

Soi-même comme un Autre – écriture intersubjective dans l'œuvre de Nathalie Sarraute

Wang Xiaoxia
Institut de Diplomatie, Chine



Synergies Chine n° 5 - 2010 pp. 195-207

Cet article se donne pour tâche de dessiner une écriture intersubjective sarrautienne en s'appuyant sur une étude de discours dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Se sont ainsi dégagés trois aspects de cette écriture exceptionnelle : intersubjectivité entre auteur/narrateur et lecteur/narrataire ; intersubjectivité entre les personnages ; intersubjectivité entre l'auteur et lui-même. Cette écriture intersubjective pourrait s'expliquer par la compréhension subtile de l'auteur sur la relation entre « moi » et « autrui » : « moi » existe par rapport à l' « Autre », le « fond commun » de l'être humain lui fait voir « soi-même » comme un « Autre », pour reprendre le terme de Paul Ricoeur, et le défini du « je » se fond dans l'infini insaisissable de l'Autre.

Mots-clés : communication, auteur/narrateur, lecteur/narrataire, personnage, intersubjectivité

This article aims to interpret intersubjectivity in the writings of New Fictionist Nathalie Sarraute through an analysis of narrative discourse in her works. Three aspects of this intersubjectivity are studied: intersubjectivity between the author/narrator and the reader/listener; intersubjectivity among the characters; intersubjectivity between the author and herself. This intersubjectivity found in Sarraute's writing comes from her unique understanding of the relation between "self" and "others": "I" exist only in relation to "others". Such interdependence shows the "fundamental commonness" among people. To use Paul Ricoeur's words, "self" is like "others", with the definition of "self" melting into the elusive boundlessness of "others".

Keywords: communication, author/narrator, reader/listener, character, intersubjectivity

本文通过对法国新小说作家娜塔莉·萨洛特作品中的叙述话语的分析，从三个方面阐释了萨氏写作的“间主观性”：作者或叙述者同读者或受述者之间的“间主观”话语；人物之间的“间主观”话语以及作者与作者之间的“间主观”话语，并认为萨洛特写作的“间主观”特点源于她对“自我”同“他人”的关系的特别理解：“我”相对于“他人”而存在，这种互为条件的依存展示了人与人之间的“根本共性”，如语言哲学家里科所说，“自我”如“他人”，而“自我”的定性消融在“他人”无边际的不可捉摸之中。

关键词：交流，作者/叙述者，读者/受述者，人物，间主观性

L'idée de traiter l'œuvre de Nathalie Sarraute du point de vue de l'intersubjectivité vient de notre lecture sur Mikhaïl Bakhtine qui étudie le roman moderne sous l'angle d'anthropologie. Pour lui, l'être humain n'existe qu'en dialogue : au sein de l'être, on trouve « l'autre », ou plutôt « l'autre » est en l'homme et le traverse constitutivement. Au fond de chaque homme, on découvre « l'autre » et vice-versa.¹ Ceci nous rappelle aussi ce que Merleau-Ponty explique sur la notion d'intersubjectivité dans sa *Phénoménologie de la perception*:

Dans l'usage du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a un être à deux, et autrui n'est plus pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantal, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs dans une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons à travers un même monde.²

Nous pensons que toute exploration de l'œuvre de Sarraute vise justement à construire une relation interactancielle et fusionnelle entre « moi » et « autrui », car pour l'écrivain, « L'Autre est toujours l'élément fondateur qui met en branle la dynamique du moi. Je ne suis que dans la mesure où je suis en relation, où autrui en face de moi est ce catalyseur qui me pousse à me définir. »³ Nous partirons des textes concrets de Sarraute pour voir comment elle nous dévoile cette relation entre « moi » et « autre » par une écriture intersubjective.

1. Intersubjectivité entre narrateur / auteur et narrataire / lecteur

1.1. Du « je » au « vous »

L'écriture de Sarraute fait toujours appel au lecteur à sentir et à vérifier dans sa propre expérience la réalité évoquée par le texte. Dans sa première œuvre *Tropisme*, l'écrivain se limite encore à l'emploi des déictiques comme « ce », « cette » ou des « on » pour faire passer une sensation commune entre le narrateur et le lecteur:

Il y avait un grand vide sous **cette** chaleur, un silence, tout semblait en suspens; **on** entendais seulement, agressif, strident, le grincement d'une chaise traînée sur le carreau, le claquement d'une porte. C'était dans **cette** chaleur, dans **ce** silence - un froid soudain, un déchirement.

[...] Quelquefois le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil et comme morte, provoque **cette** sensation de froid, de solitude, d'abandon dans un univers hostile où quelque chose d'angoissant se prépare.

