l'empêche de résister à l'approbation générale. Il subit un double échec car, en renonçant à sa vision artistique, il ne réussit pas comme écrivain, mais en outre, il ne parvient pas à fraterniser sans réserve avec ceux qu'il dédaigne. Germaine Lemaire aime s'entourer d'un groupe de jeunes gens gâtés et désinvoltes qui lui font oublier les doutes qui l'assaillent concernant la valeur de son oeuvre :

Leurs rires, leurs moqueries légères, leur familiarité dosée à point chassent de l'air les parfums entêtants. Après tout cet effort, cette excitation, cette dépression, cet échauffement, c'est délassant comme un bain porté à la bonne température, assez frais et mélangé d'essences astringentes. Elle s'étire, elle se plonge ... (5)

Elle se sert de ces jeunes admirateurs pour se distraire et pour se protéger contre ce que les gens disent d'elle dans le monde extérieur mais elle n'éprouve aucune amitié profonde pour eux. Elle préfère les dominer en gardant ses distances. Alain Guimier, qui a conscience d'être différent des autres et qui les méprise, laisse certaines mondanités, telles la question des fauteuils bergers, l'emporter sur son inspiration artistique. Ces fauteuils représentent pour lui le vrai goût esthétique, comparés aux fauteuils en cuir, style "club anglais" et inusables, que sa belle-mère propose de leur offrir, à lui et à Gisèle. Ce choix de fauteuils préoccupe Alain au point de provoquer une scène de ménage et un sentiment d'animosité chez sa belle-mère. Mais pour plaire à Germaine Lemaire

(5) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.159-60.

il est prêt à sacrifier ses critères à lui, quand il s'agit de juger de la valeur d'une statuette. Il avait longuement hésité avant d'acheter la statuette, car un je ne sais quoi dans le contour du bras la trahissait, et révélait un faux, une simple copie style Renaissance. Mais du moment que Germaine Lemaire l'admire sans réserve, Alain ne parle plus de ses hésitations.⁽⁶⁾

Tout artiste, que ce soit un écrivain arrivé comme Germaine Lemaire ou, dans Les Fruits d'Or, le personnage qui se veut auteur mais dont le livre est tombé dans l'oubli, tout artiste est harcelé de scrupules et de doutes. Il redoute l'opinion d'autrui et il préfère se retirer,

replié sur lui-même, macérant dans le liquide protecteur de son petit bocal bien clos. (7)

S'il s'arrache à son "bocal", il trouve à l'extérieur l'incompréhension des hommes, une incompréhension telle qu'il revient à lui-même avec un sentiment de culpabilité. Cette angoisse est plus intense pour l'artiste que pour nous car l'artiste est plus sensible à l'antipathie et à la vulgarité des hommes. De même que le neveu dans Martereau, le narrateur dans Portrait d'un inconnu, Germaine Lemaire ou ceux qui dans Les Fruits d'Or, se veulent critiques ou écrivains, l'artiste est porté à l'analyse de soi et il devient ainsi extrêmement sensible à l'opinion que les autres ont de lui. Il a honte d'errer

craintif(s) dans la pénombre de ce qu'on nomme poétiquement "le paysage intérieur" (8)

et il est attiré par le monde normal et décent de ceux qui ne comprennent pas les "écorchés vifs", les "inadaptés".

(6) Ibid. p.245.

(7) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.86.

(8) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. p.25.

Différent des autres, ayant conscience de cette différence, et malgré les doutes qui le tourmentent, l'artiste éprouve le besoin d'arracher les masques et de faire face à une société qui le menace. Rien ne peut lui ôter cette soif d'absolu et de perfection et rien ne peut lui cacher le malaise confus qui se manifeste en lui au contact de certains mots et de certaines situations. Il ressemble à ce personnage de la vingt-deuxième esquisse de Tropismes,⁽⁹⁾ qui éprouve le besoin irrésistible de toucher les objets qui l'entourent. Ils possèdent pour lui une étrange fascination mais ils refusent de réagir à ses sollicitations hésitantes. Dans les efforts qu'il fait pour comprendre la vérité de l'existence, l'artiste cherche en vain à se rapprocher des personnes et des choses, mais il lui faut tenir ses distances et une intonation condescendante suffit à rompre l'harmonie qui paraît régner entre lui et ses semblables. Il est particulièrement sensible à un accent traînant ou nasillard qui lui inspire de l'aversion. Ainsi pour la narrateur de Portrait d'un inconnu, le mot "filer" dont se sert la fille de "l'avare" est un mot qui "rampe" et qui "mord" et il déteste son accent "gouape",

cet accent mordant et mièvre ... çaa ... fé ...
cli-i-ché ... les voyelles grasseyantes, vautrées
au fond de sa gorge. (10)

Au cours d'un entretien qui a suivi la première lecture de sa pièce radiophonique Pour un oui ou pour un non,⁽¹¹⁾ N. Sarraute a avoué qu'elle aurait aimé pouvoir transcrire les intonations de la parole. Quand elle travaille, elle prononce chaque mot à haute voix pour capter maintes nuances et maintes interprétations différentes que suggère une seule expression. Selon elle, une simple intonation peut susciter, dans la réalité, une réaction vitale entre deux personnes au niveau

(9) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. pp.127-30.

(10) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. pp.49-50.

(11) Entretien avec Nathalie Sarraute. Atelier de création radiophonique. 13 décembre 1981.

de leurs rapports profonds, mais cette réaction ne se manifeste jamais au dehors. La tâche de l'écrivain consiste à enregistrer et à interpréter ces mouvements infimes.

Dans chacun de ses romans, Nathalie Sarraute dramatise l'entreprise de l'écrivain qui s'efforce de découvrir une réalité cachée ou inconnue, de la présenter et de l'illuminer. Il poursuit un rêve aussi difficile à réaliser que le désir d'atteindre autrui. Ce drame littéraire se développe parallèlement au drame qui se déroule au niveau des relations humaines. Au fond il s'agit d'une même lutte, qu'expriment les mêmes images. Comme le neveu, qui croit trouver en Martereau un être solide et inébranlable, l'écrivain essaie de débarrasser sa vision poétique de l'élément "mou" qui s'y trouve pour imposer une structure ferme.

Aucun critique ne vantera jamais assez, n'imposera jamais avec assez de rigueur cette langue écrite qui tamise, raffine, épure, resserre entre ses contours fermes, un peu rigides, ordonne, structure, durcit ce qui doit durer.

Elle rejette tout naturellement, elle ne laisse jamais passer ce qui est mou, flou, baveux, gluant. Tout ce que le langage vulgaire charrie et répand dans ses flots bourbeux. (12)

En effet c'est à la maîtrise qu'elle possède de la langue que Germaine Lemaire doit précisément sa renommée, mais une question inoffensive que pose un article paru dans une revue littéraire suffit à lui révéler la fausseté inhérente à son oeuvre:

Madame Germaine Lemaire est-elle notre Madame Tussaud? (13)

(12) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.44.

(13) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.154.

N'a-t-elle donc réussi qu'à créer des figures de cire, des statues, ou des copies, sans plus?

Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. Tout est figé. Figé. Figé. Figé. Complètement figé. Glacé. Un enduit cireux, un peu luisant, recouvre tout cela. Une mince couche de vernis luisant sur du carton. Des masques en cire peinte. De la cire luisante ... (14)

Pour l'écrivain, une tâche infiniment difficile consiste ainsi à trouver des formes qui ne se durcissent pas pour devenir des masques. Il s'agit de capter la vie, mais sans la pétrifier dans un moule lisse et impénétrable. Il convient de

saisir les tropismes à mi-chemin entre le sensation informulée et le sentiment conceptualisé. (15)

Certes, les mots sont les outils de l'écrivain, mais ils risquent d'étouffer l'image naissante, si l'écrivain se permet d'en devenir l'esclave.

Pour Nathalie Sarraute, l'auteur authentique serait l'auteur "réaliste" comparé à l'artiste "formaliste", l'auteur qui s'attache avant tout

à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplatir pour venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité. (16)

Mais quelle est cette réalité? De quoi est-elle faite? Nathalie Sarraute répond à cette question au cours d'un entretien qu'a publié la revue Tel Quel:

(14) Ibid. p.157.

(15) Calin, F. La vie retrouvée. op.cit. p.229.

(16) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.141.

Cet invisible que l'art rend visible, qui est à tout moment pour l'artiste ce qu'il appelle "la réalité", de quoi est-il fait? D'éléments inconnus, épars, confus, amorphes, de virtualités, de sensations fugaces, indéfinissables, écrasées sous la gangue du visible, du déjà connu, du déjà exprimé, du conventionnel.

L'acte créateur, c'est, me semble-t-il, le mouvement par lequel l'artiste brise cette gangue, fait jaillir ces éléments intacts et neufs, les groupe, leur donne une cohésion, les construit en un modèle qui est l'oeuvre d'art elle-même. La structure d'une oeuvre, le style sont l'accomplissement de cet effort. (17)

Selon Nathalie Sarraute, les écrivains du dix-neuvième siècle auraient déjà minutieusement exploré et décrit l'action extérieure du monde qu'on qualifie de réel. L'écrivain d'aujourd'hui a désormais pour mission de prospecter des terrains encore inconnus et cette notion de l'exploration et de la mise à jour explique la vitalité de son oeuvre. Convaincue que la perception qu'elle a des mouvements subtils qui sont à la base des comportements humains était totalement neuve, elle a souhaité la communiquer à d'autres. Elle répudie la suggestion que ses romans résultent d'une volonté d'appliquer ses théories à la littérature, volonté qui aboutirait à la fabrication d'un produit de laboratoire, froid et stérile. En fait, elle avait entrepris dès 1932 les premiers chapitres de Tropismes, (les numéros 2 et 9) longtemps avant de formuler ses théories et de publier des articles de critique littéraire dont l'un, De Dostoïevski à Kafka, parut dans Les Temps Modernes en 1947. Son recueil d'essais sur le roman, intitulé L'Ere du soupçon, ne fut publié qu'en 1956.

(17) Sarraute, N. La littérature, aujourd'hui - II Tel Quel pp.48-53. (printemps 1962).

Une de ses théories inébranlables est:

.... that literature, like every other art, is a continual movement, a ceaseless discovery of new and unknown material. I strongly believe(d) in a movement from things known to things unknown. (18)

Elle soutient même qu'un écrivain ne doit écrire que s'il devine une vérité que d'autres écrivains n'ont pas encore devinée ni exprimée.

La découverte d'une réalité inconnue implique une recherche longue et pénible. Il faut que l'écrivain fasse ce que, dans notre hâte, nous n'avons pas le temps de faire, il faut qu'il cherche au-dessous des apparences, qu'il passe au crible les innombrables actions et réactions qui se manifestent dans notre vie quotidienne pour en dégager le noyau de vérité. Or, il est impossible de définir cette vérité sinon en termes imprécis. M. Tison Braun constate que, dans l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute, l'unique préoccupation de ces chercheurs de vérité est la connaissance de soi:

... en collant aux autres, amis ou ennemis le narrateur découvre moins leur vérité que la sienne, et moins sa vérité que ses limites. Il s'y cogne comme aux murs d'un cachot. (19)

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'en examinant les faits réels de la vie que l'écrivain décèle la vérité. La poursuite du "petit fait vrai"

nous fait aborder à des régions inconnues où aucun écrivain n'aurait songé à s'aventurer, et nous mène d'un seul bond aux abîmes. (20)

Partout dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute nous participons à cette "aventure" et nous partageons le tourment qu'éprouvent les "héros" qui veulent arracher au monde visqueux et laid des éléments stables.

(18) Sarraute, N. New Movements in French Literature, The Listener p.428, (March 9 1961).

(19) Tison-Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'inauthenticité. op.cit. p.98.

(20) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.66.

En particulier, son roman, Les Fruits d'Or, soulève des questions foncières qui se posent pour tout artiste qui se consacre à la création d'une oeuvre d'art véritable. Dans une scène où ils parlent du roman d'un certain Bréhier, intitulé lui aussi Les Fruits d'Or, les critiques vantent la précision de la langue et la netteté de la structure qui y soutiennent des sentiments éternels:

Pure oeuvre d'art - cet objet refermé sur lui-même, plein, lisse, et rond. Pas une fissure, pas une éraflure par où un corps étranger pût s'infiltrer. Rien ne rompt l'unité des surfaces parfaitement polies dont toutes les parcelles scintillent, éclairées par les faisceaux lumineux de la Beauté. (21)

Cependant, dans l'assistance, se trouvent des lecteurs qui sentent la fausseté de cette opinion. Bien qu'ils n'osent pas contredire les "maîtres", à leurs yeux le roman ne contient que des formes pétrifiées, dépourvues de spontanéité. Il ne s'agit que d'une copie de la vie, que d'un pastiche, semblable à l'oeuvre de Germaine Lemaire, où tout est figé et pour ainsi dire mort.

Que Nathalie Sarraute donne raison à ces lecteurs timides est l'évidence même. Elle ridiculise les effusions absurdes des critiques qui s'extasient ou se perdent dans l'obscurantisme du jargon littéraire et elle y oppose la sincérité de ceux qui ne se laissent pas hypnotiser. Peu à peu, à travers les points de vue contradictoires, elle nous montre que nous nous trompons si nous cherchons des valeurs éternelles. Nous assistons ainsi à la pénible désillusion qui envahit le neveu: il recherchait l'innocence absolue et il croyait l'avoir trouvée chez Martereau. De même Germaine Lemaire incarnait pour Alain la Beauté et la Vérité et il était prêt à sacrifier son

(21) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.45-6.

indépendance intellectuelle pour ne pas s'avouer que cette Madonne

couronnée de pierres précieuses, parée de satin et
de velours, couverte de pièces d'or apportées en
offrande ... (22)

était en réalité une femme égoïste, et quelque peu vulgaire.

Ceux qui sont en quête d'une loi universelle et immuable font
preuve de leur inauthenticité. Le Beau et le Vrai n'existent
pas et aucun critère objectif ne peut nous guider dans la vie ni
nous permettre d'évaluer une oeuvre d'art. Dans Les Fruits d'Or
des personnages anonymes qui ont lu le roman du même titre et qui
sont incapables de formuler un jugement personnel et valable sur la
qualité du livre, demandent qu'un critique réputé leur fasse un exposé
à ce sujet:

Il faut absolument qu'ils trouvent quelque chose de
solide à quoi s'accrocher, autour de quoi s'enrouler
sinon leurs faibles vrilles pendent toutes molles,
elles vont se recroqueviller, se dessécher, s'atro-
phier ... Elles se tendent ... qu'on leur donne ...
juste un petit bout, n'importe quoi, pour s'agripper
... bien sûr, pas le trésor entier que les forts
ont su trouver, non, juste une parcelle, mais dure,
solide ... Qu'on ait pitié ... ils crient ... Qu'on
mette fin à ce supplice de se tendre ainsi de toutes
ses forces pour essayer de saisir quelque chose ...
et ne rien trouver. Qu'on ait pour eux un peu de
bonté ... juste un seul geste généreux ... Qu'on
leur montre, qu'on leur explique, le livre en main ... (23)

Mais aucun des critiques présents n'est à même de le faire car il
leur est impossible de se mettre d'accord sur un seul exemple qui
prouve le "génie" du livre, sur un seul exemple qui soit irréfutable.

Toutefois Nathalie Sarraute ne nous laisse pas nous désespérer à

(22) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.241.

(23) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.88-9.

la pensée que tout se réduit à une pure question de goût personnel. A la fin du roman, elle donne la parole à un personnage qui s'exprime avec difficulté mais qui s'efforce avec sincérité d'expliquer comment il juge la valeur d'une oeuvre d'art.

... il me faut éprouver ... je ne sais pas bien ce que c'est ... c'est quelque chose comme ce qu'on sent devant la première herbe qui pousse sa tige timidement ... un crocus encore fermé ... c'est ce parfum, pas même encore une odeur, cela ne porte aucun nom, c'est une odeur d'avant les odeurs ... Il me semble que c'est cela ... C'est quelque chose qui me prend doucement et me tient sans me lâcher ... quelque chose d'intact d'innocent ... comme les doigts fluets d'un enfant qui s'accrocheraient à moi, la main d'un enfant qui se blottirait au creux de ma main. Une candeur confiante se répand partout en moi ... chaque parcelle de moi en est imprégnée. (24)

Ainsi l'oeuvre d'art doit communiquer avec l'observateur comme le fait ce tableau au musée d'Amsterdam qui possède un attrait mystérieux et inexplicable pour le narrateur (Portrait d'un inconnu). L'authentique appréciation d'une oeuvre d'art provient d'une réaction émotionnelle plutôt que rationnelle: elle est avant tout une expérience personnelle qui ne dépend pas des arguments "d'autorité" ou de l'opinion d'autrui.

Si c'est le contact direct avec l'oeuvre d'art qui détermine sa valeur, il convient pourtant de distinguer entre la sensation à l'état brut et informe, telle que l'éprouve le lecteur dans la vie, et la sensation que l'écrivain a su transformer. La romancière fait une distinction entre l'oeuvre d'art et le trompe-l'oeil. Dans Les Fruits d'Or, un des personnages soutient que, de propos

(24) Ibid. pp.218-9.

délibéré, Bréhier s'est servi de platitudes, mais le provincial, qui n'apprécie pas le livre, tient à répudier cette opinion:

Il (l'écrivain) a laissé la banalité à l'état naturel, il l'a laissée informe, douteuse ...
Oui, c'est cela: douteuse. Voilà l'essentiel.
Le lecteur la découvre comme il le fait dans la vie, par ses propres moyens. Il doit faire le travail. L'écrivain n'a pas fait le sien, il s'est laissé mener par cette platitude, il a épousé sa mollesse, sa confusion, il s'est laissé contaminer par son impureté. Il ne l'a pas domptée. Il n'a pas fait une oeuvre d'art, mais du trompe-l'oeil. C'est plat comme la réalité telle qu'elle apparaît à première vue. (25)

L'art ne copie pas la nature mais il en fait une transmutation.
Il n'est ni une imitation réaliste de la vie qui aboutirait à la fabrication de poupées de cire ni une vision totalement subjective qui produirait de "fausses cathédrales de mots" comme le prétend M. Tison-Braun. L'art véritable est

la sensation absolument originale, décantée et élaborée, suffisamment variée et puissante pour créer une structure vivante. (26)

Il s'agit d'allier "la correction respectueuse" à la réceptivité créatrice et l'oeuvre d'art qui en résulte ressemblera à une plante nourrie et taillée par un jardinier intelligent. L'image dont use Tison-Braun n'est pas nouvelle. Shakespeare, qui comprit mieux que personne les problèmes de la création artistique en parle dans The Winter's Tale où il donne la parole à Polixenes pour prouver que Perdita a tort de ne pas aimer les oeillets et les giroflées parce que ces fleurs sont des hybrides.

Perdita : For I have heard it said
There is an art which, in their piedness, shares
With great creating nature.

(25) Ibid. p.148.

(26) Tison-Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'inauthenticité. op.cit. p.250.

... when, after having attained fame and acquired the perilous privilege of being able to choose their companions, (the writers) surround themselves almost exclusively with other rare spirits, with those whom they consider to be their peers. Then, once they have been deprived of the necessary stimulus constituted by vulgarity and stupidity, they would appear to lose their original aggressiveness and, after a time, give evidence in their works of having become like the over-fed lions, sad and gentle, to be seen sleeping in cages at the zoo, far from their native jungle. (29)

Ainsi pour Nathalie Sarraute et pour ses personnages, écrire c'est lutter. L'artiste digne de ce nom est un persécuté qui se révolte contre les idées reçues et contre les valeurs toutes faites, prônées par la société, mais il ne possède pas toujours le courage d'être fidèle à la vision qu'il a d'une autre vérité. Sensible à ses insuffisances, il est insatisfait de son travail et, comme Germaine Lemaire, il le relit avec une inquiétude croissante.

Nathalie Sarraute avoue qu'elle a toujours l'impression d'atterrir à côté de l'endroit qu'elle s'était fixé.⁽³⁰⁾ Elle connaît la solitude d'un écrivain incompris quand ses premiers textes furent refusés par les éditeurs. Aujourd'hui le fait d'être reconnue dans le monde entier comme un écrivain éminent n'a pas changé cette femme qui est restée sans prétentions et qui, tel qu'elle l'avait affirmé vingt-deux ans auparavant, continue à s'intéresser à tout et à tout le monde. Ses oeuvres les plus récentes⁽³¹⁾ témoignent du fait qu'elle ne cesse de pousser encore plus loin son examen du rôle que joue le langage dans les rapports humains. Au cours de notre récent entretien,⁽³²⁾ Nathalie Sarraute nous a expliqué qu'elle se voit un peu comme un savant qui prend une

(29) Ibid.

(30) Sarraute, N. Techniciens du roman Nouvelles littéraires (25 juin 1959).

(31) Sarraute, N. L'Usage de la parole. Editions Gallimard (1982); Pour un oui ou pour un non (pièce) Editions Gallimard (1982)

(32) Entretien avec Nathalie Sarraute le 2 décembre 1981.

phrase ou un mot et l'examine pour ainsi dire sous le microscope pour en dégager les interprétations nombreuses et tous les mouvements qui peuvent en sortir. Cette recherche, elle la trouve dure et fatigante, mais elle ne peut se passer d'écrire. Les personnages de ses romans manifestent le même besoin compulsif de trouver le mot exact, le mot propre à traduire une vérité qui pour eux est souvent à moitié comprise. Dans Les Fruits d'Or, l'exemple du provincial qui essaie de s'expliquer à son ami, illustre admirablement cet effort d'expression que risquent les soi-disant écrivains qui paraissent dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute:

Toutes ses forces bandées, il se tend ... le monstre humide lui glisse entre les mains ... il essaie de le saisir ...

Il tient accrochée par une extrémité cette chose gluante et sombre qui se débat. Mais il ne la lâche pas ... (33)

Par contraste avec cette sincère préoccupation qui vise à la justesse de la formulation, l'auteur s'en prend avec une ironie mordante à l'absurde jargon littéraire que débitent les critiques qui se croient des autorités en la matière.

Si le métier de l'écrivain est de rechercher infatigablement le mot juste et de polir et de repolir chaque phrase, il lui faut constamment veiller au danger de l'expression trop belle, trop lisse, parfaite. L'écrivain qui succombe à la fascination des mots risque de perdre son inspiration intuitive et de devenir une sorte de "convoyeur" passif. Il ressemblera à Germaine Lemaire, qui ne crée que des figures de cire. Le beau style n'est d'aucune façon

(33) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.144-5.

une effusion lyrique. Il provient du choix des mots les plus exacts, les seuls qui soient capables de communiquer une vision personnelle, la vision originale du romancier:

Le style (dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse), n'est pour lui qu'un instrument ne pouvant avoir d'autre valeur que celle de servir à extraire et à serrer d'aussi près que possible la parcelle de réalité qu'il veut mettre au jour. Tout désir de faire du beau style pour le plaisir d'en faire, pour se donner et pour donner aux lecteurs des jouissances esthétiques, est pour lui proprement inconcevable, le style, à ses yeux, ne pouvant être beau qu'à la façon dont est beau le geste de l'athlète: d'autant plus beau qu'il est mieux adapté à sa fin. Sa beauté, faite de vigueur, de précision, de vivacité, de souplesse, de hardiesse et d'économie des moyens, n'est que l'expression de son efficacité. (34)

Dans ces premiers romans de Nathalie Sarraute, le "héros" est un créateur manqué qui perd courage devant la tâche difficile voire impossible qui consiste à dépister la vérité, une vérité qu'il distingue à peine. Mais la romancière a fait de lui la matière d'une création vraie. Dans chaque roman se déroule le drame que représente la volonté-de-communication, que ce soit la volonté de transmettre une intuition personnelle ou un effort désespéré pour atteindre autrui. Alain cherche à tâtons le mot convenable qui lui permette de créer une image de soi acceptable à Germaine Lemaire comme à ses amis.

"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 négligent ... Vraiment il s'en tire bien. Tous reprennent confiance ... "C'est plus commode ... pour se concentrer ..." Attention, là, casse-cou, le mouvement trop fort, trop brusque, maladroit, le fait peser un peu trop, basculer un peu d'un côté ... (35)

(34) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. pp.142-3.

(35) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.169.

