

L'autoportrait virtuel et universel de Nathalie Sarraute

Lucie Jauvin

Volume 29, numéro 3, hiver 1993

La poétique de poète

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035925ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035925ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jauvin, L. (1993). L'autoportrait virtuel et universel de Nathalie Sarraute. *Études françaises*, 29(3), 181–191. <https://doi.org/10.7202/035925ar>

L'autoportrait virtuel et universel de Nathalie Sarraute

LUCIE JAUVIN

Quiconque n'est pas étranger aux œuvres de Nathalie Sarraute retrouve dans *Tu ne t'aimes pas* un univers familier, où l'écho des romans antérieurs est nettement perceptible. Scrutant comme toujours d'un regard impitoyable les situations de communication les plus banales, avec leurs enjeux, leurs violences, leurs échecs et leurs dérapages, l'auteure y reprend les thèmes qui lui sont chers : la difficile confrontation de l'intérieur et de l'extérieur, le caractère figé et réducteur du langage ainsi que l'ambivalent va-et-vient entre soi et les autres d'un être « passionnément désireux d'obtenir la reconnaissance de ses pairs, et en même temps soucieux de préserver et d'affirmer ce qu'il pense être sa différence insurmontable¹ ». Elle y exploite également un motif qui se précise et s'articule tout au long de son œuvre pour donner sa pleine mesure dans ce huitième roman : « la négation de l'idée de personnalité psychologique individuelle, stable, précise et relativement permanente² ». Un thème qui s'exprime aussi dans les confidences méta-romanesques de Nathalie Sarraute, alors qu'elle affirme par exemple : « je suis toujours très libre parce que je n'existe pas³ ».

Tu ne t'aimes pas serait en fait la quintessence de la démarche sarrautienne. En plus de reprendre les thèmes auxquels

1. Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, p. 326.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1987, p. 75.

Sarraute nous a habitués, le roman porte à leur degré extrême des procédés formels élaborés peu à peu au fil des œuvres, soit la décontextualisation et la fragmentation maximales du discours, ainsi que la prédominance du dialogue « comme moyen d'expression de cette dimension de la sensibilité humaine qui, justement, ne se verbalise pas⁴ ».

Le roman se démarque cependant de la production romanesque antérieure en ce qu'il prend la forme d'une série de répliques entrecoupées de blancs, qui correspondent à autant de voix à l'intérieur d'un seul personnage. Au-delà de cette polyphonie ostentatoire, on observera que *Tu ne t'aimes pas* est le premier roman, depuis *Portrait d'un inconnu* et *Marte-reau*, qui pose sans équivoque un « personnage-narrateur » unique comme foyer des tropismes. Le lecteur peut donc, en toute légitimité, imaginer et construire au-delà de la profusion d'interventions contradictoires, l'intégrité d'une seule et unique conscience. On pourrait même vouloir qualifier ce roman de « monologue intérieur autonome⁵ », si ce n'est que les tropismes sarrautiens cherchent à rendre compte de remous *prélangagiers*, que l'on ne saurait associer aux monologues qui reproduisent le discours mental d'un personnage.

Rappelons par ailleurs que *Tu ne t'aimes pas* est précédé par *Enfance* et *l'Usage de la parole*, deux œuvres où la première personne renvoie plus ou moins expressément à l'auteure elle-même. *Enfance*, qui est une autobiographie en bonne et due forme, nous donnait d'ailleurs un avant-goût de la polyphonie intime du huitième roman; aussi, c'est incontestablement à cette autobiographie, bien plus qu'à n'importe lequel des autres romans, que *Tu ne t'aimes pas* ressemble le plus. Quant à *l'Usage de la parole*, le recueil se présente comme une suite de courts textes marqués par de nombreuses interventions narratoriales. Selon Martine Léonard, ces tableaux s'apparentent à ceux de *Tropismes* et se révèlent en fait une « mise au je des tableaux de 1939⁶ ». On a effectivement l'impression à la lecture de *l'Usage de la parole* que Nathalie Sarraute nous guide pas à pas dans les méandres tropismiques. Quant à *Tu ne t'aimes pas*, qui est construit autour d'un personnage encore plus abstrait et désincarné que les romans précédents, il présente beaucoup d'affinités avec ces

4. A.S. Newman, *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 182.

5. Voir Dorrit Cohn, *la Transparence intérieure. Modes de représentation psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, pp. 15-33.