Etendu dans l'herbe sous le soleil torride, **on** reste sans bouger, **on** épie, **on** attend.⁴

Dans la deuxième œuvre *Portrait d'un inconnu*, cette invitation à participer à la construction textuelle devient plus directe, il s'agit de créer une complicité, une reconnaissance mutuelle entre le narrateur et le lecteur avec une stratégie de « pronom personnel » : le narrateur, pour tenter de convaincre le lecteur,

cède sa propre place, la place du « je » à la place d'un « nous » ou d'un « vous » :

Je sentais pourtant déjà, par instants, venant par la porte ouverte de la petite galerie où je savais qu'il se trouvait, comme de courtes bouffées, semblables, dans cet air si pur que je respirais, à ces bouffées d'air âcre et chaud qui montent du sol dans l'air sec et froid de l'hiver et nous enveloppe brusquement quand nous passons au-dessus d'une bouche de métro. Mais je ne me sentais nullement ému. J'étais tout redressé, tout nettoyé, tout propre. Je ne craignais rien.⁵

Dans ce paragraphe il s'agit surtout d'une description de sensation personnelle du « je » dans la petite galerie où se trouve le fameux tableau *Portrait d'un inconnu* non signé. Ce qui est curieux, c'est que la subite apparition du pronom « nous » au milieu du texte. La pluralisation du « je » d'ici ne désigne pas simplement une expérience générale que tout le monde pourrait atteindre, mais surtout pour renvoyer à une communication adressée au lecteur. L'exemple suivant nous permet de dégager un effet encore plus évident qui vise à établir une communication intersubjective entre le narrateur et le lecteur : le narrateur nous parle d'un étrange malaise de la vie :

Comme le sang gonfle les artères, bat aux tempes et pèse sur le tympan quand la pression de l'air ambiant devient moins grande, ainsi la nuit, dans cette atmosphère raréfiée que fait la solitude, le silence - l'angoisse, contenue en nous dans la journée, enfle et nous oppresse : c'est une masse pesante qui emplit la tête, la poitrine, dilate les poumons, appuie comme une barre sur l'estomac, ferme la gorge comme un tampon... Personne n'a su définir exactement ce malaise étrange.⁶

La présence d'un « nous » à la place du « je » est en fait une stratégie de séduction par laquelle le narrateur tente de s'assimiler au lecteur ou plutôt de faire s'assimiler le lecteur au narrateur pour assurer une sorte de crédibilité de son entreprise textuelle. Du « je » au « nous » et au « vous », on voit que ces pronoms à forme de pluriel constituent un effort pour entraîner le lecteur de recevoir la parole en partage et de se rendre compte d'une expérience émanée à la fois de celui qui parle et de celui qui écoute.

1.2. Monologue narrativisé dans *Le Planétarium*

Dans *Le Planétarium*, Nathalie Sarraute se passe d'un narrateur traditionnel à travers l'entrecroisement des voix qui s'expriment dans le cadre de monologues narrativisés en adoptant généralement une forme de discours indirect libre. Plus précisément, dans ce type de discours, c'est le narrateur qui se fait porte-parole du personnage ; apparemment discours indirect, son actualisation au présent ou au futur tire cependant l'énonciation vers le discours direct ; le responsable des propos n'est pas désigné par un « je », et le monologue narrativisé en forme de discours indirect libre au présent implique forcément un locuteur qui se distingue du narrateur, le dédoublement énonciatif entre locuteur et narrateur devient ainsi obligatoire : d'une part, la pensée directe donc une pure subjectivité du vrai locuteur, qui est le personnage romanesque, et d'autre part, le camouflage de la subjectivité du personnage par un narrateur non personnel. Le monologue narrativisé à la troisième personne crée justement dans ce sens

une distanciation, un espace qui permet de susciter l'intersubjectivité entre le narrateur et le narrataire:

Mais il faut lutter contre cette impression de détresse, d'écroulement... elle doit se méfier d'elle-même, elle se connaît, c'est de l'énerverment, la contrepartie de l'excitation de tout à l'heure, elle a souvent de ces hauts et de ces bas, elle passe si facilement d'un extrême à l'autre... il faut bien se concentrer, tout examiner calmement, ce n'est peut-être rien... Mais c'est tout trouvé, c'est cela, ça crève les yeux : la poignée, l'affreuse poignée en nickel, l'horrible plaque de propreté en métal blanc... c'est de là que tout provient, c'est ce qui démolit tout, qui donne à tout cet air vulgaire - une vraie prote de lavabos...⁷