Nathalie Sarraute tient le langage pour le plus précieux des outils que l'auteur doit perfectionner non pas afin d'explorer les idées et les sentiments qu'ont déjà sondés les romanciers du passé mais pour en faire un instrument de recherche qui révélera de nouveaux aspects de la réalité. Cette notion d'exploration du langage constitue l'une des originalités essentielles de son oeuvre romanesque car elle a réussi à dramatiser la quête d'un langage nouveau sans jamais recourir à l'intervention d'une théorie abstraite. Elle s'est donné pour tâche, une tâche presque insurmontable, l'expression par le langage, car nous n'avons à notre disposition que le langage, de choses que nous sentons instantanément: des pensées, des réflexions, des souvenirs ou des sentiments qui passent comme un éclair à travers notre conscience et qui mobilisent nos réactions mais qui ne s'énoncent pas sous forme de pensées rationnelles. En présence de sa tante Berthe et confronté par son air bougon et buté, Alain se sent protégé par "quelque chose" qui surgit dans sa conscience et qui s'interpose entre lui et le regard de sa tante. Ce "quelque chose" est le souvenir d'un camarade de classe qui avait jugé sa tante méprisante et dure. Il suffit à Alain de se rappeler la silhouette de ce garçon, silhouette aux contours flous, et les paroles que celui-ci avait prononcées, bien que son nom ne lui soit même pas venu à l'esprit, pour se donner le courage de faire face à sa tante. En une fraction de seconde, Alain revit en détail l'épisode - le déjeuner chez sa tante et le chemin de retour le long de l'allée ensoleillée du Luxembourg. Tous ces renseignements étaient là à l'intérieur de sa conscience tels

des fiches placées l'une derrière l'autre dans un classeur, et prêtes à être sorties quand le besoin s'en fait sentir. Nous ne pouvons donner le nom de "pensées" à ce flot d'images et de menus drames intérieurs qui surgissent et qui disparaissent dans la conscience parce qu'ils se déforment dès qu'ils se concrétisent en mots. Comment alors capter ces mouvements infimes et mystérieux et les porter au dehors? Nathalie Sarraute soulève ce problème parle truchement d'un de ses personnages qui se trouve être l'un des invités dans le salon de la belle-mère d'Alain:

Ils ont tous très bien compris. Très vite, sans avoir besoin de longues explications. On n'a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'oeil: tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste. (36)

Seul le langage possède la souplesse, la vitesse et la précision requises pour explorer cette réalité inconnue mais la langue classique n'y convient plus. Comme l'indique Nathalie Sarraute:

Je ne peux pas exprimer ce que je veux dans la langue écrite classique. Ces mouvements doivent être décrits dans une langue très fluide et très rapide, cela supporte mal la rigidité de la langue classique. (37)

L'écrivain doit résister à l'influence de ses prédécesseurs car ce qui fut un instrument admirable, instrument qu'ils avaient créé, ne peut être utilisé que par eux. Si l'écrivain moderne n'invente pas un langage qui s'adapte à sa vision créatrice, il ne parviendra qu'à faire une copie, un pastiche inerte.

Dix ans avant la publication de ses essais sur le roman et celle de son roman, Les Fruits d'Or, Nathalie Sarraute a fait une critique cinglante de la poésie de Paul Valéry. A l'exception d'un

(36) Ibid. p.33.

(37) Cranaki, M. Belaval, Y. Nathalie Sarraute Editions Gallimard (1965) Traduction d'une conversation de Nathalie Sarraute avec François Bondy enregistrée en Allemand. p.218.

ou deux des premiers poèmes, elle trouve son oeuvre dénuée d'inspiration poétique. Les critiques, à l'époque, saluaient Valéry comme l'écrivain qui avait mené à son apogée la tradition du vers racinien et considéraient que son style se rapprochait de celui du vrai classicisme. Mais Nathalie Sarraute l'estime d'un académisme glacé, et juge que la rhétorique et le didactisme y ont remplacé l'expression sincère du sentiment.

Elle dit:

On y verra (dans ce recueil de Charmes) comment, faute d'une vision poétique assez forte et partant assez neuve et assez personnelle pour faire place nette devant elle et balayer sur son passage les réminiscences littéraires, Paul Valéry a été amené à fabriquer ces étranges pastiches dont son oeuvre poétique est tout émaillée, et qui, incitant sans cesse le lecteur à en chercher malgré lui les modèles, l'empêchent de se laisser aller à cet abandon confiant sans lequel il ne peut y avoir d'émotion poétique. (38)

Toutefois, créer un langage nouveau ne signifie pas se perdre dans un langage subjectif et inintelligible. Nathalie Sarraute préconise un retour à la simplicité de l'expression tout en insufflant une seconde vie à la langue classique. Son écriture se rapproche de la langue parlée parce que, prétend-elle, il faut étudier les conversations quotidiennes pour révéler ce qui se cache derrière. De cette manière elle n'évite pas les platitudes et la banalité d'idées préconçues, ces notions stéréotypées qui nous "bombardent" de tous côtés. Au contraire, son talent a consisté à prendre ces clichés et à les renouveler pour créer une oeuvre d'art. Elle considère que, d'une part, l'écrivain doit résister aux fausses apparences faites de trompe-l'oeil et

(38) Sarraute, N. Paul Valéry et l'enfant d'éléphant Les Temps Modernes, p.624. (Janvier 1947).

de lieux-communs et, d'autre part, qu'il doit trouver suffisamment de courage pour absorber ces platitudes mêmes:

they will provoke a salutary revolt in him that will increase his strength and permit him to launch forth beyond appearances towards the hidden treasure they conceal. (39)

Pourquoi? Parce que les expressions toutes faites sont l'aboutissement de mouvements à l'état naissant qui, lorsqu'ils accèdent à la conscience, prennent forme et se figent en lieux communs. Il incombe à l'écrivain d'en extraire la signification intégrale.

Pour tirer parti des clichés et leur redonner un sens originel, Nathalie Sarraute les dramatise concrètement. Dès ses premiers écrits elle prend une phrase tout à fait banale et elle lui infuse une vie nouvelle en mettant en scène devant nous, dramatiquement, les réactions diverses que cette phrase déclenche chez autrui. Elle dépeint ainsi l'effet que produisent sur une jeune fille les questions intimidantes et insensibles que lui pose un adulte:

Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing. Il la regardait qui gigotait un peu, qui se débattait maladroitement en agitant en l'air ses petits pieds, d'une manière puérile, et qui souriait toujours, aimablement ... (40)

Dans ses livres suivants la romancière crée une série de scènes, chacune aussi vivante et aussi réelle que l'autre et qui résultent d'un seul cliché. Par exemple l'expression "homme de paille" surgit dans la conscience de Martereau et provoque une forte émotion chez lui. Le souvenir de cette expression lui reviendra plusieurs fois à l'esprit et chaque fois il réagira différemment. Dans Les Fruits d'Or la romancière met en valeur le sens littéral

(39) Sarraute, N. Rebels in a world of platitudes The Times Literary Supplement. op.cit. p.371

(40) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. p.94

de la courte phrase "C'est de la folie"; elle dépeint la vision de laideur qui traverse la conscience d'une femme qui parle ou qui s'imagine parler:

Dans la salle commune des femmes échevelées aux longues mèches rêches se frappent la poitrine, grimacent, rient, soulèvent leurs jupes, montrent leurs cuisses grises, agitent leur arrière-train, des femmes, le bras tendu, au milieu du tintamarre, restent immobiles, figées comme au jeu des statues, catatonie, épilepsie, hystérie, camisole de force, douches, coups, féroces gardiens ... (41)

La rencontre inattendue de Germaine Lemaire, dans une librairie, oblige Alain à la présenter à son père. Alain se réfugie derrière les phrases conventionnelles de la politesse bourgeoise:

Mais vous ne vous connaissez pas ... Permettez-moi ...
Mon père ... Madame Germaine Lemaire ... (42)

Selon les apparences, la rencontre est amicale et pendant quelques instants les trois personnages s'entretiennent. Mais Nathalie Sarraute nous fait descendre à un palier intérieur où ces trois personnages se révèlent autres qu'ils ne paraissent: un père dédaigneux et réprobateur confronte une femme écrivain prétentieuse et, entre les deux, se tortille d'embarras un fils honteux. La romancière nous fait oublier le milieu qu'est la librairie pour nous faire pénétrer dans une réalité différente où les émotions ressenties mais non exprimées se succèdent plus rapidement que les paroles.

L'étude des clichés, des trivialités et même des vulgarismes qui parsèment la conversation quotidienne est suscitée par un intérêt qui est moins linguistique que psychologique. Cette étude porte sur la fonction du langage dans les rapports humains, sur les diverses réactions qui prennent leur source dans un propos d'apparence

(41) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.22.

(42) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.124.

innocente. Nathalie Sarraute nous montre qu'en fait il n'existe pas de paroles innocentes ou anodines. Elles ne sont qu'un masque derrière lequel se déroule une succession sans fin de menus drames clandestins et cruels. Dans ses romans nous parvenons progressivement à une compréhension du pouvoir véritablement physique qu'ont les mots. Ceux que choisit la romancière comme des "points chauds" qui, à un moment donné, produisent un conflit qui demeure invisible, ressemblent à des "particules vivantes". Elles touchent l'interlocuteur aux endroits les plus secrets de son être mais d'habitude, dans la vie courante, les hommes et les femmes n'ont pas le temps de réagir. Ils font semblant de ne s'apercevoir de rien. Chez les uns les mots ne ressortiront pas car ils ne permettront pas qu'une réaction se produise. Mais chez les autres ils proliféreront comme des microbes qui produiront plus tard une réaction désagréable.

On a reproché à Nathalie Sarraute de ne présenter que l'absence de communication chez ses personnages mais elle soutient qu'elle tente de transporter le lecteur au niveau de la sur-communication qui se situe à l'opposé de l'absence, du manque ou du vide. Le langage reste notre unique moyen de communiquer, moyen qui fait notre grandeur et qui nous sépare des animaux. Mépriser le langage serait preuve de mépris pour l'homme lui-même. Par le truchement de ses personnages, l'auteur exprime dans ses romans l'horreur qu'elle éprouve des paroles mal prononcées, des voyelles traînantes et des consonnes "grasseyantes". Elle partage les sentiments de ce personnage qui écoute un critique prétentieux:

La voix nasille et se traîne comme s'il la tirait, tandis qu'elle résiste, pleine de répulsion, à travers un orifice étroit. (43)

Cet abus représente un attentat, sinon une profanation, contre le langage authentique.

Il faut que le romancier essaye de capter et de transmettre les remous à peine perceptibles qui signalent l'émotion véritable mais cachée qu'éprouvent des interlocuteurs au cours d'une conversation et pour y parvenir il ne dispose que des paroles humaines. Les problèmes qui le confrontent sont nombreux et le chemin est semé de pièges et d'issues trompeuses, mais Nathalie Sarraute ne cesse d'affirmer l'importance primordiale de l'expression écrite, expression que développe à sa guise chaque écrivain authentique, pour transmettre sa vision créatrice. Elle affirme sa confiance dans la parole puisque, dit-elle "tout se passe dans la parole".

CHAPITRE IV

LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE TECHNIQUE -
UNE FORME DRAMATIQUE

Dans son oeuvre, Nathalie Sarraute a entrepris de rendre visible une nouvelle réalité, démarche qui sous-entend la découverte non seulement d'un langage nouveau mais aussi celle d'une forme nouvelle. L'essai qu'elle a intitulé Ce que voient les oiseaux fut écrit en 1956 et constitue le dernier chapitre de son recueil critique, L'Ere du soupçon. Cet essai considère le dilemme de l'écrivain qui cherche à rendre intelligible aux autres la perception qu'il a du monde. Il sait que les méthodes de ses prédécesseurs ne peuvent plus lui servir et qu'il lui faut créer une forme neuve s'il ne veut pas que sa vision artistique se fige dans un formalisme stérile. Dès ses premières publications Nathalie Sarraute a su braver l'incompréhension des critiques et des lecteurs en rejetant les conventions romanesques du jour. Elle a trouvé une forme dramatique que nous considérerons en fonction des deux définitions du terme "dramatique" formulées dans notre introduction. (1) Nous distinguerons ainsi dans les romans des éléments qui les rapprochent d'une véritable pièce de théâtre et nous éclairerons des techniques qui rendent l'action vive et animée.

Dans son essai sur l'oeuvre de Nathalie Sarraute, M. Tison Braun va jusqu'à comparer Portrait d'un inconnu à une tragédie antique

(1) Voir pages iv - v.

ou racinienne.⁽²⁾ Le narrateur, "l'avare" et sa fille représenteraient les trois protagonistes tandis que les autres personnages joueraient le rôle du messager ou du confident. Les personnages se grouperaient en deux chœurs composés d'hommes forts et de femmes martyres. Le critique divise ensuite le roman en trois "actes" qui comprennent un prologue, les scènes de confrontation entre le père et sa fille et le dénouement où intervient une espèce de deus ex machina, en la personne de Monsieur Dumontet. Sans vouloir pousser aussi loin la comparaison entre les romans de Nathalie Sarraute et une pièce classique, nous discernons certains éléments qui prêtent à son oeuvre l'allure et le caractère immédiats du théâtre.

Chaque roman est construit sur une série de scènes ou de coups de théâtre. Dans Portrait d'un inconnu et dans Martereau, la quête qui vise à démasquer l'âme du personnage se fait au cours de disputes. Ces disputes ne suivent pas un ordre chronologique mais elles préparent une scène de confrontation qui marque le point culminant du roman. Ainsi tous les différents angles que nous présente le narrateur sur le père "avare" et sur sa fille nous préparent à les comprendre au moment où ils s'affrontent et laissent leurs ressentiments refoulés se déchaîner. Dans Le Planétarium qui, en ce qui concerne la structure dramatique, anticipe Les Fruits d'Or, chacun des chapitres présente un groupe de personnages et à l'intérieur du chapitre, la conversation et les diverses réactions que certains mots déclenchent chez l'un des personnages sont marquées par des espaces blancs.

(2) Tison Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'inauthenticité. op.cit. pp.60-2.

Nathalie Sarraute déclare qu'elle n'essaie pas de peindre la vie "réelle" que nous vivons quotidiennement. Elle s'intéresse aux moments exceptionnels, aux moments de crise où cette partie de notre être qui constitue notre conscience profonde se manifeste extérieurement. Dès la première page, le lecteur se trouve conduit d'une scène à l'autre avec une rapidité déconcertante. Le début de Portrait d'un inconnu illustre cette rapide entrée en matière qui caractérise ses romans. Sans recevoir d'explication préalable, le lecteur participe à ce qui passe dans l'esprit d'un personnage, anonyme et sans visage, qui ressasse une conversation récente pour élucider une obsession mystérieuse. Nous sommes introduits directement dans un monde opaque qui gît au-dessous des apparences. Il en va de même pour Martereau et pour Le Planétarium: la scène s'ouvre d'emblée sur un personnage perdu dans ses réflexions et il incombe au lecteur de retrouver le fil de ses pensées. La romancière n'intervient pas pour situer ses personnages ou pour les commenter. Elle nous découvre les replis les plus cachés d'un "univers mental" sans définir ni expliquer les mouvements rapides et subtils qui s'y déploient. Son roman Les Fruits d'Or débute par une vive querelle dont le lecteur ignore la raison. Il ignore également l'identité des interlocuteurs. L'essentiel de la scène se trouve ailleurs, dans la révélation de deux mondes coexistants. A un certain niveau, les personnages se comportent d'une manière soi-disant normale et à un autre niveau, le lecteur découvre un côté qui paraît anormal. Dans la vie courante nous utilisons volontiers des mots tels que "extasié" et "prosterné" sans réfléchir à leur sens originel, mais pour le protagoniste qui

parle, ces mêmes mots sont susceptibles de faire surgir une émotion forte:

Face contre terre au même moment, extases, choeurs, bêlements ... merveilleux synchronisme ... (3)

A partir de Tropismes et de Portrait d'un inconnu, la suprématie du dialogue nous frappe et, dans les romans qui suivent, le dialogue l'emporte progressivement sur la narration. Comparons Martereau et Le Planétarium: ce dernier roman contient moins de notations sur l'attitude des protagonistes; les seules indications concernant les lieux ou les personnages nous viennent des observations et des réflexions intimes faites par les personnages eux-mêmes.

Nous l'avons remarqué: Nathalie Sarraute considère que seule la parole est susceptible de capter les mouvements infimes de "l'univers mental". L'action qui traduit les émotions vives, les souffrances et les joies des êtres humains, ne dévoile rien de neuf. Ces domaines sont explorés depuis longtemps. Le monde que Nathalie Sarraute cherche à exposer ne se révèle guère par des actes bruts ou "grossiers". Elle rejette même les conventions du dialogue usuel, pour créer ce qu'elle appelle "le dialogue de théâtre". Les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets ne conviennent plus à sa conception nouvelle du roman car ils rompent la continuité des mouvements qui montent des profondeurs, et qui se révèlent par un mot ou par une phrase pour disparaître ensuite. Il lui faut un dialogue

(3) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.7.

qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit. (4)

Plus encombrantes encore sont les formules consacrées qui signalent les interlocuteurs en présence l'un de l'autre, formules telles que: "dit Jeanne", "répliqua Paul" etc. Ces conventions rappellent continuellement au lecteur que l'auteur est là et qu'il impose son style et son timbre aux personnages. L'auteur les situe à une certaine distance et lui et son lecteur les surveillent comme le feraient des spectateurs à un match de tennis, au lieu de reproduire eux-mêmes les mouvements intérieurs de la conscience, à partir de leur conception jusqu'à leur manifestation extérieure.

Nathalie Sarraute se tourne donc vers le théâtre où elle trouve un dialogue

qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque: il mobilise davantage toutes les forces du spectateur.

Et surtout les acteurs sont là pour lui mâcher la besogne. Tout leur travail consiste justement à retrouver et à reproduire en eux-mêmes, au prix de grands et longs efforts, ces mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l'alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs. (5)

A défaut d'acteurs qui pourraient interpréter l'action, le romancier

(4) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.118

(5) Ibid. pp.112-3.

dispose d'autres moyens pour montrer le passage de l'intérieur à l'extérieur.

A partir de Tropismes et dans son oeuvre entière, Nathalie Sarraute a mis au point et raffiné une technique qui lui permet de déceler deux niveaux du langage: le langage parlé, "la conversation" et le langage silencieux, "la sous-conversation". A ces deux niveaux elle détecte l'effet instantané mais caché que font certains mots prononcés à haute voix. Pour illustrer ce mouvement parallèle dans chacun des romans, nous citerons un passage tiré de Martereau où Martereau rentre et trouve sa femme en conversation avec le neveu. (Nous mettons en valeur la sous-conversation en la soulignant.)

Ensemble, seuls, tous deux, un seul bloc face au monde, face à moi. Le monde entier est écarté, tenu à distance respectueuse, et moi repoussé dans un coin, négligeable, insignifiant ... "J'étais inquiet : je suis sûr que tu as profité de ce que je n'étais pas là pour ne pas te soigner ... je parie que tu n'as de nouveau pas arrêté ..." Du coin où je suis relégué, j'ébauche timidement un mouvement vers eux ... "Mme Martereau est souffrante?... Je ne savais pas ... Je suis désolé, elle ne m'a rien dit ... Si j'avais su ..." Elle me regarde, elle me sourit; "Mais ce n'est rien ... Ne l'écoutez pas, c'est de la folie. Si je l'écoutais, je passerais mon temps au lit." Mais il m'écarte: "Hé oui, si tu pensais un peu plus à toi au lieu de travailler ici toute la journée, de te tuer ici du travail" ... Sans même me regarder, il me bouscule, me repousse du pied, je sens le bout pointu de son soulier ... "Tu finiras par te tuer, c'est comme ça que ça finira, tout ça, toutes ces folies ... Tu sais très bien ce que le médecin t'a dit, ..." Elle me tend une main secourable, elle veut m'aider à me relever ... "Mais dites-lui donc, vous qui en avez vu tellement, dites-lui qu'ils n'y connaissent rien, les médecins; si vous les aviez écoutés, vous seriez déjà mort et enterré, n'est-ce pas vrai?" Je saisis avec gratitude sa main tendue ... (6)

(6) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.171-2.

Au niveau de la conversation, les sentiments plutôt banals s'expriment d'une façon souvent vulgaire par des clichés et par des formules toutes faites. C'est au niveau de la sous-conversation que le vrai drame se déroule. Le neveu encourt l'hostilité de Martereau comme une agression physique et il est rempli d'un sentiment de culpabilité. Les mots "de là-haut", plats et sans vie, contrastent avec l'expression imagée et émotive qui ne se prononce pas. Souvent le lecteur ne distingue pas entre ce qui a été dit et ce qui n'a pas été dit et l'action oscille entre l'exprimé et l'inexprimé sans qu'il s'en aperçoive. A maintes reprises il se demande si une scène a vraiment eu lieu ou si le narrateur ou l'un des autres personnages ne l'a pas inventée. Il se demande également si le narrateur a réellement vu le père "avare" et son amie à la station de métro; si le neveu a vu Martereau avec sa tante à la clinique; le provincial a-t-il eu l'audace de contredire l'opinion commune en faisant allusion à la banalité de pensée qui se rencontre dans Les Fruits d'Or? (pp.137-43) En effet, c'est précisément pour éviter toute rupture dans le flot des menus "drames" qui naissent dans l'esprit de chaque personnage que la romancière estompe la ligne de démarcation entre la conversation et la sous-conversation. Il arrive que la transition entre un niveau et un autre niveau soit indiquée par un changement presque insensible.

Un passage choisi dans Les Fruits d'Or illustre une structure que

la romancière emploie déjà dans ses premiers romans et qu'elle perfectionne dans les romans suivants :

Nous le menu peuple, nous les braves gens qui nous trouvons là par hasard, trop tard pour fuir, nous ne devons ni regarder ni détourner, les yeux. Nous devons être aveugles, sourds, totalement inertes, durs, figés, des objets disposés là, des poupées bourrées de son avec des visages de porcelaine et des boules de verre à la place des yeux. Un seul mouvement, la plus faible palpitation et, comme lorsque le charme étant rompu s'éveille la Belle au Bois dormant, tout autour de nous s'animerait, un spectacle insoutenable se déroulerait sous nos yeux. Nous verrions des chefs respectés, leurs gallons, leurs décorations arrachés, leur épée brisée, passer sur le front des troupes, le visage à peine un peu trop pâle, l'air insensible et comme absent, tandis que dans l'immense silence claquerait encore chaque mot de la sentence: "Les Fruits d'Or, c'est le meilleur livre qu'on a écrit depuis quinze ans." (7)

Nous observons le langage imagé, presque incantatoire, de la sous-conversation; en l'espace de quelques lignes la métaphore filée du "peuple" et des "troupes" qui se tiennent devant leurs "chefs" déshonorés s'entrelace avec les images des "poupées" au "visage de porcelaine" et de "la Belle au Bois dormant". Le rythme soutient le défilé rapide de ces images qui se succèdent comme une série de scènes projetées sur un écran. La répétition, l'accumulation des épithètes, les phrases coupées expriment l'intensité de l'émotion qui atteint un point culminant et s'achève par un lieu commun souvent redit: "Les Fruits d'Or, c'est le meilleur livre qu'on a écrit depuis quinze ans." Parfois une phrase de ce genre prise dans la conversation et exprimée dans les paroles de "là-haut", se trouve au début d'un paragraphe ou d'un chapitre et nous plongeons dans le tourbillon de "tropismes" qui suivent. Mais le lecteur ne peut se fier aux guillemets et croire

(7) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.82-3.

qu'ils garantissent que les propos cités ont été vraiment dits; peut-être que le personnage en question se figure des propos supposés ou peut-être qu'il se souvient d'une opinion exprimée jadis.

A la suite de ce changement d'un niveau à un autre niveau, le temps chronologique est supprimé. Si un événement actuel sert de catalyseur pour évoquer des souvenirs ou des sensations, ces réminiscences ne s'ordonnent jamais chronologiquement. Une oscillation s'établit entre le passé et le présent au cours d'une seule scène ou d'un seul paragraphe. Quand le narrateur ou le personnage qui médite se place dans le passé pour reconstituer les événements, les verbes sont à l'imparfait. En général l'analyse des "tropismes" se fait dans le présent, tandis que les verbes au conditionnel, comme dans le morceau cité, ou au futur, ont une valeur prophétique; le narrateur s'imagine l'effet probable que font certains propos sur autrui. Il est fréquent qu'un passage commence sur un ton de conjecture mais progressivement l'impression s'impose qu'on raconte des événements qui ont vraiment eu lieu. Le temps présent remplace le conditionnel jusqu'à la fin de la section, où un dernier verbe au conditionnel semble nier tout ce qui a précédé. Ainsi le neveu réfléchit à la conversation qui s'ensuivrait s'il devait partager avec sa cousine ses soupçons concernant Martereau:

Quel régal je pourrais offrir à ma cousine si j'allais maintenant la trouver ... (8)

Mais après un deuxième verbe au conditionnel, au cours d'une réflexion en aparté,

(j'arrêterais ainsi d'emblée ses manifestations agaçantes de naïveté, ..)