6. Martine Léonard, « Nathalie Sarraute: un itinéraire féminin au sein du Nouveau Roman? », dans *Féminité, Subversion, Écriture*, Montréal, Remue-ménage, 1983, p. 158.

deux œuvres non romanesques où se manifestaient pour la première fois tantôt un dessin autobiographique, tantôt une narratrice invitant explicitement le lecteur à interroger quelques clichés anodins.

Il existe dans le récit romanesque une hiérarchie des paliers d'énonciation selon laquelle le monde romanesque, qui comprend le narrateur, le narrataire et les acteurs diégétiques, est assujéti à l'œuvre littéraire, où s'inscrivent les subjectivités de l'auteur et du lecteur implicites ou abstraits⁷. Dans un roman à la première personne par exemple, cette hiérarchie des paliers d'énonciation nous permet de sentir la « distance morale, intellectuelle, esthétique, idéologique, etc.⁸ » qu'un auteur cherche éventuellement à instaurer entre son personnage et lui. Au dialogue qui se déroule dans le monde romanesque entre les acteurs diégétiques vient se superposer dans l'œuvre littéraire un dialogue à portée socio-culturelle et philosophique entre l'auteur et le lecteur abstraits ou implicites de l'œuvre littéraire. Le monde romanesque de *Tu ne t'aimes pas* étant tout entier occupé par les voix d'un seul personnage-narrateur (les interventions d'autrui n'y figurant jamais de manière autonome), on peut considérer que cette représentation infiniment grossie de la mouvance intérieure, qui prend forme contre un temps quasi immobile, est en quelque sorte un autoportrait polyphonique du personnage-narrateur, où les enjeux de l'identité et de la communication apparaissent avec une grande acuité. Parallèlement à cet autoportrait fictif se dessine dans l'œuvre littéraire un autoportrait de l'auteure implicite, construit lui aussi sur le mode polyphonique, comme nous le verrons plus loin, autour d'un dialogue virtuel avec le lecteur.

Les tropismes n'en prétendent pas moins donner accès à une matière essentiellement impersonnelle et collective. Le personnage-narrateur est en effet si peu caractérisé que l'autoportrait minimal qu'il construit au fil des tropismes pourrait sans peine devenir un « autoportrait universel » où chacun sera en mesure de se reconnaître. Si l'on tient pour acquis que « ce qui fait la différence entre les êtres, ce n'est pas la conscience, c'est peut-être et sans doute seulement le corps⁹ », voilà sans doute pourquoi toute allusion au corps est systématiquement écartée ici. Dans cette conscience extrême-

7. Voir Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, Paris, José Corti, 1981, pp. 15-33. je n'ai pas tenu compte ici de la distinction entre auteur abstrait et auteur concret pour ne pas compliquer inutilement mon propos.

8. *Ibid.*, p. 32.

9. Jean Pierrot, *op. cit.*, p. 114.

ment alerte où les nuances psychologiques les plus infimes ont droit de cité, le corps n'envoie guère de signaux : « Nos mains sont des objets utilitaires, des ustensiles limités à leur fonction, elles n'ont rien à faire ici... » (p. 21)¹⁰. En l'absence du corps, il n'y a pas non plus de distinction entre les sexes. On ne verra dans le masculin explicite de certaines répliques¹¹ que la volonté bien légitime de revendiquer une « neutralité » qui n'est, hélas, jamais acquise pour les femmes¹². Sarraute avait d'ailleurs poussé l'audace jusqu'à hésiter entre le masculin et le féminin dans une œuvre ouvertement autobiographique comme *Enfance*.

