



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

André Durand présente

**Nathalie SARRAUTE**

**(France)**

**(1900-1999)**



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres  
qui sont résumées et commentées  
(surtout "*L'ère du soupçon*" et "*Enfance*").**

**Bonne lecture !**

Natalya (Natacha) Ilyanova Tcherniak naquit le 18 juillet 1900, à Ivanovo-Voznessenko, à deux cents kilomètres de Moscou, dans une famille de la bourgeoisie juive, aisée et cultivée, son père, Ilya Tcherniak, étant chimiste, docteur ès sciences, sa mère, Pauline Chatounowski, étant écrivaine (connue sous le nom de plume de N. Vikhrovski).

En 1902, ses parents divorcèrent, et sa mère vint avec elle à Paris. Elles habitèrent dans le cinquième arrondissement, et elle alla à l'école maternelle de la rue des Feuillantines. Mais le russe était parlé à la maison. Et, chaque année, elle passait un mois avec son père, soit en Russie, soit en Suisse. Elle retourna en Russie, à Saint-Pétersbourg, avec sa mère et le nouveau mari de celle-ci, Nicolas Boretzki, étant alors éduquée en russe et en français. En 1909, Ilya Tcherniak, connaissant des difficultés en Russie du fait de ses opinions politiques, fut contraint d'émigrer à Paris, où il se maria avec Vera Cheremetievski, Natacha vivant alors avec eux, allant à l'école communale de la rue d'Alésia, puis au lycée Fénelon, étant, grâce à la mère de Vera, initiée au piano et aux classiques français et russes, apprenant l'anglais. Son père créa une fabrique de matières colorantes à Vanves. En 1914, elle passa les vacances d'été près de Royan avec son père et sa mère qui, au début de la guerre, rentra à Saint-Pétersbourg.

«Repliée» à Montpellier, elle y passa son baccalauréat en 1917. L'année suivante, elle s'inscrivit à la faculté des lettres de Paris. En 1920, sa mère revint à Paris. En 1922, Natacha obtint une licence d'anglais, alla, au cours de l'été, à Oxford pour y étudier l'histoire, et à Berlin, pour étudier la sociologie, ce qui paracheva une éducation décidément cosmopolite. Grande lectrice, elle découvrit alors Thomas Mann.

De retour à Paris en automne, elle s'inscrivit à la faculté de droit. Elle, qui pratiquait le tennis et l'aviron, en 1923, fit l'ascension du mont Blanc. Cette année-là aussi, elle découvrit Proust (ce qui bouleversa sa conception du roman), en automne rencontra un autre étudiant en droit, Raymond Sarraute. Partageant les mêmes goûts en art (il l'initia à la peinture) et en littérature, ils découvrirent Pirandello monté par les Pitoëff. Cette année-là, ils furent tous deux licenciés en droit, se marièrent (ce qui fait qu'elle devint ainsi française), et s'inscrivirent au stage du barreau. La préparation de la conférence du stage, avoua-t-elle plus tard (entretien avec Marc Saporta, 1984), l'arracha «à la langue classique écrite» : «Il fallait rédiger le texte en langage parlé. J'ai trouvé là une liberté inconnue».

En 1925, elle et Raymond devinrent avocats. Elle allait également entamer une carrière de juriste internationale. Poursuivant ses explorations littéraires, en 1926, elle découvrit Joyce et son «ruissellement [...] du monologue intérieur» ('*L'ère du soupçon*'), Virginia Woolf et sa technique de l'introspection, Ivy Compton-Burnett et sa technique des dialogues, tout cela remettant en cause «la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire mais dépassée» (préface à '*L'ère du soupçon*'). En 1929 naquit sa première fille, Anne. En 1930 naquit sa deuxième fille, Claude (qui allait devenir journaliste, romancière et comédienne, et épouser Jean-François Revel).

Son mari l'encourageant à écrire, elle décida de se consacrer à la création littéraire, au détriment de l'activité professionnelle. Soucieuse de «la mise en mouvement de forces psychiques nouvelles» ('*L'ère du soupçon*'), elle composa, en 1932, deux textes courts, les futurs numéros II et IX des "*Tropismes*".

En 1933 naquit sa troisième fille, Dominique (qui allait devenir photographe). En 1935, elle fit, avec Vera, un bref séjour en U.R.S.S. qui lui laissa une impression de terreur.

En 1939, elle écrivit cinq textes courts, qui allaient être publiés en 1955, sous le titre '*Le cercle*' dans "*Monde nouveau*".

Tandis que, avec la «drôle de guerre», son mari était mobilisé, Nathalie Sarraute, après avoir eu, malgré l'appui de Jean-Paul Sartre, de la difficulté à trouver un éditeur, en cherchant un pendant deux ans, essuyant des refus de Gallimard et de Grasset, publia chez Denoël :

**“Tropismes”**  
(1939)

Recueil de textes brefs

Il réunissait dix-neuf textes ni titrés ni numérotés. Réédité par les Éditions de Minuit, en 1957, il comporta alors vingt-quatre textes, numérotés de XIX à XXIV mais non titrés : le sixième texte de l'édition de 1939 avait été supprimé, tandis qu'apparurent six nouveaux textes, rédigés de 1939 à 1941.

Résumé

I : Une foule se trouve devant des vitrines.

II : Un homme souffre de la médiocrité de pensée de son entourage.

III : Dans le quartier du Panthéon, des personnages solitaires, sans souvenirs, sans avenir, sont heureux.

IV : Un étrange ballet verbal, cruel et ludique, se déroule entre un homme et quelques femmes ;

V : Une femme est figée dans l'attente.

VI : Une femme impérieuse écrase autrui sous le poids des choses.

VII : Une femme parle et souffre de se sentir jugée par un homme qui ne parle pas.

VIII : Un grand-père, qui promène son petit-enfant, exerce sur lui une protection étouffante, et lui parle de sa mort.

IX : Un homme parle à une femme pour qu'elle ne parle pas.

X : Des femmes jacassent dans un salon de thé.

XI : Une femme est assoiffée d'«*intellectualité*».

XII : Un professeur du Collège de France vide «*de leur puissance et de leur mystère*» Proust et Rimbaud.

XIII : Des femmes sont acharnées à traquer une pièce de tissu.

XIV : Une femme sensible, croyante, s'attire les brusqueries d'autrui.

XV : Une jeune fille est heurtée par les inepties du vieillard qu'elle admire.

XVI : Un vieux couple mène une vie résignée.

XVII : Un jeune couple est en promenade avec son enfant.

XVIII : Dans la quiétude d'un cottage anglais, «*une demoiselle aux cheveux blancs*» attend l'heure du thé.

XIX : Un faible, malmené par autrui, se laisse faire.

XX : Un homme est rassuré et étouffé par les femmes qui l'entourent depuis son enfance.

XXI : Une femme trop sage est traversée par le désir soudain de fuir et de choquer.

XXII : Un homme se défend d'être attiré par les objets.

XXIII : Une femme, malgré elle, rejoint le cercle de sa famille qu'elle méprise.

XXIV : Un homme est victime de l'hostilité silencieuse de son entourage.

Commentaire

Le mot «tropisme», qui vient du grec «tropein» ([se] tourner, [se] diriger), qui est emprunté au langage scientifique, désigne l'orientation des plantes en fonction de leur milieu.

Nathalie Sarraute, qui présentait d'emblée au lecteur, sous une forme brève et frappante, avec une rigueur sévère, ce qui était son champ d'exploration privilégié, allait définir, dans «*L'ère du soupçon*», ce qu'elle entendait par «*tropismes*» : «*Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. [...] Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent.*» Elle écrivit encore que ce sont des «*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».*

Dans ces textes, on trouve des situations empruntées à la vie quotidienne, banales, anodines, dont l'auteur révéla l'envers, la face silencieuse qui affleure au fil de rares mots lancés plus qu'échangés, de gestes juste ébauchés. Ses récits, très serrés, isolent des moments éphémères, et leur donnent une densité nouvelle. Il se crée ainsi une impression d'étirement du temps par le récit.

On n'y trouve pas ou peu de faits ou d'actes, pas d'intrigue à proprement parler, des oscillations intérieures presque imperceptibles, quelques paroles insignifiantes, des clichés, des lieux communs, des banalités quotidiennes. Le récit met au jour ce qui se bouscule en deçà de l'attente et du silence. Et le quotidien le plus rassurant peut, grâce à ces petites scènes volontiers âpres, mais aussi quelque peu burlesques, ironiques ou cruelles, révéler sa violence extrême, une souffrance insoutenable ou une détresse indicible.

Les personnages, qui ne sont désignés que par les pronoms personnels de la troisième personne, qui sont déterminés par le lieu, la circonstance, la situation, ne sont jamais étudiés par eux-mêmes mais par l'intermédiaire de ceux auxquels ils sont liés. Mais, si, dès ces premiers textes, la romancière manifesta sa méfiance à l'égard du personnage traditionnel (un «*trompe-l'œil*», allait-elle écrire dans «*L'ère du soupçon*»), elle s'attachait à son monde intérieur, aux «*sources secrètes de l'existence humaine*» (id.) qui tissent, invisiblement mais plus solidement que les apparences qui les masquent, des rapports humains, qui sont complexes ; des sentiments intenses, voire violents ; des mouvements instinctifs ; des ondes ; des attirances et des rétractions soudaines ; des vibrations insoupçonnées qui effleurent notre conscience, qui affleurent sous nos discours, nos gestes, nos silences ; des états psychologiques fugaces, antérieurs à tout langage, qui se développent dans ces régions «*marécageuses et obscures*» où l'écriture tente de les rejoindre pour en exprimer la nature trouble et familière ; des réactions physiques spontanées déclenchées par la présence d'autrui ou par les paroles des autres.

Les conversations, innocemment cruelles ou savamment féroces, faites de phrases stéréotypées, de conventions langagières, restent indéterminées, et se délitent au fur et à mesure des récits qui veulent faire voir les failles qui s'ouvrent au sein de comportements mécaniques ou d'échanges de lieux communs jusqu'à ce que surgissent un sentiment d'angoisse, une sensation de solitude ou de peur inapaisable.

Nathalie Sarraute, qui confia : «*Les textes qui composaient cet ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie.*», s'était livrée à un patient travail d'exploration, à une observation «*au microscope et au ralenti*», à des descriptions minutieuses, voulant exprimer ce qui ne l'avait jamais été : l'existence, sous des apparences banales, d'un sous-monde doué d'une vie grouillante et frénétique, qui serait le vrai monde des rapports humains ; l'existence sous la surface de la communication d'une sous-conversation (gestes qui contredisent la parole, silences, sous-entendus, inflexions, attitudes du corps, expressions du visage) qui constitueraient la vraie communication. Les «*tropismes*» manifestent nos sentiments, régissent à notre insu nos relations, et ébranlent les masques rassurants de la vieille psychologie. La répulsion est mêlée d'attrait. Coexistent, chez le même individu, à l'égard du même objet, la haine et l'amour.

La première édition de «*Tropismes*» passa presque inaperçue. Un seul article, celui de Victor Moremans, dans «*La gazette de Liège*» du 24 mars 1939, rendit compte de l'ouvrage avec une grande perspicacité critique : «*En dépit de ce qu'elles ont d'un peu hermétique et peut-être à cause de cela, il est évident que les images recueillies par Mme Nathalie Sarraute sous le titre "Tropismes" ne manquent ni de poésie ni de charme. Elles ne manquent non plus ni de fine observation ni de sensibilité. [...] Il est malaisé de donner une idée un peu nette du livre de Mme Sarraute, dont le charme principal naît justement de son imprécision et de ce qu'il y a de fuyant et d'insaisissable. Sans doute il y a beaucoup de littérature dans tout cela, mais n'en disons pas trop de mal, car il n'est pas malaisé de se rendre compte à travers elle que l'auteur de "Tropismes" a un tempérament d'écrivain. Mme Nathalie Sarraute, non seulement sait voir et dégager de la banalité des faits leur sens humain,*

mais elle sait également écrire. Ce petit livre qu'elle vient de publier n'offre pas uniquement l'intérêt d'une curiosité littéraire. Il peut être considéré comme l'échantillon avant-coureur d'une oeuvre dont l'acuité et la profondeur nous surprendront peut-être un jour.»

Nathalie Sarraute reçut des lettres admiratives de Max Jacob (qui salua «un grand poète»), de Charles Mauron et de Jean-Paul Sartre (qui se dit séduit par son «charme» et son ton «juste et naturel»).

Lors de la réédition, en 1957, Émile Henriot, se demanda, dans "Le monde" du 22 mars : «En contrepartie de ces lieux communs, où sont les remous annoncés? Je ne vois pas ce que peuvent gagner ces petits récits naturalistes au fait que les acteurs ne sont pas nommés, ni ce qu'il y a à retenir de ces abstractions et de cette littérature à système, si ce n'est qu'elle cherche très légitimement autre chose que le déjà vu et le déjà dit. Mais jusqu'ici on n'aura fait que remplacer une convention par une autre et c'est sans aucun profit pour le lecteur, cela n'intéresse que les écrivains.» Mais l'intérêt du livre fut reconnu, et il allait bouleverser l'art français du roman.

Pour Gaétan Picon, «"Tropismes" contient des éléments dont ensuite Nathalie Sarraute tira parti : textes très courts où une conscience jamais nommée, simple référence impersonnelle, s'ouvre ou se rétracte à l'occasion d'une excitation extérieure, recevant la coloration qui permet de l'entrevoir.»

En 1986, au Festival d'Avignon, "Tropismes" fit l'objet d'une lecture-spectacle dirigée par Michel Dumoulin.

L'essentiel de la quête littéraire et de l'écriture de Nathalie Sarraute, qui allait mener une recherche permanente de formes neuves, était déjà présent dans ce mince volume.

---

La Seconde Guerre mondiale venue, Nathalie Sarraute fut, en automne 1940, en application des lois antijuives de Vichy, radiée du barreau de Paris. Pour pouvoir continuer à exercer, Raymond Sarraute divorça. Elle se réfugia à Janvry, dans la vallée de Chevreuse, où elle hébergea un moment Samuel Beckett et sa femme, car il était alors recherché par la Gestapo pour ses activités de résistance. Dénoncée par un commerçant du village (elle avait refusé de porter l'étoile jaune), elle échappa de peu à l'arrestation, et, sous l'identité de Nicole Sauvage (initiales identiques à celles de son identité réelle), s'établit à Parmain (actuellement Val-d'Oise), chez Mme Dieudonné, se faisant passer pour l'institutrice de ses filles. Si elle vécut des heures d'angoisse terribles, elle ne voulut pas en parler, par respect pour ce que d'autres avaient subi, s'estimant heureuse d'avoir échappé à la mort.

C'est dans ces circonstances qu'elle commença à travailler à son premier roman, ne voulant pas y approfondir l'analyse des caractères traditionnels du roman «balzacien» tels que l'ambitieux, l'avare, l'amoureux ou le jaloux, mais supprimer l'intrigue et les personnages, créer une forme singulière, en continuant, avec la vigilance d'un guetteur, sa poursuite des «tropismes».

En 1944, elle revint à Paris où, en 1945, elle revit Jean-Paul Sartre qu'elle avait rencontré durant l'Occupation. Grâce à lui, elle découvrit Faulkner et Kafka.

En 1946, son roman fut achevé, et des extraits parurent dans "Les temps modernes". Mais elle allait devoir attendre deux ans avant de pouvoir le publier.

Entretiens, elle fit paraître dans "Les temps modernes" :

---

### **'Paul Valéry et l'enfant d'éléphant'**

(janvier 1947)

#### Article

Dans les poèmes de Valéry, Nathalie Sarraute, qui s'identifiait à «l'enfant d'éléphant» de Kipling qui dérangeait et perturbait par ses questions indiscrettes, reconnaissait «*cette vieille odeur aigrette de chiffon humide et de craie, cette vieille odeur rassurante et familière d'encre et de poussière qui flotte autour des souvenirs d'exercices et d'efforts scolaires*».

## Commentaire

C'est son refus de l'académisme qui amena Nathalie Sarraute à ce jugement très sévère.

---

---

En 1947, Nathalie Sarraute subit une attaque de tuberculose pulmonaire.

En octobre, elle fit paraître dans "Les temps modernes", un article théorique intitulé "De Dostoïevski à Kafka", texte qui allait être repris dans "L'ère du soupçon".

Refusé par Gallimard et Nagel, fut publié par Robert Martin :

---

---

### **"Portrait d'un inconnu"**

(1948)

#### Roman

Un vieillard avare autoritaire et sa fille, vieille demoiselle mesquine, qui finit par s'émanciper par un mariage de raison avec le seul personnage du livre qui ait un nom, M. Dumontet, sont épiés par un quatrième personnage, un narrateur inquiétant, maladivement fasciné par eux, qui se désigne par la première personne, qui joue le rôle de «corps conducteur» à travers lequel passent tous les courants dont l'atmosphère est chargée. Il aime se reconnaître dans l'inconnu du portrait anonyme d'un musée hollandais. Mais cet inconnu pourrait être chacun des personnages principaux, qui tous, à l'abri de leur anonymat, préservent une part inaccessible aux mots. Le lecteur suit avec le narrateur, au gré de souvenirs ou de rencontres, les drames invisibles qui se jouent au sein de ce couple dérisoire et sordide qui se défait sous nos yeux sans jamais cesser de se faire souffrir. Mystérieusement impliqué mais distant, le narrateur met à nu ce qui se cache sous la surface de ces êtres, de leur relation mutuelle, de leur relation avec d'autres personnages esquissés çà et là : des mouvements secrets, invisibles, sursauts intérieurs évanouis à peine nés, obsessions, ressassements, pulsions, sensations indicible que leurs paroles ou leurs gestes tout à la fois masquent et révèlent. Jusqu'à ce que le «vieux» l'attire dans ses rets, et, d'observateur des profondeurs cachées, le transforme à ses côtés en acteur de la comédie des apparences.

## Commentaire

Sartre écrivit une préface où il mit l'accent sur la nouveauté de cet «antiroman qui se lit comme un roman policier» (qui est en effet une enquête, une tentative pour appréhender l'existence de ce vieil homme, vivant seul avec sa fille), ajoutant : «Nathalie Sarraute ne veut prendre ses personnages ni par le dedans ni par le dehors, parce que nous sommes pour nous-mêmes et pour les autres, tout entiers dehors et dedans à la fois [...]. Le dehors, c'est un terrain neutre, c'est le dedans de nous-mêmes que nous voulons être pour les autres et que les autres nous encouragent à être pour nous-mêmes. C'est le règne du lieu commun [...] Est-ce de la psychologie? Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'inauthentique : elle nous le fait voir partout. Et derrière ce mur? Qu'y a-t-il? Eh bien justement, rien. Rien ou presque. Des efforts vagues pour faire quelque chose qu'on devine dans l'ombre. L'"Authenticité", vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort, est partout suggérée mais invisible. On la pressent parce qu'on la fuit. Si nous jetons un coup d'œil, comme l'auteur nous y invite, à l'intérieur des gens, nous entrevoyons un grouillement de fuites molles et tentaculaires. Il y a la fuite dans les objets qui réfléchissent paisiblement l'universel et la permanence, la fuite dans les occupations quotidiennes, la fuite dans le mesquin [...] Je pense qu'en laissant deviner une authenticité insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique, elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par-delà le psychologique, la réalité humaine dans son existence même.» Il ajouta : «Le meilleur de Nathalie Sarraute, c'est un style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir, qui approche de l'objet avec des précautions pieuses, s'en écarte soudain par une

sorte de pudeur ou par timidité devant la complexité des choses, et qui, en fin de compte, nous livre brusquement le monstre tout baveux, mais presque sans y toucher, par la vertu magique d'une image.»