(8) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.205-7.

le récit se poursuit au présent historique qui donne l'allure d'une scène récemment vécue. Ce n'est qu'au dernier paragraphe où les verbes sont de nouveau au conditionnel, que nous nous rendons compte que tout a été imaginé par le neveu;

Oui, nous pourrions passer, elle et moi, un bon moment.
Mais ce serait du temps perdu ...

L'emploi du conditionnel sert aussi à créer un contraste entre un idéal qui n'a pas été réalisé et la réalité que subissent les protagonistes. Dans Le Planétarium, Alain s'imagine une rencontre fortuite avec Germaine Lemaire dans une librairie où il aurait fièrement présenté son père qui se serait incliné avec dignité, aimable et charmant, devant une Germaine Lemaire noble et belle. Cette scène exquise fait ressortir les sentiments contradictoires qu'éprouvent les trois personnages au cours de la rencontre telle qu'elle a réellement eu lieu dans la librairie et qui est narrée au présent.

Ainsi le temps du verbe ne sert pas à indiquer l'ordre chronologique des événements. Le passé et le présent s'entremêlent de telle manière que le temps qui s'est écoulé entre deux épisodes n'importe plus. L'essentiel en est l'identité des sensations éprouvées et leur essence commune.

Pour donner un exemple qui illustrera une vérité qui s'applique à tous les romans, prenons un épisode dans Martereau.⁽⁹⁾ Une "guerre froide" sévit depuis quelque temps entre l'oncle et sa femme jusqu'au jour où l'oncle propose à sa fille et à son neveu d'apporter une somme d'argent à Martereau qui achètera une maison en

(9) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.135.

son nom. Il s'agit d'une "combine" pour tromper le fisc et sur le coup, la tante abandonne son humeur rancunière. Les bouderies sont oubliées et elle approuve les desseins de son mari avec le même courage et avec la même douceur que quelques années plus tôt quand son mari avait connu des ennuis d'argent. Alors intervient une scène venue du passé, où ils buvaient du café à la cuisine et où elle le faisait rire. Dans cette scène analogue, ce sont les sentiments et les attitudes des personnages qui importent et qui servent à dégager l'essentiel de l'épisode actuel.

Dans Martereau et dans Portrait d'un inconnu, le narrateur se place au centre de l'action où il emmène le lecteur avec lui. Utilisant les termes mêmes de Nathalie Sarraute, nous dirons que le personnage et le lecteur, et l'auteur avec eux "exécutent" simultanément les mouvements intérieurs depuis le moment où ils naissent dans les profondeurs de la conscience jusqu'au moment où, révélés par la parole, ils surgissent à la surface. Ce procédé donne aux romans leur caractère immédiat et dramatique. Chaque épisode, passé ou présent, se joue devant nous comme sur une scène de théâtre et nous, les spectateurs, nous sommes engagés dans l'action. Chaque "scène" représente une tranche de la vie, antérieure ou conjecturale, nettement définie et indépendante du temps. Dans le roman, cette "scène" peut s'étendre sur plusieurs pages ou se limiter à quelques lignes, en ne laissant qu'une impression fugace. Dans ces romans où l'action se déroule comme dans une pièce de théâtre, les personnages parlent donc sur deux niveaux. Les propos de la conversation ont peu de valeur en soi car ils servent plutôt à catalyser les drames qui se produisent au niveau de la

sous-conversation. Les personnages ignorent souvent le véritable motif de leurs propos. Dans notre deuxième chapitre nous avons conclu que le besoin de contact avec autrui ou celui d'un refuge contre la solitude, incite les êtres humains à "parler pour ne rien dire"; ou encore que les êtres humains parlent peut-être, pour déguiser ou cacher leurs vrais sentiments comme le fait ce personnage féminin dans Tropismes qui bavarde sur n'importe quoi pour ne pas trahir sa secrète appréciation d'une peinture;⁽¹⁰⁾ ou finalement que les propos contiennent, peut-être, une intention lucide mais inexprimée - celle de blesser ou de démasquer autrui. Quels que soient les motifs complexes, la conversation, faite des platitudes, banalités qui constituent le langage quotidien, ne représente que la partie visible de l'iceberg. L'unique mot "déjà" que prononce le neveu, arrivant en compagnie de son oncle et de Martereau à la maison de campagne où qu'ils veulent visiter, nous fait entrevoir une masse submergée de mouvements.⁽¹¹⁾ Ce simple mot laisse entendre que la maison se trouve trop près de Paris et de cette manière le neveu révèle plusieurs intentions: peut-être veut-il agacer son oncle, peut-être est-ce là un rôle que son oncle l'oblige à jouer, s'opposer à lui, ou peut-être exprime-t-il les sentiments d'une absente, ceux de sa tante qui ne les a pas accompagnés. Ainsi chaque phrase, chaque cliché de cette conversation ont déjà été préparés dans la sous-conversation par de nombreux drames microscopiques. Les mots finissent toujours par froisser ou offenser les autres. Pour apprécier les multiples réactions qui peuvent découler d'un seul propos il faut que le lecteur suive le déroulement de ces "drames" jusqu'au moment

(10) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. pp.45-7.

(11) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.119.

où ils montent à la surface sous forme de dialogue. La vive amertume que ressent la mère de Giselle envers son mari qui, prétend-elle, ne fait que l'écraser et la "complexer" depuis trente-cinq ans, cette amertume accumulée explose dans une courte phrase toute faite: "... il n'y en a que pour toi ..." ⁽¹²⁾ Alain estime lui aussi que son beau-père l'opprime par la manière grossière dont il le rabroue: il sent immédiatement que cette simple phrase a atteint son but; aussitôt son beau-père se replie sur lui-même et se renfrogne. Ils sont pourtant entre personnes civilisées et maîtres de soi qui maintiennent les apparences de la politesse. Ils choisissent leurs mots avec précaution et seuls les hypersensibles savent interpréter les menus signes révélateurs: l'interlocuteur se tourne les pouces ou baisse les yeux. Au niveau de la conversation, les personnages cherchent à esquiver les sujets trop sérieux ou les questions trop profondes. Avec chaque phrase ils "pirouettent" et exécutent de nouvelles "figures de danse". Bien que les paroles puissent occasionner une réelle souffrance, il est rare que cette réaction douloureuse atteigne la surface. Ainsi lorsqu'Alain laisse paraître la rancune qu'il nourrit contre sa belle-mère, il provoque un scandale, car il a outrepassé les règles du jeu et, d'une façon dramatique, les invités prennent congé. ⁽¹³⁾ Au niveau de la conversation audible, les personnages jouent constamment un rôle, un rôle qui diffère pour chaque situation et pour chaque personne qu'ils rencontrent. Ce n'est donc que par cette sous-conversation qu'ils se révèlent dépouillés de leurs masques et comme pris sous l'éclairage impitoyable d'un projecteur. Mais nous ne pouvons donner le nom de monologue

(12) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.22-3.

(13) Ibid. p.36.

intérieur à ce foisonnement de drames imperceptibles que constitue la sous-conversation. En effet la romancière est allée regarder et sonder encore plus loin la conscience humaine, derrière le flot ininterrompu des paroles qui se déversent dans l'esprit de chacun. L'essence d'un être humain se cache dans des milliers d'actes qui semblent sans importance, insignifiants, et qu'aucun langage intérieur ne peut exprimer. Dans Martereau, le neveu tente d'éclaircir le mystère des "mouvements" qui ont lieu au-dessous du monde visible lorsqu'il sort avec son oncle et sa famille pour aller dîner au restaurant. La conversation suit son cours extérieurement normal et à part, de temps en temps, un regard haineux ou une moue dédaigneuse, rien ne trahit le conflit des émotions refoulées. Quatre pages durant, le neveu cherche à les capter au passage dans une série d'épisodes fugaces:

Tout cela, et bien plus encore, exprimé non avec des mots, bien sûr, comme je suis obligé de le faire maintenant faute d'autres moyens, pas avec de vrais mots pareils à ceux qu'on articule distinctement à voix haute ou en pensée, mais évoqué plutôt par des sortes de signes très rapides contenant tout cela, le résumé - telle une brève formule qui couronne une longue construction algébrique, qui exprime une série de combinaisons chimiques compliquées - des signes si brefs et qui glissent en lui, en moi si vite que je ne pourrais jamais parvenir à bien les comprendre, à les saisir, je ne peux que retrouver par bribes et traduire gauchement par des mots ce que ces signes représentent, des impressions fugitives, des pensées, des sentiments souvent oubliés qui se sont amassés au cours des années et qui maintenant assemblés comme une nombreuse et puissante armée derrière ses étendards, se regroupent, s'ébranlent, vont déferler ... (14)

Saisir et comprendre ces mouvements ou "tropismes" fut le projet neuf et original de Nathalie Sarraute, de son premier roman jusqu'au dernier. De même que le neveu, dans son roman, elle savait qu'il était impossible de les traduire en les décrivant par des mots; il

(14) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.29.

fallait les reconstituer, les faire re-jouer comme sur une scène de théâtre, en invitant le lecteur lui-même à participer. En représentant la conversation et la sous-conversation sur deux niveaux parallèles, elle souligne ce décalage entre les apparences et la réalité qui est au fond le dessein de tout artiste. Elle nous montre ainsi un personnage observé de l'extérieur et elle reprend ensuite la scène en détail pour la montrer de l'intérieur de ce personnage. De cette manière, elle nous fait pénétrer dans les recoins secrets de sa conscience.

Un des procédés de théâtre qui se prête admirablement aux exigences de la romancière est la convention qui permet le redoublement des scènes en dehors des contraintes de la séquence chronologique. Nathalie Sarraute exploite cette technique pour en faire une caractéristique essentielle de son oeuvre romanesque. Elle reprend une scène identique sous des angles différents et elle offre ainsi au lecteur toutes sortes de possibilités d'interprétation. Le résultat de cette structure dynamique est un roman où les personnages, et la fiction elle-même se font, se défont et se refont. En outre, la portée d'un geste ou d'une parole ne se fige jamais en une "vérité" incontestable. Un événement, observé de plusieurs points de vue, est lui-même mis en question et le lecteur ne saura jamais quelle version de cet événement est la vraie. Martereau a-t-il essayé de voler l'argent, ou non? Alain a-t-il voulu blesser sa belle-mère en refusant le plat de carottes râpées, ou non? "L'amateur" de Courbet se trompe-t-il, ou non, quand il s' imagine bafoué par ses deux hôtes? L'interprétation que donne chaque

point de vue est également lucide et "vraie".

La romancière arrange la répétition des scènes de diverses manières. Il arrive qu'un épisode entier soit repris une fois ou plusieurs fois dans des scènes parallèles que relie des bribes de conversation. Ces propos réapparaissent en écho et déclenchent une autre série de "tropismes" qui montrent les personnages sous un éclairage nouveau, sans jamais tomber dans une reprise monotone ou futile. Rappelons l'histoire du dîner chez Martereau auquel est invité l'oncle. Bien que ni sa femme ni le neveu ne l'accompagnent, cet épisode nous est conté par le neveu et rien ne nous indique d'où il tire ses informations sur les événements de cette soirée. Puisque nous vivons l'épisode à travers un tiers, nous ne disposons que de son interprétation de la manière dont les participants réagissent et nous ne pouvons juger dans quelle mesure le neveu se l'est imaginé, en tout ou en partie.

La femme de Martereau est la première qui fasse allusion au dîner quand le neveu lui demande s'ils ont reçu la lettre de son oncle, lettre dans laquelle il avait demandé un reçu pour l'argent "emprunté".⁽¹⁵⁾ Elle prétend qu'elle n'a jamais été d'accord que Martereau s'engage dans cette affaire. Elle parle avec amertume de leur projet d'acheter une propriété, projet auquel il leur a fallu renoncer. Son mari a été peiné et offensé par ce signe de méfiance dont a témoigné l'oncle pour qui il avait de l'estime. Elle laisse entendre que son mari, qui a dû travailler dur pour

(15) Sarraute, N. Martereau. op.cot. pp.168-70.

"arriver où il en est", n'a jamais connu la vie aisée dont jouit l'oncle. Maintenant, semble-t-il, il n'y a plus rien à faire; Martereau est vexé et il ne reviendra pas sur ce qu'il a dit. Cet incident est relaté avec le plus grand sérieux mais dès le début il s'en dégage l'impression déconcertante qu'elle joue un rôle. La description de son comportement se lit comme une suite d'indications scéniques:

Elle me regarde droit dans les yeux et incline gravement la tête ... Elle lève la main ... Elle joint les mains sur ses genoux et détourne la tête ...

Notre malaise augmente avec le retour de Martereau et l'apparente complicité qui existe entre lui et sa femme. Cependant nous ne pouvons juger que par les impressions du neveu qui s'est déjà avéré un témoin douteux. Ainsi, dans les pages suivantes où les événements de la soirée sont rapportés à quatre reprises, il se peut que tout soit fictif; il se peut que, d'après les allusions faites par la femme de Martereau, ce soit une pure conjecture née de l'imagination trop active du neveu.

La première version de la scène⁽¹⁶⁾ commence par les mots "Tout a dû se passer le mieux possible" et ce temps conjectural aussi bien que les mots "mon oncle" semblent indiquer que c'est le neveu qui s'imagine le déroulement probable des événements. Mais peu à peu nous apercevons que le neveu se place à un point privilégié dans la conscience même de Martereau. Nous voyons la femme de Martereau par les yeux de celui-ci; cette femme qui lui gâche sa joie, qui le brime, qui le force à regarder la dure réalité, et qui n'a jamais pu partager ses idées et ses enthousiasmes. Elle est jalouse

(16) Ibid. pp.177-84.

d'un ami qui risque de faire intrusion dans leur ménage. Plein de colère, Martereau sort en faisant claquer la porte derrière lui pour souligner le fait qu'il la quitte et pour la faire souffrir.

Il semble que la deuxième version de la scène⁽¹⁷⁾ soit elle aussi racontée par le neveu qui parle de "mon oncle", mais de nouveau il pénètre dans la conscience de Martereau et de sa femme pour révéler leurs pensées et leurs sentiments les plus cachés. Les deux scènes sont identiques dans les détails extérieurs mais il se produit un changement sensible dans l'attitude des protagonistes. Dans la première version, Martereau est le plus fort; le dé clic de la porte cochère qui, au rez-de-chaussée, se ferme derrière l'oncle, est pour Martereau un signe rassurant: il marque la fin d'une soirée agréable. Il avait vite supprimé des doutes vagues et il se sent rempli d'une confiance joyeuse. Dans la deuxième version, par contre, lors du léger claquement que fait la porte cochère, Martereau a l'impression qu'il s'engouffre dans "le trou béant" de sa solitude; il se sent abandonné par l'oncle, et des doutes l'envahissent comme un souffle d'air glacé qui dissipe l'impression d'avoir partagé une chaude intimité avec l'oncle. Sa femme est maintenant la plus forte. Elle paraît calme et digne; elle connaît les faiblesses de son mari et elle a quelque peu honte pour lui, qui s'est aplati devant l'oncle pour se faire approuver. Dans la première version de cette scène, Martereau avait parlé de la soirée dans l'espoir que sa femme partagerait son bonheur:

(17) Ibid. pp.184-90.

Ah! J'ai passé une bonne soirée ... c'est vraiment un type étonnant, tu ne trouves pas? ... Il a une fameuse vitalité ... il est bougrement intelligent ... C'est un plaisir de parler avec des gens comme lui ...

Ces propos se répercutent dans la deuxième version mais avec des différences subtiles:

On a passé une bonne soirée, hein? tu ne trouves pas? Il est très amusant ce type-là, très intelligent ... C'est un plaisir de parler avec lui.

Cette fois Martereau parle pour se rassurer; si sa femme acquiesce, les doutes qui l'assaillent seront exorcisés. Mais celle-ci est sans pitié: elle confirme ce que craint son mari, que leur hôte est bien trop intelligent pour eux, et "qu'il les a eus." Lorsque Martereau sort en faisant claquer la porte, il le fait pour s'échapper.

Dans la troisième version,⁽¹⁸⁾ si nous en croyons le neveu qui parle toujours de "mon oncle", Martereau aurait soupçonné dès le début que leur hôte dissimulait un plan mais il aurait réprimé le malaise qu'il envahissait et lui, comme sa femme, ont joué leur rôle jusqu'au bout, tandis que "la crampe de la politesse" leur crispait "les joues". Le bruit que fait la porte cochère signale la délivrance. Maintenant que l'oncle ne risque pas de revenir les prendre au dépourvu, Martereau peut faire le bilan de la soirée pour découvrir les raisons de son inquiétude. La vérité le frappe comme un coup de foudre quand il se rend compte qu'il n'est qu'un "homme de paille". C'est ainsi que les autres le voient et c'est dans ce but que son hôte l'a choisi, lui le brave Martereau, le prudent Martereau, qui sera flatté de rendre service à un "monsieur" influent. Martereau se tourne alors vers sa femme qui s'affaire à

(18) Ibid. pp.190-8.

mettre de l'ordre dans le salon et qui ne se préoccupe pas de ses craintes mal définies. Martereau imagine une conversation avec sa femme où ils parleraient à coeur ouvert et où elle le soutiendrait avec douceur. Cette fois les bribes de la même conversation laissent entrevoir le besoin qu'il éprouve d'être compris et d'être assuré qu'elle l'aime:

Alors, tu ne dis rien ... qu'est-ce que tu en as pensé? On a passé une bonne soirée... Il est bougrement intelligent, tu ne trouves pas?

Dans sa réponse, sa femme ne désire pas le blesser mais elle se croit obligée de l'avertir du risque qu'ils courent: ils ont accepté de s'immiscer dans les affaires de leur hôte. Ce faisant, elle lui ôte toute possibilité de se mentir à lui-même et il ne lui reste plus qu'à sauver la face devant elle. Sa sortie ressemble cette fois à un "coup de patte" destiné à la remettre à sa place.

La quatrième, et dernière, scène parallèle ⁽¹⁹⁾ se déroule sans la moindre indication scénique: nous ignorons si c'est le neveu qui la raconte. Cette version est-elle donc la vraie? Nous ne pouvons en être sûrs. Nous remarquons toutefois que dans chaque scène successive Martereau se montre de plus en plus torturé par le doute et de plus en plus sensible aux "mouvements" réels ou imaginaires qu'il croit déceler chez les autres. Une progression apparaît aussi dans l'antagonisme qui existe entre Martereau et sa femme. Elle déteste la manie qu'il a de vouloir constamment revenir sur les événements d'une soirée et de s'imaginer qu'elle désirait le mettre en garde par un geste ou par un regard. Martereau lui en veut de jouer un rôle, le rôle d'une pauvre femme

(19) Ibid. pp.198-203.

épuisée, victime d'un mari impécunieux et brutal. Il lui jette un regard fielleux; il lui prend envie de la blesser. Le geste, qui dans la scène précédente, semble un geste de tendresse quand il lui mit la main sur l'épaule, devient désormais un mouvement de violence:

Il aurait un plaisir immense à la pincer pour la faire crier, à donner un bon coup de poing et à jeter tout ça par terre, le plateau, les verres. Il lui saisit le poignet: assez de comédies, parlons un peu, ma belle, tout seuls, là, entre nous, c'était, n'as-tu pas trouvé, il lui prend le menton, une bonne soirée bien réussie, pas, ma chatte ... "il est charmant, bougrement intelligent, hein? Tu ne trouves pas? On a passé une bonne soirée ... C'est un plaisir de parler avec des hommes comme lui ..."

Cette fois la réaction de sa femme est une réponse dictée par le défi et avant qu'elle ne donne libre cours à sa rancœur et à ses craintes, Martereau s'en va.

L'expression "homme de paille" apparaît à plusieurs reprises au cours du récit. Comme le ferait une notation sténographique qui se passe de commentaire, elle rappelle

chaque fois le ressentiment qu'éprouve Martereau. Nathalie Sarraute aime employer ce procédé grâce auquel elle peut recréer en détail les mouvements souterrains que produit "un morceau" de dialogue en nous. Ensuite il lui suffit de re-transcrire ce dialogue avec d'infimes différences, pour que la signification cachée des propos surgisse de nouveau dans l'esprit du protagoniste aussi bien que dans celui du lecteur. Ces propos catalyseurs sont d'habitude banals, voire trivials, comme ceux que prononce l'oncle en conversation avec Martereau:

"Taper toujours sur le même clou". (20)

(20) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.110.

L'oncle parle, avec suffisance, du goût qu'il a pour le travail sérieux à la différence de ceux qui "changent de métier comme de chemise". Il oublie, semble-t-il, qu'il a dit jadis à son neveu que Martereau avait fait tous les métiers sans réussir dans aucun. Le neveu se rappelle ces paroles et il se sent extrêmement gêné mais Martereau ne bronche pas. Il ne paraît être aucunement froissé ou offensé par des remarques aussi indélicates. Quand la tante ose faire des reproches à son mari, il nie avec emportement avoir jamais traité Martereau de "touche-à-tout", mais plus tard l'expression revient (à la page 211). L'oncle se trahit quand il prétend avoir toujours su qu'un homme comme Martereau, qui a essayé tous les métiers, ne change pas. Les doutes que le neveu a concernant l'honnêteté de Martereau sont ainsi confirmés. Il est en même temps ravi que son oncle soit démasqué lorsqu'il se contredit d'une manière aussi flagrante.

Le coup de téléphone que donne Martereau semble prouver qu'il dupe l'oncle: il ne peut rendre la maison; il refuse de donner un reçu, car il considère que le reçu exigé par l'oncle est un signe de suspicion. Martereau est maintenant le plus fort. Le neveu se rappelle de nouveau l'expression: "taper sur le même clou". Il se souvient de sa signification secrète (pages 221-3). Mais cette fois il revit la scène sous un nouvel angle: Martereau et sa tante ligüés contre son oncle; loin d'être froissé par le manque de tact dont témoigne l'oncle, Martereau s'amuse qu'il se comporte précisément de la manière dont se plaignait sa femme. Trois pages plus loin la situation est invertie. Par les yeux du neveu

nous voyons Martereau et la tante assis dans un salon de thé chic. Cette fois Martereau, qui se trouve mal à l'aise hors de son milieu habituel se sent inférieur devant l'oncle. L'expression que celui-ci emploie, ("taper sur le même clou"), lui revient pour souligner son humiliation (pages 226-8). Il se sent trahi et abandonné par la tante et par le neveu qui sont, sans doute, du côté du plus fort, du côté de l'oncle. Pour se venger de l'homme qui a voulu lui faire la leçon et de la femme qui l'a obligé à jouer le rôle d'un "clown" grotesque, Martereau leur fait visiter une maison de campagne. Une dernière fois l'expression que l'oncle emploie fait écho et elle l'incite à les duper (pages 230-3).

Cette présentation dramatique de réactions divergentes à certains dialogues déconcerte le lecteur qui cherche à se repérer dans le déroulement de l'action. Il en va de même en ce qui concerne les personnages. Le lecteur se perd s'il essaie de les évaluer ou de les typer. Il devient évident qu'en l'absence de toute intervention de l'auteur, le lecteur doit lui-même explorer les sentiments cachés du personnage ainsi que les opinions qu'expriment les autres personnages. Mais il ne peut jamais être sûr que ces jugements soient authentiques. Par exemple, dans Le Planétarium, le père d'Alain nous est révélé successivement par les yeux de sa femme, de sa belle-fille, d'Alain et de la tante Berthe. Mais chaque impression est différente et souvent contradictoire. Au cours d'un seul et même entretien il se transforme, et de charmant il devient sournois, méprisant et jaloux. Son regard tendre et indulgent se fait dur et vindicatif.⁽²¹⁾

(21) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.114-8.

Le lecteur qui est accoutumé à des personnages "réels" et "vivants" à qui il puisse s'identifier, cherche en vain un fond qui lui permette de définir les personnages de Nathalie Sarraute, personnages flous et insaisissables. Cependant, l'essence de la technique qu'utilise Nathalie Sarraute est de montrer qu'il n'existe pas de point de vue unique qui soit le vrai. Chaque réaction peut être vraie également car tout dépend du point d'observation. Dans Martereau et dans Portrait d'un inconnu, il existe un narrateur qui limite le nombre d'angles différents sous lesquels un épisode peut être étudié, bien que, dans les deux romans, ce narrateur soit omniprésent: il est à même de pénétrer la conscience des autres personnages et de raconter des événements auxquels il n'a pas assisté. Dans les romans suivants, cette contrainte disparaît et un incident survient que chacun des personnages voit et revoit. Le poste d'observation se trouve à l'intérieur des protagonistes; le lecteur occupe une place privilégiée d'où il suit leurs réactions secrètes. Pour illustrer ce développement de la technique narrative, prenons un passage dans Le Planétarium où le père d'Alain rend visite à sa soeur, la tante Berthe; elle lui apprend comment Alain l'a menacée au sujet de son appartement. La scène est racontée d'abord du point de vue de la tante Berthe;⁽²²⁾ dans le chapitre suivant, les mêmes propos et les mêmes gestes sont observés par son frère.⁽²³⁾

Ce sont deux personnes qui se connaissent à fond et qui ne se trompent pas sur les signes, sur les gestes révélateurs que l'un surprend chez l'autre. Mais si nous comparons les deux chapitres,

(22) Ibid. pp.199-214.