Le roman se révèle au bout du compte comme une entreprise de neutralisation du « je » en ce qu'il a de « personnel » et de prédéterminé pour en faire un intervenant « impersonnel » et universel qui a tôt fait d'ailleurs de se fondre dans le pluriel rassurant d'un « nous » :

- [...] ces « je », ces « moi », ces « tu » se sont effacés...
- [...] ils se sont comme d'eux-mêmes dilués dans des masses informes... des « nous », des « vous »... faits de nombreux éléments semblables...
- Comme des bancs de poissons de même espèce [...] (p. 87)

Tout comme Nathalie Sarraute, le personnage du roman refuse de se laisser enfermer dans un « énoncé » qui aurait pour effet de lui conférer une fois pour toutes une personnalité psychologique. En disparaissant ainsi constamment devant nous, il refuse de faire naître la fiction autobiographique : il renonce au « je » de convention que nous assumons devant les autres et devant nous-mêmes. Le pronom personnel « je » semble vouloir se libérer de sa valeur délocutive à l'intérieur de l'énoncé, celle par laquelle « il désigne celui dont on parle, à propos duquel (*about*) l'énoncé déclare quelque chose¹³ » pour ne conserver que sa valeur allocutive à l'intérieur de l'énonciation, soit sa « position dans l'échange de paroles¹⁴ ».

Dans le monde romanesque de *Tu ne t'aimes pas*, la conscience du personnage-narrateur se manifeste à travers une profusion de voix, qui sont autant d'incarnations provisoires de l'être. La multiplicité et le caractère éphémère de

10. Les numéros de page renvoient à la première édition de *Tu ne t'aimes pas*, publiée en 1989 aux Éditions Gallimard.

11. Par exemple : « Tous ceux qui voient ma vie s'écrient "Il possède..." », p. 63.

12. Voir les remarques de Nathalie Sarraute à ce sujet dans Simone Benmussa, *op. cit.*, p. 142.

13. Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 364.

14. *Ibid.*, p. 364.

ces voix s'imposent dès le départ comme logique normalisante ; il s'agit en fait d'illustrer l'interaction des voix au-delà de toute hiérarchie ou jugement de valeur, chaque élément du tout ayant une valeur égale à celle des autres et ne prenant son sens que par rapport à l'ensemble. Tout le roman se déploie autour de la phrase-déclencheur qui lui donne son titre. Le personnage-narrateur convoque tour à tour une série de personnages qui s'aiment un peu, beaucoup, passionnément... afin de tenter de comprendre en quoi lui-même ne s'aime pas. C'est en se comparant systématiquement à ces modèles d'amour de soi qu'il en arrive à mesurer toute la distance séparant la matière informe et mouvante qui le compose et la « masse immobile, compacte, homogène » d'autrui. L'intérieur et l'extérieur s'affrontent dès lors en une opposition incontournable entre un paradigme extérieur où ne paraissent que de « beau[x] je présentable[s] » et un paradigme intérieur où surgissent une multitude de je disparates. À chacun des deux termes de la comparaison correspondent d'ailleurs des « possibles discursifs¹⁵ » : alors que le paradigme extérieur se réduit à une série de lieux communs, toutes les virtualités de l'être se déploient librement dans le paradigme intérieur, hétérogènes et diffuses.

Au sein du paradigme intérieur, la force centrifuge domine. Le passé, le présent, l'imaginaire, le probable et l'improbable¹⁶ coexistent en un nombre infini d'incarnations virtuelles : « je suis l'univers entier, toutes les virtualités, tous les possibles... l'œil ne le perçoit pas, ça s'étend à l'infini... » (p. 18). Émergeant de cet horizon incommensurable, le « je » qui se présente à l'extérieur ne sera jamais qu'un délégué temporaire, choisi pour l'occasion parmi une quantité impressionnante de délégués potentiels et propulsé momentanément sur le devant de la scène.

Quant au paradigme extérieur, il suppose la prédominance de la force centripète. Chacun des personnages convoqués étant un modèle d'amour de soi, il se présente sous la forme d'un « je » monolithique, dont la multitude des incarnations se sont irrémédiablement figées en une personnalité stable que l'on peut définir et circonscrire. De même, dans le regard et la parole forcément réducteurs de l'autre, le personnage-narrateur voit se cristalliser irrévocablement « quelques traits trompeurs » qui deviendront sa « personnalité ».