“Portrait d'un inconnu” est bien en effet un anti-roman en ce sens qu'il n'y a pas à proprement parler d'«histoire», pas d'intrigue, pas de péripéties, et, plus curieusement encore peut-être, pas de vision, pas de vision irradiante. Mais, pour Gaétan Picon, c'est un «roman tout de même, par rapport à “Tropismes”, puisqu'il y a ici organisation d'une discontinuité, rassemblement d'éléments centrifuges». Et semblent se constituer des types familiers : l'avare égoïste, la fille sacrifiée, le sujet étant d'ailleurs inspiré par “Eugénie Grandet”, leur couple étant presque balzacien. Sur le visage obstiné de sa fille le vieux contemple «sa propre image grotesque. Sa caricature...», «son produit immonde». «La parasite. La sangsue. Collée à lui, sans s'arracher à lui un seul instant, elle n'a cessé d'aspirer avec avidité tout ce qui sortait de lui...» Mais Nathalie Sarraute voulut montrer que «pour l'oeil moderne, on ne pouvait plus décrire le père Grandet. Celui qu'on appelait un avare ou un égoïste s'est désintégré sous le regard et est devenu si complexe que l'observateur a perdu pied» (entretien à “Libération”, 28 septembre 1989). À ces personnages, le narrateur pense un instant «donner au moins un nom, d'abord, pour les identifier... Mais non, je ne peux pas ; il est inutile de tricher...»

Il y a très peu d'événements, et pourtant que de tourbillons, de répulsions, de terreurs secrètes, de mouvements en tous sens avant la scène finale où tout rentre dans l'ordre, où le narrateur se sent gagné par la placidité extérieure des autres personnages, placidité que, dans les dernières lignes, il ne peut assimiler qu'à la mort : «Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort. / Après la mort?... Mais non, ce n'est rien, cela non plus... Même cet air un peu étrange, comme pétrifié, cet air un peu inanimé disparaîtra à son tour... Tout s'arrangera... Ce ne sera rien... Juste encore un pas de plus à franchir...»

Si les conversations, les situations sont empruntées au quotidien, ou font parfois référence aux conventions romanesques les plus courantes, dans sa manière de les mettre en scène, la romancière leur ôta tout caractère rassurant. Elle décrit et déjoua les pièges de la banalité, des lieux communs, qui constituent le terrain même de son investigation. Négligeant les guillemets, tirets et autres marques du discours direct et du dialogue, elle créa l'impression d'un flux ininterrompu et indistinct qui lie indissociablement monologues du narrateur, paroles par lui captées ou prononcées, souvenirs, échos intérieurs éveillés par ces paroles ou ces souvenirs. Aussi le lecteur s'avance-t-il en un terrain mouvant : les banalités quotidiennes révèlent un univers de sensations troubles et confuses qu'elles masquent mal, celui des «tropismes».

Il s'établit ainsi un mouvement de va-et-vient entre les apparences (les paroles, les gestes de tous les jours, les lieux communs, les petites intrigues qui unissent les personnages) et ce monde inconnu que traqua l'autrice avec son narrateur. Le texte progresse par glissements, par déplacements : déplacements temporels (du présent de la narration au passé des souvenirs du narrateur), déplacements dans l'espace (de la face émergée à la face immergée des êtres et des choses), déplacements enfin du point de vue du narrateur, d'abord externe, ce qui lui permet de capter ce monde des profondeurs, puis, dans les dernières pages du livre, interne, ce qui l'en éloignera : «Je mêlerai pieusement ma voix aux leurs [...]. Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié.» Ces déplacements insensibles, sinueux, sans marques définies s'accompagnent d'une importance particulière accordée au champ lexical du gluant, du visqueux ainsi qu'à celui du monde des insectes, qui caractérisent tous deux la vision «protoplasmique» de l'univers de Nathalie Sarraute : «Quelque chose d'indéfinissable sort d'eux, un mince fil ténu, collant, de petites ventouses délicates comme celles qui se tendent, frémissantes, au bout des poils qui tapissent certaines plantes carnivores, ou bien un suc poisseux comme la soie que sécrète la chenille ; quelque chose d'indéfinissable, de mystérieux, qui s'accroche au visage de l'autre et le tire...»

Pas plus que “Tropismes”, ce roman de Nathalie Sarraute, son deuxième ouvrage publié, n'éveilla lors de sa parution ni l'attention des critiques ni celle des lecteurs.

En 1949, grâce à un héritage fait par son mari, Nathalie Sarraute et lui achetèrent une propriété à Chérence (Val-d'Oise) où elle allait écrire une partie de son oeuvre.

En août mourut son père.

En 1950, elle fit paraître dans "Les temps modernes" un article théorique intitulé "*L'ère du soupçon*".

Après que des extraits en aient parus dans "Les temps modernes", Gallimard publia :

---

---

### **"Martereau"**

(1953)

#### Roman

Le narrateur est un jeune homme maladif, en principe décorateur, mais qui, pour l'instant, n'a pas encore réalisé grand-chose, car il ne faut pas qu'il se fatigue, d'autant plus que rien ne l'empêche de se laisser vivre puisque son oncle gagne largement de quoi subvenir à ses besoins, oisif, cultivé et délicat, il se complaît aux jeux d'une imagination peut-être d'autant plus enfiévrée que les vastes horizons lui manquent. L'ambiance où il se trouve a pour lui une extrême importance. Aussi est-il toujours sur le qui-vive, à redouter qu'elle ne se détériore, dans ce milieu familial où l'étroitesse des contacts, la connaissance intime que les uns ont des autres, les conflits cachés qui les opposent, favorisent le développement de tout un menu va-et-vient, d'une succession tâtonnante, feutrée et précautionneuse de mouvements parfois presque imperceptibles, qui sont tantôt d'adhésion à autrui et tantôt de repli sur soi. Le narrateur nous en entretient pour ainsi dire exclusivement, les examine avec l'obstination d'un savant penché sur d'infimes particules aux rondes capricieuses. Il guette en lui et autour de lui ce qui les provoque, note avec jubilation ou désespoir les signes qui les trahissent, tâche d'évaluer leur intensité. Lorsque, et c'est fréquent, une conversation lui a laissé en tête un souci, ou au cœur une inquiétude, il reprend inlassablement le fil de ces données mouvantes et fragiles, et, comme l'araignée tissant sa toile, tente de reconstituer l'état d'âme de son interlocuteur, de retracer et, au besoin, de prolonger la courbe de son cheminement, de deviner le but qu'il s'efforce d'atteindre. Souvent, aussitôt construit l'édifice, il a l'impression de s'être trompé, le jette rageusement par terre, le recommence sur d'autres bases. Et quand, enfin, il s'estime satisfait, qu'il se persuade qu'il a raison, lui-même, par ses actes ultérieurs, lui inflige un catégorique démenti.

Mais voilà qu'apparaît quelqu'un du dehors : Martereau. Ce « personnage » est vu par les autres de l'extérieur et de loin, conformément à des schémas psychologiques connus, et tel que les gens se voient d'ordinaire les uns les autres. Il a un nom, des contours nets et précis. Il paraît constitué par une substance qui lui est propre, une substance compacte et stable qui fait de lui un « caractère ». Sa simplicité, sa pureté émerveillent le narrateur, et éveillent sa nostalgie. Mais le fait le plus banal, l'achat d'une propriété, autour duquel se noue l'intrigue provoque un conflit qui oppose Martereau aux autres et le rapproche d'eux. Le narrateur veut savoir qui est Martereau : le débonnaire et jovial voisin de sa famille ou un spéculateur dur en affaires ? Chaque expression de son visage, chacun de ses mots sont analysés par lui pour confirmer l'une ou l'autre de ses suppositions. Et dès lors une faille se produit dans ce personnage fait d'un seul bloc. Le soupçon s'y introduit. Martereau est-il bien tel qu'il apparaît ? Quelque chose, en lui aussi, se met à bouger, des mouvements pareils à ceux des autres se révèlent en lui aussi et se développent. Un moment, la conduite de Martereau apaise les soupçons. Mais le mal est fait, ou peut-être est-ce un bien ? Martereau, à son tour, s'est désintégré.

#### Commentaire

L'intrigue était pur prétexte. Le narrateur ne raconte pas une histoire organisée ; il n'est même qu'un enregistreur qui amplifie et interprète ce qu'il perçoit, et, suivant que cela lui procure aise ou malaise, s'épanouit ou se rétracte. Les personnages, qui sont par lui tantôt saisis de l'extérieur, figures banales et stéréotypées, tantôt dans l'agitation des « *tropismes* » qui se déroule à l'arrière-plan de leurs actes et de leurs paroles, n'ont pas d'épaisseur. Même le dénommé Martereau ne possède pas de frontière individuelle.

Ce n'est qu'avec ce livre, qui parut chez Gallimard, maison à laquelle elle allait rester désormais fidèle, que Nathalie Sarraute commença à connaître le succès.

---

---

En 1955, *‘Le cercle’* parut dans *‘Monde nouveau’*.

En janvier-février 1956, parurent, dans *‘La nouvelle revue française’*, deux articles théoriques intitulés *‘Conversation et sous-conversation’* et *‘Ce que voient les oiseaux’*.

Cette année-là mourut la mère de Nathalie Sarraute.

Les quatre articles théoriques parus dans *‘Les temps modernes’* et *‘La nouvelle revue française’* entre 1947 et 1956, furent regroupés dans :

---

---

### ***‘L'ère du soupçon’***

(1956)

#### Recueil d'articles

---

---

#### *‘Préface’*

Nathalie Sarraute repoussa l'idée que les œuvres groupées sous le nom de *‘Nouveau roman’* soient des *«expériences de laboratoire»*. Elle indiqua que *‘Tropismes’* était né d'*«impressions»* qu'elle avait ressenties *«depuis [s]on enfance»* qui sont des *«mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence [...] Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot, pas même les mots du monologue intérieur, ne les exprime [...] il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images. [...] Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. [...] Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent.»*

Mais elle refusait de s'intéresser au *«caractère des personnages»* d'ailleurs *«anonymes, à peine visibles»*, à une *«intrigue romanesque»*, à des *«sentiments connus et nommés»*. Elle affirmait que *«les tropismes ont continué à être la substance de tous [s]es livres»*, ceux-ci se situant dans *«un mouvement irréversible de la littérature»* dont les précurseurs étaient, à ses yeux, Virginia Woolf, Proust et Joyce. Elle affirmait qu'*«on commence maintenant à comprendre qu'il ne faut pas confondre sous la même étiquette la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire mais dépassée, avec la mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer.»*

---

---

#### *‘De Dostoïevski à Kafka’*

Nathalie Sarraute se demandait si l'écrivain doit vraiment choisir entre un *«roman psychologique»*, issu du maître russe, et un courant plus *«moderne»*, celui du *«roman métaphysique»* de Kafka.

Analysant *‘Les frères Karamazov’*, elle reconnaissait que Dostoïevski avait été attentif à saisir, au-delà de l'humilité et de l'orgueil dont ses héros sont bouffis, *«un mouvement dont l'orgueil et l'humilité ne sont que les répercussions»*, que cette transparence fait d'eux, *«non pas tant des types humains en chair et en os [...] que de simples supports»*, *«des porteurs d'états parfois encore inexpliqués que nous retrouvons en nous-mêmes»*. Pour elle, les *«bonds désordonnés et [les] grimaces»*, des héros de Dostoïevski ne traduisent rien d'autre, tels *«l'aiguille du galvanomètre qui retrace en les amplifiant*

*les plus infimes variations d'un courant», que «des mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, 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».*

Chez Kafka, apparaîtrait l'humain absurde du XXe siècle, l'individu absent à lui-même et si réduit à ses seules apparences qu'il ne peut qu'être l'objet d'une description extérieure, car, s'il n'y a rien derrière cette surface, le roman doit renoncer à l'investigation psychologique comme à un instrument démodé.

Pourtant, l'alternative entre les deux directions ne lui apparaissait pas fondée, et, pour elle, se posait plutôt de façon radicale la question de savoir ce que le romancier poursuit par le langage de la fiction. Son but lui semble devoir être la mise au jour d'«états inexplorés», d'«états baladeurs», communs à tous les êtres humains, si instables et si universels que le «personnage», qui n'en est au fond que le simple support, peut disparaître.

Il faut donc renoncer au débat sur la nature psychologique du roman, ou modifier le sens de l'expression. Ce n'est pas sur le caractère d'un personnage que porte l'investigation soupçonneuse et passionnée d'un observateur, narrateur ou romancier, mais sur «ces mouvements sous-jacents, ce tourbillonnement incessant, semblable au mouvement des atomes», qui «ne sont eux-mêmes rien d'autre que de l'action et ne diffèrent que par leur délicatesse [...] des grosses actions de premier plan que nous montre un roman de Dos Passos ou un film». Le caractère n'est pas cerné par le récit à force de pénétration ; au contraire, il est dissous, désintégré, et le récit montre, derrière le bloc figé des apparences, l'informe, le non-nommé, le grouillement vivant, la matière secrète et vagabonde de toute existence.

D'autre part, il lui devenait évident que, si le principe de personnages aux caractères bien définis est remis en question, l'action dramatique, liée par tradition aux caractères des héros, ne peut que s'en trouver profondément modifiée. Elle se proposait de se déplacer de cette surface où semblent se dérouler les événements d'une fiction, vers ces palpitations souterraines dont les péripéties incessantes se découvrent plus riches et plus réelles. Ce sont les variations des «tropismes», le nuage de leurs modifications, qui allaient former la substance du récit.

L'action traditionnelle du roman hérité du XIXe siècle, et de son archétype, le roman balzacien, dont l'intérêt repose sur l'intrigue et sur les personnages, dont les comportements se fondent sur des typologies qui les réduisent aux apparences d'une description extérieure, devait éclater, disparaître. Une quantité de drames infimes la remplaceraient, dont le déroulement dans la conscience de quelques individus donnerait au livre l'aspect oscillant, infini et pourtant ordonné de ce ciel qu'observent les astronomes. Il s'agit de «plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains».

---

### 'L'ère du soupçon'

Nathalie Sarraute prenait la défense du roman que «seul l'attachement à des techniques périmées fait passer pour un art mineur...». Mais elle affirmait que, dans le roman traditionnel, «le romancier ne croit plus guère à ses personnages», et que «le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire», qu'«ils se méfient l'un de l'autre», concluant : «Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon», reprenant le mot de Stendhal : «Le génie du soupçon est venu au monde.» ('Souvenirs d'égotisme').

Le lecteur «se méfie de ce que lui propose l'imagination de l'auteur». Il se lasse de la description d'«une réalité dont chacun connaît, pour l'avoir parcourue en tout sens, la moindre parcelle». «Quant au caractère, il sait bien qu'il n'est pas autre chose que l'étiquette grossière dont lui-même se sert, sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites.» «L'intrigue, s'enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donne, en même temps qu'une apparence de cohésion et de vie, la rigidité des momies».

Ce lecteur a «appris [...] Il a connu Joyce, Proust et Freud ; le ruissellement, que rien au-dehors ne permet de déceler, du monologue intérieur ; le foisonnement infini de la vie psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient. Il a vu tomber les cloisons étanches qui séparaient les personnages, et le héros de roman devenir une limitation arbitraire, un découpage

conventionnel pratiqué sur la trame commune que chacun contient tout entière, [...] Il a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir un eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions ; [...] il a vu nos actes perdre leurs mobiles courants et leurs significations admises, des sentiments inconnus apparaître et les mieux connus changer d'aspect et de nom.» Il sait «qu'il est vain de s'efforcer de reproduire l'infinie complexité de la vie».

Il apparaissait à Nathalie Sarraute impossible de rivaliser «avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad». Elle pensait que «le lecteur préfère aujourd'hui le documentaire vécu», ce qui serait confirmé par «la vogue récente du roman américain». L'écrivain ne peut «se résoudre à écrire : "La marquise sortit à cinq heures"». «Il s'aperçoit que le ton impersonnel, si heureusement adapté aux besoins du vieux roman, ne convient pas pour rendre compte des états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir [...] la coexistence de sentiments contradictoires [...] la richesse et la complexité de la vie psychologique». «L'élément psychologique, comme l'élément pictural, se libère insensiblement de l'objet avec lequel il faisait corps. Il tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support.» «Le personnage n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même.» ; il n'a parfois même plus de nom (chez Kafka) ; ou le même prénom peut être donné à deux personnages différents (chez Faulkner), ce qui «force le lecteur à se tenir constamment sur le qui-vive ». Un moyen qui permet d'«attirer» le lecteur «sur le terrain de l'auteur», de le mettre «d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve», «consiste à désigner par un «je» le héros principal». Le lecteur pourra satisfaire au cinéma «son goût des personnages "vivants" et des histoires». «Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre.» Le romancier doit s'acquitter de «son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté», et ne pas «commettre son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs.»

---

### “Conversation et sous-conversation”

Nathalie Sarraute se moquait du désir qu'eut Virginia Woolf de fouiller les «endroits obscurs de la psychologie». Elle considérait que «les oeuvres de Joyce et de Proust se dressent déjà dans le lointain comme les témoins d'une époque révolue.» Elle pensait que, «depuis les romans américains et les grandes vérités aveuglantes que n'a cessé de déverser la littérature de l'absurde», les romanciers de son époque ne voulaient plus entendre parler de «psychologie».

Elle leur proposait de s'intéresser aux «mouvements infimes et évanescents», d'abandonner au cinéma et au journalisme le souci «de relater les actions et les événements qui composent l'histoire» des personnages, de chercher «des techniques neuves adaptées à de nouvelles formes». Elle affirmait la nécessité d'«une révision du contenu et des formes du roman et notamment du dialogue», qui doit être «surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains : ces mouvements, l'auteur, et avec lui le lecteur, devrait les faire en même temps que les personnages, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles.»

Ainsi, on pourrait atteindre une «matière anonyme comme le sang», révéler «le non-dit, le non-avoué», faire «apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience [...] tandis que continue à se dérober en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripateur, le flot ininterrompu des mots.» C'est tout l'univers de la «sous-conversation» qui sous-tend et se noie dans la conversation.

Pour l'autrice, la parole est comme «l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes» que provoquent sur nous les paroles d'autrui. Ces paroles sont souvent anodines, mais leur force destructrice se cache sous la carapace des lieux communs, des gentillesse d'usage, des

politesses. Nos apparences sans cesse dévoilent et masquent à la fois ces petits drames. Il ne s'agira plus tant pour le romancier de fabuler dans la vraisemblance, ou dans l'invraisemblance, que d'écouter résonner cette «*sous-conversation*».

Pour Nathalie Sarraute, dans le roman traditionnel, les dialogues introduisent une rupture artificielle par les «dit» ou «répondit», et la difficulté subsiste même «*quand le personnage s'exprime à la première personne*». Le romancier peut tenter d'y remédier en procédant comme un romancier «*behavioriste*», qui fait «*parler sans aucune préparation ses personnages*», ce qui «*pousse dangereusement le roman sur le domaine du théâtre*», où le dialogue «*est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque*». Le romancier peut aussi suivre «*la méthode opposée, celle de Proust : le recours à l'analyse*», qui «*tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas en étendue (cela leur est donné à meilleur compte et de façon plus efficace par le document et le reportage, mais en profondeur.*» Mais, pour elle, Proust désigna les phénomènes «*par leurs noms déjà connus : jalousie, snobisme, crainte, modestie*», dégagea «*des principes généraux*».

Aussi faut-il, à son avis, créer «*un instrument*» qui permette «*de nouvelles recherches*», «*une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains que Proust n'a eu que le temps de survoler et dont il n'a observé et reproduit que les grandes lignes immobiles, une technique 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.*»

Pour elle, l'écrivain doit dépasser le formalisme du roman traditionnel pour mettre au jour des «*états inexplorés [...], contradictoires, évanescents*», communs à tous. Par les mots seuls, se constitue une réalité nouvelle, «*quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation*». Elle voulait que rien ne vienne rompre le passage de la «*sous-conversation*» au dialogue : «*C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au-dehors.*»

Elle considérait que les problèmes posés par le dialogue avaient été «*jusqu'à un certain point résolus, mais de manière très différente, par un écrivain anglais encore peu connu ici, Ivy Compton-Burnett*» dont les livres «*ne sont qu'une longue suite de dialogues*».