(23) Ibid. pp.215-28.

nous prenons conscience du gouffre qui sépare le frère et la soeur, un gouffre fait de mésentente et d'anciennes rancunes.

Berthe remarque aussitôt que les griefs qu'elle a contre Alain agacent son frère. Etant donné qu'elle le connaît à fond elle sait que son égoïsme et sa paresse lui épargnent ce qui risque de troubler son confort. Mais il en va autrement lorsque nous "entrons" dans la conscience de Pierre. Il est vrai qu'il regrette de s'être mêlé de l'affaire de l'appartement mais l'irritation que lui cause Berthe provient de l'attitude qu'elle adopte, attitude de femme-martyre, de femme pitoyable, jouissant de sa souffrance. Dans une ambiance lourde d'émotion retenue, un geste innocent assume une signification majeure. Ainsi, lorsque Pierre se penche pour ajuster le coin du tapis, Berthe interprète le geste qu'il fait comme une preuve de son insensibilité et comme un stratagème pour éviter les demandes d'autrui, comme le moyen d'y échapper définitivement (page 203). Si Berthe le croit quelque peu maniaque, quand l'attention de celui-ci est retenue par un objet, il se peut qu'elle ait raison car Pierre semble fasciné par le coin de tapis qu'il a retourné en avançant son fauteuil. Il n'aura de cesse qu'il ne cède au désir de le rabattre. Cependant il nous est loisible de déceler les mouvements intérieurs qui se cachent derrière ce geste. Pierre résiste longtemps à l'envie qu'il a d'ajuster le tapis car il sait que Berthe l'interprétera défavorablement; elle se souviendra du geste malheureux qui lui fit allumer une cigarette après avoir pris congé de leur grand-mère. Pour cette femme hypersensible, ce geste prouvera

son manque de coeur. Toutefois, les larmes aux yeux, Berthe cherche à gagner la sympathie de son frère. Mais la phrase qu'elle utilise ("Alain a été odieux") produit un sourire d'attendrissement chez Pierre, le genre de sourire que Berthe a souvent observé et qui déclenche une série d'images animées dans son esprit (pages 204-5). Elle sait que Pierre en ce moment regarde en lui-même comme s'il contemplait un film projeté sur son "écran intérieur", film où il joue le rôle du vieux père, "tout chétif et pauvre", qui, avec la foule, attend le retour triomphal de son fils, en héros victorieux:

... il a peut-être oublié son vieux papa, mais le pauvre coeur paternel est inondé de joie, de fierté ... Voyez-le ... Ah, c'est un gars, ça, au moins, ce n'est pas une poule mouillée. C'est un rude gail-lard, hein, mon fils?

Tranchant sur ce portrait de Pierre que peint sa soeur, un autre Pierre se détache, qu'on observe de l'intérieur. Son sourire fat est en réalité le signe extérieur d'un sentiment différent car l'attitude qu'affecte sa soeur, cet air de femme faible, de martyre, provoque en lui le désir de la brutaliser, l'envie de jouer le rôle du "mâle" qui se conduit en rustre:

... un mâle qui se vautre, étend ses jambes chaussées de grosses bottes boueuses, ricane, ah, nous sommes ainsi faits, et mon fils, hein, il se pose un peu là, pas une mauviette, un gars, un mauvais garçon, pail-lard, trousseur de cotillons, détrousseur de vieilles dames avarés, ...

Pierre cependant garantit à sa soeur qu'Alain éprouve une grande affection pour elle et, sur le coup, elle se sent soulagée et heureuse. Mais ce soulagement ne dure pas car lorsqu'elle suggère qu'après tout elle pourrait donner l'appartement à Alain, son frère se renfrogne et lui jette un regard hostile. (page 209).

Ce regard hostile, elle l'interprète comme un signe de sa vieille jalousie qui ne supportait pas la tendresse qu'Alain, tout enfant, montrait à sa tante; Pierre la tenait pour une intruse, pour une usurpatrice qui s'était interposée entre lui et son fils sans mère. Mais lorsque la pensée de Pierre nous est révélée, (pages 219-20) nous prenons conscience qu'il souffre depuis longtemps de voir son fils tel qu'il est réellement: un paresseux, "abruti" par son mariage dans un milieu ultra-snob. Déjà quand il était enfant, il courait vers sa tante Berthe pour satisfaire ses convoitises sournoises et elle ne manquait pas de céder à ses caprices. Hors de lui, Pierre fulmine contre son fils, comme s'il voulait se débarrasser d'un poison; sa douleur s'apaise et il se tranquillise. Mais il faut un véritable "deus ex machina", une intervention forcée, artificielle, pour calmer la colère et l'amertume que ressentent ce frère et cette soeur. A la mention de Jardot, un "étranger" à l'écart des liens du sang, ils se rejoignent et font face à l'ennemi commun.

Cet exemple marque un changement de perspective, changement significatif qui se produit après les deux premiers romans où un narrateur créait une certaine unité, parce que, même s'il présentait plusieurs points de vue, il parlait d'une seule voix. Après Martereau et Portrait d'un inconnu, apparaissent, au niveau de la "sous-conversation", des dialogues avec lesquels s'entrelace une autre voix qui traduit ce que le personnage ne pourrait pas exprimer par la parole. La tante Berthe et son frère, par exemple, seraient incapables d'exprimer en langage humain le flot

d'impressions et de sensations qui traversent leur conscience. Mais nous discernons une voix qui est douée d'une faculté presque "visionnaire" et qui parle dans un langage fait d'images et de changements de rythme nuancés. L'anonymat de cette voix lui permet de sonder et de déchiffrer chaque conscience et ainsi de multiplier sans contrainte le nombre de points de vue différents.

Dans Les Fruits d'Or le point d'observation se déplace et passe de "l'univers mental" d'un personnage à celui d'un autre avec rapidité. Mais il est souvent difficile de démêler les voix qui "parlent" car elles sont toutes désignées par les pronoms "il" ou "elle". Il est à croire que la romancière ne souhaite pas distinguer entre des personnages différents: ce qui lui importe est la gamme des interprétations susceptibles d'être données à une seule phrase. Nous empruntons au huitième chapitre un exemple qui illustre admirablement cette technique.⁽²⁴⁾ Dans un cercle littéraire (nous ne sommes pas sûrs s'il s'agit toujours du même cercle) certains membres du groupe font des compliments à un critique littéraire dont, assez exceptionnellement, nous apprenons le nom, Parrot, pour un article qu'il a consacré aux Fruits d'Or. Mais ces admirateurs lui demandent des citations opportunes, et le prient de choisir ne fût-ce que quelques lignes qui prouvent le "génie" du livre. Le critique se sent pour ainsi dire pris dans un piège; chacun l'observe en silence, attendant sa réponse, mais sous leur regard, qui lui semble soudain chargé de méfiance, les phrases du roman lui font l'effet d'être figées et lourdes.

(24) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.156-65.

L'inquiétude qu'il éprouve augmente. Il sélectionne alors un passage au hasard et le lit à haute voix en essayant de lui donner autant de résonance que possible mais sa voix s'enroue et faiblit. Dans le silence qui s'ensuit, un seul commentaire se fait entendre: "C'est très beau." Ce commentaire anodin est aussitôt repris dans cinq scènes courtes mais vivantes. Or, chacune en donne une interprétation dramatique mais divergente. Les mouvements intérieurs variés que le commentaire déclenche défilent devant nous comme le ferait la projection de cinq séquences filmées traversant comme un éclair l'esprit de Parrot.⁽²⁵⁾ Sa première réaction est celle d'un homme écrasé par une "lourde machine" qui a dévalé sur lui et sur les autres; ils sont tous frappés par ces mots qui "tombent" littéralement avec une force et un poids physiques. Dans les scènes suivantes, il se sent abandonné et comme dévêtu devant des spectateurs qui le plaignent. Chaque fois une autre émotion est dramatisée. Il semble que la romancière veuille donner son sens originel au verbe "mortifier": Parrot est jeté à terre devant eux et devant nous tel un gladiateur vaincu. Ensuite, chez les spectateurs une attitude de dédain est représentée, suivie de pitié. Parrot pense qu'il ressemble à un roi détrôné pour qui ses sujets n'éprouvent plus que le sentiment du devoir en raison de sa gloire d'autrefois. Mais l'impression subsistante de gentillesse disparaît de la dernière scène. Pour Parrot cette simple phrase "C'est très beau" traduit l'attitude de moquerie et de dérision qu'adoptent les autres: ils se font complices et partagent l'opinion de cet interlocuteur qui se joue de lui, en roulant fort le "r" dans "très"

(25) Ibid. pp.163-5.

pour montrer son faux enthousiasme. Or ces diverses émotions se sont succédées dans la conscience de Parrot en l'espace de quelques secondes, depuis la remarque banale qui est adressée au critique et la réponse de celui-ci. Mais si, dans son for intérieur, il se sent "brisé", il n'en paraît rien dans sa réponse, sauf qu'en rétractant le jugement favorable qu'il portait sur le passage qu'il avait choisi dans le roman pour son style "splendide" et "admirable", il avoue sa défaite:

"Et après tout, peut-être me suis-je trompé ..."

Le lecteur peut se demander ce que la romancière vise par une technique qui consiste à présenter un épisode ou un personnage suivant une multiplicité de points de vue, mais qui ne contribue pas au déroulement de l'intrigue. Au contraire, Nathalie Sarraute s'efforce d'empêcher le lecteur d'appliquer une structure conventionnelle aux actes multiples voire hétérogènes qui constituent chaque roman. Il en va de même pour les personnages. Chaque personnage est perçu de l'extérieur, par les yeux des autres, aussi bien que de l'intérieur, et ainsi, elle leur refuse une identité nettement définie. En effet, grâce à la reprise d'une scène perçue sous des angles différents, le monde apparaît comme s'il était reflété dans un miroir déformant; le familier disparaît pour faire place à un univers étrange et inquiétant.

Lors de la parution de ses premiers romans, les critiques ont reproché à Nathalie Sarraute de vouloir mystifier le lecteur et l'ont accusée d'hermétisme, et même d'obscurantisme. Un article

que publia le Times Literary Supplement en date du premier janvier 1960, illustre l'incompréhension qui existait et qui existe toujours à l'égard des intentions et des réalisations de la romancière dans sa conception nouvelle du roman.⁽²⁶⁾ Après avoir vainement cherché des détails autobiographiques dans les oeuvres de Nathalie Sarraute, l'auteur de cet article tente d'y dégager l'influence d'autres écrivains: Virginia Woolf, James Joyce, William Faulkner, et Kafka. Ensuite, il s'attaque au "name-problem" qu'il considère être "acute":

In none of the novels is the use of mere pronouns so managed as to preclude all confusion. In dialogue it is always clear who said what. There are passages of interior monologue which cannot be traced to their source, even when a later clue leads the reader to turn back fifty pages ... one can hardly believe that Mme. Sarraute intended so much ambiguity. Sheer grammar, one feels, has let her down - grammar rather than syntax, for more syntactical precautions could have been taken (at the risk of producing a mannered style)

Il est regrettable qu'un critique qui a lu toute l'oeuvre romanesque publiée de Nathalie Sarraute à cette date, ainsi que ses essais (L'Ere du soupçon et Conversation et sous-conversation), ait si peu compris la distinction qu'elle fait entre le dialogue et les événements qui se passent dans "l'espace intérieur" de l'homme, dans ce monde qui est encore plus profond que celui du monologue intérieur. Ce critique, comme beaucoup de lecteurs, cherche à individualiser les personnages tandis que la romancière s'intéresse à la "substance humaine" commune qui est anonyme. Elle soutient que, si elle étiquetait ses personnages avec des noms et des prénoms, si elle créait des "individus" chacun avec son caractère bien développé, en fait elle masquerait ce qu'elle veut dévoiler. Ce qui plus est, ajoute Nathalie Sarraute il faut éviter que le

(26) A Pronoun Too Few The Times Literary Supplement. p.1.
(Friday January 1 1960).

lecteur ne fabrique lui-même des personnages bien "étoffés" et "vrais" sur le plus faible indice. Ainsi elle dépouille ses personnages de tous les traits qui pourraient indiquer leur aspect physique, leur âge ou leur personnalité. Pour ne pas se laisser égarer par le trompe-l'oeil, par les fausses apparences, il faut que le lecteur, comme l'auteur, ressemble au narrateur dans Portrait d'un inconnu:

Il ne sont pas pour moi, les ornements somptueux, les chaudes couleurs, les certitudes apaisantes, la fraîche douceur de la "vie". Pas pour moi. Moi je ne sais, quand ils daignent parfois s'approcher de moi aussi, ces gens "vivants", ces personnages, que tourner autour d'eux, cherchant avec un acharnement maniaque la fente, la petite fissure, ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. Là je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand ... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise. (27)

La description objective de cette "enveloppe exsangue" qu'est l'apparence physique, ne révèle rien du monde intérieur qui se dérobe. Ce monde néanmoins se laisse entrevoir par ceux qui savent en interpréter les signes: une certaine façon de marcher, un regard perçant ou malveillant, un sifflement marquant la prononciation de certain mots. La romancière ne nous permet qu'une impression générale de ces personnages, une impression qui dépend de l'état émotif de celui qui les observe. Dans Portrait d'un inconnu, le narrateur juge exaspérante la fille de "l'avare", personnage au dos "aplatis", "humble et furtif", aux yeux "saillants et durs". A la

(27) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. pp.71-2.

voir marcher, il sent en elle "quelque chose d'obstiné et implacable": son cou "tendu en avant est plein d'une raideur agressive et la tête a l'air d'un poing serré". (28)

Cette interprétation subjective d'autrui change suivant le point de vue et l'humeur de l'observateur.. Le Martereau bienveillant que nous rencontrons au début du roman adopte l'air lourd et menaçant. d'un de ces fonctionnaires qui abondent dans le "Procès" de Kafka quand nous l'apercevons de nouveau par les yeux du neveu devant la maison de campagne. Nous le quittons à la fin du roman, vieilli et amaigri:

il y a quelque chose de touchant, de pur, dans la ligne amincie de son cou qui flotte dans son faux col trop grand, il sent mon regard et force un peu sa ligne ... pitoyable, désarmé ... il se ratatine encore un peu plus ... (29)

Dans les romans qui suivent, la romancière élimine même ces indications imprécises sur l'aspect physique de ses personnages, quelque subjectives et douteuses qu'elles puissent être, pour éviter que le lecteur ne s'y accroche et ne se crée un être "vivant".

Dans tous les romans de Nathalie Sarraute les personnages qui portent un non incarnent la banalité du monde des apparences: Dumontet, par exemple, est solide comme un "bloc" et autour de lui tout se pétrifie. Le premier Martereau, lui aussi, est "immobile" et insensible aux "mouvements" qui se propagent chez autrui; mais dès que nous perçons son masque, il se désagrège pour devenir insaisissable comme le font d'autres personnages. Dans Le Planétarium,

(28) Ibid. p.36.

(29) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.246.

Germaine Lemaire, les Guimier, les beaux-parents, la tante Berthe appartiennent au milieu factice des platitudes, des idées reçues; par contre au niveau de la sous-conversation il n'existe plus de noms ni de prénoms. La réalité visible et connue ne se manifeste presque pas dans Les Fruits d'Or et, sauf une rare référence dans le dialogue, chacun est anonyme. En effet, le lecteur n'a pas besoin de noms pour suivre le mouvement perpétuel des "tropismes"; s'il se situe à l'endroit même où se trouve l'auteur, plongé dans "l'univers mental" des personnages, il les reconnaît par le dedans, loin de tout souci de vraisemblance, cette vraisemblance qu'exige la création des personnages soi-disant bien "vivants" du roman conventionnel.

Le but véritable de Nathalie Sarraute n'est donc ni de raconter une histoire ni de créer des personnages qui se meuvent dans un univers "réel" et reconnaissable mais d'explorer les zones profondes de la psychologie humaine. Notre siècle est celui des civilisations de masse, et non plus celui des destins individuels. Les romanciers du dix-neuvième siècle ont déjà étudié les différences extérieures qui distinguent un homme d'un autre. Si un romancier veut se consacrer à la découverte d'une réalité nouvelle il faut qu'il aille plus loin que ses prédécesseurs pour découvrir ce qui se cache derrière les apparences. Là, à un certain niveau, il trouvera que tous les êtres humains subissent les mêmes impulsions. C'est à ce fond collectif que s'intéresse Nathalie Sarraute. Pour examiner ce fond impersonnel, elle prétend qu'il lui faut des personnages anonymes, servant de simple support, qui ne détourneront pas l'attention du lecteur loin de l'essen-

tiel, lequel consiste dans l'exploration d'un état psychologique. Pour montrer l'extrême complexité de la moindre intention chez ses personnages, la romancière ne dépeint pas de personnages achevés, car ce processus mènerait à la simplification: ses personnages sont plutôt des représentations multiples d'une même conscience. Chacun se comprend mal et craint le jugement des autres. Il redoute l'image inquiétante qu'il perçoit reflétée dans le regard de l'autre qui le "démasque"; pourtant il préfère n'importe quel contact à la solitude qui l'obligerait à reconnaître son "vide" intérieur. C'est ainsi que, pour mettre à jour les aspects divers d'une conscience unique, la romancière revient à plusieurs reprises sur un épisode. Ce procédé lui permet de poursuivre, avec des détails minutieux et une richesse d'invention inépuisable, les mouvements que chacun reconnaît mais que personne n'a le temps d'étudier dans la vie quotidienne.

CHAPITRE V

UNE REVELATION IMMEDIATE DU MONDE

Les romans de Nathalie Sarraute acquièrent une majeure partie de leur impact dramatique par le fait que les techniques littéraires qu'elle a développées visent à écarter tout ce qui risque d'intervenir entre le lecteur et l'univers romanesque qu'elle crée. La romancière souhaite révéler les drames microscopiques qui composent l'action de ses romans, sans qu'aucun intermédiaire empêche le lecteur de participer directement à cette action et sans que les apparences trompeuses du monde extérieur empiètent sur la réalité du monde intérieur dont la révélation constitue son unique préoccupation.

La présentation traditionnelle des personnages, l'évolution du caractère et la description des apparences physiques n'ont donc pas de place dans ses romans. Le rare passage où l'écrivain décrit en détail les gestes ou la physionomie d'un de ses personnages se fait remarquer parce qu'il est exceptionnel et que l'intention en est précise. Par exemple, en dépeignant les gestes lents et sûrs que fait Dumontet, en décrivant ses traits, ses cheveux, son comportement, Nathalie Sarraute contraste cet homme solide et imperturbable avec ses autres personnages, avec ceux qui ressemblent à un roseau qui se courbe à la merci du moindre souffle. Personne n'explique mieux que la romancière elle-même les raisons qui l'ont

poussée à créer ces personnages anonymes :

This lack of names in all my books does not come from a desire to be modern, difficult, or obscure. It comes from sheer necessity. I have sometimes tried to replace the "he" or "she", which I generally use, by the character's name. I have then found out that it made me move away from that place on the border of consciousness where the tropisms can be observed and where no names are ever pronounced, where we see a rapid image, a vague form. It made me move away, somewhere on the outside, on to the social level. And then, as I said, I do not care to create lively characters that imitate life like Madame Tussaud's wax dolls. I want the reader to feel the inner movements, the tropisms, to concentrate on them and not to be too much interested by the people in whom these tropisms take place. The reader should be caught up and carried away in the whirlpool of these inner movements, sometimes knowing immediately where he is, sometimes finding it out after a while, sometimes not finding it out at all. This is of little importance. (1)

De cette manière le lecteur passe de l'intérieur d'un personnage à l'intérieur d'un autre en "exécutant", lui aussi et en même temps que les personnages, la complexité des mouvements de fond qui sont à l'origine de nos comportements. De même que le narrateur est omniprésent et omniscient, le lecteur, loin d'être un observateur détaché et objectif, est engagé lui-même dans l'action. Lorsque nous rencontrons Germaine Lemaire pour la première fois dans Le Planétarium, nous la voyons par les yeux d'Alain : celui-ci enregistre une cohue d'impressions qui se bousculent dans son esprit sans qu'il ait le temps de les analyser ou même de les comprendre.⁽²⁾ A peine avons-nous observé avec Alain, la concierge en savates et la femme de ménage au tablier retroussé qui contrastent mal avec l'idée naïve qu'il s'était faite du domicile où habite Germaine Lemaire ; domicile garni de "laquais en livrée figés sur les marches de l'escalier d'honneur" et d'un "majordome chamarré" ; à peine nous a-t-on

(1) Sarraute, N. New Movements in French Literature. The Listener. op.cit. p.426.

(2) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.77-9.

laissés dans le vestibule, en proie à l'illusion que des dangers invisibles nous menacent, que nous nous trouvons en présence de Germaine Lemaire elle-même. Plus que jamais des impressions fugaces se succèdent dans la conscience d'Alain et nous réagissons avec lui. Devant une opinion défavorable, il a toujours défendu la beauté de cette femme qu'il idéalisait. D'où son chagrin quand il remarque, malgré lui, certains défauts qui diminuent la "secrète et rare beauté" de celle-ci. Mais Alain s'empêche de regarder de trop près; il préfère ne pas y penser dans l'espoir que cette impression, née peut-être de son inquiétude, disparaîtra. En renonçant ainsi aux procédés de l'analyse et du raisonnement, la romancière fait appel aux forces instinctives de son lecteur qu'elle met en contact direct avec ce que ressentent les personnages.

En exigeant la participation active du lecteur, Nathalie Sarraute lui accorde un rôle créateur. Il doit lire, relire et décrypter le texte dont le sens est à découvrir et non pas à assimiler passivement. D'une certaine manière il incombe au lecteur de terminer ce que l'écrivain a commencé. Si Nathalie Sarraute respecte le lecteur, elle reconnaît cependant en lui un penchant à la paresse. Sans s'en apercevoir, il s'accroche au moindre indice qui l'aide à "fabriquer" des personnages reconnaissables et réconfortants, au moindre signe qui lui donnera l'impression agréable d'être chez lui, devant des situations qu'il connaît. C'est pour le priver de ce qu'elle appelle ces "satisfactions extra-littéraires", que la romancière élimine les détails qui tendent à individualiser les personnages.

Le lecteur est par conséquent obligé de se tenir constamment sur le qui-vive, non seulement pour savoir qui parle, mais aussi pour suivre les événements. L'auteur ne lui explique pas ce qu'un personnage s'est décidé à faire; souvent le personnage lui-même formule à peine ses intentions. Quand Alain sort de la maison comme un homme traqué, après s'être disputé avec Gisèle, son indignation le "soulève" et lui donne les forces d'agir. Rien ne nous indique la manière dont il se vengera. Il court presque, il va leur montrer "de quel bois" il est fait, il s'efforce de ralentir le pas pour ne pas perdre la tête, mais où va-t-il? Les détails nous "laissent sur notre faim":

Doucement ... l'index bien enfoncé dans le petit cercle de métal pousser bien à fond le cadran, le laisser revenir à son point de départ ... une lettre, puis l'autre ... maintenant les chiffres ... (3)

Il nous faut attendre jusqu'à la page suivante pour savoir que c'est à Germaine Lemaire qu'il téléphone et que de cette façon il croit lancer un défi "à eux tous là-bas", à sa famille qui le prive de sa liberté, et qui étouffe sa sensibilité artistique.

Le lecteur ne peut se fier aux impressions que les personnages enregistrent, pour déchiffrer leur monde. Une allusion inquiétante, ou une négation qui néanmoins suggère le contraire, réduisent à néant les efforts qu'il fait pour interpréter le roman d'une manière qui réponde au besoin qu'il éprouve d'un monde familier et stable. Dès que la romancière nous présente ses personnages, qui prennent une pose dans un tableau vivant, dès qu'elle dépeint les rapports "parfaits" qui semblent exister entre eux, nous éprouvons comme un malaise. Un mot s'insinue dans les belles formules, un

(3) Ibid. p.73.

mot qui ébranle l'édifice: nous nous rendons compte que cette scène charmante n'est qu'une "délicieuse comédie que jouent à ravir des partenaires si bien assortis".⁽⁴⁾ Dans les épisodes suivants, les personnages se désintègrent devant nous et se reconstituent selon une nouvelle perspective. La romancière ne nous permet pas de nous laisser aller, bercés par une succession logique, celle des événements. Tout au long du livre, chaque morceau, chaque épisode, nous obligent à nous réorienter.