Voici un morceau de monologue de la tante Berthe, monologue narrativisé puisque celle-ci est désignée par la troisième personne « elle ». L'utilisation de la troisième personne nous permet de penser à un dialogisme entre le narrateur et un narrataire abstrait, ou plutôt un lecteur-narrataire, qui, sous l'effet de l'action / réaction recherché tout le temps par Nathalie Sarraute dans son écriture, devient à son tour coénonciateur du texte. Les points de suspension, suscitant un texte qui n'est pas écrit et qui appartient au lecteur d'inventer, évoque pleinement un espace intersubjectif entre le narrateur et le narrataire. Ces passages silencieux, d'une part, éliminent momentanément l'instance de narrateur, d'autre part, suscitent l'énonciation active du lecteur-narrataire. C'est ainsi que Nathalie Sarraute arrive à capturer la participation du lecteur non seulement à ce qui est écrit, mais aussi à l'écriture même. Nathalie Sarraute, qui exige beaucoup d'elle-même, n'en attend pas moins de son lecteur. C'est à lui qu'elle en appelle pour comprendre, deviner, pressentir ce qu'elle ne veut pas exposer au moyen de procédés explicites de peur que ceux-ci tuent la vivacité et le tremblé de son écriture. De même, les monologues narrativisés attribués aux autres personnages du *Planétarium*, avec l'emploi du pronom personnel « elle » ou « il » permettent aussi au texte de glisser imperceptiblement d'un niveau énonciatif à un autre, soit du monologue intérieur au discours omniscient, le commentaire mis entre tirets pourrait bien sortir de la sphère ressentie par le personnage pour adresser directement au lecteur-narrataire. Ce décrochage énonciatif vers le commentaire met en valeur l'importance du lecteur-narrataire et invite leur coénonciation.

Bref, dans ce monologue sarrautien, l'allocutaire érigé en coénonciateur joue un rôle actif dans la structure du texte, et dans le rapport que le texte établit avec le lecteur concret, c'est-à-dire le lecteur réel qui est en principe libre d'adhérer ou non à ce discours, de le recevoir ou non. Mais l'attachement de Nathalie Sarraute à la participation du lecteur dans sa construction textuelle suppose une part active de celui-ci, qui à son tour justifie une écriture intersubjective.

1.3. Dialogue dans *L'Usage de la parole*

L'Usage de la parole, s'établissant sur un dialogue entre le « je » narrateur-créateur du texte et le « vous » lecteur, pourrait être considéré comme une consécration d'intersubjectivité entre l'auteur et le lecteur dans l'écriture sarrautienne.

Le mode dialogique s'installe dès la première page, le narrateur engage le lecteur à mettre en question et à commenter avec lui ce qui se passe. Des questions et des verbes à l'impératif s'adressent continuellement à ce « vous » qui, au singulier ou au pluriel, est continuellement interpellé dans le texte. Le narrateur maintient avec le lecteur un rapport étroit et c'est ce rapport interactif qui forme la structure de base de chaque histoire qui enchaîne sur un appel au lecteur. Ce rapport pourrait se distinguer en différentes catégories que nous tenterons de discerner ci-après :

Dans l'histoire d'« A très bientôt », quand « Je » raconte inlassablement la scène de rencontre entre deux amis au restaurant, il paraît que le lecteur interpellé se révèle un peu impatient :

Mais vous perdez déjà patience, vous vous apprêtez déjà à vous débarrasser de tout cela, à jeter cela à la poubelle, enfermé dans un de ces sacs fabriqués tout exprès : un flot de paroles de « bavard intarissable », d'« amoureux éperdu », d'« inférieur faisant sa cour », de « généreux bienfaiteur »... rien là d'intéressant, rien qui mérite qu'on le conserve. Mais ne pensez-vous pas que j'aurais moi-même mis au rebut quelque chose d'aussi éculé ? Seulement il se trouve que ce bavard si généreux est silencieux, avare de paroles en d'autres circonstances, qu'il n'est en rien un inférieur et qu'il n'est aucunement amoureux.⁸

Cette impatience est essentiellement due à la mauvaise compréhension ou même l'incompréhension de la part du lecteur à ce que le narrateur lui raconte. Mais celui-ci tente de se donner raison en expliquant ce qu'il raconte est en fait quelque chose d'exceptionnel, qui se cache justement derrière l'apparence de l'ordinaire, et il sollicite la confiance à son interlocuteur : « Alors faites-moi encore un peu confiance, ... »⁹ On dirait qu'il s'agit ici d'un commentaire sur la vraie réaction du lecteur à l'écriture menée par l'écrivain Nathalie Sarraute. N'est-ce pas souvent que des lecteurs français se trouvent impatients devant les textes sarrautiens apparemment anodins, privés d'histoires intéressantes ? Mais l'auteur elle-même reste ferme sur son choix et a quand même réussi à convaincre des lecteurs de la suivre...

L'histoire de « Ton père, ta soeur », tout autour d'une phrase « Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta soeur », nous dessine une mère « dénaturée », « vile », « vulgaire » à son insu, qui « inculque ses mauvais sentiments à son enfant innocent » :

« Ton père. Ta soeur »... on dirait que dans la paroi un pan s'ouvre et ce qu'on voit de l'autre côté... Non ? vous ne voyez rien... vous avez beau répéter : « Ton père. Ta soeur »... je le répète avec vous... vraiment, ne dirait-on pas que quelque chose... là... « Ton père. Ta soeur »... Non ? rien ne bouge ? la paroi est toute lisse, immobile. « Ton père. Ta soeur » ? ... vous devez avoir raison... il n'y a rien... rien qui puisse bouger, s'ouvrir, pas de paroi.¹⁰

Le lecteur résiste de nouveau. Il n'arrive pas à comprendre les choses de la même façon avec le narrateur, ou plutôt parfois il comprend les choses d'une façon contraire à celle du narrateur, mais cette fois-ci, on a l'impression que le narrateur n'insiste plus sur sa propre logique, il paraît qu'il finit par renoncer.