---

### ‘Ce que voient les oiseaux’

Nathalie Sarraute regrettait «*l'admiration, l'amour unanime et sans réserves du public, par ailleurs si divisé, si fluctuant, si capricieux, pour les chefs-d'œuvre consacrés*», son intérêt pour des «*détails sans importance*». Face à ces œuvres, «*aucune accommodation n'est nécessaire ; on entre sans effort, on se trouve aussitôt de plain-pied ; les personnages nous ressemblent.*» Si «*quelques esprits sophistiqués*» leur reprochent «*le manque d'art*», «*la faiblesse du style*», ils se font traiter «*de partisans de l'art pour l'art, accuser de formalisme*». Elle reconnaissait que ces romanciers «*savent non seulement inventer une intrigue, développer une action, créer ce qu'on appelle une "atmosphère", mais encore, et surtout, ils savent saisir et rendre la ressemblance.*» parce qu'«*ils viennent établir tout naturellement leur poste d'observation juste à cet endroit précis où le place aussi le lecteur.*» Mais, selon elle, ils ne saisissent qu'«*une réalité de surface, rien que la plus plate et la plus banale apparence.*» Elle se moquait du recours à la grille de la psychanalyse, qui n'offre qu'une autre de ces satisfactions qu'elle qualifiait d'«*extra-littéraires*».

Elle proposait «*une différence radicale d'attitude envers l'objet*», «*une totale différence de méthode*». Elle considérait comme «*proprement inconcevable*» «*tout désir de faire du beau style pour le plaisir d'en faire, pour se donner et pour donner aux lecteurs des jouissances esthétiques*», ce beau style «*dont l'harmonie et la beauté apparente est à chaque instant pour les écrivains une tentation si dangereuse*». Elle demandait aux romanciers de «*se délivrer du sujet, des personnages et de l'intrigue*». Elle refusait qu'on fasse du roman «*une arme de combat, destinée à servir la révolution ou*

à maintenir et à perfectionner les conquêtes révolutionnaires» tout en l'asservissant «à une forme académique», à «un style, sorte de style de digest, identique dans tous ces ouvrages» pour les rendre «accessibles aux grandes masses». Elle protestait : «Ainsi, au nom d'impératifs moraux, on aboutit à cette immoralité que constitue en littérature une attitude négligente, conformiste, peu sincère et loyale à l'égard de la réalité.»

Elle voulait que la littérature fournisse aux lecteurs «cette satisfaction essentielle qu'elle seule peut donner : une connaissance plus approfondie, plus complexe, plus lucide, plus juste que celle qu'ils peuvent avoir par eux-mêmes de ce qu'ils sont, de ce qu'est leur condition et leur vie.» Elle proposait un «réalisme neuf et sincère», qui consisterait à «saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible», ce qui lui apparaissait comme «la réalité», et l'opposait «à la littérature néo-classique comme à la littérature prétendument réaliste ou engagée qui ne montre plus que des apparences et qui mérite, elle, d'être considérée comme un formalisme», aux récits trop complaisamment descriptifs de l'école naturaliste, qui veut «faire "ressemblant"». Elle considérait que «tout ce qui asservit le roman à une forme académique et figée est précisément ce dont on se sert pour faire du roman une arme révolutionnaire».

---

### Commentaire

Dans cet «essai sur les romans» était abordée, pour la première fois, l'idée d'une crise du roman. Elle se moquait d'un certain conventionnalisme que le roman, comme genre, aurait tendance à ériger en absolu. En d'autres termes, pour elle, devait être dépassé le sacro-saint système de «ficelles», de recettes (éprouvées) grâce auxquelles l'écrivain se donne à la fois comme présent et absent de son oeuvre d'une manière si pernicieuse, si littéraire, que sa propre aventure spirituelle, toute en nuances et tentacules, se trouve escamotée à gros traits au profit de celle, toute fictive, de ses personnages, dont l'unique préoccupation semble être de se montrer dignes du musée Grévin.

Elle attaquait la conception du roman traditionnel, jusqu'à la notion même de sujet, qui était dilué dans le mouvement même de l'écriture, et n'existait que «dans et par le texte». Cette conception trouvait son origine dans le travail d'exploration qu'elle avait entrepris avec «*Tropismes*», et l'ensemble de son oeuvre, allait se définir comme une inlassable recherche d'authenticité : «Rien, convint-elle, ne se serait passé pour moi de ce qui m'est arrivé par la suite.» (entretien avec Lucette Finas, dans «*Études littéraires*», décembre 1979).

Publié aux Éditions de Minuit à l'instigation de Robbe-Grillet, l'essai bouleversa aussitôt la critique littéraire au point d'être considéré comme le premier manifeste d'un mouvement qui groupait des écrivains tels que Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Roger Pinget, et dont Nathalie Sarraute fut reconnue, malgré elle, comme le chef de file. Mais elle se dissociait de cette «école du regard» dont les tenants ne décrivaient que des «surfaces», car elle se déclarait attachée à la compréhension du psychisme humain et du destin de l'être humain, fondements classiques de la littérature.

«*L'ère du soupçon*» imposa la romancière, qui devint brusquement célèbre, commença à être lue.

---

En 1956, Raymond Sarraute et Nathalie se remarièrent.

En 1957, elle subit une grave rechute de tuberculose.

Cette année-là parut une édition augmentée de «*Tropismes*».

Comme parut aussi «*La jalousie*» de Robbe-Grillet, le critique Émile Henriot, parlant des deux oeuvres, utilisa péjorativement l'expression «nouveau roman», qui allait être reprise par Alain Robbe-Grillet et désigner désormais le mouvement dont il était l'animateur.

C'est dans ce nouveau climat d'effervescence littéraire qu'elle fit paraître :

---

**“Le planétarium”**  
(1959)

Roman de 250 pages

Dans la famille Guimier, on se lance des phrases assassines. Il y a la vieille et maniaque tante Berthe qu'on veut déposséder de son grand appartement. Elle se plaît à de banals commérages, est en proie à des obsessions, connaît un effondrement intérieur, le monde lui devenant soudain insoutenable à cause d'une poignée de porte qu'elle avait choisie avec soin mais qui finalement, mal posée, dépareille la belle porte en chêne. Son neveu, Alain, est un jeune dandy, un thésard qui veut devenir écrivain, un critique littéraire timide et peu confiant, un sot qui s'attribue des goûts artistes. Il est en opposition avec la famille matérialiste de son épouse, Gisèle, qui, douce et aimante, est tiraillée entre son mari et ses parents, et ils connaissent des difficultés conjugales. D'autre part, ils cherchent à s'infiltrer dans la coterie de Germaine Lemaire, une femme de lettres très en vue, brillante et controversée, montrée tantôt dans sa gloire, tantôt dans ses ridicules. Toute une cohorte de personnes les observent et les jugent.

Commentaire

Publié vingt ans après “*Tropismes*”, “*Le planétarium*” s'inscrivait dans l'exacte continuité de cette oeuvre inaugurale, dont il développa les thèmes et les procédés d'écriture. Nathalie Sarraute indiqua : «*Dans “Le planétarium”, tous les personnages sont agités de tropismes. Ils se meuvent à l'intérieur d'un univers factice, le planétarium, qui est un petit univers construit par eux à leur mesure, un univers de lieux communs, une imitation d'un univers vrai. [...] Tous les personnages se voient les uns les autres comme des personnages, comme nous le faisons dans la vie.*» (entretien dans “*L'arc*”, 1984). Dans cet univers, les personnages se sentent à l'abri, mais aussi souvent à l'étroit, et, par moments, voudraient s'en échapper. Cependant, ces quelques bourgeois modernes sont-ils de vrais personnages? ou, comme se le dit le narrateur, de simples «*effigies*», des pantins? Chacune des parties du livre donne la vision subjective de l'un d'eux. Ces fragments apparents d'une intrigue volontairement ténue et même insignifiante, qui en sont plutôt la parodie, ne sont que les occasions, les prétextes d'une révélation vertigineuse : celle d'un monde insignifiant de grattements, de pustules, de tentacules ; celle du flux et du reflux des mouvements psychologiques très nombreux, extrêmement rapides et pourtant précis, qui habitent ces «*effigies*», que révèle à certains rares moments le monologue intérieur. Ce sont de petits drames qui les usent au mépris de toute tentative pour les réguler, car ils sont une matière en perpétuelle formation. C'est très théâtral, très féroce, très ironique.

Ces mouvements psychologiques naissent de différents thèmes qui les empêchent de s'éparpiller à l'infini. Un de ces thèmes est celui de l'effort créateur qui sans cesse s'ébauche, tâtonne, cherche son objet, s'enlise, se dégrade. Ainsi, par exemple, dans ce qui paraît n'être que de banals commérages ou les obsessions d'une vieille femme maniaque. Mais peut-être, chez un des personnages, cet effort pourra-t-il un jour aboutir à travers bien des faiblesses et des égarements? C'est dans ces valeurs de pure convention, parmi ces trompe-l'œil dont il se sont entourés, qu'à tout instant les personnages se fourvoient et se perdent. Et les rassurants lieux communs, lieux de rencontre avec les autres et aussi avec soi-même, masquent et révèlent à la fois dans ce livre, comme dans tous ceux de Nathalie Sarraute, ces sentiments pris tout près de leur source, innommés, inavoués, qu'elle s'efforçait de mettre au jour, pour saisir une matière psychologique qui n'était pas celle, immobile et comme pétrifiée sous le regard, que découpe le scalpel de l'analyse, mais une matière en perpétuelle formation. Cependant, le livre marquait une évolution importante, dans la mesure où la recherche angoissée des «*tropismes*» n'y était plus le fait du seul narrateur, l'écrivaine ayant étendu là le domaine qu'elle n'avait pas cessé de déchiffrer.

En voyant la même scène répétée, le lecteur peut comprendre les motivations qui forcent chacun à agir comme il le fait. Il peut comprendre certains individus auxquels il se heurte, et acquérir ainsi un esprit plus ouvert. Mais il arrive aussi qu'il se retrouve lui-même dans les personnages. Les

discussions étant décrites comme des aventures périlleuses où le personnage dans la peau duquel il se met peut gagner ou se perdre, Nathalie Sarraute souligne ainsi la paranoïa qui s'exerce en chacun de nous dès qu'il s'agit d'entretenir des relations.

La notoriété soudaine que *“L'ère du soupçon”* avait donnée à la romancière fit de la publication du *“Planétarium”* un véritable événement. Nathalie Sarraute déclara : *«De tous mes romans, “Le planétarium” est celui qui a obtenu le plus de succès. À la faveur d'un malentendu naturellement. On y trouve une intrigue, les personnages portent des noms et des prénoms. Le public n'a pas manqué de s'en réjouir. Il n'a pas vu le trompe-l'œil, ou plutôt il a aimé ce qui n'était qu'un trompe-l'œil. Il est tombé dans le piège que le livre lui tendait sans le vouloir.»* (entretien avec Lucette Finas, 1979). Le roman demeure l'un des livres les plus emblématiques de l'oeuvre de cette écrivaine novatrice et controversée.

---

Nathalie Sarraute donna ses premières conférences, en Italie et en Suisse, qu'allaient suivre des dizaines d'autres dans le monde entier.

En 1960, elle signa le “Manifeste des 121” sur le droit à l'insoumission en Algérie.

Au printemps 1962, dans un article de “Tel quel”, elle écrit : *«Le lien indissoluble entre la réalité inconnue et la forme neuve qui la crée, fait que toute exploration de cette réalité constitue une exploration du langage. [...] Tout romancier qui ne se contente pas de “restituer le visible”, mais cherche à “rendre visible”, crée forcément une forme neuve. Cette forme, entre les mains de ses imitateurs, se fige en un académisme que toute recherche nouvelle va briser. À cette recherche, constamment renouvelée, comment assigner une limite? [...] Pour moi, la poésie dans une oeuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences - et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme “poétique” - plus grande sera dans l'oeuvre la part de la poésie.»*

Elle publia chez Gallimard :

---

### **“Les fruits d'or”**

(1963)

#### Roman

Le héros de ce roman est un roman intitulé *“Les fruits d'or”*. Dès les premières pages, il nous est indiqué que ce livre *«de Bréhier»*, dont la vie publique débute, n'est que le prétexte à une conversation sans intérêt. Puis ce livre prend une importance croissante. Il est au centre de toutes les conversations, de tous les articles de presse, de tous les débats d'idées. Des jugements critiques portés sur lui par des personnages désignés par de simples pronoms, *«il»*, *«elle»*, *«eux»*, s'ébauchent et se défont, dans des tâtonnements, des élans, des reculs, des mouvements presque tactiles auxquels se plient des phrases qui en imitent la démarche.

Chacun se doit d'avoir une opinion à son sujet ; chacun, du critique littéraire en vue au provincial naïf, en passant par le grand professeur, l'écrivain ou le peintre connus, ou n'importe quel lecteur anonyme, critique, commente, sanctionne et tranche d'une sentence péremptoire : *«Ad-mi-rable ! “Les Fruits d'or”, une langue neuve, un chef-d'oeuvre !»* - *«Une pure oeuvre d'art»* - *«Ce qu'on a écrit de plus beau depuis Stendhal... depuis Benjamin Constant»* - *«C'est un très beau livre»* - *«Un vrai petit joyau»* - *«C'est le meilleur livre qu'on a écrit depuis quinze ans»* - *«C'est quelque chose de tout à fait à part. Une sorte de miracle»* - *«Moi, “Les fruits d'or”, j'ai trouvé ça d'un drôle»* - *«Un humour féroce. [...] Macabre et candide»*. Autour de ce livre dont le contenu n'est pas, ou si peu abordé (on en évoque une ou deux scènes, ou le style, au moyen de formules creuses), un consensus s'établit, qui crée un malaise chez celui qui n'y adhère pas tout à fait ou pas du tout. Son succès grandit jusqu'à éclipser tous les autres. Mais un *«je»* tente, afin de résister à l'engouement de reconstituer le phénomène d'intoxication par lequel *«ils»* (ces critiques, auteurs inconnus d'écrits illisibles)

impressionnent le premier public, celui des milieux littéraires. Reconstitution qui s'effectue en prenant au pied de la lettre la métaphore «*un langage nouveau accessible seulement à quelques rares privilégiés*».

Puis, comme une baudruche se dégonfle, l'enthousiasme fait place au dédain, au mépris, puis à l'indifférence commune qui annonce l'oubli : «*Je trouve ça assommant. C'est obscur, c'est abscons*» - «*C'est si fabriqué*» - «*Moi je trouve ça faible [...] Ce navet... Nul. Prétentieux.*» - «*La fosse commune... évidemment... c'est tout juste assez bon... Les bouquins de ce genre n'ont droit qu'à l'oubli.*» Seul un lecteur lui reste attaché, et le sauvera peut-être de l'oubli. Mais, dans les toutes dernières pages, on lui assène : «*Vous en êtes encore... aux "Fruits d'or"?*»

### Commentaire

Dans ce «roman du roman» où elle s'interrogea sur la création littéraire, son succès et sa survie, Nathalie Sarraute poursuivit son exploration de l'espace infra-linguistique des «*tropismes*», dont le catalyseur est ici un livre. Elle fit s'affronter, au cours de scènes situées dans un espace social indéterminé (celui des lecteurs possibles de ce livre), des personnages souvent anonymes, à peine individualisés, supports ou lieux de passage de la parole. Sous les conversations et les propos convenus, sous les relations entre les êtres, qui ont une apparence de réalité, s'ouvre, sans solution de continuité, l'espace mouvant et conflictuel des réactions intérieures, un monde de mouvements secrets, informes, d'incertitudes, de courants fluctuants, qui constituent la réalité, l'authenticité des rapports humains, leur trame secrète. Il faut remarquer à ce propos l'importance dans le texte des moments où abondent les formules indéfinies ; «*ça*», «*cela*», «*c'est comme*», «*cela à l'air*», «*quelque chose*», etc. On peut parler, pour caractériser ce texte, de modulation, car on peut comparer ces pages à des gammes, ascendantes et descendantes, soutenues par un rythme saccadé, exaspérant, d'une précision de métronome, dans une langue volontairement neutre.

L'inconsistance narrative était encore accentuée, puisque les seuls événements étaient les propos tenus sur un livre, que la qualité esthétique et la destinée de ce roman-personnage ne se perçoivent qu'à travers les propos échangés, les mouvements d'attirance et de répulsion, les alliances et les ruptures qu'il suscite entre les lecteurs. Par un vaste champ métaphorique qui privilégie les thèmes de la palpitation, de l'étouffement, de l'enlisement, du combat corps à corps, l'écriture tente de cerner ces mouvements secrets ; les deux métaphores les plus remarquables, parce que fortes et répétées, étant d'une part celle de l'hystérie, qui tire le phénomène de mode du côté de la folie, et d'autre part celle de l'illumination ou de la possession, qui le tire du côté de la religion, du prêche, de l'exorcisme, de l'acte d'une foi exacerbée.

D'autres conventions disparurent, comme celle d'un découpage du livre en chapitres, les paragraphes étant séparés par des intervalles, des blancs, qui marquent l'hésitation, la relance de la quête, l'ébranlement ou le retournement d'un point de vue. Et, dans les phrases «*hachées, suspendues, cabrées*» («*Ce je cherche à faire*»), semble se lire la difficulté d'approcher ces points fragiles de la surface, le danger d'y accéder par l'écriture, par le langage. Car ce que l'oeuvre circonscrit peu à peu, par une exploration de plus en plus fine de son territoire, c'est le rôle que joue la parole dans notre existence. Support de la communication, mais aussi instrument universel de la manie de classer, du jugement stéréotypé, du bavardage, du lieu commun, le langage montre tout à la fois qu'il est le grand responsable des apparences, et le moyen de les dépasser. Ce sont d'ailleurs les fragments de phrases, les rires, les intonations, les clichés, les rumeurs, les exclamations, les silences qui allaient bientôt constituer l'univers du roman et du théâtre de Nathalie Sarraute. Ce qu'elle chercha peut-être ici, c'était un impossible point de rupture. Récusant volontairement toute recherche de l'effet, elle enfila des gants de chirurgien, et pratiqua une (atroce) autopsie du langage. Car c'est sur ce plan exclusivement que cette oeuvre nous situe, sur le plan de l'écriture érigée en un en-soi qui ne renvoie plus qu'à lui-même. D'ailleurs, dans le roman, un critique dit du livre de Bréhier : «*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.*»

D'autre part, Nathalie Sarraute montra la difficulté d'une relation authentique à l'oeuvre nouvelle, les commentaires étant soumis à des enjeux de pouvoir qui pèsent sur l'amour de la littérature et de l'art. Elle se livra ici à une critique distante, ironique mais mordante, des milieux journalistiques (le critique Brulé écrit un article parce qu'il a lancé en public l'adjectif «*Ad-mi-rable*»), universitaires (on voit deux pédants au vocabulaire hermétique, le Maître qui change d'opinion en fonction de ses interlocuteurs), intellectuels et artistiques. Ce dont elle se moqua surtout, ce sont les manifestations d'engouement collectif non fondé, le snobisme littéraire, la notion même de chef-d'oeuvre, qui est fragile, aisément usurpée (après en avoir vanté l'originalité, on qualifie l'oeuvre de pastiche, de copie, de puzzle empruntant sa valeur à d'autres oeuvres), forcément dérisoire : «*À tort? À raison? Qu'en savons-nous? Durera-t-il? Et entre nous, quelle importance?*» Le roman de Bréhier n'est qu'un prétexte aux exhibitions personnelles de personnages qui s'en servent pour se mettre en valeur ou confirmer un certain rôle social ; un prétexte à des combats, des affrontements, c'est-à-dire à des rapprochements d'individus en clans rivaux qui s'opposent sur une opinion (c'est un navet / c'est une réussite), qui vainquent d'une formule : «*Et puis, comme un coup de revolver dans leur nuque, ce bref claquement : "Mais tout cela, voyons, c'est fait exprès" [...] Miracle. En un instant, la situation se renverse. L'agresseur chancelle, il s'écroule, assommé.*» Pour Ludovic Janvier : «*Qu'est-ce que "Les fruits d'or"?* Non pas un ouvrage sur la littérature, ce qui serait parfaitement vain. Mais, appliqué à la littérature parce que c'est là qu'il s'y applique peut-être le mieux, un essai sur le jugement utilisé comme terreur.»