En voulant capter et transmettre les mouvements profonds qui se manifestent chez tous les êtres humains, Nathalie Sarraute s'est fixé un but qui serait inaccessible si elle devait employer les techniques romanesques traditionnelles. Dans un article où elle examine "l'impossible réalisme" auquel vise Nathalie Sarraute, G. Zeltner fait une observation qui peut s'appliquer non seulement au narrateur mais également à la romancière:

C'est que ce narrateur, au fond, se trouve en lutte perpétuelle avec l'impossible. Le trait essentiel de ces drames microscopiques qui l'attirent, c'est justement qu'ils sont insaisissables, qu'ils ne peuvent être traduits en langage humain; ils passent au-dessous de toute conscience éveillée et, qui plus est, ils le font dans un temps nul, ils la traversent avec la rapidité de la lumière. (5)

La substance que la romancière cherche à capter se dérobe devant le langage descriptif, tout subtil et nuancé qu'il est. La solution qu'elle trouve est de communiquer cette substance au lecteur par des images qui lui font éprouver des sensations analogues, des images qui provoquent une réaction émotive plutôt qu'intellectuelle car la sensation, qui se rattache à un fond commun, précède la prise de conscience. Ce langage figuratif recèle un élément irréel, et

(4) Ibid. p.123.

(5) Zeltner, G. Nathalie Sarraute et l'impossible réalisme Mercure de France(août 1962).

mystérieux qui s'exprime par des termes empruntés aux contes de fées et aux épopées courtoises. Mais c'est avant tout son aptitude à cristalliser la sensation autour d'une image qui donne à l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute sa qualité immédiate et dramatique.

Les images qui apparaissent dans ses romans se divisent en deux groupes. Nous distinguons d'une part, celles qui appartiennent aux dialogues, au monde des apparences et qui sont faites de clichés, d'idées reçues, et d'autre part, celles qui sont du domaine de la "sous-conversation": images visuelles, qui traduisent une émotion ou une sensation de façon concrète. Ces images permettent au lecteur de saisir instantanément le sens d'un geste ou d'un épisode. La romancière s'intéresse surtout à communiquer des états affectifs et elle le fait au moyen d'images palpables. Ainsi l'angoisse que le père "avare" éprouve à la pensée de sa mort s'exprime par des termes évocateurs de la douleur physique, comme celle qui produit une "épine enfoncée dans la chair tuméfiée", ou "une crampe au coeur", ou encore "une étreinte brutale". Dès ses premiers écrits, pour dépeindre une émotion qui s'approche de la frénésie, Nathalie Sarraute accumule les épithètes, et cette accumulation atteint une force délirante.

Dans la vingt-et-unième esquisse de Tropismes, une jeune fille docile et sage écoute sans broncher la conversation insignifiante des adultes, conversation qu'alimente la maladie de sa grand'mère. Mais derrière son masque souriant, la jeune fille se sent prête à éclater d'exaspération, d'une exaspération jusqu'alors contenue tant bien que mal.

Se taire; les regarder; et juste au beau milieu de la maladie de la grand'mère, se dresser et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite, ... (6)

Dans les romans l'écriture métaphorique devient d'autant plus vigoureuse que les images se font de plus en plus allégoriques. Lorsque Adrian Lebat, qu'Alain tient pour un rustre, avance quelques observations sur le style Renaissance, Alain réagit comme s'il se trouvait en présence d'un philistin:

Le barbare est à nos portes. Toutes nos valeurs sont menacées. Tout ce qui fait notre raison de vivre va être bafoué, détruit. Pendant que nous disputons du sexe des anges, le Turc sauvage assiégeait Byzance. Toutes vos vierges de haute ou de basse époque seront piétinées par les sabots de ses chevaux ... Il faut cacher tout ce qui est sacré, mettre nos trésors à l'abri de ses regards, de ses mains impies ... (7)

Il arrive aussi que la force des images devienne insoutenable. L'auteur n'épargne rien, quand elle veut dépeindre la cruauté implacable ou la soumission dégradante et déshumanisante qu'on inflige à un autre. Elle nous rend témoins, entre autres, de l'humiliation que sa femme fait subir à l'oncle dans Martereau:

Tendre, faible, transi de froid, tendant sa main déformée aux portes des restaurants ... les gamins lui jettent des pierres ... elle l'a ridiculisé, déshonoré, ruiné... La face peinte, affublé d'oripeaux grotesques, elle le force chaque soir à faire le pitre, à crier cocorico sur l'estrade d'un beuglant sous les rires, les huées ... La garce ... elle relève sa jupe très haut et l'oblige à s'agenouiller devant elle pour lui enfiler ses bas ... les collégiens se tordent de rire ... le professeur Unrat ... (8)

Ou bien cette image des mères qui s'ingèrent dans la vie privée de

(6) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. p.123.

(7) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.231.

(8) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.213.

leurs filles:

... leurs mains rapides, fouineuses ... elles rassemblent les détritiques pourrissants au creux des évier, palpent le fond des eaux grasses, déplient les linges douteux, les langes souillés, aucune répugnance, aucune pudeur ne les retient, c'est leur rôle ici-bas, leur mission de fouiller sans cesse, gratter les recoins obscurs, tout nettoyer, choses, corps et âmes, racler, ravauder, pétrir, tailler ... (9)

Voici encore l'exemple d'une image répugnante qui semble dépasser la mesure; dans Portrait d'un inconnu, le père "avare" s'en prend à sa fille parce qu'elle ne s'est pas trouvé un mari:

... il éprouve cette jouissance de maniaque, douloureuse et écoeurante, qui coupe la respiration, qu'on ressent à presser entre deux doigts son propre abcès pour en faire jaillir le pus, à arracher par morceaux la croûte d'une plaie ... (10)

L'excessive laideur de ces images rebute le lecteur et rompt le contact qu'il a avec les personnages. Au lieu de participer à leur émotion, il les regarde objectivement tout en éprouvant une certaine répulsion pour eux.

Cependant, ces images outrées sont rares et n'apparaissent plus après Martereau et Portrait d'un inconnu.

Il est frappant de constater jusqu'à quel point Nathalie Sarraute décrit les rapports entre ses personnages grâce à des termes qu'elle emprunte aux formes de vie les plus primitives, aux créatures qui réagissent instinctivement et immédiatement à un stimulus. Elle observe l'homme comme s'il était un insecte qui "se tortille" sous l'épingle d'un entomologue. Elle compare ses désirs secrets à

(9) Ibid. p.57.

(10) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.198.

des tentacules, à des ventouses qui sucent, ou à des serpents qui s'entrelacent. Des images sous-marines reflètent les changements constants que subissent ses personnages comme des reflets déformés dans une eau trouble. Elle recrée le mystère et la menace qui émanent des profondeurs pour mettre à nu les forces d'attraction, de répulsion ou de conflit qui sous-tendent les relations humaines.

Le thème du conflit se communique surtout par des images qui rappellent la lutte primordiale pour la vie qui se livre dans le monde animal. A maintes reprises l'écrivain établit ainsi des comparaisons entre un personnage et un oiseau de proie, une araignée, ou un chien de chasse.

Dans le roman de Nathalie Sarraute le personnage cherche à se mettre en rapport avec autrui même si ce contact avec un autre le dégoûte. Il l'éprouve, ce contact, comme un "liquide immonde" qui jaillit d'un endroit profond chez l'autre, ou qui "suinte" d'une "fente" ou d'une "fissure". Dans Martereau, l'attitude que le neveu discerne chez son oncle à son égard et à l'égard de sa cousine, est vraie pour les rapports qui s'établissent entre les personnages de tous les romans :

Des cloportes, des bêtes répugnantes qui rampent dans l'ombre humide parmi d'immondes odeurs, c'est ce que nous sommes, elle et moi, tandis que son pied nous écrase; le liquide nauséabond qui gicle de nous lui soulève le coeur. (11)

Tout au long de l'oeuvre, les mêmes images re-surgissent et caractérisent une situation donnée. Cette répétition de la métaphore

(11) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.112-3.

confère de la cohésion au récit et crée une atmosphère susceptible de resserrer une multitude d'actes différents. Certaines des images assument une valeur symbolique, par exemple, le "déclat" de la porte qui se ferme derrière un personnage qui sort. Ce déclat représente l'abandon, ou la solitude, ou le refus de l'amitié. L'image du cercle figure déjà dans Tropismes, où elle symbolise la société des "élus" à laquelle les "non-initiés" voudraient bien appartenir quoiqu'ils se rendent compte qu'en entrant dans la "confrérie" ils perdront leur liberté individuelles:

Leur humble confrérie aux visages à demi effacés et ternis se tenait autour de lui en cercle.

Et quand ils le voyaient qui rampait honteusement pour essayer de se glisser entre eux, ils abaissaient vivement leurs mains entrelacées et, tous s'accroupissant ensemble autour de lui, ils le fixaient de leur regard vide et obstiné, avec leur sourire légèrement infantile. (12)

A un moment donné, la plupart des personnages sont mis en présence de leur vérité essentielle qui se présente à eux comme un "trou" ou un "gouffre" béant. Le pressentiment de ce "néant" intérieur les remplit d'effroi; quelques-uns, comme Gisèle et la tante Berthe, tentent d'éviter cette confrontation mais d'autres, comme le narrateur dans Portrait d'un inconnu ou le neveu dans Martereau, se donnent pour vocation d'explorer cet abîme.

Une autre image qui prend une portée symbolique est celle du voyage, dont le thème réapparaît souvent dans les romans de Nathalie Sarraute. Suivant le conseil de son spécialiste, le narrateur, dans Portrait d'un inconnu, quitte Paris pour aller à Amsterdam. Or, la signification de ce voyage est ambiguë. D'une part, il veut échapper à l'image que les autres se font de lui. D'autre part,

(12) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. pp.139-40.

il s'y rend pour céder à l'étrange attirance qu'exerce sur lui un portrait qu'il a vu dans un musée et, ce faisant, pour redevenir lui-même. Germaine Lemaire, elle aussi, a le goût des voyages dont elle rapporte des souvenirs et divers objets d'art.

Dans l'étude sur le "roman français au vingtième siècle" qu'a entreprise G. Zeltner, celle-ci dit que, dans les romans de Nathalie Sarraute, les objets ont un "pouvoir signifiant" pour les personnages, tels les fauteuils et la statue pour Alain, la poignée de porte pour la tante Berthe. Les objets symbolisent la solidité grâce à laquelle ces personnages fluides et indécis espèrent acquérir une structure et un soutien.⁽¹³⁾ En outre, le récit tourne également autour d'un objet qui représente le monde ferme et inébranlable, même si c'est le monde des fausses apparences: par exemple la maison de campagne dans Martereau, le livre intitulé Les Fruits d'Or qui provoque un débat littéraire dans le roman du même nom. Dans Portrait d'un inconnu, la question d'argent domine les rapports entre les personnages du père et de sa fille et l'avarice de celui-ci se cristallise autour d'une barre de savon dont il est persuadé que sa fille lui a volé "un tiers". Pour Alain, dans Le Planétarium, "la bergère" ancienne symbolise le monde des "artistes", le monde de ceux qui sont dotés d'une sensibilité raffinée et supérieure. Il déteste ce qu'incarnent les massifs fauteuils de cuir: le mari sérieux, la famille, la carrière. A plusieurs reprises dans les romans, et surtout dans Le Planétarium, nous découvrons une allusion à Madame Tussaud et à ses figures de cire. Pour la romancière, ces effigies correspondent aux personnages "réalistes" du roman

(13) Zeltner, G. La grande aventure du roman français au vingtième siècle. Le nouveau visage de la littérature. Editions Gonthier p.170 (1967).

traditionnel, qui ne sont en effet que des copies inertes, du trompe-l'oeil.

Pour faire ressortir la manière originale dont N. Sarraute a développé sa technique descriptive, comparons un passage pris dans Portrait d'un inconnu avec un autre pris dans Le Planétarium. Un exemple de cette écriture imagée nous est fourni par la scène dans Portrait d'un inconnu où le père "avare" passe une nuit blanche.⁽¹⁵⁾ Il est tourmenté par la pensée de la mort et par son obsession, cette idée fixe que sa fille le vole. Dans un texte, qui ne comprend que trente-six lignes, se trouvent sept images dont la plupart sont exploitées en détail. Chacune des images dépend d'une comparaison qu'introduisent les mots "comme" ou "semblable à". Ainsi l'angoisse étreint le père "comme le sang gonfle les artères", "comme une barre sur l'estomac", "comme un tampon", "semblable aux battements sourds du sang"; peu à peu, "comme l'oeil qui s'habitue à la pénombre", il distingue la raison de son angoisse; il doit arracher ce qui provoque la douleur, cette chose qui est "comme l'épine enfoncée dans la chair", il doit chercher "comme on fouille la chair impitoyablement avec la pointe d'une aiguille pour en extraire l'écharde". Même quand l'écrivain cesse d'employer "comme", procédé qui risque de devenir lassant, la structure demeure celle d'une comparaison sous-entendue. Le père essaie toujours d'isoler la cause de sa souffrance, et les images inondent sa conscience:

C'est quelque chose de minuscule ... c'est la saveur, c'est la couleur même de la peur, ... c'est celle des jardinets blafards ... C'est une odeur légèrement souffrée, c'est la grisaille sale de la gare, ...

(15) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. pp.123-4.

On dirait un jeu de colin-maillard, où le protagoniste cherche à tâtons un objet caché pendant que les spectateurs crient "chaud, chaud" pour indiquer qu'il s'en approche. L'émotion du père augmente à mesure qu'il se croit plus près de la source de son angoisse;

C'est là, il le sent: ... c'est là, il le tient maintenant, ... c'est là le point brûlant ...
La voilà ... (16)

Au début du roman, Le Planétarium, nous rencontrons la tante Berthe qui, à sa manière, est aussi maniaque que le père "avare"⁽¹⁷⁾. Elle est en proie à l'anxiété fébrile que lui cause une porte ovale en chêne qu'elle a fait poser dans son appartement: elle la considère abîmée par une "plaque de propreté" en métal blanc que les ouvriers ont fixée au-dessous de la poignée de nickel. Là encore, le texte est tissé d'images, mais une unité métaphorique lui prête un ton allégorique. La romancière n'emploie plus le procédé qui consiste à répéter le terme de comparaison "comme" pour introduire les images. Pour Berthe, qui est désormais seule dans l'appartement silencieux, les ouvriers sont de véritables "abrutis":

des brutes, ... ils aiment la laideur, plus c'est vulgaire, hideux, plus ils sont contents ... Ils l'ont fait exprès. Il y a une volonté hostile et froide, une malveillance sournoise dans ce désordre, dans ce silence ...

A partir de ce moment, l'image des malheureux ouvriers s'amplifie dans la conscience de Berthe. A mesure que son angoisse augmente ces ouvriers se transforment en

automates, des machines aveugles, insensibles, sac-cageant, détruisant tout ...

(16) Ibid. p.127.

(17) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. pp.11-6.

Ils deviennent ensuite les "vainqueurs", "la soldatesque avinée"; elle se dit que ceux qui suivent aveuglément des ordres sont capables de faire n'importe quoi, de "brûler des cathédrales, des livres, (de) faire sauter le Parthénon ..." Dans leur ignorance ils ont fait exploser son monde familier, "douillet et chaud":

Ils installent un ordre nouveau, une nouvelle civilisation, tandis qu'elle erre misérablement au milieu des décombres, recherche de vieux débris.

Devant les barbares qui s'avancent,

qui ravagent, défigurent tout le pays, qui saccagent les oeuvres d'art, abattent les tendres vieilles demeures ... elle se redresse, elle ramasse ses forces, seule survivante d'un monde écroulé, seule au milieu d'étrangers, d'ennemis ...

En supprimant les images issues d'une comparaison directe, Nathalie Sarraute s'assure que l'attention du lecteur ne se laisse pas détourner de l'essentiel par une technique narrative trop visible. En même temps, la description gagne en immédiateté dramatique. La tante Berthe subit l'invasion des ouvriers, qu'elle considère grossiers, comme s'il s'agissait d'une horde de barbares. La ligne qui sépare le monde extérieur de son univers mental s'estompe et s'évanouit et nous, les lecteurs, ne pouvons plus distinguer les apparences de la réalité.

Selon l'une des définitions citées au début de notre étude, un récit dramatique est un récit qui "évoque une action vive et animée, qui tient en haleine ..." ⁽¹⁸⁾ Dans les romans de Nathalie Sarraute, il n'existe plus d'intrigue complexe, ni de déroulement logique des événements, susceptibles de retenir l'attention. Mais la romancière veille à ce que l'intérêt du lecteur ne faiblisse pas,

(18) Voir p. v.

d'une part, en exigeant qu'il participe à l'action et, d'autre part, en s'exprimant par des images qui possèdent une rare puissance évocatrice.

Au deuxième chapitre de notre étude, nous avons évalué la force dramatique des images qui représentent un conflit ou une tension dans les rapports humains, par exemple un champ de bataille, une lutte à mort, un acrobate qui s'équilibre au-dessus du vide. Mais si nous regardons ces images de plus près pour déceler les procédés auxquels elles doivent leur réussite, nous sommes d'abord frappés par le caractère insolite de ces comparaisons. Pour traduire un état émotif en images concrètes, la romancière ne craint pas d'opérer un rapprochement de termes qui surprend ou même qui "choque". Voici quelques exemples caractéristiques qui serviront à illustrer cette technique. Dans Martereau, elle compare à la galvanoplastie l'effet que produit Martereau sur les rapports existant entre l'oncle et son neveu. Ils se solidarisent tous deux devant l'ennemi commun:

... on dirait qu'un fort courant venu de l'extérieur fait se déposer sur nous une couche protectrice de métal: l'inconsistante matière friable et tendre, en perpétuels émiettements et effondrements, se recouvre d'un dépôt dur et lisse. Nous sommes de beaux objets bien polis, aux formes harmonieuses et nettes. (19)

Nombreuses sont les images qui communiquent le pouvoir de la parole mais elles soulignent toujours l'aptitude à nuire aux autres, comme le feraient un jet d'acide, ou une arme de combat, ou encore "des minces capsules protectrices qui enrobent des germes nocifs ..." (20)

Les images choisies pour dramatiser la conception que Nathalie Sarraute se fait des rapports humains sont d'une surprenante originalité. Les

(19) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.165.

(20) Ibid. p.113.

autres pénétrèrent dans les "recoins" les plus secrets d'un personnage

comme pénètre dans la chair insidieusement le rebord
soyeux de certaines herbes coupantes, (21)

ou encore comme un drain par où une partie de lui-même, sa substance, allait s'écouler. (22) Quand elle compare l'angoisse spirituelle à la douleur physique que causent une plaie, un abcès, une tumeur, un membre gangrené qu'on ampute, la romancière révèle une connaissance intime du langage médical et elle ne craint pas d'utiliser des termes techniques comme "bistouri" ou "éléphantiasis". Elle s'exprime avec un bonheur égal dans l'usage qu'elle fait du langage religieux ou militaire. En fait, l'étendue de son vocabulaire et son éclectisme s'avèrent remarquables. Il n'existe aucun aspect de la vie qui soit indigne d'être transformé en image par l'imagination vive de l'écrivain, image qui portera son sceau personnel indiscutable. Elle ne redoute pas de heurter le lecteur par la laideur; pour montrer la bassesse dont sont capables les êtres humains, et la turpitude qui caractérise trop souvent les rapports humains, elle se sert hardiment d'images repoussantes. Par exemple, elle compare le sentiment de culpabilité qui obsède un personnage à une "bête puante"; dans Martereau, les "ondes" qui émanent de la cousine et d'une amie produisent le même effet sur le neveu et sur son ami que celui que cause "la puanteur sucrée de la charogne sur le vautour ..." (23) Parfois c'est la vulgarité de l'image qui nous frappe, par exemple dans l'idée sadique que se fait Alain de sa belle-mère:

Vous pouvez vous ouvrir le ventre devant elle, toutes vos tripes dehors, vous n'éveillerez pas sa compassion. (24)

(21) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.64.

(22) Ibid. p.174.

(23) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.59.

(24) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.29.

Un trait singulier des images qui naissent dans l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute est la manière dont elles se multiplient au cours d'un seul épisode ou même d'un seul paragraphe. Une scène qui met en lumière cette technique est celle où Germaine Lemaire et ses "disciples" arrivent dans l'appartement d'Alain.⁽²⁵⁾ Devant un décor constamment changeant se déroule un drame, le drame des rapports humains: la comédie et la tragédie des efforts désespérés que fait Alain pour "atteindre" les autres personnages. D'emblée il se montre extrêmement gêné par cette visite imprévue; il est prêt à "s'aplatir" devant ses visiteurs et il paraît aussi pitoyable qu'un clown en "costume grotesque". Cette image se transforme ensuite en une image de chiens de chasse, ces chiens qui flairent partout pour dépister leur gibier. Alain éprouve alors la sensation d'être un funambule qui s'avance dangereusement sur une étroite passerelle au-dessus d'un torrent tandis que les autres l'observent, rivés sur place et silencieux. Une brève allusion à une porte entrebaillée à travers laquelle il s'efforce de glisser pour rejoindre les autres, est suivie de deux tableaux qui illustrent la réaction de Germaine Lemaire aux propos maladroits qu'échange l'une des jeunes filles. Il semble à Alain que son visage prend la mine qu'aurait eue la mère d'une fillette qui aurait renversé l'échiquier au cours d'une partie particulièrement difficile; plus tard il surprend le visage qu'aurait un domestique dévoué s'il entendait l'un de ses jeunes maîtres employer une expression grossière. La dernière image évoque une atmosphère saturée des vapeurs

de l'ennui, du désœuvrement, de l'énerverment, de la déception, du sentiment de vide, d'inanité, de gâchis ... (26)

(25) Ibid. pp.166-75.

(26) Ibid. p.174.

Un geste de sa part suffirait à condenser cette atmosphère en l'aspergeant de gouttes glacées.

Les six principales images de cette épisode sont développées en détail, ce qui n'est pas toujours le cas. Il arrive que plusieurs images se suivent "en un clin d'oeil" dans un paragraphe ou dans une seule phrase:

Leur fille, élément indispensable dans la fabrication de son vitriol ... Nivelées, ravalées, étiquetées, honteuses et rougissantes dans leur ridicule nudité, esclaves anonymes enchaînées l'une à l'autre, bétail conduit pêle-mêle au marché; aussi différentes de lui dans leur ressemblance entre elles, leur impuissance, leur stupidité, que le sont de l'homme les animaux ... (27)

Ces images scéniques qui défilent à une vitesse saisissante et qui, par des effets visuels, reflètent des changements de ton ou d'humeur, se rapprochent de la technique cinématographique. Nathalie Sarraute fait elle-même allusion à cette technique qu'elle emploie pour capter les "tropismes", et par laquelle elle place à un certain niveau son "appareil enregistreur" pour les "filmer". Les mouvements sont extrêmement fluides et précis:

They have to be shown while they are going on by a process which resembles what, in the cinema, is called travelling, when the camera is moving at the same time as the object the operator wants to photograph. I had to take many frames to be able to catch these microscopic movements and then to show them as a slow-motion picture before the reader. (28)

La forte impression que les images créent chez le lecteur est attribuable en grande partie au rythme qui soutient la métaphore. Pour communiquer une émotion intense, la romancière utilise une

(27) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.129.

(28) Sarraute, N. New Movements in French Literature The Listener. op.cit. p.428.

longue phrase faite de répétitions, de locutions inachevées, et de hiatus. Le rythme s'accélère à mesure que les épithètes s'accroissent avec une puissance évocatrice qui ne cesse de croître. Le mouvement devient frénétique et parvient à un point culminant, à un paroxysme qui est suivi d'un retour au calme. Cet apaisement se reflète dans des phrases complètes et équilibrées.

L'effet profond des questions insistantes par lesquelles un des personnages cherche à brimer un autre à un niveau affectif, de manière à le dominer, est accentué par un rythme martelé qui devient presque intolérable. Le lecteur est aussi soulagé que la "victime" quand il réussit à y échapper. Il en va de même pour la pensée qui "tourne en rond"; la phrase fragmentée, la répétition des locutions, le rythme trépidant s'accordent avec une force vertigineuse. Le personnage subit ainsi la pensée des autres personnages, leur pensée "piétinante,"

piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au coeur mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme on se ronge les ongles, comme on arrache par morceaux sa peau quand on pèle, comme on se gratte quand on a de l'urticaire, comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour se faire plaisir et pour se faire souffrir, à s'épuiser, à en avoir la respiration coupée ... (29)

Il est difficile de donner une idée précise de la profusion des images qui constituent la trame d'une écriture aussi dense et aussi dynamique. Un examen poussé ne fût-ce que de l'usage des métaphores dépasserait le cadre de notre étude. Bornons-nous à dégager la qualité dramatique de ces images, qui donnent une forme concrète aux émotions qu'éprouvent les personnages ou aux con-

(29) Sarraute, N. Tropismes. op.cit. pp.16-7.

cepts abstraits. L'avidité de Germaine Lemaire, l'avarice du père dans Portrait d'un inconnu, ne sont pas désignées comme telles mais ces traits de caractère sont représentés par plusieurs images visuelles, de sorte que nous avons l'impression d'être des spectateurs dans un théâtre singulier où la scène se transforme et les acteurs changent de rôle à chaque instant.