15. Voir Gillian Lane-Mercier, *la Parole romanesque*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, pp. 277-338.

16. « [...] c'est une des choses dont on dit "c'est impensable" mais nous devons essayer d'aller jusqu'à la penser » (p. 206).

La force centripète trouve l'instrument tout désigné de sa cohérence et de sa permanence dans le pronom personnel «je». Quant à la force centrifuge, elle préfère la multiplicité anonyme du «nous». Un «nous» qui est issu de la volonté de chercher encore plus loin la nuance en discernant derrière chacun des «je» disparates un ensemble de mouvements plutôt qu'une entité unique.

Voici donc ce «Tu ne t'aimes pas», lancé comme un caillou dans les eaux mouvantes du paradigme intérieur, dont il faut absorber tous les remous, dissoudre l'opacité. Le processus est long (il occupe en fait toute la durée du roman), mais fort rigoureux et fort efficace. La réceptivité initiale du personnage est exemplaire: il n'est jamais question de réfuter une affirmation ou de douter de sa pertinence puisqu'il se trouvera toujours certaines de ses incarnations pour adhérer à cette «vérité». L'élément déclencheur revêt d'ailleurs cette fois-ci une importance extraordinaire puisque l'on constate que l'accusation concerne toutes les incarnations provisoires et non seulement quelques-unes d'entre elles comme à l'habitude. La mobilisation est donc générale: toutes les ressources de la conscience sont mises à contribution pour évaluer la force illocutoire de la nouvelle vérité et en désamorcer la charge négative afin qu'elle puisse se fondre aux innombrables vérités qui circulent déjà dans la conscience. On en vient ainsi peu à peu à un consensus très clair sur l'interprétation à donner à la phrase-déclencheur. Le consensus permet de stabiliser provisoirement une «croyance commune» à laquelle se rallient toutes les incarnations de la conscience; cette croyance trouve sa valeur de vérité dans le seul fait qu'elle a été construite dans et par le dialogue¹⁷.

Au fur et à mesure que progresse le roman, les voix intérieures cheminent vers l'unanimité. On observe en effet dans les derniers chapitres qu'elles s'affrontent de moins en moins par l'entremise de «nous» disparates et que le «nous» ne sert plus qu'à s'opposer aux «ils» qui désignent autrui. Le «nous» s'est transformé imperceptiblement en nous totalisateur pour représenter le tout (soit l'ensemble des incarnations du personnage-narrateur) plutôt que les parties. Ce nouveau «nous» ne perd en rien de sa profondeur polyphonique puisqu'il ne renvoie jamais à une conscience monolithique ou à une vision englobante et définitive, les voix intérieures s'amusant d'ailleurs à court-circuiter toute tentative de ralliement ou de soumission à «un pouvoir central

17. «[...] toute référence est en droit une co-référence [...]; elle ne s'opère que dans une situation discursive très élaborée qui est celle du dialogue» (Francis Jacques, *op. cit.*, p. 103).

puissant¹⁸». L'émergence du « nous » totalisateur suggère cependant que la confrontation avec autrui, c'est-à-dire avec le paradigme extérieur, amène les intervenants à se déplacer imperceptiblement vers un pôle centripète.

Dans ce « nous » ambigu, qui représente tantôt le tout, tantôt les parties, se conjuguent les deux forces contradictoires qui caractérisent l'intérieur et l'extérieur : la force centrifuge, qui suppose la multiplicité, la fragmentation et la nuance et sur laquelle repose la polyphonie ostentatoire du roman, ainsi que la force centripète, qui appelle un point de vue unique où se stabilise provisoirement une image de soi-même et d'autrui. Grâce à ce « nous » où tous les dialogues viennent naître et se résorber, Nathalie Sarraute maintient tout au long du roman une tension dynamique entre les deux pôles du continuum qui relie le paradigme intérieur au paradigme extérieur.