En fait, il s'agit d'une feinte renonciation, une pseudo-réconciliation avec le lecteur puisque la partie est déjà comblément gagnée par le texte.

Dans *L'Usage de la parole*, nous remarquons aussi une relation de parfaite assimilation, ou de parfaite fusion entre le narrateur et le lecteur, c'est le cas de l'histoire de « Ne me parlez pas de ça ». Dès le début du texte, l'auteur / narrateur invite son lecteur / narrataire à participer à son jeu, à savoir jouer avec deux groupes de gens dont l'un est capable de dire cette phrase « Ne me parlez pas de ça » quand leur interlocuteur dit des choses qui ne leur plaisent pas, et l'autre, n'y arrive pas :

Il y a un jeu auquel il m'arrive parfois de songer... c'est un de ceux dont on peut affirmer à peu près à coup sûr que nous serions, vous et moi - si vous acceptiez d'y participer - les premiers et les seuls à y jouer.

Il n'y a là, me dites-vous, rien dont on doive se réjouir par avance. Et vous avez raison. Mais ce qu'on ne peut nier, c'est que ce jeu, quel qu'il soit, présenterait à tout le moins l'avantage de nous changer un peu de nos habituels amusements.¹¹

Ces deux petits paragraphes nous offrent trois indices qui prouvent cette relation de fusion que nous avons signalée plus haut : le « vous » avec lequel que l'auteur finit par admettre « Et vous avez raison » ; le « nous » qui englobe « vous et moi », et le « on » qui désigne effectivement le « nous ». Tout le texte se déroule entre l'interchangeabilité de ces trois pronoms personnels.

En effet, dans tout le texte de *L'Usage de la parole*, le narrateur maintient avec son narrataire/lecteur un rapport étroit, d'autant plus étroit qu'on a souvent l'impression que c'est à son « double » que le narrateur s'adresse, à son « double » en tant que premier lecteur et juge de tout ce qui paraît sur la page. C'est avec ce double que « nous autres lecteurs sommes en position de fusionner, pour partager les doutes, hésitations et encouragements qu'offre le texte. »¹² Gaëtan Brulotte fait observer que dans *L'Usage de la parole*, « le narrateur abat davantage ses cartes, se présente sans masque, s'affiche dans sa vulnérabilité. Le narrateur « je » ici s'approche plus que jamais de l'auteur. L'écrivain se représente, implique ouvertement le lecteur et instaure un dialogue avec lui. »¹³ Nous voulons dire que malgré l'effet de « double » dans *L'Usage de la parole*, la distinction entre l'auteur / narrateur et le lecteur / narrataire reste toujours évidente. C'est dans *Enfance* que l'écrivain a purement et simplement réalisé le dédoublement des deux instances, un cas qui mérite une étude minutieuse, sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

2. « disent les imbéciles » – Intersubjectivité entre les personnages

« disent les imbéciles », comme beaucoup d'autres récits de Nathalie Sarraute, est un récit à voix multiples, qui crée et soutient deux niveaux de communication, celui des « personnages » qui s'entretiennent, et celui du narrateur du texte qui s'adresse au lecteur. La conscience de l'acte de communication entre auteur et lecteur demeurant au premier plan tout au long du texte, le discours des « personnages » mérite aussi notre attention. Nous aimerions ici en faire l'objet d'analyse sous l'aspect du problème d'intersubjectivité entre les « personnages ».

Il serait peut-être étonnant pour certains de nous voir traiter ce texte sous l'angle de « personnage » parce qu'en fait, Nathalie Sarraute s'est débarrassée des noms, des personnages et de l'intrigue dès ses débuts d'écriture. Elle semble être allée encore plus loin dans « *disent les imbéciles* ». Le jeu des pronoms personnels rend vaine toute tentative d'identification de personnages. On se trouve en effet dans un espace indéfini où des voix indéterminées s'adressent à des personnages anonymes. Nous trouvons donc qu'il est nécessaire d'explicitier ici ce que nous entendons par cette notion de « personnage ». Comme le texte le démontre lui-même, dans « *disent les imbéciles* », c'est par le langage que l'on nomme et classe les personnages. Nous pourrions dire qu'il s'agit de la catégorisation des idées qui émanent des êtres plutôt que de la caractérisation de ceux-ci. Ce sont des qualificatifs qui sont plaqués sur les êtres. Dans le roman, les efforts de caractérisation entraînent d'abord des idées et collent ensuite sur elles les mêmes étiquettes qui ont servi pour les personnes. Par exemple cette phrase comme « disent les imbéciles » condamne à la fois les idées auxquelles s'attache cette phrase et les personnes qui les ont émises. C'est donc à travers des analyses de discours du texte que nous voyons comment s'émane de ces discours une relation d'intersubjectivité entre les différents personnages qui les ont prononcés.