Nathalie Sarraute prétend que le lecteur averti se méfie du roman traditionnel qui donne des événements un déroulement cohérent, facile à prévoir, et qui "imite" la vie soi-disant "réelle". Une telle intrigue crée une impression trompeuse de certitude et de tranquillité et confère aux personnages "la rigidité des momies".⁽³⁰⁾ Par contre, dans son oeuvre, où les anecdotes ne manquent pas, il est possible, à travers leur apparente disparité, de dégager des thèmes qui réapparaissent comme des fils tissés dans la trame du récit. Certains épisodes remontent à la surface au cours du roman comme la promenade dans les prés que font les personnages du neveu et de l'oncle dans Martereau. Le neveu s'en souviendra à la dernière page du roman. Les paroles que prononce Martereau, ("Tenez, jeune homme, regardez"), le frappent comme le ferait une gifle qui le rappellerait à l'ordre: il lui semble du même coup que Martereau et son oncle se ressemblent dans l'aversion qu'ils éprouvent pour ses jeux subtils et dissimulés. A chaque réapparition d'un épisode, à chaque correspondance qui s'établit avec un épisode antérieur, il se produit un nouvel éclaircissement. Pourtant ce mouvement ne constitue pas une progression linéaire mais de préférence une progression en profondeur. Le récit se déroule en spirale, il avance pour ainsi dire pas à pas en alternance avec

(30) Sarraute, N. L'Ere du soupçon. op.cit. p.64.

des retours en arrière ou des "bonds" en avant vers un avenir conjectural. Dans Le Planétarium, rien ne laisse pressentir à quel point les fauteuils en cuir deviendront une source de conflit quand la mère de Gisèle les verra chez des amis et songera à les proposer comme cadeau à sa fille et à son mari. L'importance qu'ils ont par rapport à la "bergère" ancienne se dégage graduellement; nous revenons en arrière au jour où Alain et Gisèle ont aperçu cette "bergère" pour la première fois; tôt après les fauteuils déclenchent une "scène de ménage" entre Gisèle et Alain; Alain en parle ensuite à Germaine Lemaire pour montrer combien il est incompris de sa famille; au dénouement du roman, quand elle rend visite aux Guimier dans leur nouvel appartement, Germaine Lemaire remarque la jolie "bergère". Il n'est plus question des fauteuils de cuir. Alain a gagné la partie.

De la même manière, la signification d'une rencontre se révèle insensiblement. Revenons à la scène qui, dans Le Planétarium, marque un point culminant dans le récit, cette scène où Alain et son père rencontrent Germaine Lemaire dans une librairie. Alain se sent déchiré par les "mouvements" profonds qu'il croit percevoir chez Germaine Lemaire mais il se persuade après coup qu'il s'était trompé et que les émotions qu'il devinait en elle n'étaient que la création de son imagination hypersensible. Il en parle plus tard à René, "favori" de Germaine Lemaire, qui le reconforte en lui assurant que Germaine n'observe pas les gens et qu'elle n'aura rien remarqué. De même qu'Alain, le lecteur est convaincu et croit l'incident réglé, mais les craintes d'Alain étaient fondées. Dans un chapitre ultérieur, à la mention qui lui est faite de la rencontre avec Alain et son père, Germaine revit l'angoisse et la haine qu'elle

avait ressenties à cette occasion.

Le mouvement tournant, cyclique, du récit ne mène pas à une conclusion définitive, ni à un dénouement consolant. En effet, l'intrigue se déroule sur deux plans: sur un premier plan se jouent les drames ordinaires qui constituent la vie quotidienne des personnages et sur un autre plan s'enregistre le mouvement des "tropismes". Or, seuls les "tropismes" intéressent la romancière: son but est de dégager ce "pur mouvement" et de montrer à quel point les êtres humains sont complexes et contradictoires. Par rapport à ces infimes mouvements les "gros mobiles" qui déterminent la conduite des personnages, paraissent rudimentaires et violents et perdent leur importance. Si, à la fin de Martereau, le lecteur se demande encore: "Martereau, est-il un escroc ou non?" Il n'aura pas compris la vraie signification du roman. Ainsi l'affabulation n'est qu'un prétexte pour laisser les tropismes agir et se manifester. La romancière choisit les circonstances qui leur permettront de se déployer au mieux et de se présenter dramatiquement dans une multitude de scénarios fugaces.

L'écriture vigoureuse de Nathalie Sarraute mérite d'être examinée de près pour apprécier les procédés qui lui donnent son caractère dramatique. En traitant du concept de "la sous-conversation", nous avons montré combien le rythme de la phrase et l'accumulation des épithètes épousent l'émotion croissante qu'éprouve le personnage, émotion qui atteint son apogée pour s'apaiser soudainement dans une chute brusque. L'atmosphère de "suspense" se dissipe pour re-naître immédiatement après. Si nous étudions le texte, nous apercevons que l'impression d'attente inquiète qui colore chaque

roman est attribuable à plusieurs procédés stylistiques.

Le pronom neutre "ce" en tête de la phrase dissimule le véritable sujet du verbe et la portée de la phrase ne se révèle qu'en conclusion. Cet extrait des Fruits d'Or illustre une technique qui est caractéristique de la démarche stylistique de Nathalie

Sarraute:

Ce que faisaient pressentir certains silences, certaines froideurs, des échanges à peine perceptibles de regards, de sourires, des reculs discrets, de timides rumeurs, maintenant est proclamé sur toutes les places, placardé sur tous les murs. Nul n'est plus censé l'ignorer: ceux qui de près ou de loin, ouvertement ou secrètement, et jusque dans les tréfonds obscurs de leur conscience éprouvent encore pour Les Fruits d'Or de l'admiration ou même un simple attrait, un peu de sympathie, tous ceux qui encore aujourd'hui les fréquentent, les défendent, leur cherchent des excuses, leur trouvent des circonstances atténuantes, leur apportent par la parole ou par la pensée un soutien quelconque, sont des sots. (31)

Dans le texte original, ce paragraphe est séparé par deux espaces blancs; il se divise en deux parties dont chacune est introduite par un pronom neutre. L'explication du premier "ce que" a lieu dans la deuxième partie mais pour savoir de quoi il s'agit dans "nul n'est plus censé l'ignorer", il faut attendre la fin du paragraphe. La répétition des structures de la phrase, la répétition des mots, et l'accumulation des images augmentent le "suspense" jusqu'au point où la révélation finale nous frappe par sa simplicité directe. Les trois dernières syllabes accentuées contrastent avec le reste de cette phrase longue et sinieuse. Dans une certaine mesure l'impression d'immédiateté est due au temps présent des verbes et à des adverbes temporels comme "maintenant" et "aujourd'hui". La dernière révélation se fait en termes absolus et sans réserve. Si, au début, un changement d'attitude à l'égard du roman Les Fruits d'Or ne se laissait deviner que par

(31) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.189.

"certains silences", par "certains froideurs, ou par "de timides rumeurs", désormais personne ne peut l'ignorer; tous ceux qui osent défendre ce livre sont, sans exception, des "sots".

Ces techniques, la romancière les utilise dès ses premiers écrits. Plusieurs fois une phrase ou un paragraphe débute sur une constatation frappante; l'explication différée de cette constatation est donnée par une succession de détails dont le sens complexe n'est saisi qu'à la fin du passage. De fait, la signification du récit se révèle souvent d'une manière qui ressemble à l'agacement qu'éprouvait le père "avare" dans Portrait d'un inconnu:

Cela avait dû monter petit à petit et puis cela avait jailli brusquement au grand étonnement de tous. (32)

Les "tropismes" qui s'observent chez autrui, ou que l'on observe en soi-même, constituent la trame des romans de Nathalie Sarraute. Ces observations sont relatées au style indirect. Ainsi, l'intervention d'une bribe de conversation directe, intervention qui se produit de plus en plus rarement dans les derniers romans, opère une coupure dramatique dans le texte, qu'il s'agisse de l'accès de colère du père dans Portrait d'un inconnu,

Assez! Taisez-vous! Assez! (33)

ou des timides balbutiements d'Alain lorsqu'il rencontre Germaine Lemaire pour la première fois;

J'espère ... que vous n'êtes pas souffrante? (34)

Quand nous analysons l'écriture de Nathalie Sarraute pour tenter de comprendre la puissance dramatique qu'elle dégage, nous remarquons

(32) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.94.

(33) Ibid. p.91.

(34) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.80.

d'emblée la prédominance des verbes sur les substantifs. Nous sommes ensuite frappés par le nombre et par la variété des verbes qui décrivent une action située au niveau de la "sous-conversation". Des exemples pris au hasard servent à illustrer cette technique:

Sans cesse je le palpe, je le fouille, je l'inspecte dans tous les coins, je l'épie avec l'attention anxieuse du malade qui guette les symptômes de son mal. (35)

Elles se redressent toujours. On a beau les griffer, les mordre, les jeter dehors en hurlant, les secouer, les lancer en bas de l'escalier - elles se relèvent, légèrement endolories, tapotent les plis de leur jupe, et reviennent. (36)

Il se sent balayé, emporté, entraîné très loin, toujours plus loin, dérivant vers des régions étranges, terrifiantes ... (37)

... cette faiblesse qui le rend, comme tout à l'heure - ça n'a pas manqué - incapable de résister au moindre compliment, qui le fait rougir, palpiter, se rétracter, s'offrir ... (38)

Il en est de même pour les adjectifs qui s'entassent d'une façon souvent étonnante et qui marquent chez l'écrivain un esprit original et dynamique. Il n'est pas exceptionnel que Nathalie Sarraute utilise cinq adjectifs de suite pour traduire les tentatives que fait un personnage qui veut définir une sensation donnée ou pour situer un autre personnage. Tante Berthe se représente Alain ainsi:

Impitoyable, buté, rusé, doucereux, câlin, demandant pardon d'avance pour ce qu'aucune force au monde ne l'empêchera plus d'accomplir ... (39)

Irrité, Martereau regarde sa femme qui "se met en quatre" pour plaire à l'oncle, qui est leur hôte pour le dîner:

(35) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.144.

(36) Sarraute, N. Portrait d'un inconnu. op.cit. p.41.

(37) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.188.

(38) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.156.

(39) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.179.

... elle, obtuse, docile, inerte, exaspérante comme un objet, une chose inanimée, elle continue les mêmes gestes comme un jouet mécanique qu'il a remonté ... (40)

Cette volonté que manifestent les personnages de pénétrer les "recoins secrets" de la conscience d'autrui et de le démasquer donne la tonalité des romans. Ils poursuivent leur obsession avec acharnement et cette poursuite domine l'action. Il n'existe pas de passage qui ait un ton neutre ou raisonnable car il n'existe pas d'observation qui soit impartiale, ni de description qui soit objective. Les rapports logiques s'estompent et cèdent la place à des rapports émotifs ou psychologiques que marquent des points de suspension. Ces points de suspension indiquent des associations inexpliquées mais elles suivent leur propre logique ou suivent un mouvement de pensée qui saute d'une idée à une autre, ou qui va du temps passé au temps futur.

Si la romancière n'intervient pas dans le récit pour diriger l'action et dicter la réaction du lecteur, néanmoins, derrière le déroulement autonome apparent des épisodes, la présence de Nathalie Sarraute se manifeste par une ironie qui souligne tout ce qui est inauthentique. Cette ironie ne vise pas certains personnages en faveur d'autres personnages: en effet le personnage sert tout simplement de point d'appui à la prolifération des tropismes. De cette manière, la romancière empêche que le lecteur ne s'identifie avec les personnages et éprouve de l'affection ou de la répulsion pour eux. Personne n'est ainsi épargné, y compris le narrateur qui représente cette conscience centrale dans les premiers romans.

(40) Sarraute, N. Martereau. op.cit. pp.234-5.

Nous pouvons distinguer divers aspects de cette ironie mais l'intention en est toujours de montrer la disproportion qui existe entre la perfection rêvée et le caractère ordinaire d'une situation réelle. Ce faisant, Nathalie Sarraute aspire moins à condamner qu'à avertir les lecteurs, car elle les considère tous semblables; ils essaient tous de se dissimuler derrière un masque: rares, parmi eux, sont ceux qui osent s'avouer que leur vision de la perfection est trompeuse et que toute vérité est partielle. Ils ressemblent au personnage du neveu qui voudrait croire qu'il a trouvé la Bonté et la Vérité incarnées en Martereau. Chez les Martereau, le neveu se sent en sûreté en présence de gens paisibles qui n'éprouvent pas le besoin de jouer un rôle devant les autres. En feuilletant les épaisses pages dorées d'un album de photographies, recouvert de peluche violette, le neveu se représente ses amis comme un couple idéal;

Ils sont là devant moi comme les fleuves, les arbres, les prairies: étalés avec la même noble impudeur, la même indifférence.

Leurs sentiments - et c'est ce que j'admire tant en eux - ont l'éclat brûlant, la transparence et la malléabilité de l'acier incandescent ... (41)

Cependant, la platitude des sentiments qu'exprime Martereau, les images-clichés et l'admiration qu'éprouve le neveu qui les contemple "avec piété" ébranlent ce bel édifice. Nous sourions de ces gens, qui voulaient à tout prix photographier leur premier-né dans une marmite, comme du neveu qui se laisse duper par de fausses apparences.

Pour révéler le décalage qui se produit entre leur vision idéale et la réalité banale de leur monde, Nathalie Sarraute fait souvent

(41) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.85.

en sorte que ses personnages se servent de mots et d'images qui touchent à l'extase religieuse. Dans Les Fruits d'Or, elle peint une femme qui désire qu'"un autre" lui fasse "un signe d'amitié":

Juste un petit signe, je n'en demande pas plus, un simple clignement, un cillement ... Et ce sera la sécurité. La paix. Je serai sauvée. Nous serons sauvés. Pour toujours. Salut éternel. Dans la lumière réelle. Au ciel. Contemplant la face de Dieu. (42)

Alain, qui n'ose s'avouer la vulgarité et l'égoïsme de Germaine Lemaire, essaie de se la figurer telle que la voient ceux qui,

disséminés dans tous les coins du monde, seuls dans leurs chambres, tenant un de ses livres entre leurs mains, les yeux levés vers elle la contemplant, comme les fidèles agenouillés contemplant, vacillant et étincelant dans la lumière des cierges, la Madone couronnée de pierres précieuses, parée de satin et de velours, couverte de pièces d'or apportées en offrande ... (43)

L'exagération de cette évocation baroque vise à saper l'image d'un monde parfait que créent les personnages. Dans Martereau la tante cherche à impressionner son neveu en lui décrivant la vie qu'elle aurait menée avec son mari et au cours de laquelle ils auraient fréquenté le grand monde, et ils auraient beaucoup voyagé. Il lui suffit de mentionner quelques noms pour que les images surgissent d'elles-mêmes dans l'imagination de son neveu, des images qui évoquent un monde féerique, d'une beauté et d'une élégance irréelles. Durant cette scène qu'il s'imagine à l'aide de métaphores usées, le neveu voit sa tante "flotter":

(42) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. pp.23-4.

(43) Sarraute, N. Le Planétarium. op.cit. p.241.

... elle est un vase précieux, une statuette de Tanagra, une potiche fragile à laquelle chacun au passage donne son coup de ciseau, de pinceau, pour parachever sa forme exquise, elle reçoit de chacun, elle le sent, tandis qu'elle passe devant lui et répond à son salut, cette aisance joyeuse, cette liberté, cette justesse, cette souplesse de mouvements, cet air de gentillesse délicate - rêveur, mélancolique, un peu distant: elle glisse dans un univers moelleux, ouaté, parfumé, aux rouages bien huilés ... (44)

Le contraste entre un monde idyllique et la vie banale, sinon triviale, que mène la tante souligne l'inauthenticité de celle-ci et son impuissance à faire face à la vraie réalité de son existence et du "vide" intérieur qui s'y trouve.

Ce genre de pastiche se répète plusieurs fois dans Martereau, où, par exemple, le neveu fabrique dans ses rêves l'évocation de la vie simple, honnête, solide d'un village en Hollande, ou celle d'une vie somptueuse et raffinée en Angleterre. Mais la perfection de chaque scène est abîmée par la platitude de l'expression et par le convenu des images.

Dans Le Planétarium et dans Les Fruits d'Or, l'humour de l'exagération devient de plus en plus évident. Nous soupçonnons que Nathalie Sarraute s'amuse à montrer le côté dérisoire des conflits entre les consciences humaines. D'un ton leste, mais impitoyable, elle fait ressortir la sottise des êtres humains par le rire. Il suffit d'une parole que prononce Germaine Lemaire pour qu'elle lance chez Alain des impressions foisonnantes de grandeur et de distinction. Cette admiration béate ridiculise Alain. Il en va de même pour le personnage qui s'extasie sur le roman de Bréhier dans Les Fruits d'Or:

(44) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.11.

Un humour ... Un humour féroce. Macabre. Macabre et candide. Une sorte d'innocence. Clair. Sombre. Percant. Confiant. Souriant. Humain. Impitoyable. Sec. Moite. Glacé. Brûlant. Il me transporte dans un monde irréel. C'est le domaine du rêve. C'est le monde le plus réel qui soit. Les Fruits d'Or, c'est tout cela. (45)

L'ironie provenant des épithètes contradictoires et dénuées de sens rend risible le personnage qui parle. Parfois la disproportion entre l'image "terre à terre" par laquelle le personnage essaie d'exprimer une idée ou une émotion subtile nous divertit. Dans Les Fruits d'Or l'un des personnages ne veut à aucun prix rompre le moment d'intimité qu'il croit partager avec son ami et il fait de son mieux pour ne pas broncher en écoutant une poésie que son ami admire mais qu'il trouve insupportable.

Il suffit de s'abandonner, de ne pas résister, de ne pas se crispier, ce ne sera rien ... comme on vous dit quand on vous fait un sondage d'estomac en vous introduisant dans la gorge le gros tuyau de caoutchouc à l'odeur écoeurante ... ça passera comme une lettre à la poste, vous verrez, ça passe ... (46)

En général la vision ironique de Nathalie Sarraute est dépourvue de méchanceté mais, dans une satire incisive, elle dénonce la moutonnerie intellectuelle des faux critiques littéraires. Les deux "maîtres" dans Les Fruits d'Or nous déplaisent:

L'un maigre, osseux, tordu, est pareil à un arbre rabougri que dessèche et plie le vent du large. Ses longues jambes s'enroulent l'une autour de l'autre, ses genoux pointent ... c'est l'esprit qui souffle en ouragan à travers lui, qui l'a tordu et noué ainsi, gonflé les articulations de ses longs doigts durs, de ses coudes, aspiré la peau de ses tempes, celle de ses joues, fait saillir ses pommettes osseuses et sa pomme d'Adam. (47)

(45) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.127.

(46) Ibid. p.153.

(47) Ibid. p.91.

L'autre, gros et lourd, tout lisse, tendu, comme plein à craquer de quelque chose de rare et de précieux, de quelque chose qu'il porte avec précaution et préserve des contacts salissants, qu'il délivre, s'entrouvrant à regret, seulement à quelques élus, mais cela filtre malgré lui de son sourire de divinité hindoue, de ses paupières mi-closes qui s'ouvrent maintenant toutes grandes sous le regard brûlant. (48)

Il en résulte une parodie du jargon littéraire, jargon sans signification, mais par lequel les critiques espèrent inspirer le respect chez leurs auditeurs ou leurs lecteurs tout en cachant leur propre ineptie. La façon dont Nathalie Sarraute imite leur langage qui se veut "technique", les phrases grandioses et démesurées qui n'expriment en fin de compte que des absurdités, est hautement comique mais son intention n'en est pas moins sérieuse et la condamnation qu'elle fait de l'inauthenticité des critiques est cinglante.

Dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute l'ironie dramatique consiste dans le fait que chaque roman représente un monde où chaque personnage ment; le lecteur apprend vite à se méfier des observations et des points de vue qu'expriment les personnages et surtout celui que nous appelons "la conscience centrale". Au cours du roman il arrive que les personnages eux-mêmes se désagrègent comme le font Martereau et Germaine Lemaire; des contradictions et des faiblesses intérieures ne tardent pas à se manifester même chez les plus forts, comme chez le père "avare" dans Portrait d'un inconnu ou chez l'oncle dans Martereau. Un autre aspect de cette ironie dramatique est la manière dont la romancière ne crée une certaine impression ou une certaine atmosphère que pour la détruire immédiatement après par l'ironie. Il lui suffit d'une phrase ou d'un mot pour rendre suspect ce qui précède. Un exemple choisi dans Martereau illustre

cette technique déconcertante.

Après la guerre froide qui existait depuis quelque temps entre l'oncle et sa femme, tous deux se sont réconciliés grâce à une manoeuvre de l'oncle. Il a demandé à sa fille et à son neveu de lui "faire une commission" et d'apporter une importante somme d'argent à Martereau. La tante est heureuse qu'on fasse confiance à sa fille et l'idée d'une "combine" pour tromper le fisc l'amuse. La "paix définitive" sera-t-elle signée? Le lecteur avisé remarque le temps futur du verbe, car à mesure que le roman se déroule, il prend conscience du fait que la "paix définitive" ne sera jamais établie entre les personnages. Malgré tout, nous partageons l'impression de bien-être que ressentent le neveu et sa cousine:

Nous sommes apaisés aussi, allégés, joyeux, des ailes nous portent ... (49)

et ils partent bientôt pour se rendre chez Martereau. Mais dans le paragraphe suivant, l'ironie rend suspecte cette atmosphère de joyeuse détente qui vient d'être créée. Toujours heureux et insouciant, le neveu et sa cousine marchent côte à côte,

portant le précieux paquet, sages petits Chaperons Rouges allant chez leur mère-grand ...

La notation est subtile car il suffit de deux adjectifs ("sages", "petits") qui insistent un peu trop sur l'innocence et sur la jeunesse des deux jeunes gens pour rappeler au lecteur la suite dramatique de l'histoire du Chaperon Rouge. L'archaïsme renforce l'ironie et, quoique tout se passe sans incident chez Martereau, le sentiment de malaise que le lecteur éprouve lui fera remarquer la signification d'une autre indication subtile. Cette indication suggère

(49) Sarraute, N. Martereau. op.cit. p.138.

que les apparences ne sont pas ce qu'elles semblent être:

"Martereau sourit malicieusement".

Nous pouvons nous demander à qui appartient cette voix ironique qui démonte les personnages et détruit l'impression de confiance et de sécurité. Est-ce le neveu qui revoit l'épisode rétrospectivement et qui se moque de lui-même? Ou est-ce la romancière elle-même qui intervient? Dans le quatrième chapitre de notre étude, nous avons examiné la façon dont Nathalie Sarraute présente le récit et les personnages selon une perspective qui se déplace constamment et nous avons découvert qu'il existe une deuxième voix, celle d'un personnage anonyme et visionnaire, qui traduit des impressions et des sensations que les personnages seraient incapables de formuler eux-mêmes dans un langage humain. C'est cette même voix qui dégage la perspective ironique que les personnages ne peuvent discerner. Par exemple, en parlant à Germaine Lemaire, Alain se regarde jouer des rôles changeants; il se sent sûr de lui, plein de confiance comme le soldat qui se redresse au son du clairon; il se compare à Rimbaud, à Baudelaire; il s'accroupit aux pieds de Germaine en adorateur fervent; il se met à marcher de long en large devant elle en s'imaginant être le héros d'une épopée; "il brandit le glaive contre leur ennemi commun"; il est "l'ange" qui combat "la bête". En se voyant ainsi, Alain conserve tout son sérieux et il ne peut saisir l'ironie qui résulte du contraste entre son interprétation délirante et la réalité très ordinaire de cette rencontre avec son idole. Dans Les Fruits d'Or, un des personnages exprime l'appréciation enthousiaste qu'il donne du roman en termes qui évoquent un état extatique:

Mots bondissants, mots auxquels, plus léger qu'un duvet, je me suspens, mots impalpables et transparents, rythmes, vols, envols, cela me soulève, je vole, je survole, je m'élève à travers des mers de nuages, toujours plus haut, vers des ciels purs, azurs, blancheurs immaculées, soleils, béatitudes, extases ... (50)

Cet émerveillement que produisent des expressions aussi banales, aussi creuses que "langage privilégié", "parfaits signes rythmiques", "dimension intemporelle" nous divertit mais le personnage ne se rend pas compte de l'ironie à laquelle il est en butte.