D'ailleurs, Nathalie Sarraute ne fit rien d'autre que mettre en scène le débat de son époque qui impliquait étroitement ses propres oeuvres ainsi que celles de quelques autres (Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor). Ce débat concernait d'abord la langue elle-même qui, pour être «*belle*» ou «*littéraire*», était pour certains celle qui «*tamise, raffine, épure, resserre entre ses contours fermes, un peu rigides, ordonne, structure, durcit ce qui doit durer*», pour d'autres êtres celle qui «*laisse [...] passer ce qui est mou, flou, baveux, gluant*». Un autre débat portait sur le rapport qu'entretient la littérature avec le réel (avec quel réel?), qu'entretiennent les mots avec la réalité (ils peuvent recréer la sensation ou bien la susciter véritablement). On débattait encore de l'essence de l'oeuvre d'art, de l'oeuvre littéraire (la juge-t-on sur une page ou sur son ensemble? sur sa cohérence interne, sur la composition? sur la langue? sur son respect des valeurs «*sacrées*» de la littérature? sur son originalité? etc.). L'autrice s'impliqua très ouvertement, quand elle fit dénigrer par un de ses personnages la recherche qui la caractérise : «*Tout l'art [...] pour un romancier consiste à s'élever au-dessus de ces [...] "processus obscurs", comme on les nomme... si tant est qu'ils existent.*»

En donnant à son roman le titre du livre, qui se situe apparemment aux antipodes de son oeuvre et dont elle parle avec une distance ironique, Nathalie Sarraute désamorça immédiatement tous les débats dont son propre roman pouvait être le centre ; elle annula toute critique à venir, positive ou négative. Cette mise en abyme est une forme de hors-jeu, qui constitue tout à la fois le paradoxe et la réussite de ce livre.

En 1964, le Prix International de Littérature, attribué aux «*Fruits d'or*», attesta la reconnaissance dont bénéficiait enfin Nathalie Sarraute, qui fut saluée dans «*L'express*», un quart de siècle après «*Tropismes*», comme «*un classique de l'avant-garde*». Le roman fut réédité en collection de poche en 1967, puis en 1973. Nathalie Sarraute en fit un enregistrement intégral en 1987, pour Audivis-Gallimard.

À l'automne 1974, le roman fut adapté au théâtre par Claude Risac au Conservatoire national d'art dramatique de Paris, puis, en avril 1991, par Élisabeth Chailloux et Antoine Gallien, au théâtre Paris-Villette.

---

En 1963, parut «*La force des choses*», où Simone de Beauvoir parla de Nathalie Sarraute ainsi : «*Fille de Russes israélites que les persécutions tzaristes avaient chassés de leur pays au début du siècle, elle devait, je suppose, à ces circonstances sa subtilité inquiète. Sa vision des choses s'accordait spontanément avec les idées de Sartre : elle était hostile à tout essentialisme, elle ne croyait pas aux*

caractères tranchés, ni aux sentiments définis, ni à aucune notion toute faite. [...] Elle se livrait peu, elle parlait surtout de littérature, mais avec passion.»

En 1964, Nathalie Sarraute fut pour la première fois traduite en russe.

La même année, sa quête obstinée des «*tropismes*» connut un développement nouveau, lorsque commande lui fut faite, par Werner Spies, pour une station de Stuttgart, d'une pièce radiophonique, qu'elle s'essaya à l'écriture théâtrale à la suite d'auteurs aussi prestigieux qu'Ionesco et Beckett. Ce fut :

---

---

**“Le silence”**  
(1965)

Pièce radiophonique

Tous membres d'une même famille, quatre femmes et deux hommes qui bavardent sont troublés par un septième personnage, l'énigmatique Jean-Pierre, qui se contente de les observer. Devant son silence, ils voient leur inspiration se tarir. Ils commencent à dire tout haut tout le mal qu'ils pensent de l'attitude du trouble-fête. Puis ils tentent l'impossible pour le tirer de ce mutisme inconfortable, se compromettent chacun à son tour en racontant une anecdote visant à l'intéresser. L'un d'eux le supplie : «*Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. Tous rassurés. Apaisés. Car ils sont comme moi... ils ont peur... ils jouent le jeu, comme ils disent, obligés de faire semblant.*»

Commentaire

Avec ce drame microscopique qui se passe au sein du groupe social élémentaire qu'est la famille, Nathalie Sarraute poursuit sa recherche.

Si le silence est un comble pour le théâtre, elle pensait, comme Hermann Hesse, qu'«*avec des lettres et des mots, on ne peut rien dire*», que le langage est en-deçà de la condition humaine et de l'expression de sa singularité. Elle savait que les mots sont piégés, dangereux. Par ses tics, ses accents, ses réticences ou ses banalités, la parole est porteuse de drames qui se déclenchent à la première occasion. Il suffit d'un silence, d'un changement d'intonation pour qu'affleure cette «*sous-conversation*» qui se dissimule sous le bavardage. Par là se manifesta la force d'une écriture théâtrale qui tira d'elle-même, c'est-à-dire du dialogue et de ses ratés, les moments d'une action dramatique. Si menaçant, trouble, explosif que soit ce pouvoir du langage, il semble pourtant, et l'oeuvre en témoignait, qu'il soit aussi le moyen de combattre ses propres méfaits. Les mots, dont l'assemblage patient et nouveau tâchait de traduire cette «*part d'innommé*» que poursuivait l'écrivaine, sont aussi capables de combattre leur propre usure, leur lourdeur, leur tendance à pétrifier ce qui est vivant. Avec son esprit narquois, elle débusqua l'intolérance des gens devant l'altérité.

En 1967, la pièce fut, avec “*Le mensonge*”, publiée au Mercure de France, et créée au théâtre par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud au Petit-Odéon.

En 1993, elle fut montée par Jacques Lassalle, pour l'inauguration du Vieux Colombier en tant que deuxième salle de la Comédie-Française.

---

---

Nathalie Sarraute publia dans “Preuves” :

---

---

**“Flaubert le précurseur”**  
(1965)

Essai

Nathalie Sarraute critiqua la «*lourdeur*» et la «*rigidité*» des périodes de “*Salammbô*”, qui «*jamais [...] ne s'élancent à corps perdu*», jamais n'expriment «*le tremblement que donne le heurt contre quelque chose d'inconnu qui résiste*». Seule “*Madame Bovary*” lui sembla un chef-d'oeuvre, parce que «*l'inauthentique*» en est le sujet propre : «*Le trompe-l'oeil est présenté comme tel.*»

Commentaire

C'est son refus de l'académisme qui amena Nathalie Sarraute à ce jugement très sévère.

---

---

Pour France-Culture, Nathalie Sarraute écrit :

---

---

**“Le mensonge”**  
(1966)

Pièce radiophonique

Neuf personnages, tous présents en scène, se déchirent parce que l'un d'entre eux a osé rompre l'harmonie du groupe en dénonçant un petit mensonge apparemment sans conséquences, un de ces «*riens*» qui tissent la trame du quotidien. Ce Pierre, implacable machine à dire la vérité, est considéré comme un ennemi qu'il faut réduire. Pour cela tout est bon : supplications, procès en règle, jeu de rôles. Mais Pierre est le plus fort. Ses soupçons entretiennent jusqu'au bout la tension.

Commentaire

Les propos sont violents, même dans l'extrême douceur, déguisés parfois sous forme de comédie. Cette farce aux allures de tragédie aborde les thèmes de la peur de l'autre, de la folie, du paraître ; montre les bouleversements du comportement provoqués par une communication fautive ; met au jour des comportements de groupe qu'on trouve dans toutes les formes de totalitarisme.

En 1967, la pièce fut, avec “*Le silence*”, publiée au Mercure de France, et créée au Petit-Odéon dans une mise en scène de Jean-Louis Barrault.

En 1993, elle fut montée par Jacques Lassalle, pour l'inauguration du Vieux Colombier en tant que deuxième salle de la Comédie-Française.

---

---

Le 23 novembre 1966, dans un entretien donné au “*Nouvel observateur*”, Nathalie Sarraute déclara : «*Le dialogue n'est que l'effleurement de quelque chose qui se meut sous la surface et hors des regards*» - «*Je ne veux rien analyser. Je veux simplement montrer des mouvements en train de naître [...]. Il faut se concentrer sur la sensation pure.*»

Elle publia :

---

---

**“Entre la vie et la mort”**  
(1968)

Roman

C'est une exploration du travail même d'un écrivain anonyme, désigné par «il», de cette relation difficile qu'il entretient avec les mots et avec la société, un compte rendu des affres de l'écriture, des stéréotypes entourant cette activité, et de la réception d'une oeuvre. On assiste à sa naissance, à sa vie et à sa mort : *«La suivre où elle voudra... Elle qui ne se laisse pas nommer... ce que je sens... moi seul... cette chose intacte... Je ne sais pas ce qu'elle est.»* Mais la séquence finale montre que l'écriture en train de se faire dissout la subjectivité de l'écrivain, lui interdit toute possibilité de se dédoubler pour se regarder écrire.

Commentaire

Le titre s'explique parce que, selon Nathalie Sarraute, être écrivain, c'est toujours naviguer entre la vie et la mort. Elle pense que, quand on écrit, il faut aller vers la mort, la sensation unique, la solitude, il faut aller là où personne n'est allé avant vous, cesser de parler.

Le «prière d'insérer» annonçait : «Le lecteur qui se laisserait aller à son habitude de chercher partout des personnages, qui perdrait son temps à vouloir caser à toute force les mouvements, les tropismes qui constituent la substance de ce livre, s'apercevrait que ses efforts pour les loger convenablement l'ont amené à construire un héros fait de pièces disparates, qui peut difficilement tenir debout.» S'il n'y a pas de personnages (l'écrivain allant jusqu'à railler le concept de personnage par ce pur jeu verbal sur : *«Hérault, héraut, héros, aire haut, erre haut, R.O.»* qui s'achève significativement sur «zéro»), il n'y a pas plus de décor ni d'intrigue. Le sous-titre de «roman» est donc tout à fait étonnant.

Nathalie Sarraute opposait le tropisme de la création authentique qui déconstruit l'identité psychologique du scripteur devenu dans l'écriture un anonyme porteur d'états psychiques, à la construction de l'image sociale de l'écrivain, opération de falsification qu'elle assignait notamment aux critiques. Par son ironie, elle détruisait les stéréotypes entourant l'activité d'écriture, attaquait le vieux mythe de l'écrivain prophète, de qui on attend la vérité sur le monde, et qui pose pour la postérité. Elle exprimait la difficile recherche d'équilibre et même le «*déchirement*» entre *«le besoin de solitude et le besoin de l'adhésion d'autrui»*. Elle montrait aussi la vie du texte qui est vivant quand il prend sa source dans la sensation, et qui meurt quand il est entraîné loin d'elle par les seuls jeux, la beauté du langage. Elle confia : *«Dans “Entre la vie et la mort”, je montrais le danger de la phrase trop belle.»*

---

En 1969, à Montréal, Nathalie Sarraute donna une conférence où elle déclara :

*«Tout roman doit constituer la recherche d'une réalité inconnue. Je parle de tendance et non de résultat. Mais de quelle réalité s'agit-il? Il y a celle que tout le monde perçoit immédiatement, dans les formes toujours semblablement reproduites. Pour l'écrivain, cette réalité est un trompe-l'œil : il cherche plutôt ce qu'il lui semble être le seul, le premier, à voir et qui ne peut s'exprimer qu'au moyen de formes nouvelles. Cette réalité, différente pour chaque écrivain, est difficile à décrire, parce qu'elle est faite d'éléments qui n'ont pas de formes.*

*La forme littéraire, c'est le mouvement par lequel la réalité est rendue existante, visible. En ce sens, l'œuvre littéraire est un instrument de connaissance un peu, mais avec des différences, comme l'œuvre des scientifiques. Quant aux formes de l'œuvre, elles seront d'autant plus insolites que les réalités abordées seront neuves.*

*L'autre réalité, celle qui m'intéresse, se situe quelque part en deçà du seuil de la conscience. Elle est faite de lieux communs, de clichés, de culture populaire et aussi de culture, c'est-à-dire de tout ce qui compose notre manière de percevoir et de sentir, de tout ce qui reste dans notre mémoire, quand les détails se sont estompés. On n'accepte pas volontiers cette autre réalité. Toutes nos forces sont mobilisées pour résister à la réalité nouvelle qui force son installation dans la réalité connue, rassurante. Comment vaincre la résistance? Soit en poussant le plus loin possible la recherche, soit*

par effraction. Cela force le romancier à se forger un instrument neuf, et lui retire à la fois la gratuité et la liberté. Plutôt que les belles formes, il doit chercher l'efficacité. Cet écrivain peut être comparé au joueur de tennis qui vise l'efficacité d'abord et qui atteint quand même, mais indirectement, au beau geste.

Concevant la littérature comme un phénomène en mouvement, comme une course de relais où il n'est pas question de retourner en arrière, pas plus qu'il n'est question de rester sur place, elle affirma : *«Je crois que le roman, pour parler avec Flaubert, doit toujours apporter de nouvelles formes et une nouvelle substance. Et je crois que l'on ne doit écrire que si l'on éprouve quelque chose que d'autres écrivains n'ont pas déjà éprouvé et exprimé.»*

Elle fit un bilan du "Nouveau roman" où elle célébra le goût du risque, de l'aventure, et la sincérité de l'effort. Elle se désola de voir se répéter des œuvres et des formes reçues du passé. Elle ne cacha pas son dédain pour les critiques, lents à comprendre les expériences nouvelles, et qui cherchent à découvrir, parmi les jeunes auteurs, des copies conformes des grands écrivains des XIXe et XXe siècles.

Cependant, elle reconnut ses allégeances à des maîtres de l'ancien roman : *«Le Flaubert de "Madame Bovary" m'a fait voir pour la première fois l'inauthentique, qui est devenu la substance même du roman. Dostoïevski, au contraire, exprima l'authentique, mais il voyait ses personnages de l'extérieur, et leurs paroles ne sont pas vraiment entendues dans la réalité. Puis Proust est venu qui a sorti le microscope, et qui a découvert le réseau de sensations, ténue et complexe, qui explique tous nos gestes. Et, après lui, Joyce. Les personnages inventés par ces auteurs, les histoires qu'ils étaient censés vivre, rien de cela ne m'intéressait. Je ne croyais pas qu'il me fallait, pour écrire, avoir le génie de Proust ou de Dostoïevski. Il me suffisait d'avoir quelques parcelles de sensations et de perceptions à exprimer, ce que j'ai appelé les tropismes, des mouvements qui sous-tendent le monologue intérieur, qui glissent à travers la conscience. Il me fallait trouver des formules très simples pour communiquer ces sensations aux lecteurs. J'ai essayé de montrer le va-et-vient constant entre l'inconnu, les tropismes, et le connu, les personnages et leurs conversations, ces cadres et moyens du roman traditionnel.»*

*Le personnage n'est qu'un élément de la réalité connue, banale ; il est une vision simplifiée d'autrui. Ce qui m'intéresse, c'est montrer des personnages qui ne sont que le support de leurs états. Hélas ! pour la majorité des lecteurs, les personnages sont des êtres vivants ; ils coïncident avec l'idée qu'ils se font de tel ou tel type humain, avec ses caractéristiques facilement identifiables.*

*Soucieuse de vérifier l'évolution du personnage dans la littérature romanesque, j'en suis venue à la conclusion que le personnage depuis Balzac n'a cessé de se désintégrer peu à peu. Dans un sens, le "Nouveau roman" n'est donc pas une rupture radicale avec le passé. Mais, en refusant le temps chronologique, en axant notre intérêt sur autre chose que l'intrigue et les personnages, nous nous sommes coupés des critiques et des lecteurs, pour un temps du moins, car, depuis que nos livres sont en éditions de poche, plus de gens nous lisent.»*

Pour France-Culture, Nathalie Sarraute écrivit :

---

***'Isma ou Ce qui s'appelle rien'***  
(1970)

Pièce radiophonique

Dans un lieu indéfini, un groupe en tenue de soirée, converse, meuble les blancs ; manifestement, ils n'ont pas grand-chose à dire. Alors ils daubent sur un couple absent, les Dubuit. Ils cherchent bien d'autres sujets, mais la vérité s'impose : seul le sujet «Dubuit» permet à chacun de vider son sac. Et chacun de chercher à définir ce qui peut bien les excéder à ce point dans ce couple, jusqu'à la révélation du mystérieux «Isma», leur façon singulière de prononcer les mots en «-isme», calques ridicules d'une pensée creuse, et qui ne trouvent plus d'écho, à force de se perdre dans la répétition.

Ce n'est qu'un tout petit défaut de prononciation, «*ce n'est rien, ce qui s'appelle rien*», mais ce rien suffit à créer les pires tensions.

### Commentaire

Partout dans cette «pièce de conversation», on trouve un humour ambigu, mais salvateur, qui exorcise les démons réveillés par le texte, sans qu'en soient explicitées les significations.

En 1973, Claude Régy créa la pièce à l'Espace Pierre-Cardin.

---

---

En 1971, se tint à Cerisy-la-Salle (Manche), un colloque réunissant plusieurs écrivains du "Nouveau roman". Malgré des divergences avec son organisateur, Jean Ricardou, Nathalie Sarraute accepta d'y participer. Alors qu'elle refusait la solidité d'une théorie, même si chez elle l'écriture procède d'une réflexion théorique sur l'art du roman, Alain Robbe-Grillet lui demanda : «Ce monde existe-t-il totalement avant le langage, ou est-ce que vous allez, par votre langage, le faire exister?», et elle répondit : «*Ça n'existe pas sans le langage, mais le langage sans ça ne peut pas exister.*» Elle publia sa communication :

---

---

### **“Ce que je cherche à faire”** (1972)

#### Essai

Nathalie Sarraute y indiquait que ce n'était plus dans l'être humain, dans ces «*endroits obscurs de la psychologie*» dont elle dénonçait ironiquement l'illusion, mais entre les êtres, là où s'agite «*cette substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres, franchissant des frontières arbitrairement tracées*» qu'elle effectuait sa recherche. Elle refusait le discours social car, «*sur ces mouvements innombrables, innommables, subtils et complexes, le langage convenu pose aussitôt la plaque de ciment de ses définitions*». Elle lui préférait : «*ces phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale...*», sa production s'inscrivant dans cette dialectique d'un «*non-nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux*». Elle affirmait que, quand elle écrit, «*il se passe quelque chose, et je ne sais pas si c'est de l'amour, de la haine : cela m'est complètement indifférent. C'est uniquement ce mouvement et son influence sur les mots qui m'intéressent, son passage dans les mots, sans quoi le langage se figerait et m'ennuierait à mourir*». Elle voulait «*produire au jour*» «*cette parcelle, si infime fût-elle d'innommé*».