Le récit est travaillé d'un bout à l'autre par deux impulsions contraires - celle qui s'efforce d'identifier et de caractériser les êtres, et celle qui refuse ces mêmes identifications et caractérisations. Prenons d'abord pour exemple cet adjectif caressant « mignonne » attribué à la grand-mère :

Dis-nous donc, bonne-maman, est-ce qu'on t'a tant soit peu agacée, est-ce que tu as trouvé cela trop familier, quand on a caressé tes cheveux si doux, comme du duvet, la peau soyeuse de ta joue... As-tu trouvé insolent qu'on dise : « Regardez comme elle est mignonne, n'est-elle pas à croquer ? » Est-ce qu' « elle est mignonne t'a choquée ? Elle hoche la tête, elle pose sur lui un regard un peu attristé, attendri...¹⁴

Les enfants et les petits enfants, par affection, par respect, applique ce mot « mignonne » à la maman et grand-mère, mais elle, elle toujours hoche la tête, et avec un regard attristé... Le doute monte chez les enfants, pourquoi ? ce mot aussi agréable, aussi caressant ne lui plaît pas ? La question est posée, mais pas de réponse évidente. Plus loin, deux voix s'élèvent :

« Elle est mignonne. » Un bonbon fondant. Un caramel au goût de sucre fruité, de miel, délicieux à sucer, à amollir dans sa bouche, à étirer...elle est mignonne... une pâte onctueuse...De quoi est-ce fait ? Mais de rien que de très sain, des produits de la meilleure qualité : « Elle » dont la familiarité relève la fadeur de cette tendresse, de ce respect...

[...]

« Mignonne »... mais qu'est-ce que c'est ? ce n'est pas un bonbon, pas une pâte fruitée, je ne peux pas le mâcher, je le retire de ma bouche tout mouillé et luisant... C'est une fève, une minuscule poupée de porcelaine... elle m'est échue, j'ai eu cette chance, je l'ai trouvée dans ma part de gâteau des rois...¹⁵

Deux voix qui n'ont pas de sujets évidents. C'est l'auteur qui parle à son lecteur ? Apparemment oui. Mais si l'on prête un peu d'attention à ces deux

voix, ne sont-elles pas aussi susceptibles de représenter respectivement la voix des enfants et celle de la grand-mère ? Deux voix pratiquement opposées sur les métaphores qu'on applique à ce mot « mignonne », deux attitudes différentes envers sa signification. Pour l'une, le mot c'est l'image idéale qui mérite d'être goûtée pour se réjouir de sa saveur, pour l'autre, image fragile comme une poupée de porcelaine facile à être cassée qui ne sert que d'être vue mais pas pour être touchée et donc ne pourrait pas donner un sens de réalité... Malgré l'opposition des deux idées, l'une est l'antithèse de l'autre, la deuxième voix est évidemment un résultat intersubjectif par rapport à la première.

Nous voyons maintenant comment un « intelligent » est devenu un « doué » puis finalement un « imbécile » par cette force d'intersubjectivité :
Tout d'abord deux voix qui jugent un individu :

« Pas intelligent ? Vraiment ? Tu crois ?... — J'en suis sûr. Doué, c'est certain, mais pas intelligent. — Oui, peut-être, au fond... il s'arrête, il flageole, la tête lui tourne, il va perdre connaissance, s'affaler... et eux le rattrapent... [...] »¹⁶

Celui qui est jugé est fini par reconnaître ce jugement, mais essaie encore de résister :

Oui, je vois, je vois très bien... ce sont des dons. Je suis doué... [...] oui, vous avez raison. Ce n'est pas ce qu'on peut appeler de l'intelligence... Non... [...]— Mais écoutez-le, c'est vraiment un cas curieux... Il reconnaît lui-même... — Non, ce n'est pas juste, j'ai pris du recul depuis ce moment où j'ai appris... C'était un choc. Une révélation. Mais depuis... — Quoi depuis ? — Depuis , dès que je pense, quand je me permets de juger... je me dis : ça ne tient pas... courte vue, faiblesse de jugement... Forcément, puisque je ne suis pas intelligent. Il y a donc là, reconnaissez-le, une parcelle de moi sauvée, un peu de tissu vivant préservé, qu'il sera peut-être possible de cultiver, de développer, et avec quoi j'arriverai à expulser le reste...

Les deux voix qui jugent échangent à nouveau leurs opinions à propos de ce que dit l'individu :

C'est vraiment touchant... C'est rare, cette modestie, cette lucidité... — Cette lucidité ? Tu commences, toi aussi , à m'inquiéter... Comment veux-tu que ce soit possible ? Bien sûr, aidé, poussé, soutenu par nous, soumis à nous, terrorisé, il parvient peut-être, sans savoir pourquoi, à force de répéter sans comprendre « je ne suis pas intelligent », à se persuader, à se méfier...