Tandis que les rapports à autrui étaient souvent représentés métaphoriquement dans les œuvres antérieures par des corps à corps et la présence de substances gluantes, vases, magmas, etc., ces combats physiques ont pratiquement disparu dans *Tu ne t'aimes pas* pour faire place à des images plus statiques et à des frontières plus nettes entre soi et les autres, et entre l'intérieur et l'extérieur. Le risque de se voir subjugué et complètement assimilé par autrui demeure (« Par sa seule existence, là, devant nous, il nous a dépossédés... Il nous a entièrement envahis, occupés... », p. 176), mais la zone trouble typiquement sarrautienne où le contact avec autrui suscite à la fois du dégoût et un désir de fusion malade est peu représentée dans *Tu ne t'aimes pas*. Alors que Sarraute a toujours « décrit minutieusement [...] le va-et-vient entre la jouissance de la fusion dans le groupe, de la soumission au maître et celle de l'érection individuelle, de la révolte solitaire¹⁹ », c'est cette dernière qui prédomine nettement dans le roman qui nous occupe. L'ambivalence par rapport à autrui et le déséquilibre qu'elle engendre semblent avoir cédé la place à une série de mécanismes de défense (invisibilité, fuite, provocation, humour) plus sereins²⁰.

18. Voir par exemple l'épisode des pages 100 à 102.

19. Sabine Raffy, *Sarraute romancière*, New York, Peter Lang, 1988, pp. 215-216.

20. Jean Pierrot écrit par exemple à propos de *Tu ne t'aimes pas* : « Demeure pour nous [...] l'impression d'un apaisement, d'un épanouissement, en tout cas d'un éclaircissement considérable d'une œuvre où c'est désormais la veine spirituelle (à tous les sens de l'expression), celle d'une intelligence lucide et ironique qui l'emporte, celle de quelqu'un qui, tout en continuant à s'y intéresser de très près, considère avec un plaisir amusé les jeux — en particulier verbaux — de l'éternelle comédie » (*op. cit.*, p. 460).

Dans le monde romanesque, les deux paradigmes restent irrévocablement coupés l'un de l'autre. Bien qu'il prétende envier « ceux qui savent » s'aimer, le personnage-narrateur ne tient pas au bout du compte à leur ressembler. À l'issue de l'enquête qu'il mène en son for intérieur, ses interlocuteurs rejettent la « vérité » qu'il leur propose et refusent de voir qu'ils sont complètement obnubilés par « celui qui s'aime avec génie ». Aucune croyance ne peut en effet être partagée avec les représentants du paradigme extérieur dans le monde romanesque ; le nous qui équivalait à « moi + eux » (« Nous et tous ceux qui font cercle avec nous autour de lui », p. 182) devient peu à peu un « moi + moi » qui exclut autrui (« Qui pourra le percevoir, ce que nous entendons... », p. 204).

C'est au niveau de l'œuvre littéraire que l'antagonisme des paradigmes peut espérer trouver une résolution. Le lecteur implicite se trouve assimilé d'emblée au paradigme extérieur en tant qu'interlocuteur éventuel ; les remarques, les réticences et les jugements exprimés par autrui, ce sont bien entendu les siens, soit les lieux communs d'une société où il semble presque inconcevable de ne pas s'aimer. Comme le rappelle Gaétan Brulotte, « à une époque où le narcissisme triomphe sur toutes les scènes de la vie, s'aimer soi-même est devenu un devoir²¹ ». Ainsi, le personnage n'a de cesse de nous rappeler qu'il doit certainement souffrir d'une tare, d'une malformation puisqu'il n'arrive pas à s'aimer (« Chez moi, c'est pathologique... », p. 208).

Ce même lecteur que l'on « entend » forcément à travers les répliques du paradigme extérieur devient pourtant le témoin complice et privilégié de l'effervescence intérieure. L'écart vertigineux qui s'ouvre entre le personnage-narrateur et ses interlocuteurs dans le monde romanesque est en quelque sorte comblé, racheté par une complicité éventuelle avec le lecteur. Celui-ci devient le récepteur tout indiqué de la « vérité » que le personnage-narrateur cherche à partager avec autrui. C'est bien entre l'auteure et le lecteur, plutôt qu'entre le personnage et ses interlocuteurs du monde romanesque que se construit dans le dialogue une « croyance commune », qui porte sur la valeur qu'il faut accorder aux mots : « l'analyse *trouvée* (à deux) de l'usage d'un mot²² », soit ici le fameux « Tu ne t'aimes pas ».