---

---

Désormais, les paroles prononcées et leurs prolongements intérieurs allaient être au centre de romans de Nathalie Sarraute, aux titres significatifs :

---

---

### **“Vous les entendez?”** (1972)

#### Roman de 210 pages

Dans une douillette maison de campagne, deux bourgeois, le maître de maison et un ami, venu en voisin passer un moment après dîner, sont assis l'un en face de l'autre de chaque côté d'une table basse où est posée la statue précolombienne, un animal de pierre, que le voisin a prise sur la cheminée, et placée là pour mieux partager l'admiration sans bornes que lui porte son propriétaire, qui se défend de faire partie de ces collectionneurs qui «*cherchent, fouinent, s'emparent, rapportent chez*

*eux, sélectionnent, classent, préservent, conservent, amassent, sans fin*». Les deux hommes observent, s'étonnent, parlent comme le font de sages amateurs, des connaisseurs avisés. Autour d'eux passent, virevoltent, quelques jeunes gens, leurs fils et filles sans doute. Tandis que les deux adultes chuchotent, les jeunes, sans doute peu sensibles à la beauté de l'objet, exaspérants de légèreté et d'insouciance, s'esclaffent, et leurs rires («*Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d'eau. Cascades légères. Gazouillis d'oiselets... [...] De ces rires enfantins et charmants qui passent à travers les portes des salons... Ample housses de chintz aux teintes passées. Pois de senteur dans les vieux vases...*») se mêlent à la conversation des adultes, qui est devenue un bavardage indigné et attristé. Les adultes et les jeunes s'observent, s'épient, s'inquiètent de la présence des uns et des autres. Un moment, afin de se concilier l'indulgence de ses chers petits, le propriétaire de la statue est prêt à lâcher son ami, qui est trop attaché aux valeurs anciennes (et qui voudrait faire appel aux gardiens de l'ordre : «*Vite. Menottes. Paniers à salade. Passages à tabac. Pas d'autre argument avec eux. Interdit de se moquer, compris?*»), à répudier l'art et la beauté, à se renier, s'il faut, avec des alternances d'orgueil blessé et d'humilité cauteleuse, tandis que ses enfants, de leur côté, combinent toutes les nuances, de l'admiration au mépris. Ceux-ci, après avoir poliment pris congé, montent se coucher. Mais leurs rires moqueurs, cruels, à la spontanéité barbare, des bribes de leurs propos, qui s'interprètent tantôt comme une agressivité délibérée contre le père, qui se sent jugé, tantôt comme la manifestation puéride d'une ignorance commune, traversent la porte fermée, se prolongent, reprennent, encore et encore... Bien longtemps après la mort du père, et tandis que la statue a trouvé sa «vraie» place au Louvre (où les jeunes l'ont envoyée), les rires n'atteignent plus personne, et le ralenti s'est fixé définitivement sur la dissolution sans fin des corps et des esprits réduits en poussière.

### Commentaire

“*Vous les entendez?*”, ce titre interrogatif sonne comme une interpellation lancée au lecteur. Nathalie Sarraute, dirait-on, voudrait que nous entrions dans son livre comme on passe une porte, et de plain-pied.

La situation triviale est du genre de celles qu'on trouve dans les pièces de boulevard. Dans cet univers bourgeois, feutré, les jeunes gens troublent par leurs rires la belle architecture de la conversation «sérieuse». Entre eux et les vieux se déroule une comédie-ballet où jamais les danseurs ne se rencontrent.

Mais, de cet incident insignifiant, la romancière tira un livre pathétique parfois dans son étonnante diversité répétitive, car, mêlant l'obsession et l'imaginaire, elle multiplia presque à l'infini les variations qui semblent naître les unes des autres, modifiant sans cesse la scène initiale. Suivant la couleur des doutes que nourrit le «*vieux*», le rire frais de l'adolescence se fige en un trémolo glacé, un ricanement moqueur, hostile, retrouve sa légèreté cristalline et insouciance, pour exploser encore en dérision, voire en menace.

À travers cette discorde dérisoire, parfois comique, souvent grotesque, transparaît l'obsession majeure de Nathalie Sarraute, la peinture de ces douleurs minuscules, de ces rages contenues, dissimulées, jusqu'à ce que tout cela éclate, se répande en un magma informel. Ici, dans les deux cent trente-deux pages d'une espèce de tempête au ralenti, l'événement redoutable, la catastrophe potentielle sont tapis à l'ombre du quotidien le plus banal et le plus anodin. Cet affrontement est révélateur : la statuette précolombienne sert de prétexte pour évaluer l'abîme qui sépare parents et enfants. La différence d'âge établit une infranchissable frontière. Cependant, le sujet du conflit entre les générations, de l'incommunicabilité entre elles, n'est pas «traité», mais abordé par des biais. La romancière n'attaque jamais de front ; elle se contente de piocher avec patience un petit morceau de muraille qu'on dirait choisi au hasard, jusqu'à ce que les parois se fendent, et que la forteresse finisse par s'écrouler.

Comme “*Les fruits d'or*”, le roman met en évidence une crise des valeurs esthétiques, une remise en question des hiérarchies et des critères du bon goût, dans une société qui tient à ses idoles et à ses chefs-d'oeuvre consacrés, les mutations de notre époque, une révolution culturelle, sinon la mort de la culture. Aussi avons-nous l'impression très nette que ce drame microscopique menace chacun d'entre

nous. Ce constat désespéré explique la détresse qui emplit parfois la longue conversation dont Nathalie Sarraute fait la relation.

---

En 1974, Nathalie Sarraute donna, à l'université de Madison (États-Unis) une conférence, dont le texte allait paraître, sous le titre **“Le gant retourné”**, dans “Les cahiers Renaud-Barrault” puis dans la revue “Digraphe” n°32 en 1984, et dans “Théâtre public” n°72 en 1986. Elle y déclara, parlant de son théâtre :

*«Les personnages se sont mis à dire ce que d'ordinaire on ne dit pas. Le dialogue a quitté la surface, est descendu et s'est développé au niveau des mouvements intérieurs qui sont la substance de mes romans. Il s'est installé d'emblée au niveau du pré-dialogue [...] Si la forme employée était insolite, le spectateur ne pourrait pas revivre aussitôt ces drames qui, dans la vie réelle, sont confusément et globalement pressentis. Il faut que la sensation, le ressenti, passe vite, ait une force d'impact immédiate, porté par des mots familiers. [...] De plus, il me semble que, pour les spectateurs auxquels je m'adresse, ce contraste entre le fond insolite et la forme familière donne à ces mouvements, d'ordinaire cachés, un caractère plus dramatique, plus violent. Et aussi parfois, il produit un effet comique, un effet d'humour. L'insolite, enrobé dans du connu, du familier, fait rire. J'aime rire parfois moi-même en écrivant. [...] Cette expérience intérieure qui est pour certains personnages (et vraiment, plus que de personnages, il s'agit ici de porteurs de mouvements), cette expérience qui est pour certains personnages quelque chose de naturel, d'irrésistible, d'évident, est pour d'autres insupportable. Ils veulent à tout prix se maintenir à la surface, parmi leurs paysages familiers, sur la terre ferme depuis longtemps connue et prospectée où ils ont l'habitude de vivre. Si on les entraîne vers le fond, ils se débattent, c'est pour eux une descente aux enfers de l'anomalie, de la folie, ils veulent remonter à la surface. D'où le constant mouvement dans mes pièces, de haut en bas et de bas vers en haut. [...] Quant au sujet, il est chaque fois ce qui s'appelle "rien", qui est le second titre d'une de mes pièces. Pourquoi "rien"? Parce qu'il faut que la carapace du connu et du visible soit percée sur un point infime, que la craquelure soit la plus fine possible pour que l'innommé, l'invisible soit à la place d'honneur, pour qu'il soit plus difficile pour les spectateurs, comme pour ceux qui vivent au niveau des tropismes, de se laisser distraire par ce qui se passe à la surface. À la surface il n'y a rien, à peu près rien. Plus la craquelure de la surface est intime, inapparente, plus les drames qui se déploient sous cette surface et que la craquelure révèle sont amples, plus le travail m'intéresse. C'est au déroulement, sous ce qui est familier, sans importance - ce qui s'appelle rien - de ces drames microscopiques insoupçonnés, qui à chaque instant se jouent en nous, que je m'attache. Il stimule mon effort. Il permet de découvrir, sous la carapace de l'apparence rassurante, tout un monde d'actions cachées, une agitation qui est pour moi la trame invisible de notre vie. C'est un peu un travail de sourcier. [...] Dans toutes mes pièces, l'action est absente, remplacée par le flux et le reflux du langage. [...] Il est vrai que le langage y joue le rôle de détonateur. [...].*

Elle écrivit :

---

**“C’est beau”**  
(1975)

Pièce de théâtre

Un père et une mère se déchirent sous l'oeil ironique de leur enfant, dont la seule présence les empêche d'admirer librement l'oeuvre qu'ils contemplent. «C'est beau» est leur phrase à peine chuchotée, frappée d'interdit, face à son regard hostile, à son rire sacrilège, à sa spontanéité barbare qui les paralyse.

## Commentaire

Cette farce sur le langage cache le drame de l'incommunicabilité, du dialogue comme lutte, du langage comme trahison. À travers l'hostilité de l'enfant, Nathalie Sarraute a-t-elle voulu dénoncer ces effets de Mai 68, qui font que les bandes dessinées sont préférées aux musées, que les fils s'opposent aux pères, représentants de l'orthodoxie, qu'est refusée toute autorité? En tout cas, le sentiment de culpabilité des parents prend une proportion énorme.

En 1975, Jean-Louis Barrault créa la pièce au théâtre d'Orsay, et publia le texte dans "Les cahiers Renaud-Barrault".

---

### **"...disent les imbéciles"**

(1976)

#### Roman de 150 pages

Dans une première section, le beau «tableau de famille» que forment une adorable grand-mère («*Tendresse. Pur amour. Détachement. Sérénité. Courage...*»), assise à sa place préférée au milieu de ses petits-enfants qui l'embrassent et la cajolent, «*se craquèle*» sous le poids d'un certain nombre de phrases ou d'expressions, voire de mots, qui sont prononcés par les uns et les autres, et qui, en définissant, en qualifiant, figent, emprisonnent, réduisent, délimitent : ainsi, pour la grand-mère, qui «*sourit de son bon sourire*», qui est «*mignonne à croquer*» ; ainsi pour son fils qui admet : «*Me voilà tel que je suis : oui, prévoyant. Je tiens ça de ma mère. Elle était ainsi. Avare, si vous préférez. Égoïste. Rancunier... etc.*».

Puis, dans les douze autres sections qui suivent, d'un bébé, on dit : «*Il aura un menton en galoche*» ; d'un adolescent, on dit qu'il est doué mais qu'«*il n'est pas intelligent*», et un adulte lui conseille de ne pas se laisser impressionner par des imbéciles ; à un vieillard, un plus jeune, pour témoigner que nous sommes tous pareils, déclare : «*On se sent bien, vous ne trouvez pas?*» ; un «*grand maître*», dont on dit «*qu'il est l'intelligence*», qui règne sans partage au milieu d'une cour d'admirateurs, rejette une idée quelconque avec mépris en prononçant la phrase : «*C'est ce que disent les imbéciles*», qui, à elle seule, recouvre toute la diversité des mouvements qui s'agitent à l'intérieur des personnages, ou qui les portent vers et contre les autres. Mais on déclare encore : «*C'est vous que ça juge*», «*Debout les morts !*», «*Soyons honnêtes*», etc..

## Commentaire

Ce roman de Nathalie Sarraute est peut-être le plus achevé de ses livres, le plus rigoureux, celui qui illustre de la façon la plus pure ses préoccupations littéraires. Ne décrivant ni les lieux ni les personnages, elle avança dans l'abstraction, avec une logique, une précision toutes mathématiques, formant de véritables équations à partir de formules, organisant des démonstrations jusqu'aux «leçons» finales. Elle explora le langage pour lui-même : certains mots, certaines expressions ou phrases sont mis entre guillemets, isolés au sein du texte et étudiés, parfois sous deux angles différents. On rencontre ainsi, tout au long du roman, des micro-analyses stylistiques qui soulignent les différentes connotations d'un possessif, d'un verbe, d'un adjectif, d'un pronom, etc., qui montrent quel est leur pouvoir. L'abstraction tient au fait que les véritables acteurs du roman sont des mots, des locutions, des propositions, un matériel signifiant qui est un jeu de qualifications par lesquelles les personnages s'éprouvent chacun comme défini par autrui.

Mais ces personnages, le plus souvent anonymes, sont parfois difficiles à identifier parce qu'ils ne sont désignés que par des pronoms qui, au sein de la même phrase, peuvent varier (parfois, seul un simple adjectif conjugué au féminin permet de savoir que c'est une femme qui parle depuis plusieurs pages, ce qui sollicite en permanence l'attention du lecteur, et dut être un cauchemar pour les traducteurs anglo-saxons !) ; qu'il n'est pas indiqué lequel parle, alors que le texte progresse

essentiellement par dialogues (ou monologues dont le sujet se dédouble) selon une véritable maïeutique.

Partout, le langage s'interroge sur son propre pouvoir. Il peut être une arme : «*La voici, l'arme la plus facile à manier [...]. Rien n'est plus étonnant que la rapidité, la force avec laquelle ce mot frappe.*» Il peut permettre de se défendre : «*Vite, endiguons [...], amenons les mots fabriqués tout exprès.*» La phrase clé du texte, «*...disent les imbéciles*», est tour à tour une prière, un exorcisme, le piège qui se retourne contre celui qui la prononce, la formule magique qui inverse à elle seule une situation. Il apparaît aussi que toute idée est prisonnière de sa production ou de sa réception, que le verbe et la pensée sont toujours utilisés à des fins qui leur sont extérieures, dans un domaine qui les immobilise et les condamne à figer les êtres et les choses, à cimenter, à pétrifier, à dénoncer, à juger, à conclure. Cette exploration du langage a pour enjeu essentiel la question de l'identité : existe-t-on dans, par les mots, ou hors d'eux, en deçà ou en delà? N'est-on que cela, ce puzzle constitué plus ou moins subtilement par les qualifications d'autrui : «*Avare [...]. Égoïste. Rancunier. Modeste. Franc. Amoral. [...] Je suis paresseux. Je suis coléreux. Je suis un grand timide. [...] Lui, c'est un compliqué.*» La tentation est grande d'échapper au mot qui «juge», qui fait «loi», qui définit. À maintes reprises, le texte capte ces moments où l'identité des personnages oscille entre le rien et le quelque chose, qu'un pronom personnel suffit soudain à figer : «*Il est lui. Je suis moi. Nous sommes nous [...] Vous êtes vous. Ils sont eux*» - «*Moi? Mais "moi" ça n'existe pas, je viens de vous le dire... Il n'y a pas de moi ici, pas de vous [...] oui, vous comprenez, il n'y a pas moyen de coïncider avec ça, avec ce que vous avez construit...*»

L'autrice usa de la litanie, de la répétition (les formules sont nombreuses qui réapparaissent intactes au gré de la progression du roman, comme «*tel qu'il est*», «*tous tels qu'ils sont*», «*chacun sa place*», etc.). Elle fit référence à des contes («*Le prince et le pauvre*», «*Gulliver*») qui mettent en scène des confusions ou des recherches d'identité. Elle organisa des «combats» d'identité au sein de dialogues (les interlocuteurs y parlent de leurs places respectives, mais se rejoignent, se fondent par la parole, pour s'éloigner sur un geste, tenter de se confondre dans une idée, etc.). Elle joua de la confusion pour mieux la mettre en scène, sans décider pour finir si les mots piègent ou libèrent, si une idée caractérise celui qui l'émet, ou est au contraire contaminée par celui qui s'en empare, s'il existe une identité personnelle rassurante, fixée une fois pour toutes à l'intérieur d'une hiérarchie qui distingue clairement les «*imbéciles*» des autres, de ceux qui sont enfin «*quelqu'un*».

---

En 1976, Nathalie Sarraute fut faite docteur honoris causa de Trinity college, à Dublin.

En 1978, fut publié «*Théâtre*», qui comprenait «*C'est beau*», «*Isma*», «*Le mensonge*», «*Le silence*» ainsi qu'un inédit :

---

### **«*Elle est là*»**

(1978)

#### Drame

Une idée, dont la nature n'est jamais précisée, est emprisonnée dans la tête d'une femme, nommée F, et apparaît comme une menace, une atteinte insupportable à ce qui est, pour quelqu'un d'autre, la vérité. Trois hommes de son entourage (H1, H2, H3) tentent de la lui extirper. H2, qui n'hésite pas à prendre le public à partie, obsédé par cette opinion divergente qu'il devine tapie dans l'esprit de sa collègue, ne supporte pas qu'elle nie la sienne, qu'elle les nie, lui et sa liberté. Il a besoin qu'elle reconnaisse son idée ou, du moins, qu'elle lui offre la possibilité d'une discussion, d'un combat d'idées. Mais elle refuse d'en débattre, et s'enferme dans le silence.

## Commentaire

Ce duel entre deux «porteurs» d'idées, celles-ci étant considérées comme des entités quasi vivantes qui ne demandent qu'à grandir, qu'il faut protéger ou détruire, est incroyablement ténu et abstrait. Ce drame microscopique de la vie courante, portant sur un petit travers, pourrait se passer en un dixième de seconde : F n'a même pas ouvert la bouche que H2 a tout de suite ressenti son désaccord ; sa mauvaise sensation ne dure qu'un court instant, mais, plutôt que de passer par-dessus, comme dans la vie normale, il ouvre ce moment-là : il veut obtenir non seulement «l'abjuration» mais aussi «la conversion» de celle qui ne pense pas comme lui, et qui s'enferme dans une vérité, la sienne, qu'elle croit seule valable, réflexe humain dont on n'a pas fini de mesurer les conséquences fâcheuses.

Comme tout se détraque rapidement, une action dramatique véritable se développe : péripéties, retournements, suspense, dans une progression qui n'est traduite que par le langage, en un dialogue resserré, dense, tendu et survolté. Et les individus avaient beau n'être désignés que par des coordonnées, être mis à la porte, il revinrent par la fenêtre, l'autrice insistant sur la relation qui les unit ou les oppose.

Ce drame fascinant et très fouillé est intime. Mais il a des résonances universelles et lourdes de sens. Sont montrés la manie de tout enfermer dans les mots, le retrait de chacun dans sa vérité (comme le disait Pirandello), l'intolérance intellectuelle, l'intégrisme, le germe totalitaire qui se cache dans l'attachement à une idée qu'on tient pour la vérité. Nathalie Sarraute indiqua : «*Ma pièce est une défense de la liberté de penser. On peut être du côté de mon personnage féminin ou, au contraire, lui donner tort de refuser la discussion, puisque les idées doivent être débattues librement, au grand jour*». La pièce montre finalement l'immense solitude des êtres. Nous sommes fondamentalement seuls et, en même temps, nous avons besoin des autres pour être reconnus. Il y a toujours ce double mouvement de désir et de répulsion entre les humains dans l'oeuvre de Sarraute.

En 1980, Claude Régy créa la pièce au théâtre d'Orsay.

---

En 1978, Simone Benmussa réalisa un film, production du Centre Georges Pompidou et des éditions Gallimard, «*Portrait de Nathalie Sarraute*», avec Nathalie Sarraute, Juliet Berto et Erika Krallik, qui fut sélectionné dans la section "Perspectives du cinéma français" du Festival de Cannes de 1978.