En effet, juste comme ce que cette dernière voix prévoit, l'individu est finalement métaphorisé comme un chef-suprême de l'état-major mais abattu, captivé, « impossible de se défendre, de contre-attaquer », « poussé à coups de crosse, à coup de pied dans le troupeau grisâtre des captifs, tous portant la même tenue, classés dans la même catégorie : les imbéciles. »¹⁷

Quelle terreur, cette force d'intersubjectivité, qui vient d'autrui et tombe sur l'individu pour le transformer en quelque chose qui n'est plus reconnaissable en lui, ou même quelque chose qui est tout juste au contraire de lui.

D'un bout à l'autre du roman se poursuit une lutte entre deux modes de fonctionnement : d'un côté, l'acceptation de la caractérisation, de la catégorisation hiérarchique et des arguments d'autorité ; de l'autre, le refus de tous ces modes autoritaires et l'affirmation de l'indéfinissable de l'être humain. Les êtres vivants ne sont jamais tout à fait « tels qu'ils sont » : il est impossible de correspondre exactement à l'image voulue qu'on s'est construite soi-même, face à l'image qu'impose autrui. Comme Arnaud Rykner le dit : « L'être sarrautien est un être social qui doit affronter des subjectivités étrangères, lesquelles donnent consistance à son existence et lui permettent de se constituer à son tour en sujet. [...] Le Je n'est Je que dans le rapport qu'il l'entretient avec un Tu... »¹⁸ L'épisode du « maître » artistique nous a justement révélé cette réflexion sur l'existence de l'être humain : le « maître » qui se sent « mendiant » est pourtant considéré par son entourage comme un « prince », il a tellement envie d'arracher le masque qu'on lui a imposé et de refuser la place qu'on lui a réservée, mais en vain :

Il crie plus fort : Laissez-moi... avant qu'il ne soit trop tard, avant que vous-mêmes ne vous aperceviez qu'il y a une méprise... Vous l'avez remarqué, je commets des bévues, je bois l'eau des rince-doigts... Vous entendez ce que je vous dis ? Ecoutez-moi... Il prend au hasard n'importe quoi, il saisit un de ces détritrus, un de ces objets de rebut destinés à être enlevés avec les ordures par les services de la voirie, et il le leur montre : voilà ce que j'aime, voilà de quoi je fais mes choux gras, rien ne me séduit, ne m'enchanté davantage que ça... [...] Mais vous ne le reconnaissez donc pas ? Vous ne vous rappelez pas que c'est de cela qu'il avait dit, celui que vous admirez tant : « C'est ce que disent les imbéciles » ? Dites-le donc, délivrez-moi. Chassez-moi. Je suis un imposteur. Je suis un usurpateur. ¹⁹

Cependant ses efforts n'ont aboutit à rien, sinon le contraire, « ils » lui doivent toujours une admiration insensément opiniâtre :

Ils sont aux anges... Décidément aujourd'hui il est à son meilleur, dans sa très grande forme. Il a de ces partis pris. Il a de ces préjugés. Cézanne en avait. [...] ²⁰

Pour l'être sarrautien, le « je » n'existe que dans le rapport avec « autrui », malgré qu'il y ait « maldonne », qu'il y ait « erreur » sur la personne. Le sens de vérité chez ce « maître » ne résiste même pas à sa propre incertitude et soupçon : « Oh je vous en prie, je vous assure, vous vous trompez... Moi je suis... Mais justement je ne suis pas... je vous l'ai toujours dit, il n'y a pas de « je »... C'est vous qui... oui, vous comprenez, il n'y a pas moyen de coïncider avec ça, avec ce que vous avez construit... [...] »²¹.

3. Intersubjectivité entre l'auteur et elle-même –Voix dans *Enfance*

Comme la parution du *Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, celle d'*Enfance* de Nathalie Sarraute a provoqué de vives réactions et un effet de grande surprise. Philippe Lejeune, dans son « Peut-on innover en autobiographie ? », cite *Enfance* et le dialogue de ses voix narratives comme exemple de travail innovateur : « Voici par exemple trois œuvres récentes dont la structure est révolutionnaire par rapport à la tradition du genre : *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, *Le Temps immobile* (1974-1988) de Claude Mauriac,

et *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute. » « Nathalie Sarraute, qui semblait auparavant tout à fait hostile à l'autobiographie et à l'idéologie du sujet qui la fonde, a su finalement revenir à la tradition pour l'enrichir en introduisant dans le récit d'enfance cette écoute de la parole qu'elle pratiquait dans ses fictions. »²² Effectivement, pour nous, un auteur qui refuse le déjà-dit et qui cherche à exprimer l'inexprimable, si elle retourne à la matière tout à fait traditionnelle qu'est l'autobiographie, dans sa façon de raconter l'« histoire », nous pouvons toujours trouver les préoccupations d'un Nouveau Romancier, et c'est sur ce problème d'intersubjectivité de deux voix narratives qui constituent l'œuvre que nous voudrions voir comment l'auteur relève ce défi de raconter ses souvenirs du passé sans se trahir en tant qu'écrivain moderne d'aujourd'hui.