Cette dimension ironique émane de la conscience même du personnage: elle ne provient pas de l'auteur car de telles interventions imposeraient un point de vue unique qui démentirait l'intention qu'elle a exprimée de créer, dans son oeuvre, des perspectives multiples.

Tout en exigeant que le lecteur se compromette dans l'action et qu'il exécute les mêmes mouvements que les personnages, cette perspective ironique permet à la romancière d'imposer une limite à cette participation. Lorsqu'elle dégage le côté dérisoire des drames et des confits qui surgissent entre les personnages, elle empêche que le lecteur ne les trouve insoutenables, et que les luttes qui se déroulent dans une intimité quelquefois repoussante n'aliènent la sympathie de celui-ci.

Par ses procédés techniques et stylistiques, Nathalie Sarraute a créé un univers romanesque qui possède sa propre unité et ses propres limites. Elle a puisé dans les éléments du monde réel pour en isoler la matière essentielle. En éliminant le trop particulier, elle a dégagé le général et le significatif; elle a exploré des domaines nouveaux de la psychologie humaine pour en abstraire ces aspects qui soient vrais de toutes les relations humaines.

(50) Sarraute, N. Les Fruits d'Or. op.cit. p.95.

CONCLUSION

En achevant la lecture critique de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute entre 1939 et 1963, nous constatons que dès ses premiers écrits, malgré le cadre différent qu'elle a conçu pour chaque roman et malgré le développement de certaines techniques, la matière fondamentale de sa création littéraire n'a pas changé. Elle s'est toujours consacrée à l'examen des rapports humains et à la recherche d'un langage nouveau et d'une forme nouvelle susceptibles de traduire des phénomènes qui avaient éveillé sa curiosité et qu'elle fut la première à traiter en littérature.

Une question se pose en ce qui concerne l'attitude pessimiste que la romancière semble adopter à l'égard de l'homme et de ses rapports avec autrui. Nombreux sont les commentateurs qui, comme M. Tison Braun, estiment que, dans le monde de Nathalie Sarraute, l'amour n'existe pas et que même l'amitié est éphémère. Il est vrai qu'au-dessous des fausses apparences, la romancière dépeint des personnages qu'obsède le désir de démasquer les autres et de les dominer. S'ils éprouvent le besoin de se rapprocher d'eux, leurs tentatives hésitantes se soldent par une déception inévitable et ils se rétractent, blessés, haineux et avides de vengeance. Il reste au lecteur l'impression ineffaçable que, au niveau de la "sous-conversation", les luttes acharnées et la cruauté règnent et dominant "l'action".

Mais il s'agit de bien comprendre le but que Nathalie Sarraute s'est

assigné. Elle n'a jamais eu l'intention de créer un monde réaliste ni de peindre des personnages aux prises avec les "grandes" émotions classiques telles que l'amour et le dévouement. Lors d'un colloque qui s'est tenu au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle en juillet 1970, colloque auquel assistaient la plupart des partisans de la prétendue école du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute a déclaré:

On ne fait jamais suffisamment la différence entre la vie courante et la littérature. (1)

Ce qu'elle a entrepris dans ses romans est l'examen minutieux de l'effet réciproque que produisent certains mots prononcés au cours d'une conversation courante voire stéréotypée. Avec une précision quasi scientifique, elle a observé la vie pour ainsi dire sous une loupe ou, mieux encore, sous le microscope. Elle a cherché à capter et à reproduire les mouvements grossis qu'elle y a surpris. Avec sensibilité et lucidité elle a tracé toutes les impulsions d'aggression et d'angoisse qui émanent d'une seule phrase. Cependant il importe de distinguer entre ce qui est vrai pour le monde qu'élabore la romancière et ce qui est vrai pour la vie réelle. (2)

Dans la vie, le temps nous manque pour nous arrêter et pour étudier la réaction que produit en nous une intonation particulière, ou une certaine façon que l'autre a de nous regarder. Si nous y réagissons, la sensation de mépris, de colère, ou de culpabilité passe rapidement. Nous nous servons tous de clichés et d'expressions toutes faites; qui parmi nous se prétendrait capable

(1) sous la direction de Ricardou J. et van Rossum-Guyon F. Nouveau roman: hier, aujourd'hui Tome 2. publication du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle. Union Générale d'Éditions 10/18. p.47 (1972)

(2) Au cours de notre conversation avec Nathalie Sarraute (déjà citée), la romancière nous a avoué que dans la vie réelle elle n'est pas du tout perspicace et que souvent elle se trompe sur le compte des gens.

d'en reprocher l'usage à une autre personne? Nathalie Sarraute a avoué elle-même qu'elle n'oserait froisser ses interlocuteurs en leur disant "Je ne comprends pas" de façon à marquer sa réprobation ou sa dérision. (3)

A plusieurs reprises, et aussi durant l'entretien qu'elle nous a accordé à Paris en décembre 1981, (4) Nathalie Sarraute a insisté sur le fait que ce qui se passe dans ses romans ne peut se comparer avec ce que les gens se disent dans la vie quotidienne. Dans le monde romanesque qu'elle a créé, une intonation, un "sifflement" dans le ton de la voix, la façon dont les mots sont prononcés, un regard, déclenchent chez autrui une réaction souvent violente et toujours dissimulée. Mais la romancière prétend que la souffrance causée à autrui dans la vie de tous les jours est bien plus grave. Certains critiques lui ont reproché de n'avoir jamais présenté de ménages heureux, de ménages où le mari et la femme s'entendent et se respectent. Mais si nous considérons le personnage de l'oncle et de sa femme dans Martereau, ou Martereau et sa femme, ou encore Gisèle et Alain dans Le Planétarium, l'événement le plus grave qui puisse arriver est toujours un "minidrame": l'un des partenaires garde un silence glacial ou il sort en faisant claquer la porte derrière lui. La romancière ne décrit pas de disputes virulentes où les époux se lancent des récriminations et des propos méchants avec l'intention expresse de blesser l'autre.

En dévoilant les mobiles profonds et souvent incompris qui déterminent le comportement des personnages, Nathalie Sarraute n'aspire ni à en tirer un jugement moral ni à changer les êtres humains. Selon

(3) Entretien avec Nathalie Sarraute, à Paris, le 2 décembre 1981.

(4) Ibid.

elle, ce serait là une tâche futile. Même si des traits de caractère déplaisants peuvent être modifiés chez autrui, il est impossible d'arrêter les "tropismes" que chacun de nous recèle mais dont certains d'entre nous ont moins conscience que d'autres. Ainsi la romancière ne prétend pas parvenir à une conclusion. Elle ne résout rien car elle ne cherche qu'à révéler une vie profonde qui existe chez tous les hommes, et ce faisant, elle exorcise des animosités éternelles.

Dans le livre qu'elle a consacré à l'oeuvre de Nathalie Sarraute, (5) F. Calin fait observer que ces romans sont peuplés de personnages perpétuellement en quête d'une vie authentique insaisissable, quête à laquelle correspond la quête de "l'impossible roman", c'est-à-dire du roman qui, une fois achevé, demeure dans un éternel "devenir". Ce souhait de composer une oeuvre qui ne soit pas close mais qui reconstitue le mouvement de la vie même n'est pas restreint à Nathalie Sarraute. Depuis le début du vingtième siècle, de nombreux poètes et prosateurs se sont révoltés contre les formes fixes et contre l'intelligibilité rationnelle de l'oeuvre littéraire. De cette manière ils ont marqué la fin du déterminisme qui caractérisait le dix-neuvième siècle. Au théâtre, à propos de la troisième version de Tête d'Or, Claudel affirmait que son rêve était de créer une pièce où le drame naissait sous les yeux des spectateurs. Dans Le ravissement de Scapin il a cherché à montrer une pièce en état de gestation: dans cette pièce, un groupe d'acteurs s'empare d'un panier de costumes destinés à la mise en scène des Fourberies de Scapin de Molière, et ils improvisent leur propre version de la pièce. Anouilh a tenté la même chose dans La Répétition ou l'Amour puni,

(5) Calin, F. La vie retrouvée; étude de l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute. op.cit. p.181.

en mettant en scène l'histoire de la répétition d'une pièce de Marivaux. Gide, dans Les Faux-monnayeurs, Giono dans Noë et Proust dans La Recherche du Temps perdu ont chacun raconté ou exploré la façon dont une oeuvre naît. En poésie, citons Mallarmé et Claudel qui ont voulu exprimer la sensation pure, au moment où l'image est en train de naître. Même Valéry, qui croyait fermement à la création intellectuelle et contrôlée d'un poème achevé et parfait, a parlé de la poésie comme d'un "éternel devenir". En littérature comme en art, les écrivains se sont efforcés de comprendre les forces imaginantes de l'acte de créer et de retracer la route onirique qui conduit à l'oeuvre. Il est impossible de déceler les causes précises de cette tendance qui se manifeste dans la littérature du vingtième siècle, tendance qui semble témoigner en faveur d'une littérature à l'état naissant. Sans doute qu'elle est redevable en partie à la pensée bergsonienne, selon laquelle la vie est mouvement et n'est jamais quelque chose d'achevé et d'invariable.

Si, dans ce contexte, nous en revenons à l'oeuvre de Nathalie Sarraute, il convient de nous demander s'il peut exister un art inachevé et changeant. Il semble que cette idée soit une contradiction dans les termes et qu'elle soit la négation même de la littérature. Cependant, à notre avis, Nathalie Sarraute a réussi ce qui paraît être l'impossible car, dans son oeuvre, elle a créé une forme qui donne l'impression d'être dans un mouvement éternel mais qui est en même temps déterminée et achevée. La structure "en spirale" qu'elle emploie reproduit le dynamisme de la vie sans jamais tomber dans l'incohérence qui serait une contradiction

de l'art. Dans chaque roman et malgré une première vue superficielle, le lecteur se rend compte que les images abondantes dans son écriture ne sont pas désordonnées et qu'elles dépendent d'un choix conscient et précis. Soutenues par le rythme, elles visent à créer une unité dont chaque composant est nécessaire; il serait impossible d'y enlever une partie sans détruire l'harmonie de l'ensemble.

Nathalie Sarraute a également trouvé une réponse à un deuxième aspect du problème qui confronte les écrivains du vingtième siècle, c'est-à-dire la question concernant la préexistence d'une idée par rapport au langage. Si en effet une idée ou une sensation naît et se déploie dans la conscience avant d'être formulée par des mots, comment l'écrivain peut-il recréer cette naissance et ce déploiement sans que le mouvement vital se fige dans des figures mortes? Or, le seul outil dont dispose l'écrivain est la parole écrite. Comment éviter l'effet paralysant qu'elle risque de produire sur la pensée à l'état brut et sur l'inspiration artistique? Le génie de Nathalie Sarraute a consisté à ne pas figer la pensée et la sensation en les décrivant, mais grâce aux images, à les suggérer dans leur complexité profonde. Elle laisse au lecteur le soin de compléter ce qu'elle a inspiré et alors toute interprétation devient valable sauf celle qui contredirait directement ses intentions. Ainsi, en faisant appel au pouvoir créateur de son lecteur, Nathalie Sarraute s'assure que l'élément du devenir reste fondamental dans son oeuvre.

APPENDICE

REGARD SUR LES DERNIERS ROMANS DE NATHALIE SARRAUTE

(1968 - 1980)

Entre la vie et la mort Gallimard (1968)

La publication de ce roman qui a suivi Les Fruits d'Or paru cinq ans plus tôt, mène à son achèvement l'étude que fait Nathalie Sarraute d'un écrivain et de son oeuvre. Dans Les Fruits d'Or elle s'était concentrée sur l'attitude qu'adopte le critique littéraire à l'égard d'un roman; dans Entre la vie et la mort elle analyse la nature de l'écrivain et celle de son inspiration.

A la différence des deux précédents, (Le Planétarium et Les Fruits d'Or), ce roman-ci est axé sur une conscience centrale et unique dont il dépend: il s'agit d'une conscience omnisciente capable de pénétrer l'esprit des interlocuteurs et capable également de s'observer elle-même objectivement et souvent ironiquement. Cette conscience impose une certaine unité au roman qui se compose de vingt-et-un chapitres dont chacun représente une "tranche" ou un épisode dans la vie de cette conscience, épisode où s'arrête le temps. Il n'existe pas de lien chronologique entre les épisodes. Cependant il est possible de dégager du récit trois "étapes" qui montrent cette conscience centrale ou ce personnage principal. d'abord comme un enfant précoce, ensuite comme un écrivain débutant et finalement comme un écrivain arrivé à l'apogée de sa renommée. Le roman qui possède une structure cyclique, présente dès ses deux premiers chapitres l'écrivain arrivé mais, au troisième chapitre, un retour en arrière raconte certains épisodes de son enfance; les chapitres suivants nous le représentent sous l'aspect

d'un jeune homme hésitant, au seuil de sa carrière littéraire et, au dernier chapitre, le roman revient à son point de départ et dépeint de nouveau l'écrivain mûri et couronné de succès.

Nathalie Sarraute se donne pour tâche d'isoler les caractéristiques qui distinguent des autres êtres humains l'artiste et en particulier l'écrivain. Tout jeune, le "héros" du roman a pris conscience de sa solitude face à l'incompréhension des autres. Il divise les êtres humains en deux groupes, "ceux d'ici et ceux de là-bas".

"Ceux de là-bas" se révèlent à leur insu par une certaine façon de prononcer les mots, "par quelque chose d'indéfinissable qui filtrait d'eux ... une exhalaison ..." ⁽¹⁾ Par contre, "ceux d'ici" comprennent le mystérieux comportement des mots et ils souffrent de les entendre mal prononcés ou mal employés. Notre "héros" ressent le gouffre qui le sépare de sa mère elle-même qui, pourtant, ne cesse de croire à son fils "prédestiné". Par les efforts qu'elle fait pour lui inculquer ses idées préconçues sur la nature de la vision poétique, elle passe insensiblement du côté des "autres". L'incompréhension du père est encore plus profonde; au treizième chapitre il accueille son fils - qui est fier que son premier livre ait été accepté par un éditeur - avec une question désabusée: "Combien t'a-t-on pris pour publier ça?"

Malgré l'incompréhension des autres qui provoque un sentiment de culpabilité chez le jeune écrivain sensible, celui-ci éprouve le besoin de partager son inspiration spontanément et sans réserve. Au chapitre deux il se confie à une amie qu'il considère comme une égale mais sa déception est d'autant plus forte lorsque, à son horreur, il entend

(1) Sarraute, N. Entre la vie et la mort. Gallimard p.22 (1968)

cette amie l'"étiquetter" à son tour: "... vous faisiez vraiment enfant prédestiné". Plus loin, il emploie presque inconsciemment des tactiques destinées à se faire approuver par ses interlocuteurs dont il se moque et qu'il dénigre. Et même si l'attitude condescendante que lui témoigne l'éditeur le fait souffrir jusqu'au point où il le hait, il éprouve gratitude et joie dès que celui-ci donne une opinion favorable sur son livre.

Si le roman se termine au point où il a commencé, lorsque l'écrivain est au faite de son succès, des différences nuancées dans le point de vue du "héros" révèlent les progrès qu'il a faits dans sa manière de comprendre son rôle en tant qu'artiste. Il se rend compte qu'un écrivain qui refuse toute critique défavorable, qui vise à dominer, qui se tient à l'écart, et qui est imbu d'un complexe de supériorité, que cet écrivain risque fort de perdre tout contact avec la vie et de voir son inspiration "se figer" et mourir. Nathalie Sarraute compare avec bonheur cette inspiration artistique à une timide jeune fille qui, en acquérant de l'élégance et du style, perd sa qualité fragile mais vitale:

... cette petite chose impalpable, timide, tremblante, qui chemine, progresse doucement, propulsant les mots, les faisant vibrer ... qu'elle daigne juste se montrer ... tout sera mis en oeuvre pour la servir ... et il a essayé de la dresser, de lui apprendre les bonnes façons, il l'a obligée à surveiller sa ligne, à se faire toute mince pour bien porter ces modèles de grand couturier, ces phrases qu'avec tant de soins, d'efforts il a dessinées, sombrement élégantes ou savamment désordonnées, ou brochées et chamarrées de mots somptueux ... il lui a appris, lui aussi, comme tant d'autres, à s'effacer pour mieux les présenter, les mettre en valeur, et elle doit maintenant ... il ne veut pas s'en assurer ... d'ailleurs lui-même probablement ne verrait rien ... elle doit avoir fini par acquérir la grâce anonyme et grêle, la désinvolture appliquée des mannequins ... (2)

(2) Ibid. p.225.

Qu'il s'avère "inadapté" ou "prédestiné", l'écrivain entretient des rapports avec les mots qui le distinguent des autres êtres humains. Depuis son jeune âge, le "héros" du roman est fasciné par le son et par le rythme des mots; il lui suffisait de répéter un substantif comme "Hérault" pour que les images sortissent d'elles-mêmes: "Hérault, héraut, héros, aire haut, erre haut, R.O. ...". De même, il éprouve un profond malaise à entendre la manière dont les autres prononcent ou utilisent certains mots. Nathalie Sarraute examine avec une perception subtile la lutte qu'entreprend l'artiste pour s'exprimer, une lutte qui cherche à capter ce qu'elle appelle "l'in-nommé". Pour y réussir, il faut du courage, il faut se laisser pénétrer par la sensation car sans la sensation, il n'y a pas d'art authentique. Aucun signe ne garantit que cette sensation ne soit pas illusoire et l'artiste ne peut que se fier à la sensibilité particulière qu'il a développée envers la vie. Au dénouement du roman, le "héros" a conscience que toute création artistique est ambiguë et que tout jugement demeure personnel.

Vous les entendez? Gallimard (1972)

Quant à l'intrigue de ce nouveau roman, il s'y passe peu d'événements: dans une maison de campagne, un ami est venu passer en voisin quelques moments après le dîner auprès du maître de la maison. Les enfants se sont retirés et sont montés se coucher. Les deux amis restent dans le salon à causer. Entre eux, sur une table basse, l'hôte a posé la sculpture d'une bête mythologique qu'il a prise sur la cheminée et qu'il admire. De temps en temps se font entendre les rires des enfants qui s'amusent en haut.

La véritable signification du roman se dégage de cette sculpture qui atteint graduellement une importance symbolique. D'une part elle met en valeur le désaccord qui sépare le père de ses enfants, et les efforts qu'il fait pour communiquer avec eux tournent autour de cette "bête noire" mythologique. D'autre part, elle représente la quête d'une loi immuable qui permette de juger la valeur d'une oeuvre d'art.

L'escalier que les enfants ont monté, après avoir pris congé de leur père et de son ami, marque l'écart qui existe entre les deux générations. Le père s'imagine que les enfants se moquent de lui et de la passion qu'il porte à l'art mais en même temps il désire pénétrer leur monde. Il sent qu'ils le rejettent et son échec le fait souffrir. Par réaction, il se figure que ce sont des "personnages médiocres"; il éprouve de l'amertume à penser qu'il s'est sacrifié pour des "ingrats", pour des "enfants gâtés". Quant aux enfants, ils se rebellent contre leur père qu'ils prennent pour un tyran qui, depuis leur jeune âge, essaie de leur inculquer ses jugements personnels sur l'art et sur l'appréciation esthétique. Dans cette confrontation entre père et enfants il est possible de percevoir l'influence qu'ont exercée les événements de mai 1968 en France. Dans le passage suivant le père a mené ses enfants au musée; devant l'un des tableaux ils se trouvent à côté d'un groupe de jeunes gens qui s'amusaient à plaisanter à son sujet. Le père s'offense de leur mépris qu'il tient pour un sacrilège contre "l'Art"; il a envie de les faire arrêter:

"Venez, partons, c'est insupportable à la fin. Voyous. Graine d'assassins. S'il pouvait ameuter les spectateurs, alerter les gardiens ... que les sirènes des cars de police fassent retentir leur sinistre hululement, que les forces de l'ordre en rangs serrés, matraque au poing, entrent ... Où sont-ils? Montrez les ... Et lui, tremblant d'impatience, courbé par l'empressement, lui guidant les gendarmes, les précédant à reculons, courant devant eux, les stimulant ... Ici, ici, par là ... ils sont là-bas ... Je les ai vus. Un petit groupe ... J'ai entendu chaque mot, leurs ricanements ... Ils s'exaltaient entre eux ... Tenez, les voici. Regardez-les, c'est eux ... Voyez-les devant ça ... devant ces chefs-d'oeuvre ... Vite. Menottes. Paniers à salade. Passages à tabac. Pas d'autre argument avec eux. Interdit de se moquer, compris? Sinon, voilà, tiens, attrape, ça t'ôtera l'envie de recommencer ... Mais à quoi bon? La brute, au mieux, fera semblant de céder. Et en elle, tout au fond, aussitôt ses plaies pansées, aussitôt sa peur passée, cela va se reformer, cela va sourdre ... Que peut-on faire? Comment l'empêcher? Même du fond des cachots, des oubliettes, ça va jaillir d'eux, s'infiltrer, empuantir, flétrir ... il faut les abattre, les écraser ... (3)

Cependant le père oscille entre le sentiment d'antipathie qu'il éprouve pour ses enfants qu'il trouve "médiocres" et le besoin qu'il a d'être approuvé par eux; il s'efforce de se rassurer en pensant que leurs rires sont les rires frais et innocents d'êtres jeunes et insouciantes mais il pressent que ces rires mêmes expriment le mépris et la rancune que ses enfants orgueilleux éprouvent pour lui.

Le lecteur n'est pas à même d'évaluer les mérites ou les torts des protagonistes car tout se passe dans la conscience du père et rien n'indique qu'un épisode a réellement eu lieu ou que le père se l'est entièrement imaginé. Quelques bribes de conversation amorcent chez le père des réactions et des émotions diverses mais il est impossible de démêler le vrai du faux dans la succession des souvenirs et des hypothèses qui se déroulent dans son esprit sans lien chronologique. Le temps même a été aboli dans ce récit où aucune division en chapitres n'interrompt le flot des sensations qui traversent la

(3) Sarraute, N. Vous les entendez? Gallimard pp.93-4 (1972)

conscience du père à une allure rapide et que Nathalie Sarraute projette pour le lecteur comme un film au ralenti. Pourtant ce n'est pas la "réalité" des événements qui importe mais le déroulement des "tropismes" qui se manifestent au-dessous des apparences trompeuses. A cet égard, Nathalie Sarraute n'a pas dévié de son premier principe romanesque, principe qui fait que les "tropismes" constituent "la substance vivante" de tous ses livres.

La sculpture symbolise aussi les tentatives que fait le père pour étreindre la Beauté. Il parcourt les musées à la recherche de l'oeuvre parfaite et lorsqu'il découvre un objet d'art chez un brocanteur, il lui semble que cette trouvaille représente un arrachement "au dépérissement, à l'avilissement", à la mort.

La sculpture est solide et rassurante mais, de même que les musées qu'il aime tant visiter, elle dégage un "souffle mortel". La sculpture marque aussi le gouffre qui sépare le père de ses enfants; en amateur d'art fervent, il cherche à imposer à ses enfants ses goûts personnels et il déteste et dédaigne la préférence que ceux-ci affichent pour les bandes dessinées, et pour les "juke-boxes".

La confrontation entre le père et ses enfants se cristallise dans des scènes dramatiques comme dans l'épisode où ils s'affrontent dans une salle de tribunal devant "la protectrice de l'enfance malheureuse".⁽⁴⁾ Le père est-il coupable d'avoir voulu blesser sa fille en lui répliquant d'une manière hostile quand elle avait suggéré que la sculpture ressemblait à une sculpture crétoise? Les enfants sont-ils coupables d'être "des natures médiocres?"

(4) Ibid. pp.102-25.

Il est inutile de chercher une réponse à ces questions. Le témoignage de l'ami, qui semble confirmer la culpabilité des enfants, ne sert qu'à déclencher de nouveau les sentiments d'espoir et de désespoir qui tourmentent le père.

L'ami ressemble au premier Martereau ou à Dumontet dans Portrait d'un inconnu; ses "mouvements paisibles", son "regard immobile" suggèrent qu'il appartient à l'univers des "gens normaux"; il semble à l'abri des doutes et des craintes qui assaillent les autres, les "hypersensibles". Mais au cours du "procès", il se révèle d'une perspicacité surprenante au sujet des rapports qui existent entre le père et ses enfants et il semble bien comprendre les sentiments que celui-ci espère cacher. Le lecteur soupçonne alors que son imperturbabilité apparente n'est qu'un masque.