Nathalie Sarraute abandonna la rédaction continue de ses romans, pour composer :

---

### **“L'usage de la parole”**

(1980)

#### Recueil de dix textes

Ils ont pour titres des paroles convenues («*Ich sterbe*» [des mots allemands qui signifient : «Je meurs» et qui furent prononcés par Tchekhov juste avant de mourir], «*Le mot Amour*») ou banales («*Mon petit*», «*Ne me parlez pas de ça*», «*À très bientôt*», «*Et pourquoi pas?*», «*Je ne comprends pas*», «*Eh bien quoi, c'est un dingue...*») qui déclenchaient en elle, et chez le lecteur qu'elle entraîne dans son jeu, des ondes vertigineuses, infinies ; qui pouvaient, dans certaines conditions, provoquer des perturbations invisibles. Elle indiqua : «*Ce ne sont là, vous le voyez, que quelques légers remous, quelques brèves ondulations captées parmi toutes celles, sans nombre, que ces mots produisent. Si certains d'entre vous trouvent ce jeu distrayant, ils peuvent - il y faut de la patience et du temps - s'amuser à en déceler d'autres. Ils pourront en tout cas être sûrs de ne pas se tromper, tout ce qu'ils apercevront est bien là, en chacun de nous : des cercles qui vont s'élargissant quand lancés si loin et avec une telle force tombent en nous et nous ébranlent de fond en comble.*»

## Commentaire

Pour cet ouvrage, dont le titre primitif fut "*Voici des mots*", Nathalie Sarraute reprit, en la développant, la forme des "*Tropismes*".

Attribuant aux mots un rôle essentiel, voulant déjouer les pièges de ce langage qui nous constitue, elle continuait d'évoquer cet «*autre monde furtif, apeuré, tremblant*», qui est celui de «*la sous-conversation*» ; de montrer que la parole est «*l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes*». Brutalisant des expressions figées, les analysant en libérant toute la puissance explosive de chacun des mots qui les composent, elle voulait révéler le non-dit, le non-avoué (ou avouable), détecter ces réactions imperceptibles produites en nous par les lieux communs, les expressions les plus courantes, traquer «*cette parcelle de réalité encore inconnue*» qui est, selon elle, le fondement du psychisme humain ; et, parallèlement, dénoncer l'inadéquade grossièreté du langage «*installé*» pour «*capter*» l'ondoiement de cette réalité complexe et «*marécageuse*», soulever «*la plaque de ciment*» des conventions et des clichés.

Chacun de ces textes a été suscité par certaines paroles qui lui ont paru particulièrement riches en potentialités insoupçonnées, soit parce que l'impact de ces paroles reste méconnu, soit parce qu'il est enseveli sous un amoncellement de représentations convenues, comme lorsqu'elles touchent aux thèmes éternels de l'amour et de la mort. Dans l'un et l'autre cas, le lecteur assiste ou, mieux, est appelé à prendre part aux diverses actions dramatiques qui sont ici mises au jour et se déploient.

En 1986, au Festival d'Avignon, "*L'usage de la parole*" fit l'objet d'une lecture-spectacle dirigée par Michel Dumoulin.

---

En 1981, Nathalie Sarrauteregistra sa lecture, avec Madeleine Renaud, de "*Tropismes*" et de "*L'usage de la parole*".

Elle publia :

---

### ***"Pour un oui ou pour un non"***

(1982)

#### Pièce radiophonique

H1, un homme comblé, socialement, professionnellement, familialement, un homme à qui tout réussit, rend visite à H2, un vieil ami perdu de vue depuis longtemps, dans l'intention de comprendre cet éloignement. H2 est un artiste raté, poète ou peintre, dont la sensibilité est à fleur de peau. Or, un jour, quelques années plus tôt, à propos de son travail, H1 s'était exclamé : «*C'est bien ça !*». Ils ont une discussion franche et ouverte, mais le rappel de ces mots dégrade rapidement l'atmosphère chaleureuse de leur tête-à-tête. Pour H2, ce sont des mots malheureux, qui furent prononcés sur un ton où il crut déceler, à tort ou à raison, une nuance infinitésimale de condescendance, le compliment étant transformé en moquerie, mots par lesquels il s'est senti blessé, qui lui ont fait remettre en cause l'estime affectueuse qu'ils semblaient partager, l'ont fait rompre, selon H1, «*pour un oui ou pour un non*». Faisant appel à un couple inconnu en guise de jury improvisé, chacun, retraçant la scène du «litige» initial, formule son accusation et sa défense devant ces gens absolument étrangers au débat, qui restent perplexes, et les abandonnent rapidement. Cette mise au point, anodine apparemment, les conduit à se remettre personnellement et mutuellement en question, dans la mesure où ils en viennent à opposer deux systèmes de valeurs incompatibles. L'un représente en effet les valeurs sûres, solides, socialement reconnues (le mariage réussi, la paternité, l'épanouissement professionnel), tandis que l'autre (célibataire, non fixé professionnellement) représente l'instabilité, le choix de l'incertitude. Le premier craint vaguement de s'aventurer dans le monde du second ; le second étouffe dans celui du premier. L'apparente futilité de leur rupture disparaît : ce n'est pas «*pour un oui ou pour un non*» que leur amitié bascule, mais pour une incompatibilité profonde, une mise en

danger mutuelle, presque une hostilité, qu'ils mettent au jour en évoquant le passé, en décortiquant leur relation.

Or, finalement, la situation s'inverse, et met H1 dans la situation de H2.

### Commentaire

Le texte si intelligent de cette pièce est habilement ciselé, mais l'analyse de l'intonation à peine sensible des mots «*C'est bien ça*» l'enrichit d'une multiplicité de sens qui se superposent comme les éléments d'une pyramide, dont ils seraient le sommet affleurant, venant troubler la surface d'une amitié apparemment sereine. L'introduction du couple étranger obéit moins sans doute à une nécessité d'ordre dramatique (qui serait de rompre le duel, mais elle le renforce, le précipite au contraire, catalyse les sentiments des personnages principaux) qu'à une unité thématique de l'œuvre ; elle oppose en effet ce couple, définitivement rivé à l'apparence des choses et aux opinions toutes faites, à ceux qui en viennent à atteindre l'en-deçà du langage, à n'en retenir que les failles qu'il révèle, par où s'engouffrent tous ces mouvements équivoques qui composent un être et ses relations à autrui. Ces personnages, seuls les mots les construisent. Au fil de leur analyse de ces trois mots si banals et des échos intérieurs qu'ils ont suscités, les deux amis se révèlent l'un à l'autre en pleine lumière mais sur un mode pointilliste, jamais linéaire, à l'image de la complexité de la pensée et de l'individu. Dans cette relation intime, le duel des mots à fleuret moucheté met en jeu bien plus qu'une blessure d'orgueil.

La pièce, souvent montée, a connu quelques belles mises en scène, au fil desquelles le texte semble évoluer, s'adapter aux comédiens qui l'interprètent, pourvu qu'on ne veuille pas lui faire dire autre chose que ce qu'elle dit. Il existe ainsi quelques duos de H1 / H2, tous différents qui nourrissent les personnages de papier. C'est aussi la preuve de la dimension universelle de la pièce.

En 1984, elle fut créée à New York par Simone Benmussa sous le titre '*For no good reason*'.

En 1986, elle la présenta à Paris, au Théâtre du Rond-Point, avec Sami Frey et Jean-François Balmer, qui interprétaient alternativement les deux rôles. Elle la reprit en 1998.

La même saison 98-99, Jacques Lassalle la monta, avec Hughes Quester et Jean-Damien Barbin, et la reprit l'année suivante.

Entre-temps on avait pu voir le film de Jacques Doillon, tourné en 1988 et maintes fois diffusé, avec Jean-Louis Trintignant (H1) et André Dussolier (H2).

En 2007, à Paris, la pièce a été mise en scène par Léonie Simaga, avec Andrzej Seweryn, Laurent Natrella et Catherine Salviat. Léonie Simaga prit la pièce au pied de la lettre et avec justesse, sembla interpréter Sarraute à rebours de son parti pris d'abstraction : elle mit de la chair et de l'humeur dans ses mots et, immanquablement, les acteurs furent tentés de réintroduire de la psychologie, de l'histoire, du social, ne serait-ce que par la façon dont ils étaient habillés, bourgeois ou bohème. Andrzej Seweryn (H1) joua des silences, si importants chez Nathalie Sarraute, imposa la force tranquille des certitudes de H1 jusqu'à ce qu'à son tour il lâche la rampe face à celui qui l'accusait. Laurent Natrella (H2) présenta tous les attributs de l'artiste maudit, écorché vif, avec son jean et son pull en grosse laine, le cheveu un peu long en boucles folles, son comportement nerveux, les yeux écarquillés d'incrédulité devant les arguments de H1.

---

En 1982, Nathalie Sarraute reçut le grand prix national des lettres.

À l'exemple de Claude Simon, qui avait en 1989 publié "*L'acacia*", elle qui, jusqu'à présent, n'avait rien dit sur elle-même, abandonna la fiction au profit du vécu et des matériaux de la mémoire, en écrivant :

---

**“Enfance”**  
(1983)

Autobiographie de 270 pages

Une écrivaine vieillissante, reconnue, parvenue au terme d'une oeuvre importante et de sa vie, s'apprête à «*évoquer des souvenirs d'enfance*», à retrouver l'enfant qu'elle fut entre deux et douze ans. Elle se livre aux interrogations d'un interlocuteur anonyme : «- *Alors vraiment tu vas faire ça? “Évoquer tes souvenirs d'enfance”...Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “évoquer tes souvenirs”...il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça. - Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... »*

Dès les premières pages, le ton est donné : «*C'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpète faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent...*» Ce récit de son enfance reste informel, discontinu, incomplet, et tente de saisir, d'éclaircir, loin des «*beaux souvenirs d'enfance*», les sensations les plus importantes, les moments clés. Elle tente de saisir des bribes de souvenirs et d'émotions, qui firent la substance d'une enfance peu commune.

Se juxtaposent ainsi toute une série de scènes courtes, d'impressions retrouvées grâce au dialogue avec cet interlocuteur omniprésent, qui recomposent les onze premières années de la narratrice, dont on ne connaît ni le nom (seulement le surnom que lui donnait son père : «*Tachok*»), ni la date de naissance (on apprend incidemment, vers la fin du livre, qu'elle avait huit ans et demi en février 1909), ni la profession exacte de son père (on se doute qu'il possédait une entreprise à Ivanovo, en Russie), ni pourquoi ses parents se sont séparés, ni même les causes précises de leur exil en France (bien que des motifs politiques soient suggérés). Cependant, on comprend que cette enfance a été déchirée entre deux pays et deux langues (la France et la Russie tsariste), deux familles (celle que formait son père avec sa seconde femme, Véra, et leur bébé, Hélène, surnommée Lili ; et sa mère dès lors qu'elle choisit, après son divorce, de laisser l'enfant à son père, pour rester en Russie avec son second mari, Kolia). Ainsi :

- Les souvenirs de la Russie, à Ivanovo ou à Saint-Pétersbourg sont confus. Elle a tout oublié de son séjour chez ses grands-parents du fait du ton sur lequel son père, pourtant un homme toujours très aimant, leur a parlé lors de leur arrivée : «*On dirait que ce moment-là, tellement violent, a pris d'emblée le dessus sur tous les autres, lui seul est resté.*»

- Elle se souvient cependant que, alors qu'elle était malade, sa mère lui lisait distraitement des contes, et se plaignait du temps perdu.

- Au cours d'une promenade dans la campagne, sa mère lui montre un poteau électrique, et la met en garde : «*Si tu touches à cela tu meurs...*» Effrayée mais fascinée, la petite fille touche le poteau et, se croyant morte, se précipite dans les bras de sa mère.

- Elle fait l'épreuve du sentiment douloureux de la culpabilité radicale lorsque sa mère, qu'elle avait comparée, non sans provocation, à sa poupée, lui rétorque : «*Un enfant qui aime sa mère ne trouve personne plus beau qu'elle.*» Elle reste alors figée, définie, exclue : elle n'est pas «*une enfant qui aime sa mère*».

- Sa mère lui ment pour lui cacher qu'on va lui enlever les amygdales.

- Elle refuse de lui dire comment naissent les enfants.

- Elle trouve refuge dans l'étude à l'école communale, étant sauvée par la lecture et le goût de l'étude, éprouvant une fascination pour les mots qui la pousse à brutaliser des expressions figées, à les analyser en libérant toute la puissance explosive de chacun des mots qui les composent, découvrant le pouvoir des mots pour conjurer «*la solitude, [...] le désespoir*» devant l'instabilité de sentiments inexprimés : «*Quelque chose d'infiniment fragile, que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître... quelque chose m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé*». Elle nous parle longuement de sa première rédaction, concentrant le suspens du récit sur l'importance cruciale que devait revêtir à ses yeux la note obtenue... sans jamais nous dire, en fin de compte, quelle fut cette note.

- Ayant entendu une domestique se plaindre de la mesquinerie de sa mère, qui lui sert toujours de bas morceaux, durant tout un repas, elle l'observe, essayant le plus longtemps possible d'éviter de laisser se formuler clairement dans son esprit l'expression «*maman est avare*».
- Lorsque sa mère, qui se fait de plus en plus lointaine et de plus en plus distante, ayant avec elle des relations presque indifférentes, lui dit, en désignant son beau-père : «*Femme et mari sont un même parti*», le proverbe aussitôt reprend vie et l'agresse : elle se sent exclue, corps étranger au milieu d'un couple qui n'a que faire d'elle.
- Dans un hôtel en Suisse, où elle est avec son père, avec une sorte de malin plaisir, elle donne un coup de ciseaux dans la soie bleue d'un fauteuil, et subit un interdit exprimé en allemand.
- Dans cet hôtel ou un autre, en vacances avec son père, elle mâche ses aliments interminablement, comme le lui a conseillé sa mère.
- À Paris, à son père qui est venue la voir, elle demande s'il l'aime, et il est gêné.
- Elle commet des maladresses au manège.
- Elle fait une récitation : «*Cher petit oreiller...*».
- Elle se livre à des singeries enfantines.
- Rue Boissonnade, elle est avec sa mère et Kolia. Elle écoute les contes qu'elle lui dit avec l'impression qu'elle les dit pour un autre.
- Elle se réjouit que son père, qui est attentionné à son égard, ait dû s'établir à Paris.
- Elle fait la connaissance de Véra, que sa mère lui interdit d'appeler Maman-Véra, jeune femme sympathique, qui entame avec elle une valse folle et amicale, fait avec elle du vélo au Bois.
- La mère de Véra, Alexandra Karlovna, qu'elle considère comme sa grand-mère, sa «*babouchka*», l'initie au piano et aux classiques français et russes.
- Véra, prête à tout pour défendre sa fille, se conduit avec Tachok en marâtre, se montre d'une froideur souvent perfide, la relègue dans une pièce peu éclairée, et, à propos du domicile paternel, lui lance crûment : «*Ce n'est pas ta maison*».
- Elle se revoit au Luxembourg avec la bonne qui sent le vinaigre.

La narration s'arrête au moment où elle entre en sixième, où elle doit prendre le tramway toute seule : «*Soyez gentil, c'est la première fois que la petite prend le tramway toute seule, rappelez-lui de descendre au coin du boulevard Saint-Germain...*» Elle dit à son interlocuteur : «*Rassure-toi, j'ai fini, je ne t'entraînerai pas plus loin... - Pourquoi maintenant tout à coup, quand tu n'as pas craint de venir jusqu'ici? - Je ne sais pas très bien... je n'en ai plus envie... je voudrais aller ailleurs...*»

On lit dans les dernières lignes : «*«Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé... Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées, qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance...»*

## Analyse

### Intérêt de l'action

Le titre choisi s'inspire d'une tradition littéraire russe marquée par "*Enfance*" de Tolstoï en 1852 et "*Enfance*" de Gorki en 1913.

Mais ce livre est une autobiographie originale à plus d'un titre. Nathalie Sarraute se situa aux antipodes de l'autobiographie mythique (Chateaubriand, de Gaulle, Malraux) par laquelle l'auteur réorganise sa vie a posteriori pour y établir un ordre, une harmonie rêvés. Ici, on n'a pas de repères sûrs (nom de lieux, de rues, de personnes, dates). Des pans entiers de cette enfance unique, où les mots et les sensations prirent parfois une importance démesurée, d'où l'innocence semble absente, s'enfoncent dans l'ombre où la narratrice tient à les laisser dormir, par peur de les trahir.

Elle se situa tout aussi loin de la confession (Rousseau, Green), moins rigide et moins spectaculaire, mais qui propose également la transcription par les mots d'un passé lisse, tissé d'anecdotes qui ne se dérobent pas à la mémoire de l'auteur.

Elle refusa toute concession à ces formes consacrées, même si son livre est de facture plus classique que ses précédents. Elle rejeta toute anecdote gratuite. Elle prit un recul immédiat par rapport à son récit, recul jalonnant l'oeuvre, la structurant véritablement.

Elle voulut en finir aussi avec l'enfance stéréotypée et préfabriquée qui affleure dès qu'on évoque *Oliver Twist* ou *David Copperfield*, n'hésita pas à mettre en pièces (détachées) l'image toute faite de la petite fille sage livrée aux tourments d'un monde sans pitié. Les souvenirs qu'elle nous livra sont comme lacérés par l'écriture ; elle les découpa à coups de mots très durs, de mots tranchants.

Même si, à première vue, "*Enfance*" semble aller à l'encontre des recherches antérieures de l'écrivaine, qui étaient fondées sur l'exploration des «*tropismes*», si le souvenir d'enfance peut apparaître comme du déjà nommé, du «*tout cuit*», si le récit d'un destin accompli semble tout à fait étranger à celle qui s'était toujours penchée sur ce qui va advenir, sur la réalité encore inconnue, sur «*le bouillonnement confus où nos actes et nos pensées s'élaborent*», si la rédaction d'une autobiographie peut être vue comme un renoncement, une mise à la retraite, en fait, celle-ci, où il n'y a pas à proprement parler d'histoire à suivre, si ce n'est celle de la naissance de ce livre qui suit les sursauts de la mémoire, renvoie sans doute davantage à l'ensemble de son oeuvre qu'aux autobiographies traditionnelles. Les limites de celles-ci furent bouleversées par différents moyens. Nathalie Sarraute définit ainsi son projet : «*J'ai eu envie, simplement, de faire revivre quelques instants qui étaient généralement animés de ces mouvements que je cherche toujours à saisir, parce que c'est eux seuls qui donnent un certain rythme, un certain mouvement à mon écriture et qui me donnent l'impression qu'elle vit, qu'elle respire. [...] Aujourd'hui comme hier à l'école communale, je n'aime pas ces étalages de soi-même et je n'ai pas l'impression qu'avec "Enfance" je me suis laissée aller. Comme dans "Tropismes", ce sont plutôt des moments, des formes de sensibilité. Je n'ai pas essayé d'écrire l'histoire de ma vie parce qu'elle n'avait pas d'intérêt d'un point de vue littéraire, et qu'un tel récit ne m'aurait pas permis de conserver un certain rythme dans la forme qui m'est nécessaire.*» (entretien avec Pierre Boncenne, dans "Lire", juin 1983). Il s'agissait donc pour elle de continuer la démarche qu'elle avait adoptée dès le début de son activité littéraire, de formuler ce qui était resté informulé ; et cela pour fixer, peut-être, son identité encore en mouvement.

Ainsi, Nathalie Sarraute ne joua pas le rôle de l'écrivain omniscient qui narre à un lecteur passif les diverses péripéties de sa vie, réorganisées et magnifiées par l'écriture. Tentant d'adhérer aux sensations de l'enfant qu'elle fut ; de les serrer au plus près pour essayer de «*revivre*», au sens strict du terme, ce passé qu'elle n'aurait su recomposer ni «*raconter*» ; de reconstituer la spécificité de cette conscience, elle s'intéressa à la partie de sa vie qu'elle-même connaissait le moins, et que sa mémoire était impuissante à faire revivre, et son livre s'acheva précisément à l'instant de sa vie à partir duquel les souvenirs précis abondaient. Le travail de remémoration glissant des faits extérieurs vers les mouvements intérieurs, vers les «*tropismes*», elle avait voulu remonter aux sources de l'écriture en retrouvant l'intensité des émotions, des sensations, qui sont plus essentielles que les «*beaux souvenirs d'enfance*» exhumés et magnifiés par la mémoire mais au sein desquels se glisse toujours «*un petit morceau de préfabriqué*», son écriture se donnant pour unique but de les capter et de les mettre au jour.