Par commodité nous appellerons les deux voix respectivement Va qui représente le locuteur du « Je » et Vb la voix de l'autobiographe. Cette classification ne serait peut-être pas tellement exacte parce qu'éclairée par Philippe Lejeune, on est bien convaincue qu'il s'agit en fait d'un dialogue entre l'autobiographe et elle-même : « Deux voix parlent, comme au théâtre. L'une expose le projet de raconter son enfance, contre lequel l'autre la met en garde. Le moi créateur, le moi critique. C'est de leur dialogue que va naître le récit, en 70 brefs chapitres. »²³ Faute de mieux, nous pourrions dire que Va serait la voix d'une partie du « je » qui est en train de narrer « mon » enfance, donc le « je » narrant. et Vb serait plutôt à la fois celle de l'enfant, le « je » qui fait l'objet de la narration, donc le « je » narré, et celle du « je » narrant. Tout le récit se déroule sur une sorte d'interaction entre Va et Vb, qui pousse avancer la narration. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir quel est exactement le rôle de cette interaction entre Va et Vb, et si nous pensons qu'il s'agit d'une intersubjectivité entre l'auteur et elle-même, comment cette intersubjectivité fonctionne-t-elle ?

– Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Evoquer 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 peux « 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... – C'est peut-être ... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte...c'est peut-être que tes forces déclinent... – Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas... – Et pourtant ce que tu veux faire... « évoquer tes souvenirs »... est-ce que ce ne serait pas... – Oh, je t'en prie... – Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal...²⁴

Au début du récit, Va dévoile la contradiction qui existe bel et bien chez l'autobiographe, dont l'autre moitié représentée par Vb ne veut pourtant pas la reconnaître. De ce petit paragraphe nous discernons une signification métatextuelle transmise par cette intersubjectivité entre Va et Vb : l'autobiographe nous parle de son retour à l'écriture autobiographique dans son autobiographie.

– [...] Jamais aucune parole, si puissamment lancée qu'elle fût, n'a eu en tombant en moi la force de percussion de certaines des siennes. « Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs... » – Peut-être ne l'avait-elle pas dit exactement dans ces termes... – Peut-être... mais c'est ainsi que cela a été reçu par moi. Si tu touches à cela, tu meurs...²⁵

Un commentaire à propos de l'influence des paroles de la maman sur « moi »-enfant. La réaction de Va ne nous a-t-elle pas rappelé que chez l'écrivain Nathalie Sarraute, le souvenir du passé est en fin de compte quelque chose d'incertain, qui reste toujours à inventer ou à réinterpréter ? Les paroles d'un personnage réel, autobiographique, ne diffèrent pas de celles d'un personnage imaginé, car le vrai sens du langage fait toujours l'objet du soupçon.

– Je pense que c'est avant le séjour de grand-mère que cela devait se situer... – Ou est-ce après ? – Non, avant... il me semble que grand-mère est venue quand tu allais entrer dans la classe du certificat d'études...²⁶

Pour situer l'anecdote des poux dans les cheveux de la petite, Va insiste sur la précision du temps tandis que Vb n'attache pas l'importance à cet ordre d'« avant » ou d'« après »...

– [...] *je ne les ai jamais entendues, mais je me doute que mon père lui a fait des reproches à propos de moi...* – Bien que jamais tu ne te sois plainte... – Je ne lui parlais jamais de Véra. – Pourquoi, je me le demande... tu n'en avais pas peur... – Non... C'est curieux d'ailleurs... d'une certaine façon, je me sentais à égalité avec elle. – C'est plutôt, ne crois-tu pas, parce que tu craignais de faire de la peine à ton père... – Peut-être...²⁷

A propos des relations délicates entre la petite, sa belle mère Véra et son père, tandis que Vb ne cherche pas à comprendre pourquoi elles étaient ainsi, Va ne se ménage pas de se donner et de donner à Vb une explication raisonnable...

Nous ne finirons pas à énumérer tous ces exemples voués à démontrer parfois le différend, parfois l'ambiguïté, et parfois la complémentarité entre ces deux voix, qui nous conduisent tous à la conclusion suivante : Va et Vb sont en fait deux facettes du même autobiographe Nathalie Sarraute, Va, en souci permanent d'exactitude, de bonne continuité d'événements et de logique des paroles que l'on tient, tire le texte vers les schémas autobiographiques traditionnels ; alors que Vb tient à conter un vécu inévitablement fragmenté par l'oubli. Sans Va à ses côtés, Vb, reposant sur la vision de l'enfant, un narrateur inexpérimenté qui ne saurait reconnaître, ni transcrire la complexité des êtres, n'aurait que construit des personnages sans profondeur. C'est Va qui pousse en quelque sorte le récit à construire un sujet central, un « je » défini et cohérent comme il n'existe que dans l'autobiographie, une personnalité que l'on pourrait reconnaître : celle de la romancière. Bref, l'alternance entre ces deux voix nous fournit une pluralité de points de vue, et prête en même temps à leurs remarques une allure objective. L'intersubjectivité entre ces deux voix nous dévoile l'intersubjectivité entre l'auteur et elle-même. « Les deux Nathalie varient ou échangent leurs rôles, collaborent, bavardent de manière complice, ou se retrouvent parfois dans une sorte de rapport entre analysant et analyste. [...] une même scène, une même parole, peut être « travaillée par les deux voix jusqu'à ce que cèdent les résistances qui empêchaient d'en saisir tout le sens. »²⁸ Malgré la tendance irrésistible de retourner à un sujet défini, *Enfance*, comme son titre le trahit, sans article défini ou adjectif possessif, reste un récit autobiographique sous le signe de l'indéfini, qui dessine un « je » comme un « un autre ».