Il est possible de déceler une progression dans le déroulement sinueux du roman; le père autoritaire du début perd graduellement son assurance et les enfants dociles deviennent de plus en plus agressifs et inflexibles envers leur père. Celui-ci parvient à l'ultime sacrifice: il offre sa sculpture aux enfants. Une de ses filles, celle qui se montre la plus dure envers son père, constate cette offrande symbolique:

Moi, depuis un moment je sentais qu'il fléchissait ... la chair est faible ... il avait beau lutter, serrer la bête vivante, toute chaude contre lui, essayer de la préserver à tout prix, il n'a pas pu résister à nos coups de semonce répétés ... A la fin, il s'est détourné d'elle, il l'a abandonnée, privée de soins il l'a laissée mourir, et puis il l'a saisie et il l'a apportée ici ... Il l'a déposée devant nous et il a dit: Voilà. J'ai obéi. Je vous l'apporte. (5)

(5) Ibid. pp.161-2.

Mais le sacrifice s'avère futile; le père entre dans la chambre des enfants et il voit que la sculpture sert de support à une coquille d'huître géante qui fait office de cendrier. La sculpture se trouvera enfin transportée dans un musée où, longtemps après, les enfants mènent des amis la voir. Ils s'arrêtent devant elle un instant mais ils sont aussi peu impressionnés qu'ils l'étaient jadis et ils se rappellent combien leur manque d'appréciation esthétique avait fait souffrir leur père. Ils reprennent alors leur "pèlerinage" qui les conduit aux monuments de Paris.

Le roman s'achève ainsi sur une note ironique qui élimine chez le lecteur l'espoir que la romancière lui fournira une réponse aux questions qu'elle soulève au cours de son roman. Ce faisant, Nathalie Sarraute reste fidèle à sa conviction que la tâche d'un écrivain n'est pas d'instruire le lecteur ni de lui imposer un point de vue donné. L'écrivain authentique au contraire invite le lecteur à explorer avec elle ou avec lui les couches profondes de la conscience humaine.

"disent les imbéciles" Gallimard (1976)

Les critiques ont émis les jugements les plus contradictoires sur ce roman lorsqu'il a paru: "étonnant", "terrifiant", "courageux", "prétentieux", "hermétique": tous ces adjectifs révèlent la perplexité qu'ont ressentie ces critiques, aussi bien que les lecteurs, en lisant ce qui est sans doute le roman le plus ambigu qu'ait écrit à ce jour Nathalie Sarraute. Les mots hésitants dont se sert ici "la conscience centrale" pour expliquer son "moi" profond, peuvent s'appliquer à l'ensemble du roman :

Je ne suis rien ... un vide ... un trou d'air ... Infini.
Sans confins ... (6)

(6) Sarraute, N. "disent les imbéciles" Gallimard p.157. (1976)

Plus que jamais, il convient que le lecteur lise attentivement le texte pour retrouver les sensations que la romancière veut lui communiquer. Plus que jamais, il faut qu'il oublie les conventions romanesques auxquelles il est accoutumé et qu'il lise le roman comme un poème. Lors d'un colloque (avec Gretchen Besser) qui a eu lieu au moment où Nathalie Sarraute venait de terminer "disent les imbéciles" et quelques mois avant la parution du livre, la romancière a déclaré:

Je voudrais trouver un lecteur qui soit assez pur pour se débarrasser de tous ses préjugés et de tout ce qu'il a appris à attendre d'un roman ... Souvent les critiques ont trop de "culture", ils savent ce que doit être un roman, alors ils y cherchent ce qu'il ne faut pas y chercher. Il faut se laisser aller à une certaine sensation, comme on le fait en lisant des textes poétiques (7)

En évoquant ainsi son lecteur "idéal", Nathalie Sarraute devait songer à son dernier roman que les personnages flous, les épisodes disparates, les phrases inachevées et séparées en tronçons rendent difficile à aborder.

Ce serait une tâche vaine que d'entreprendre un résumé de l'intrigue ou une analyse des personnages. Du reste, une telle tentative serait incompatible avec les intentions de l'auteur. Toutefois le chapitre 8 offre au lecteur la clé des épisodes qui semblent hétérogènes: la gentille vieille femme du début et le vieil homme au dos voûté du chapitre 7 sont les grands-parents du garçon "jaloux" au "menton en galoche" et "pas intelligent" qui, plus loin dans le roman, atteindra la réputation d'un "Maître". Mais cette "conscience centrale" grâce à laquelle les événements sont relatés n'est pas un personnage unique; elle représente plutôt une synthèse des expériences et des sensations qu'éprouvent non seulement ceux qui appartiennent à un

(7) Besser, G.R. Colloque avec Nathalie Sarraute 22 avril 1976
The French Review Vol L. No. 2 p.285 (December 1976).

certain milieu intellectuel mais aussi tous ceux qui ont conscience du fait que l'opinion d'autrui constitue une menace pour la liberté de l'individu et pour la liberté de pensée.

Dans son roman Nathalie Sarraute veut dévoiler les "tropismes" qui sont produits par cette tendance qu'ont les hommes à étiqueter les personnes et les choses. Elle revendique ainsi la liberté qu'a tout individu d'exister, de penser et d'écrire malgré ce que disent les autres. Or nous nous trompons lorsque nous les définissons selon leurs apparences physiques. Par exemple, les petits-enfants s'exclament et prétendent que leur grand-mère est "à croquer", "une vraie grand-mère de conte de fées"; mais derrière "l'émail miroitant de ses yeux",

on dirait que quelque chose a bougé, on dirait le mouvement d'un petit animal apeuré qui se terre, qui s'enfuit
... (8)

L'être profond est invisible, insaisissable, "un espace sans limites", impossible à déceler ou à définir. D'après des gestes "révélateurs" les autres composent une fausse image de ce "moi" profond. Ainsi la jeune mariée observe la façon dont son mari choisit avec soin des pièces de monnaie à donner comme pourboire. Elle repère le regard insolent du portier et aussitôt son idole de mari devient un monstre d'avarice. Egalemeut trompeurs sont les "jeux de construction" au moyen desquels les petits-enfants essaient de "reconstituer" leur grand-père décédé d'après le témoignage qu'ont laissé sa correspondance ou ses photographies.

Les autres imposent au "moi" un certain rôle à jouer. Pour obéir à l'image qu'ils croient voir reflétée dans le regard d'autrui, la

(8) Sarraute, N. "disent les imbéciles" op.cit. p.25.

jeune femme "fait" orpheline, la grand-mère "fait" douce vieille dame, le Maître "fait" savant orgueilleux. La conscience centrale du roman sent que les opinions qu'expriment les autres l'emprisonnent et pour s'échapper il n'existe qu'une solution: riposter en dénigrant autrui. Il suffit que ce personnage qualifie les propos d'un autre de la phrase "c'est ce que disent les imbéciles" et sur le coup il laisse entendre qu'il jouit d'une intelligence supérieure. De cette manière s'établit une hiérarchie parmi les êtres humains; ceux qui "sont quelqu'un" se distinguent de ceux qui ne le sont pas.

La romancière développe ainsi deux conceptions opposées de l'homme, c'est-à-dire, d'une part, l'image que créent les autres et, d'autre part, le "moi" profond et indéfinissable. Parallèlement à cette opposition s'établit une deuxième opposition qui contraste deux attitudes concernant la pensée. D'une part il y a ceux qui considèrent qu'une pensée se rattache à la personne qui la produit et que pour critiquer l'idée il suffit de critiquer la personne. Cependant, en disant des autres que "ce sont des imbéciles", ils risquent de devenir eux-mêmes des "imbéciles". D'autre part il y a ceux pour qui la pensée est une "semence" indépendante qui se dépose dans le "terrain fertile" d'une conscience et qui, comme une plante, germe et croît. Pour la juger il faut l'examiner seule, indépendamment de sa source.

Avec une ironie mordante, Nathalie Sarraute s'en prend aux faux savants, aux "usurpateurs" qui jouissent d'une renommée imméritée; elle s'en prend à ceux qui créent un sentiment de sécurité et de stabilité personnelles en "étiquetant" les autres et elle s'en prend

à la manière superficielle dont la psychologie classe les êtres humains selon des catégories arbitraires. Elle soulève ainsi des questions existentielles qui sont lourdes de conséquences pour les rapports humains. Si elle ne juge pas la moralité des diverses attitudes que prennent les personnages, néanmoins il est impossible de nier la présence d'une certaine éthique implicite, d'un jugement informulé que la voix ironique de la romancière nous permet de supposer.

L'usage de la parole Gallimard (1980)

A la suite de "disent les imbéciles", Nathalie Sarraute a conçu un dernier roman qui en diffère par la structure et par le ton. Ce dernier ouvrage signale un retour à Tropismes en ce sens qu'il consiste dans dix esquisses distinctes; la romancière n'a plus l'intention de lier des épisodes qui paraissent disparates pour leur donner l'unité d'un roman, comme elle l'a fait pour Entre la vie et la mort et pour "disent les imbéciles". Pourtant, un fil conducteur donne de la cohérence à l'ouvrage, car chaque épisode a ses origines dans un propos que la romancière prétend avoir lu ou entendu au cours d'une conversation quotidienne.

Au cours de son colloque avec G. Besser, Nathalie Sarraute a déclaré aussi:

Ce qui m'intéresse, c'est de découvrir des tropismes dans ce qui apparaît comme insignifiant, inintéressant, dans une conversation banale, dans des mots anodins, dans des situations où l'on peut croire qu'il ne se passe rien. (9)

Ce point de vue résume parfaitement les diverses esquisses qui sont réunies dans L'usage de la parole. Ces esquisses sont disposées selon un ordre qui révèle une gradation dans la portée affective des propos.

(9) Besser, G.R. Colloque avec Nathalie Sarraute. op.cit. p.287.

Ainsi les mots "ich sterbe" et "à très bientôt" sont prononcés sans l'intention consciente de blesser ou de dominer une autre personne. Dans "ich sterbe", la romancière se demande pourquoi le dramaturge russe Anton Tchekhov, agonisant, dans un ultime acte conscient, a choisi une langue étrangère au lieu de sa langue maternelle pour devancer le médecin et pour annoncer sa mort prochaine. Les mots "à très bientôt" fournissent l'occasion de chercher à démêler les impulsions nombreuses et profondes qui déterminent la conduite de personnes qui se considèrent amis. Cependant les esquisses suivantes montrent la puissance "meurtrière" d'un propos qui semble innocent mais dont un personnage se sert pour viser son interlocuteur. La romancière dépeint par exemple deux personnages dont l'un s'efforce de communiquer une idée à l'autre mais dont les efforts de plus en plus acharnés ne rencontrent qu'une incompréhension froide chez l'autre interlocuteur. La réflexion de celui-ci "et pourquoi pas?" bouleverse le premier interlocuteur. Dans une conversation entre deux personnages qui se considèrent égaux, si l'un d'entre eux dit à l'autre "mon petit", l'effet est encore plus fort. Il en va de même pour "Eh bien quoi, c'est un dingue": ce propos représente le refus désinvolte de partager le jugement que propose un ami. L'esquisse "Ne me parlez pas de ça" se présente sous la forme d'un jeu auquel la romancière invite plusieurs participants. Elle les divise en deux groupes, ceux qui se croient capables de couper la parole à un interlocuteur en disant "ne me parlez pas de ça" et ceux qui ne le diraient pas. Au cours du jeu, les participants deviennent de plus en plus agités jusqu'au point où ils sont prêts à s'attaquer. Dans la dernière esquisse, un personnage déverse un fatras de paroles dépourvues de sens et son interlocuteur finit par trouver le courage de lui dire "je ne comprends pas". La romancière considère la manière dont l'autre pourrait réagir: avec mépris, ou bien avec le

sentiment d'être "démasqué". Le récit prend une tournure inattendue lorsque le personnage qui "parlait pour ne rien dire" remercie son interlocuteur d'avoir osé l'arrêter.

Le ton léger de ces récits contraste avec le sérieux du roman précédent. Dans L'usage de la parole la romancière invite le lecteur à participer à des jeux; elle s'adresse directement à lui comme à un égal et et lui demande sa co-opération. Elle fait remarquer que ces jeux sont basés sur des propos qu'elle a entendus par hasard, qu'elle n'emploie pas nécessairement elle-même, et qu'ils n'ont rien de grave. Son intention est de distraire. Pourtant, au moyen de ces jeux, elle tient à approfondir l'analyse de la parole et du rôle que la parole joue dans les rapports humains, analyse qu'elle a poussée de plus en plus loin dans chacun de ses livres. Nous décelons là des caractéristiques familières de la conception que Nathalie Sarraute se fait de la parole, conception personnelle qui la désigne comme une innovatrice mais qui ne possède pas la formulation rigoureuse d'un système philosophique. Elle dépeint ainsi la parole comme un "instrument" qui met de l'ordre "dans ce désordre sans bornes" qu'est l'existence humaine; nous retrouvons les images habituelles du mot qui blesse, du mot qui possède un poids et un volume physiques, du mot qui est inadéquat ou trop indigent pour exprimer ce qui se passe dans la conscience profonde de l'être humain. Mais pour mener encore plus loin l'étude qu'elle fait des rapports qui existent entre les mots et les comportements humains, Nathalie Sarraute a trouvé une nouvelle métaphore. L'esquisse qui porte sur le mot "amour" illustre au mieux ce nouveau développement dans sa pensée. Elle divise les paroles humaines en deux groupes: les paroles familières "qui se présentent d'ordinaire tout emplies de leur sens, faisant corps avec lui ..." (10)

(10) Sarraute, N. L'usage de la parole. Gallimard. p.148 (1980)

et celles qui contiennent des espaces vides,

"où quelque chose qui ne peut trouver sa place nulle part, dans aucune parole, aucune n'a été prévue pour le recevoir ... quelque chose d'invisible, d'impondérable, d'impalpable" peut venir "s'abriter". (11)

Ce "quelque chose" peut représenter les ébauches d'une émotion fragile et indéfinissable, mais dès que cette émotion "s'engouffre" dans un mot comme "amour", elle perd son "innocence"; le mot "amour" l'investit d'un éclat qui voile son élément mystérieux et intangible. De la même manière, dans l'esquisse intitulée Esthétique, deux connaissances se rencontrent dans la rue et chacune, en regardant l'autre, lui impose une forme, une étiquette, qui définit "cet infini, ce tout, ce plein, ce vide, ce rien" qu'est le noyau de la personnalité humaine. L'image qu'autrui se fait de moi vient occuper "l'espace vide" que je reconnais pour mon véritable "moi" profond.

Nathalie Sarraute aborde aussi la problématique qui concerne le langage et l'inspiration créatrice. Elle imagine entre elle et le lecteur ou quelque autre interlocuteur un échange où elle ne trouve pas le mot juste pour désigner ce qui se passe entre deux "amoureux":

Aucun mot? Mais vous savez bien que rien ici-bas ne peut prétendre à l'existence tant que ça n'a pas reçu de nom ... (12)

A cette idée la romancière oppose l'idée du sentiment ou de l'émotion qui "flotte" à la recherche d'un mot pour "l'abriter". Mais un dilemme la confronte, car dès qu'une sensation se formule en paroles, elle se fige et se déforme.

En invitant le lecteur à participer avec elle à ces "jeux" qui permettent de découvrir l'effet que produisent certains mots sur autrui, Nathalie Sarraute dévoile la manière dont l'impulsion créatrice se

(11) Ibid. p.68.

(12) Ibid. p.79.

fait en elle. Après avoir établi les conditions propres au déroulement des "tropismes", il nous suffit d'écouter avec concentration, et de réfléchir pour que les mouvements profonds ressortent. Ainsi le mot lui-même peut être créateur. A ce sujet, Nathalie Sarraute déclare:

Quelquefois la sensation vous fait partir à la découverte du mot, mais quelquefois un mot surgit et ce mot à son tour produit une nouvelle sensation. C'est une sorte de mouvement en chaîne. (13)

Le ton du dernier ouvrage de Nathalie Sarraute est plus doux, plus paisible que les précédents, et les passages poétiques voire lyriques sont plus nombreux. En cherchant à comprendre les "recoins cachés" de la personnalité humaine, elle hésite, tâtonne, et évite les affirmations catégoriques; elle invite le lecteur à participer à son enquête, en lui demandant son avis. La dernière esquisse de l'ouvrage se termine par la suggestion que "toute cette belle, trop belle histoire n'était finalement rien d'autre qu'un conte de fées". Certains aspects de l'ouvrage s'apparentent en effet au conte de fées et contiennent le même noyau de vérité universelle que la romancière laisse découvrir au lecteur.

(13) Besser, G. Colloque avec Nathalie Sarraute. op.cit. p.285.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE NATHALIE SARRAUTE

ROMANS

Tropismes. Paris, Denoël, 1939; Les Editions de Minuit, 1957.

Martereau. Paris, Gallimard, 1953.

Portrait d'un inconnu. Paris, Gallimard, 1956.

Le Planétarium. Paris, Gallimard, 1959.

Les Fruits d'Or. Paris, Gallimard, 1963.

Entre la vie et la mort. Paris, Gallimard, 1968.

Vous les entendez? Paris, Gallimard, 1972.

"disent les imbéciles". Paris, Gallimard, 1976.

L'usage de la parole. Paris, Gallimard, 1980.

ESSAIS

L'Ere du soupçon. Paris, Gallimard, 1956.

PIECES

Le Silence suivi de Le Mensonge. Paris, Gallimard, 1967.

Isma, suivi de Le Silence et Le Mensonge. Paris, Le Manteau d'Arlequin, Gallimard, 1970.

Théâtre. Paris, Gallimard, 1978. (y compris "Elle est là", "C'est beau", "Isma", "Le mensonge", "Le silence".)

Pour un oui ou pour un non. Paris, Gallimard, 1982.

ARTICLES PRINCIPAUX, COLLOQUES ETC.

- Paul Valéry et l'enfant d'éléphant. Temps Modernes. pp.610-37.
janvier 1947.
- Serreau, G. Nathalie Sarraute nous parle du "Planétarium". Les
Lettres Nouvelles No. 9. p.29. 29 avril 1959.
- Bourin, A. Techniciens du Roman: Nathalie Sarraute. Nouvelles
Littéraires. 25 juin 1959.
- New Movements in French Literature: Nathalie Sarraute explains
Tropisms. Listener pp.428-9. March 9 1961.
- La littérature, aujourd'hui - II. Tel Quel. pp.48-53.
printemps 1962.
- Cranaki, M. et Belaval, Y. Traduction d'une conversation de
Nathalie Sarraute avec François Bondy enregistrée en alle-
mand. Publiée dans Nathalie Sarraute. op.cit. p.213-222.
1965.
- Nathalie Sarraute a réponse à tous Le Figaro Littéraire. pp.13,15.
4 février 1972.
- Besser, G.R. Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976
The French Review. Vol.1. No.2. pp.284-9. December 1976.
- Daubenton, A. Entretien avec Nathalie Sarraute et Claude Regy.
Les faits divers de la parole. Les Nouvelles Littéraires.
pp.28-9. 10-17 janvier 1980.

OEUVRES CITEES OU CONSULTEES

- Allemand, A. L'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute.
Baconnière, 1980.
- Besser, G. Nathalie Sarraute. Boston 1979.
- Butor, M. Répertoire II. Paris, Les Editions de Minuit 1964.
- Calin, F. La vie retrouvée, étude de l'oeuvre romanesque de
Nathalie Sarraute, Paris, Lettres modernes, Minard, 1976.
- Cranaki, M. et Belaval, Y. Nathalie Sarraute. Paris, Gallimard,
1965.
- Jaccard, J.-L. Nathalie Sarraute. Zurich, Juris Druck & Verlag,
1967.

- Janvier, L. Une parole exigeante. Le nouveau roman. Paris, Editions de Minuit, 1964.
- Jean, G. Le roman. Paris, Editions du Seuil, 1971.
- Jefferson, A. The nouveau roman and the poetics of fiction. London, Cambridge University Press, 1980.
- Matthews, J. (sous la direction de) Un Nouveau Roman? Paris, Lettres Modernes, Minard, 1964.
- Mauriac, C. L'allittérature contemporaine. Paris, Albin Michel, 1958.
- Micha, R. Nathalie Sarraute. Paris, Editions Universitaires 1966.
- Minogue, V. Nathalie Sarraute and the war of the words. A study of 5 novels. Edinburgh University Press, 1981.
- Poulet, G. Etudes sur le temps humain. Tomes I et II. Paris, Editions du Rocher, Librairie Plon, 1952.
- Ricardou, J. et van Rossum-Guyon, F. (sous la direction de) Nouveau Roman, hier, aujourd'hui. Tome I. Problèmes généraux. Tome II. Pratiques. Publication du Centre Culturel de Cerisy-la-Salle. Paris, Union Générale d'Editions 10/18, 1972.
- Ricardou, J. Problèmes du nouveau roman. Paris, Editions du Seuil, 1967.
- Pour une théorie du nouveau roman. Paris, Editions du Seuil, 1971.
 - Le Nouveau Roman. Paris, Editions du Seuil, 1973.
 - Nouveaux problèmes du roman. Paris, Editions du Seuil, 1978.
- Sturrock, J. The French New Novel. London, Oxford University Press, 1969.
- Temple, R. Nathalie Sarraute. New York, Columbia University Press, 1968.
- Tison Braun, M. Nathalie Sarraute ou la recherche de l'inauthenticité. Paris, Gallimard, 1971.
- Zeltner-Neukomm, G. La grande aventure du roman français au XXe siècle. Le nouveau visage de la littérature. Paris, Gonthier, 1967.

ARTICLES

- Anonymous. A Pronoun too few. Times Literary Supplement. p.371.
January 1 1960.
- Audrey, C. Nathalie Sarraute. Communications et Reconnaissance.
Critique. No. 80.
- Bory, J.-L. Le sapeur Sarraute. Le Nouvel Observateur. pp.86-8.
6 décembre 1976.
- Cagnon, M. Sarraute, N. "disent les imbéciles". The French
Review. L1 No. 1, p.139, October 1977.
- Cothran, A. Reporting and Commentary in Nathalie Sarraute's Novels.
L'Esprit Créateur. Vol XVII, No. 3, pp.245-69, Fall 1977.
- Davin, A. Nathalie Sarraute's "disent les imbéciles". The Critic's
Dilemma. New Zealand Journal of French Studies. Vol. 2, No. 1.
pp.56-79. 1981.
- Ezine, J.-L. Nathalie Sarraute: "Sartre s'est trompé à mon sujet".
Les Nouvelles Littéraires. p.5. 30 septembre 1976.
- Finas, I. Nathalie Sarraute ou les métamorphoses du verbe. Tel Quel.
No. 20. pp.68-77. hiver 1965.
- Nathalie Sarraute: "Mon théâtre continue mes romans ...".
Quinzaine Littéraire. 16-31. pp.4-5. décembre 1978.
- Forrestier, V. Nathalie Sarraute dénonce le but meurtrier de la
bêtise langagière. Quinzaine Littéraire. No. 241. pp.4-5.
1 octobre 1976.
- Fleming, J.A. The imagery of tropism in the novels of Nathalie
Sarraute. Image & Theme. Harvard University Press, 1969.
- Hess, J.L. Nathalie Sarraute talks about her newest novels. New
York Times Book Review. pp.3, 20. 17 July 1977.
- Kanters, R. L'Ere de la suspicion. Le Figaro Littéraire. p.16.
6 novembre 1976.
- Kitchen, P. Flicks & flotsam. The Listener. pp.350-1.
September 15 1977.
- Koch, S. A drama of pronouns. Saturday Review 4. No. 13 p.28
April 2 1977.
- Kreiter, J. Perception et métaphorisation dans "Le Planétarium":
ébauche d'une analyse lexicologique. L'Esprit Créateur.
Vol. XIX. No.2. pp.58-64. Summer 1979.

- Lagardère, A. "disent les imbéciles" Nouvelle Revue Française
No. 288. pp.82-3. décembre 1976.
- Matthews, J.H. Nathalie Sarraute: An approach to the novel.
Modern Fiction Studies. pp.337-44. hiver 1960-61.
- Murch, A. Erich Berne's "Games" and Nathalie Sarraute's "Tropismes".
Australian Journal of French Studies. January - April 1971.
pp.62-83.
- Newman, A. La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute. Poétique
14 pp.210-24. 1973.
- Poirot-Delpech, B. C'est celui qui le dit qui l'est: "disent les
imbéciles" de Nathalie Sarraute. Le Monde Hebdomadaire 23-9
p.12. septembre 1976.
- Racevskis, K. Irony as a Creative and Critical Force in Three Novels
of Nathalie Sarraute. The French Review. L1. No. 1. pp.37-44.
October 1977.
- Robbe-Grillet, A. Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman.
Critique No. 111/2. pp.695-701. août-septembre 1956.
- Sturrock, J. "Perpetuum immobile". Times Literary Supplement.
p.1505. December 3 1976.
- Weightman, J.G. Nathalie Sarraute. Encounter pp.36-43.
June 1964.
- Zeltner-Neukomm, G. Nathalie Sarraute et l'impossible réalisme.
Mercure de France. vol.345 pp.593-608. août 1962.