C'est dire qu'"*Enfance*" est une enquête plus qu'un livre de souvenirs. D'ailleurs, nombre d'oeuvres de Nathalie Sarraute étaient déjà des enquêtes, comme "*Portrait d'un inconnu*" (1948), tentative pour appréhender l'existence d'un vieil homme, vivant seul avec sa fille, ou la pièce "*Isma*" (1972), qui aurait pu avoir pour sous-titre «*Enquête sur l'origine de l'aversion*». Elle appliqua à ses souvenirs d'enfance la méthode d'investigation qu'elle avait déjà utilisée. Ici, son enquête s'exerça sur elle-même, sur la petite fille qu'elle fut, considérée comme un personnage de fiction.

La grande originalité de cette autobiographie tient au fait que cette narratrice, par crainte de céder à la tentation de faire de la littérature avec son passé, s'imposa un rigoureux dialogue avec un

interlocuteur. Est-il fictif, l'autre versant d'une même conscience, ou tout simplement le mari de l'autrice, Raymond Sarraute, qui, depuis leur rencontre à la faculté de droit de Paris, en 1923, n'avait jamais douté de l'écrivaine, était son premier lecteur, la soutint dans son travail : «*J'avais toujours besoin de lui lire à mesure que j'écrivais. Son jugement était intègre, sans influence. J'aurais pu lui dire : "Tu sais, Shakespeare trouve ça très bien comme ça", si lui pensait que ça n'allait pas, il ne changeait pas d'avis.*» (entretien à Martine de Rabaudy, dans "L'express", 21 mai 1998)?

Quoi qu'il en soit, cette voix est celle d'un observateur objectif, dont les interventions scandent le récit et le structurent, dès l'incipit : «*Alors, vraiment tu vas faire ça?*» Il oscille entre l'ignorance et un savoir égal, voire supérieur à celui de la narratrice. Il éclaire les mécanismes de la mémoire. Il introduit le soupçon sur l'exactitude du souvenir, se faisant le garant de l'authenticité et de la véracité. Il soumet l'entreprise autobiographique à un contrôle à la fois constant et rigoureux. Il introduit une distance par ses scrupules, ses interrogations, son insistance, ses mises en garde contre les risques de forcer l'interprétation. Selon les moments, il freine l'élan de la narratrice, qui assume la conduite du récit, ou inversement la pousse à approfondir sa recherche, jouant un rôle maïeutique, la forçant à dépasser les interprétations trop euphoriques, à éviter des «raccords» et des «replâtrages». Il veille sur la sincérité de la formulation, mettant en garde contre l'emphase, le lyrisme, le «tout cuit» de la narration, pourchassant les stéréotypes, se gaussant de la joliesse dans laquelle glisserait aisément tel ou tel épisode :

«- *Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... tu as fini un joli petit raccord, tout à fait en accord... - Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller...*»

«- *Tu sentais cela vraiment à ce moment?*»

«- *Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase...*»

Cette conscience critique fait échapper le récit à l'assertion, lui donne l'allure d'une recherche en mouvement, lui permet d'éviter la brutalité de l'autobiographie littérale. Cette dialoguisation est une stratégie victorieuse à l'égard du lecteur, dont toutes les objections sont ainsi programmées, désarmées, surmontées par la voix du double. L'autobiographie est ici contournée, évitée et pourtant renouvelée.

Grâce à ce système des deux voix, nous avons deux livres en un, deux histoires qui se tissent : celle des souvenirs et celle du livre à écrire ; d'une part un récit d'enfance, de l'autre un témoignage sur la méthode d'investigation du passé élaborée par l'écrivaine pour déjouer les pièges traditionnels de l'entreprise autobiographique, pour poursuivre une quête ardue, douloureuse. Ce dialogue, en définitive, est plus qu'un échange : une dialectique. Il souligne que la mémoire n'a d'autre champ que l'incertitude, qu'illustre la métaphore de l'émergence et du surgissement qu'on rencontre à plusieurs reprises. L'interlocuteur matérialise le doute, le scepticisme, la fragile frontière où s'installe le monologue de la narratrice, entre la mémoire et l'oubli. Ce dédoublement de la voix narrative faisait écho aux recherches de Nathalie Sarraute qui ne s'attacha jamais à un personnage ou à une histoire, mais aux relations entre plusieurs personnages, elles seules permettant l'émergence des «*tropismes*». Ce dédoublement lui apparut nécessaire dans toute autobiographie car l'identité d'un narrateur à la fois auteur et personnage est ambiguë : on ne peut raconter sa vie sans se dédoubler entre celui qu'on a été et celui qu'on est devenu, qui raconte, simplifie, explique, critique, tire les leçons.

Comme Nathalie Sarraute s'appliqua à «*reconstituer des instants*», à faire émerger de leur gangue des sensations enfouies, qu'elle progressa sans ordre apparent au milieu des images arrachées au flou du souvenir, qu'elle ne pallia pas les défauts de la mémoire, mais tenta de saisir une vie hors du piège illusoire de la reconstruction fictive, «*Enfance*» est un texte informel, discontinu et morcelé, tel un miroir brisé dans lequel la narratrice tente désespérément de se voir. Ce recueil de scènes privilégiées et isolées juxtapose soixante-dix courts chapitres, eux-mêmes divisés en fragments comme l'étaient ses romans récents : «*Entre la vie et la mort*» (1968), «*Vous les entendez?*» (1972), «*... disent les imbéciles*» (1976). Le livre joue de l'ellipse, et, surtout, de la discontinuité temporelle. On peut voir dans cette structure très mouvante un facteur de vraisemblance, car la notion du temps qu'ont les enfants n'est pas celle des adultes, et ce procédé reflète l'état d'une conscience encore

inachevée. Mais les scènes peu à peu se répondent, s'interpellent, se modulent, et donnent ainsi une sorte d'autonomie à un monde qui se clôt sur lui-même.

En recherchant les «*tropismes*» et les sensations, Nathalie Sarraute suivit l'ordre et l'importance qu'avaient les événements dans sa mémoire. De ce fait, la chronologie est incertaine. Le temps fut traité à rebours de la chronologie réaliste, et cela pour mieux adhérer à la perception enfantine. La durée des événements n'est pas objective mais subjective, retracée de l'intérieur. Un fait, aussi minime soit-il, peut prendre une grande place dans la mémoire en fonction de ce que l'enfant a ressenti. Quelques fois des pans entiers de la mémoire sont obscurcis par un détail qui prend une importance démesurée. Pour Nathalie Sarraute, le passé n'est pas un ordre à reconstituer, il est un maelström de sensations et d'impressions décousues. Le temps qui passe n'a pas d'importance dans le livre : on y voit Tachok d'abord en Allemagne avec son père, puis en France avec sa mère, en Russie avec son père, puis avec sa mère, à nouveau en France avec son père, sans que ces changements de lieux soient clairement expliqués ni même situés avec précision selon un ordre chronologique, sans que les personnages soient décrits (surtout l'interlocuteur dont le visage, le physique sont inexistant), sans que soient indiqués, lors de leurs échanges, aucune «*didascalie*», aucun décor. Certes, quelques indications chronologiques apparaissent çà et là, mais incomplètes ou imprécises souvent. D'ailleurs, le livre s'arrêta là où la certitude des dates, de la chronologie, de l'Histoire, allait commencer. Et il est tout entier écrit au présent de l'indicatif, temps paradoxal s'agissant d'une autobiographie.

Ainsi, Nathalie Sarraute s'écarta donc avec vigueur de l'autobiographie traditionnelle et de son sens. Elle n'adopta les codes de l'autobiographie que pour les détruire de l'intérieur, y introduire le «*soupçon*», mettre en évidence leurs limites, leur impuissance à dire l'authenticité d'un individu et de son histoire. L'enfance, telle qu'elle nous livra ici la sienne, existe d'abord par ses zones d'ombre, ses résistances à une expression raisonnée, lucide, linéaire. «*Enfance*» n'est pas un «*récit d'enfance*», mais l'incapacité de réduire l'enfance au récit.

### Intérêt littéraire

Appliquant à son enfance les recherches de technique narrative et d'expression stylistique qu'elle avait développées dans ses précédents livres, l'écrivaine donna à celui-ci, qui est de facture plus classique, un frémissement et une émotion contenus qui n'étaient pas toujours manifestes auparavant. En effet, l'autobiographie de Nathalie Sarraute se caractérise aussi par son style limpide, sa tonalité, qui allie oralité et lyrisme.

D'une part, l'accent étant mis sur l'émergence du mot, sur l'éclaircissement du rapport des mots aux faits du passé, la voix l'emporte sur l'écriture, D'où des phrases hachées ou inachevées, des points de suspension, d'interrogation ou d'exclamation, des hésitations à trouver le mot juste pour qualifier l'impression qui n'est pas donnée d'emblée, des réajustements progressifs pour se rapprocher de l'«*impression*» intacte, de la sensation originelle, au lieu de récapituler du «*tout-cuit*», «*donné d'avance*».

L'expression de l'incertitude passa par le recours à la modalisation sous toutes ses formes (qui ne surprend guère le lecteur familier de l'oeuvre de Nathalie Sarraute), comme les adverbes «*peut-être*», «*probablement*», qui introduisent le sentiment dominant du flou, de l'ombre, d'où surgissent, à la lumière du souvenir, quelques instants précieux.

D'autre part, la langue adopta un mouvement de flux et de reflux, de progression par vagues, fondé sur la récurrence des images et des harmonies incantatoires, berçant le lecteur dans la poésie de son rythme. L'ironie souvent acerbe de l'autrice fit place ici à la fraîcheur et à la naïveté, à un humour tendrement moqueur et inquisiteur.

Elle atteignit la maîtrise délicate d'un art qui cherchait à saisir ce qui est mouvant, à le fixer sans le détériorer, comme le souvenir caresse le doux nom d'Ivanovo : «*Oui... mais je ne peux pas y résister, cette image immuable, j'ai envie de la palper, de la caresser, de la parcourir avec des mots mais pas*

*trop fort, j'ai si peur de l'abîmer...*» Et on peut remarquer que les impressions laissées par les différents lieux ont de très nettes couleurs : grises pour Paris, blanches pour Ivanovo, bleues pour Saint-Pétersbourg.

### Intérêt documentaire

Le récit, construit sur les différentes figures parentales, est aussi un voyage qui fait passer par les différents lieux d'une enfance qui ballotta Tachok entre deux pays la Russie et la France (d'où un tableau du monde disparu des émigrés russes à Paris au début du XXe siècle), la partagea entre deux langues.

### Intérêt psychologique

Même si le propos de Nathalie Sarraute ne fut pas de se livrer à une herméneutique de l'individu, d'une personnalité, car, pour elle, tout être est un magma flou, un «porteur de tropismes», un faisceau de contradictions, et que même les personnes que nous sommes censées connaître le mieux restent une énigme insondable ; même si elle affirma que «toutes les autobiographies sont fausses» ; même si elle déclara avoir «juste voulu assembler les images tirées d'une sorte de ouate où elles étaient enfouies... des instants dont elle pourrait retrouver la sensation», elle n'en poursuivit pas moins dans «Enfance», en essayant d'être aussi sincère que possible, la quête identitaire typique du processus autobiographique, n'en effectua pas moins une sorte d'introspection et une analyse rétroactive de son enfance, chercha à recréer ses souvenirs en défiant le tremblé de sa mémoire, à redéfinir l'enfant qu'elle avait été de façon plus juste.

Elle montra que ces «actions intérieures», ces «mouvements indéfinissables» détectés dans «Tropismes» étaient enracinés dans l'expérience de l'individu. Elle détecta les tropismes qui provoquent une réaction positive ou négative chez la fillette, chaque séquence du livre explorant les soubresauts de sa conscience : répulsions et passions enfantines, joie, tristesse, angoisse provoquée par une phrase, un geste, un mot : «J'éprouve... mais quoi? quel mot peut s'en saisir? pas le mot à tout dire : "bonheur", qui se présente le premier, non, pas lui... "félicité", "exaltation" sont trop laids, qu'il n'y touchent pas... et "extase"... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte...»

Comme elle était ballottée entre deux pays, deux langues, des figures parentales, qu'elle était soumise à une foule de médiations externes, son identité n'était pas encore fixée, son équilibre n'était pas encore assuré, car, en tant qu'enfant. Ses liens affectifs oscillaient entre des parents dont elle comprit qu'ils étaient parcourus de pulsions contradictoires, impossibles à définir.

Qui était sa mère? Était-elle une femme un peu frivole, froide, lointaine et de plus en plus distante (d'autant plus qu'elle était restée à Saint-Pétersbourg), qui avait avec elle des relations presque indifférentes, un monstre d'égoïsme, heureuse de se débarrasser d'elle et de l'abandonner complètement à l'adolescence? Ou fut-elle tendrement complice de sa fille?

Qui était son père? Était-il un homme bon, attentif, adorant sa fille? Ou un être rude, d'un abord difficile, renfermé sur lui-même?

Qui était Véra? Était-elle une jeune femme sympathique? Ou une marâtre d'une froideur souvent perfide? Sa personnalité était multiple ; elle était tout ce qu'on pouvait penser d'elle, et presque simultanément.

Les personnages du livre acquièrent dès lors un mystère, une densité qui les font, comme le dit l'autrice à propos de Véra «décoller dans la fiction».

Mais Nathalie Sarraute s'efforça surtout de déterminer ce qui constitue sa personnalité, s'attachant en particulier à reconstituer ses premières rencontres avec les mots, le plaisir de la lecture et l'activité introspective de l'écriture. Au sujet de la petite fille qu'elle fut, fidèle en cela à une volonté d'honnêteté autobiographique, elle choisit de revenir sur les impasses où l'avaient conduite les idées toutes faites sur la beauté et l'amour filial. Elle poursuivit un double objectif : donner toutes les apparences d'une réflexion enfantine, tout en faisant apparaître un débat profondément troublant sur la relativité des

sentiments et de la beauté. Ce débat, non résolu, peut-être, au moment de l'écriture, débouche sur une crise.

### Intérêt philosophique

Il faut lire "*Enfance*" non pour connaître les souvenirs d'enfance de Nathalie Sarraute, mais pour l'écouter parler de la mémoire, nous apprendre comment se construit le souvenir, ce qui fait que nous nous souvenons d'un événement et pas d'un autre, pourquoi nous nous soucions plus du souvenir que de l'événement. Après qu'elle nous ait donné cette leçon au sujet du souvenir, nous ne pouvons pas nous empêcher d'explorer les nôtres. Et ainsi le livre ne porte-t-il pas tant sur l'enfance de Nathalie Sarraute que sur la nôtre.

Elle resta fidèle aussi à ce thème qui l'obsédait : la peur des mots, instruments qui pétrifient des sensations mouvantes (les «*tropismes*»), instruments de terreur et de violence, qui font mal, dévastent et tuent lentement, avec la même application froide qu'une maladie incurable : «*À l'intérieur de Véra, ce que ces mots pouvaient provoquer [...], cette déflagration silencieuse, ce bouillonnement furieux, ces âcres fumées, ces coulées incandescentes...*». Pour elle, un mot qui durcit, qui fixe une sensation fuyante, est toujours plus dangereux que cette sensation même ; un mot, une phrase sont toujours porteurs de plus de force et de puissance de déflagration que n'a voulu consciemment en mettre celui qui les a prononcés. On peut oublier une sensation, l'esquiver ; mais un mot, une fois prononcé, est un monolithe inaltérable. Durant toute son enfance, elle entendit des mots qui continuaient, devenue adulte, de la blesser avec la même tranquille assurance, de la laisser meurtrie par cette irruption mutilante du verbe. L'enfant a fait l'expérience de cette peur en même temps qu'elle a découvert le monde béant des adultes qui ne cessent de se combattre, avec les meilleures intentions du monde. Elle tenta d'appriivoiser les mots, de s'exprimer à travers eux, de s'en défendre aussi, mais rien n'y fit : elle continua à en avoir peur. Aussi ce livre peut-il être lu comme le récit d'une vocation naissante d'écrivain : écrire, c'est tenter d'appriivoiser les mots qui font si peur, et s'en servir pour mieux lire les êtres, pour percer leur opacité.

### Destinée de l'oeuvre

"*Enfance*", oeuvre intime et attachante, obtint un succès immédiat. Ce récit de souvenirs par une écrivaine consacrée mais réputée difficile, marquée depuis "*L'ère du soupçon*" du sceau du "Nouveau roman", lui conquiert un nouveau public auquel il montra l'enracinement dans l'expérience individuelle d'une entreprise littéraire unique. Fait révélateur : alors que les premiers textes de Nathalie Sarraute étaient à peine mentionnés dans les anthologies scolaires jusqu'aux années 1980, "*Enfance*" devint rapidement un classique des études littéraires.

En 1984, une adaptation théâtrale en fut donnée par Simone Benmussa à Paris (Théâtre du Rond-Point), puis, en 1985, à New York sous le titre "*Childhood*".

L'ouvrage fut traduit en plus de trente langues.

---

En 1983, sortit "*Nathalie Sarraute, écrivain des mouvements intérieurs*", un film d'Isabelle de Vigan où, interviewée dans sa maison de Chérence, elle parla du langage ou de la poésie comme d'un retour à l'enfance, évoqua la coupure qu'inaugura le groupe du "Nouveau roman", le métier d'écrivain et les conditions secrètes de son travail, lut les "*tropismes*" numéro 9 et numéro 8, ainsi que «*Le mot amour*», extrait de "*L'usage de la parole*".

En 1985, l'année de leur soixantième anniversaire de mariage, disparut Raymond Sarraute.

En 1986, elle republia ensemble ces deux essais : "*Paul Valéry et l'enfant d'éléphant*" et "*Flaubert le précurseur*".

Cet été-là, au Festival d'Avignon, furent reprises plusieurs de ses pièces.

En 1987, elle eut des entretiens avec Simone Benmussa : "*Nathalie Sarraute, qui êtes-vous?*"

Elle publia :

---

---

**“Tu ne t’aimes pas”**  
(1989)

Roman

S'entendant adresser ces mots, «*Tu ne t’aimes pas*», le narrateur se demande comment l'on peut s'aimer soi-même, ce qui implique de «*se sentir si net, si simple*» ; comment il est possible, en toutes circonstances, de rester à l'écoute de cette constellation qu'est notre «moi». Il s'interroge sur les autres, «*ceux qui s'aiment*», et sur leur capacité à imposer une image unique d'eux-mêmes. Puis il se scinde en une multitude de voix, dans une manière de colloque au cours duquel les «moi» devisent, s'apostrophent, se raillent, se corrigent, avec amitié, mais avec un constant souci de dire le vrai.

Commentaire

Dans ce roman, Nathalie Sarraute reprit le mécanisme psychologique de “*Tropismes*”, donna un bel exemple de cet «*autre monde, furtif, apeuré, tremblant*» de la «*sous-conversation*» décrit dans “*L'usage de la parole*” (1980).

---

---

En 1989, le colloque de Cerisy-la-Salle fut consacré à l'œuvre de Nathalie Sarraute pour «une exploration multiforme de cette œuvre toute dédiée à une analyse tropismique du langage. Les approches les plus variées - génétique, stylistique, thématique, sociologique - servirent à éclairer cette écriture de la manière la plus large et la plus moderne.»

Cette année-là sortit le film de Claude Régy : “*Conversations avec Claude Régy*” où Nathalie Sarraute lui parla du travail de l'écriture, de la solitude, de la mort, de la vérité, du rythme des mots ; où elle lut des passages de “*Tu ne t’aimes pas*”, de “*...disent les imbéciles*”, d’“*Enfance*”, d’“*Entre la vie et la mort*”, de “*Ce qui s'appelle rien*”, d’“*Elle est là*”, de “*Tropismes*”.