L'expérience de lecture de Nathalie Sarraute est une expérience qui nous permet d'entrer dans un lieu de rencontre, où l'on sent à la fois le besoin et la satisfaction de contact continuuel l'un avec l'autre, un espace de « fond commun », où nous sommes tous pareils, « soi-même comme un autre »²⁹, « le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve »³⁰, pour se fondre dans une contiguïté sensible, une continuité d'être avec celui-ci. Sarraute nous décrit ainsi ce « fond commun » :

Chacun répond, chacun comprend. Chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun, que tous les autres recèlent en eux ses propres possibilités, ses propres velléités ; de là vient que chacun juge les actions des autres comme il juge les siennes propres, de tout près, du dedans, avec toutes leurs innombrables nuances et leurs contradictions qui empêchent les classifications, les étiquetages grossiers...³¹

C'est dans ce « fond commun » que nous trouvons enfin l'origine de cette écriture intersubjective de la Nouvelle Romancière...

Notes

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, traduit par Alfreda Aucouturier, 1984, pp.311-312.

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1945, pp.406-407.

³ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Ed. du Seuil, Paris, 1991, p24.

⁴ Nathalie Sarraute, *Tropisme*, Paris, Ed. de Minuit, 1957, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p.8, c'est nous qui soulignons.

⁵ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, in *Oeuvres Complètes, op.cit.*, p.83, c'est nous qui soulignons.

⁶ Ibid, pp.106-107, c'est nous qui soulignons.

⁷ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959, in *Oeuvre complète, op.cit.*, p.344.

⁸ Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1989, in *Oeuvres Complètes, op.cit.*, p.928.

⁹ Ibid

¹⁰ Ibid, pp.945-946.

¹¹ Ibid, p.971.

¹² Valérie Minogue, *Notice de L'Usage de la parole, op.cit.*, p.1914.

¹³ Gaëtan Brulotte, « Tropismes et sous-conversation », *numéro spécial de l'Arc « Nathalie Sarraute »*, n°95, 1984, p.49.

¹⁴ Natahalie Sarraute, « *disent les imbéciles* », Gallimard, 1976, in *Oeuvres complètes, op.cit.*, p.847.

¹⁵ Ibid, p.848 .

¹⁶ Ibid, pp.852-854.

¹⁷ Ibid, p.853

¹⁸ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute, op.cit.*, pp.23-24.

¹⁹ Nathalie Sarraute, « *disent les imbéciles* », *op.cit.*, p.871.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid, p.870.

²² Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? » dans *L'autobiographie : Vies Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles-Lettres, 1988, respectivement p.67 et p.88.

²³ Ibid, p.87.

²⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, in *Oeuvre complète, op.cit.*, pp.989-990.

²⁵ Ibid, p.1001.

²⁶ Ibid,p.1123.

²⁷ Ibid, p.1074.

²⁸ Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? » *op.cit.*, pp.87-88.

²⁹ Voir *Soi-même comme un Autre*, Paul Ricœur, Paris, Seuil, 1990.

³⁰ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, in *Oeuvres complètes*, *op.cit.* , p.1585.

³¹ Ibid, p.1569.

Bibliographie

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, traduit par Alfreda Aucouturier, 1984.

Benmussa, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987.

Brulotte, Gaëtan, « Tropismes et sous-conversation », numéro spécial de *l'Arc* « Nathalie Sarraute », n° 95, 1984.

Lejeune, Philippe, « Peut-on innover en autobiographie ? » dans *L'autobiographie : Vies Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris, Les Belles-Lettres, 1988.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1945, pp.406-407.

Minogue, Valérie, notice à *L'Usage de la parole*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.

Rosier, Laurence, *Le Discours rapporté - Histoire, théories, pratiques*, Duculot, 1999.

Rykner, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Ed. du Seuil, 1991.

Sarraute, Nathalie, « *disent les imbéciles* », Paris, Gallimard, 1976.

Enfance, Paris, Gallimard, 1983.

L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, 1956.

Le Planétarium, Paris, Gallimard, 1959.

Portrait d'un inconnu, Paris, Gallimard, 1956.

Tropisme, Paris, Ed. de Minuit, 1957.

L'Usage de la parole, Paris, Gallimard, 1989.