En 1990, elle fut invitée en Russie par l'Union des écrivains. Elle retourna à Ivanovo.

Les années 1990 furent celles de la consécration de l'écrivaine. En 1991, elle fut faite docteur honoris causa de l'université d'Oxford. Elle vit certaines de ses pièces entrer dans le répertoire national : en 1993, Jacques Lassalle reprit et mit en scène “*Le silence*” et “*Elle est là*”, au Théâtre du Vieux-Colombier. La même année fut marquée par la publication d'un volume de “*Théâtre*”, rassemblant six de ses pièces. Au printemps 1995, la Bibliothèque nationale de France lui consacra l'exposition “*Nathalie Sarraute, portrait d'un écrivain*”, Jacques Doillon produisit le documentaire télévisuel “*Nathalie Sarraute*” (avec Isabelle Huppert), dans la collection “Un siècle d'écrivains” (France 3).

Elle publia :

---

---

**“Ici”**  
(1995)

Recueil de vingt textes

Y surgissent ces instants d'instabilité : trous de mémoire, conversations, expressions convenues, coqs-à-l'âne, mots «*inatteignables, inviolables*», «*mots-repoussoirs*», qui viennent de «*là-bas*», et qui font intrusion «*ici*», «*dans une conscience qui ne se dit pas*». Et, chaque fois, la brèche se colmate, l'apaisement revient lorsque les mots, «*ces lutins curieux, excités, impatients*», sont maîtrisés : «*Quand ils surgissent, c'est à un de ces rares moments où disparaît d'ici toute impureté, le plus petit obstacle qui pourrait tant soit peu les gêner, entraver leur mouvement... / Alors ils arrivent... ne dirait-on pas qu'à leur approche tout se ranime, se met à vibrer... ils remontent de ces fonds où ils sont un jour tombés, et se déploient...*» - «*Des mots qui résonnent sans bruit, venus de nulle part, adressés à*

*personne, prononcés sur aucun autre ton que leur ton à eux, créé par eux, le seul ton qui puisse être parfaitement juste, parfaitement conforme à ce qu'ils sont...» - «Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames. Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée. Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s'en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi. Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle. Par moments, ce qu'ils voient leur donne envie d'intervenir, ils n'y tiennent plus, ils appellent...» - «Leur bourdonnement continu produit comme un assoupissement... comme un engourdissement... comme un léger étouffement... comme un très léger écoeurement... oh, si léger... ce n'est rien... ça va passer... ça passe déjà... ça va aller.. oui, ça va bien.» - «Une chaîne de mots qui s'étend, rien ne peut l'arrêter, il n'y a plus ici qu'un espace ouvert où cette chaîne librement ondule».*

Consacré notamment à Arcimboldo («Qu'il fasse venir ici cela et encore cela, tout ce qui lui chante, ces fleurs, ces légumes, ces fruits, ces objets incongrus, ces bêtes étranges, qu'il en dispose comme bon lui semble... Arcimboldo, l'assurance même. L'affirmation. Le défi. Arcimboldo. Tout ici n'est que lui. Arcimboldo.»), le livre se clôt sur un commentaire de la fameuse formule de Pascal : «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie» : «La forme de chaque mot, l'écart entre eux, le plus exact qui soit, permet à chacun d'eux de grandir, de s'étirer, et puis au contact de celui qui le suit de se dilater, de s'étendre plus loin, de s'envoler toujours plus haut, encore plus haut, sans fin... / Et tout ici porté par ces mots, adhérant entièrement à eux, se dilate, s'étire, s'étend, s'élève... jusqu'où?... on n'en peut plus, le coeur vous manque... / Et puis quand emporté jusque-là où il n'est plus possible d'avancer... "m'effraie" tombe... "m'effraie"... la palpitation d'un oiselet abattu en plein vol, gisant à terre... "m'effraie"... le frémissement de ses ailes encore tièdes, vivantes...»

### Commentaire

Dans ce livre, Nathalie Sarraute ne s'intéressa qu'aux mots en ce qu'ils conduisent «où il n'y a plus rien». Ils sont les véritables «personnages». Elle leur en donna ironiquement les attributs descriptifs, comme à ce «"Oui" lisse et luisant [...] comme un gros oeuf peinturé», ou à ces termes de la politesse convenue, «recouverts de leurs splendides uniformes, de leurs gilets pare-balles fabriqués avec des produits de la meilleure qualité, la bonté, la bienveillance, l'amour du prochain, l'humilité...» Elle y reprit la quête obstinée des «tropismes». Jamais sans doute, sauf dans "Enfance", l'investigation de ces «fugaces mouvements intérieurs, à la limite de l'insaisissable», qui était l'enjeu de toute la carrière de l'écrivaine, ne trouva d'approche plus dramatique et plus intime. Elle indiqua : «"Ici", c'est ce qui se passe à un certain moment, "ici". Je n'ai pas écrit "je" ou "nous". Nous ne disons jamais à l'intérieur de nous-même "je" ou "nous". Ce sont des mots que nous n'employons pas. Tout cet espace intérieur que j'ai nommé "ici" est occupé à chaque instant par quelque chose ; certains "instants" qui se passent là, ici, en nous. Dans cet espace mental qui n'est ni "je", ni "nous"» (entretien avec Laurence Liban, dans "Lire", septembre 1995).

---

En 1995, Nathalie Sarraute se rendit à New York pour des conférences aux universités de New York et Columbia.

En 1996, ses "Œuvres complètes" parurent dans la Bibliothèque de la Pléiade. Elle bénéficia donc de cette exceptionnelle entrée de son vivant qu'avaient reçue avant elle quelques rares hommes : Char, Green, Gracq, Martin du Gard, et Saint-John Perse, et une seule femme, Marguerite Yourcenar.

Elle fit don de ses manuscrits à la Bibliothèque nationale de France.

Elle reçut le grand prix de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

Elle publia :

---

"Ouvrez"  
(1997)

Essai

L'autrice nous invite à réfléchir à cet outil merveilleux et parfaitement commun qu'est la langue, qui est constituée d'un ensemble de règles de grammaire, de syntaxe, d'orthographe, et... de mots, qui sont vieux, obsolètes, modernes, résolument contemporains, ceux de nos parents, de nos métiers, des mots techniques, des mots d'amour, des mots ou expressions de tous les jours, comme «*Vous êtes dans le sens interdit*» - «*Toujours en retard*» - «*Et bien des choses à votre maman*». À force de les employer, on en a oublié la magie, le charme. Pour les redécouvrir, il faut réfléchir en enfant, oser un peu d'imagination. Il faut s'ouvrir à notre enchantement ancien, à ces temps de surprise où chaque chose semblait portée par un nom, où maîtriser l'univers c'était en apprendre les mots ; s'ouvrir à ces instants où les mots paraissaient doués d'une vie riche, tellement chargée d'histoire, indépendante.

Commentaire

Nathalie Sarraute invitait à un dialogue fantastique dont les protagonistes sont les mots, à un étourdissant pugilat de mots, laissant précisément les mots et expressions les plus ordinaires livrés à eux-mêmes.

Alain Bosquet écrivit dans "Le Figaro littéraire" du 16 octobre 1997 : «Nous n'avons pas à choisir entre une désincarnation du langage, une farce métaphysique ou une hallucination où les mots se seraient soudain privés de qui les utilise. / Que Nathalie Sarraute ait pu à quatre-vingt-quinze ans écrire un texte aussi inattendu, aussi novateur et aussi révolutionnaire, voilà qui tient du prodige.»

---

Quand, en 1998, disparut Julien Green, son cadet de quelques semaines, dont elle avait fait du "*Journal*" l'un de ses livres de chevet, au côté des "*Essais*" de Montaigne et de "*À la recherche du temps perdu*" de Proust, Nathalie Sarraute fut la seule survivante de sa génération.

Alors qu'elle travaillait à une septième pièce, elle décéda à Paris, le 19 octobre 1999. Elle fut inhumée à Chérence, dans le Val-d'Oise, auprès de son mari.

Face aux journalistes, elle fut toujours un peu lointaine, presque absente, présentant un visage aux traits forts, secs, tandis que, sur ses lèvres minces, s'esquissait un sourire crispé, contraint, et que son regard pénétrant cherchait la ligne bleue des mots. Elle leur parut, au fil des ans, extraordinairement pareille à elle-même, une femme de marbre dont le masque laissait pressentir les ondes d'une perpétuelle inquiétude, des frémissements, des angoisses, tandis qu'elle expliquait calmement, aux plus sceptiques, sa conception de la littérature.

Mais, dans l'intimité, paraît-il, elle était généreuse, d'une incroyable attention envers les gens, curieuse, rieuse, malicieuse. Elle mena toujours une existence discrète, réglée par des habitudes. Chaque matin, elle consacrait entre une et deux heures à l'écriture, durant des décennies dans un café, puis installée sur son lit. Et, chaque jeudi, à seize heures, elle attendait chez elle, pour le rituel du petit whisky, l'un ou l'autre de ses amis ou connaissances : Isabelle Huppert, Jane Birkin, Agnès Varda. Ses dernières années furent égayées par François-Marie Banier, la fille de l'écrivaine, la journaliste Claude Sarraute, ayant révélé : «Il lui racontait mille histoires tordantes au pied de son lit. Mais il ne lui a jamais demandé un sou. Au contraire, c'est lui qui l'invitait au Plaza.»

Son oeuvre se confondit avec la quête inlassable des «*tropismes*», sensations vagues qui affleurent momentanément à la conscience, vibrations imperceptibles, glissements insoupçonnés qui modifient les rapports entre les êtres, se manifestent dans le discours ou le geste les plus banals. Se livrant à leur mise à jour tâtonnante, elle en fit la clé de voûte, la «*substance vivante de tous [s]es livres*», ce qui l'amena à refuser les formes romanesques traditionnelles ; à supprimer les descriptions, qui figeraient formes ou couleurs ; à rompre avec le personnage, à le dissoudre dans une série d'états, de

mouvements épars, de reflets risibles et fallacieux ; à refuser la linéarité narrative et l'intrigue (en s'en tenant tout au plus à quelques scénarios) ; à effacer l'action, non pour la rendre impossible mais parce qu'elle se plaça au niveau où elle n'est pas encore possible ; à faire éclater le point de vue narrateur ; à explorer les confins du psychisme ; à révéler les pouvoirs virtuels de la parole la plus banale en apparence, car, fascinée par le langage et ses significations profondes, elle se donna une écriture essentiellement fondée sur l'exploration de ce lieu particulier qui fonde chaque individu. Pour elle, à travers le personnage du roman balzacien, s'affirme une conception de l'être humain, qui a un caractère vérifié, une autonomie et des valeurs institutionalisées ; à travers l'intrigue romanesque se dessine une conception de la vie et du destin ; à travers la rhétorique s'impose une forme de la communication qui fait l'économie de la vérité. Avec un humour explicite et grinçant, elle révéla ce qui se cache derrière les mots les plus simples, mit au jour la violence sournoise et subtile de nos échanges, nomma l'ineffable cruauté des non-dits, formula la violence obscure de nos silences, et démasqua les tyrannies sourdes de l'intimité. Mais elle sous-titra «roman» ces livres, alors même qu'ils prenaient le contre-pied du genre.

Résultat d'une réflexion théorique poussée, cette conception de la littérature avait été définie dès 1956, dans *‘L'ère du soupçon’*. Même si elle fut une pionnière solitaire, si elle resta toujours indépendante de tout mouvement littéraire, cette volonté de déconstruction des formes traditionnelles du roman, fit qu'on l'associa au groupe qui reçut le nom de “Nouveau roman”, qu'on en fit même la théoricienne, ce qui l'amena, dans la préface à cet essai, à se défendre de l'idée que ses œuvres constituaient des *«expériences de laboratoire»*.

Pourtant, c'est bien ce qu'elle produisit, en poursuivant sa recherche : la perception de l'infime, l'exploration de la sensation où l'être cèle la source de sa vérité, avant qu'il ait été transformé, par tel événement psychique ou social, en être humain individualisé, la saisie des flux de conscience. En conséquence, pour *«suggérer l'innommable»*, pour peindre l'invisible, en de multiples et patientes approches, elle usa fréquemment de l'indéfini, d'une syntaxe de l'inachèvement, proche de celle de la langue parlée, d'un art de la désignation indirecte. Elle s'appuya sur la métaphore, sur tout un bestiaire *«furtif, apeuré, tremblant»*, ou sur toute une flore hésitante, flottante, vaguement remuante, chargés d'évoquer ce qui ne peut se décrire avec exactitude.

La phrase, qui, dans les débuts, était longue, souple, enveloppante, propre à suivre méandres et tourbillons, devint un morcellement en courts blocs de mots séparés par des points de suspension (hérités de Céline?) qui confèrent au texte écrit la cadence de l'oral, coupés d'ellipses, sautillant au gré des surgissements imprévisibles des désirs et des dégoûts, passant d'un personnage à un autre, sans aucune transition, progressant par retouches et ajustements, interruptions et changements de perspective, mimant l'effort de formulation et les tentatives d'approche d'une réalité fuyante.

Le temps de ses récits et romans est toujours le présent, la narration se ralentissant dans l'écoulement d'un *«présent démesurément agrandi»*. Leurs personnages sont anonymes, des *«ils»*, des *«elles»*, épars et débordants. Leurs sujets sont des psychismes collectifs : la famille (*‘Martereau’*, *‘Le planétarium’*), un milieu (*‘Les fruits d'or’*), des relations archétypales (*‘Portrait d'un inconnu’*), le conflit des sensibilités (*‘Vous les entendez’*), une culture (*‘...disent les imbéciles’*), ou bien la généralité de l'espèce, ses craintes et angoisses fondamentales (*‘Entre la vie et la mort’*).

Si cette production de textes dits romanesques, savamment construits mais difficiles, sinon rébarbatifs, fut saluée par Maurice Blanchot (*«Parole discontinue, brève et infinie, parole des pensées qui ne se développent pas, et pourtant plus propre qu'aucune autre à nous faire entrer, par l'interruption et en même temps par la répétition, dans ce mouvement de l'interminable qui se fait entendre au-dessous de toute littérature.»*), elle ne manqua pas aussi d'être critiquée. Ainsi, par Jacques Laurent : *«Nathalie Sarraute n'est pas du tout contente du langage dont les mailles trop larges laissent échapper la finesse de son propos. Elle est plus fine que lui et le lui reproche. Obligée d'utiliser ce transport en commun, elle s'impatiente. Son but est de rendre l'inexprimable de la chère petite substance fluide et mouvante. Son projet s'inscrit dans la ligne du romantisme féminin volontiers en quête d'ineffable. Pas de mots, pas de syntaxe pour l'ineffable? [...] Les personnages, les dialogues, l'intrigue, la description répugnent à Nathalie Sarraute, pourquoi pas? Mais pourquoi*

prétend-elle qu'elle écrit des romans? [...] Nathalie Sarraute est une poétesse.» (Jacques Laurent, *“Roman du roman”*, 1977). Pour Angelo Rinaldi, «Son génie est d'amplifier le rien jusqu'à l'énorme, de le gonfler comme une baudruche, et puis de le crever d'un coup d'épingle, pour qu'il éclate au nez des menteurs que nous sommes, prompts à jouer la comédie des sentiments sans perdre de vue notre implacable intérêt.» (*“L'express”*, 19 mars 1982). Renaud Matignon se moqua de «cette littérature qui coupe les cheveux en quatre», de «cette apothéose du borborygme, de cet exercice complaisant de layette pour gens de lettres. / Car cette indigence de l'expression, ces vérités premières déguisées en sophismes, cette langue molle et brouillonne laissent deviner derrière elles des nuages de satisfaction pour initiés, de vanité en extase et de poussière distinguée. / On est entre gens qui savent, et des plus subtils, on n'est pas dupe, on est dans le secret [...] dans le petit port stagnant d'un parisianisme émerveillé de son vide.» (*“Nathalie Sarraute. Une métaphysique protozoaire”*, 1989).

Même si ce qui l'intéressait dans la fréquentation des mots lui paraissait peu compatible avec le théâtre, sa démarche y devenant, en apparence, paradoxale, puisque les dialogues se tiennent à la surface des choses alors qu'elle s'intéressait aux réseaux souterrains qui les sous-tendent, puisque les mouvements imperceptibles des tropismes s'extériorisaient, étaient donnés à entendre contre toute vraisemblance en passant de l'espace intérieur à celui des dialogues, elle écrivit quelques pièces, et réussit la gageure d'y maintenir le cap qu'elle s'était fixé dès ses premiers textes romanesques. De même qu'elle faisait de l'«anti-roman», elle fit de l'«anti-théâtre», où des voix anonymes, des êtres sans qualités s'interpellent, ébauchent des fragments de dialogues, qui ne constituent jamais une suite cohérente, au sens où l'on pourrait en tirer une quelconque leçon. Comme une mécanique qui tourne à vide, le discours des personnages s'enroule petit à petit autour d'un centre affolant, et témoigne de leur effort désespéré pour échapper à la noyade, alors qu'ils s'enfoncent de plus en plus dans l'indécision, le vague, le superflu. Ce théâtre, encore plus désincarné que celui de Samuel Beckett, demeura méconnu, même s'il ne cessa jamais d'être mis en scène.

Il reste que la parole que fit entendre Nathalie Sarraute dans ses romans et dans ses pièces, en donnant accès à la conscience de personnages, dévoilait l'inauthentique. Elle s'attacha à suggérer, sous les propos superficiels, sous les clichés du langage et les phrases de convention, toute une vie grouillante des fonds de la conscience, toute une vie larvaire où se dessinent des mouvements d'attraction, de répulsion, d'enveloppement, d'absorption ; à montrer les réactions de l'individu solitaire aux exigences des autres, du groupe, du «*ils*» tout-puissant. L'oeuvre prenait alors un second aspect, celui de la satire du milieu auquel appartiennent ses personnages qui sont des bourgeois parisiens cultivés, ou qui voudraient le paraître, des membres du microcosme littéraire, espèce de société secrète au cœur de l'autre. Les rapports entre humains étant toujours chez elle d'agression ou d'exclusion, de tyrannie, de fascination, de soumission, elle conçut un monde sans amour où il n'y a pas d'espoir, où une parole inefficace ne se dévoile que pour mieux se vider, s'aplanir et se rassurer dans des lieux communs qui servent de paravents à la hantise et à l'angoisse.

Son refus délibéré des formes traditionnelles la condamna d'abord à la situation d'auteur confidentiel : elle eut de grandes difficultés, non seulement à publier ses œuvres, mais à rencontrer un public, n'éveillant que les suffrages de quelques initiés. Puis son oeuvre hors norme et hors mode bénéficia de l'effet de mode qui se porta vers l'avant-garde de la seconde moitié du XXe siècle, de la faveur des universitaires, qui aiment étudier des textes d'un accès difficile et qui procurent un incurable ennui, et les faire étudier à leurs élèves, cette vogue du “Nouveau roman” en particulier ayant provoqué, en contre-coup, la désaffection que subit aujourd'hui, surtout aux États-Unis, l'ensemble du roman français contemporain.

Nathalie Sarraute, qui est traduite en plus de trente langues, qui est diffusée à plus d'un million d'exemplaires, qui suscite de nombreuses recherches et analyses, s'imposa comme l'un des grands écrivains de langue française du XXe siècle, surtout avec le livre, *“Enfance”*, où elle trouva une

matière cette fois-ci profondément humaine et touchante. Mais, aujourd'hui, la sévérité expérimentale du reste de son œuvre, si elle est celle d'une recherche de la vérité, a cédé devant la réaffirmation de la séduction du mensonge qu'est la fiction, mensonge qui d'ailleurs dit lui aussi, et bien plus efficacement, la vérité !

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)