La communion qui s'établit alors dans l'œuvre littéraire entre l'auteure et le lecteur implicites suppose l'abolition de toute distance et par le fait même, de tout jugement. Il existe

21. Gaétan Brulotte, « Du côté de ceux qui ne s'aiment pas », *Liberté*, n° 188, avril 1990, p. 110.

22. Francis Jacques, *op. cit.*, p. 241.

en effet certaines relations qui ne sont pas soumises à la puissance comprimante de la force centripète. Rappelons ce passage où le personnage-narrateur évoque la complicité existant avec un être cher. Nul besoin d'envoyer des délégués à ceux qui pénètrent ainsi son intimité. Ils circulent en lui et leur univers se mêle tout naturellement au sien, l'enrichit d'une multitude d'autres « je » disparates, en somme. Mais tout cela va tellement de soi (« Perçoit-on quand on est en bonne santé sa respiration, le mouvement de son sang, le jeu de ses muscles ? », p. 122) que seule l'absence engendre un recul suffisant pour que le personnage-narrateur puisse constater qu'il y avait auprès de lui une autre personne. Le sentiment de cette présence à ses côtés n'en reste pas moins difficile à décrire : « On dirait que notre masse mouvante s'était encore accrue... était plus dense, plus vibrante... » (p. 122). Les deux entités se confondent à ce point l'une dans l'autre qu'il n'y a plus qu'une seule source d'énonciation où les voix se multiplient à l'infini : « la mise en communauté de l'énonciation suppose l'égalité effective, sans identité, des interlocuteurs²³ ».

Cette communion pleine de pudeur risque de se transformer elle aussi en cliché dès qu'on cherche à la nommer. Tout comme l'être aimé peut s'éloigner soudain et devenir « entièrement distinct de "Je" » (p. 125), le lecteur n'en reste pas moins un agresseur potentiel dès qu'il prend ses distances. À la fois juge et complice, il a tout à la fois envie de « courir » vers l'auteure pour lui dire « Moi aussi, vous savez, ça m'arrive, c'est un état que je connais » (p. 210) et envie de s'écarter devant le reflet pitoyable de sa vulnérabilité. Et lorsque le personnage court à la fin vers les autres et les supplie de ne pas le rejeter, ses interlocuteurs hésitent : doivent-ils « malgré leur répugnance [aller] jusqu'à se dénuder comme [lui] » ou peuvent-ils « céder à leur répulsion, prendre le courage de s'écarter » (p. 211) ? Le roman ne nous dit évidemment pas quelle est au bout du compte la réaction de ces interlocuteurs fictifs du personnage ; cependant, le lecteur n'aura pas manqué d'y reconnaître sa propre ambivalence. Car ce qui peut faire l'effet de révélations fulgurantes au niveau tropismique a tôt fait de se transformer avec un peu de recul en banalités :

Voyez ce minuscule tas gris. Ce sont vos biens, vos trésors. Nous les avons examinés : ce sont des choses comme on en découvre dans les tiroirs des vieux maniaques solitaires, bouts de ficelle, chiffons, vieux clous, vieux objets usés, depuis longtemps inutilisables, que chacun de nous sans hésiter jette à la poubelle. (*Entre la vie et la mort*, p. 87)

23. *Ibid.*, p. 386.

Devant une auteure passée maître dans l'art de devancer le jugement d'autrui, le lecteur se trouve constamment déconcentré. Pourtant, cette faculté de la conscience polyphonique de pouvoir rendre compte de tous les points de vue, de prévoir et d'épuiser toutes les objections, cette insistance à nous signifier que toutes les vérités se côtoient virtuellement en elle (« que ne peut-on trouver ici ? il y a vraiment de tout », p. 157), suscite au bout du compte une certaine méfiance. Alors que les romanciers du XX^e siècle nous ont habitués à des narrateurs « déficients », qui ne peuvent détenir une vérité absolue sur eux-mêmes et sur l'univers²⁴, ce narrateur-ci semble vouloir pallier sa déficience éventuelle grâce à la multiplicité des points de vue qu'il présente. Ainsi, les voix intérieures qui se questionnent sans relâche, qui précisent et rectifient les faits, exercent un certain contrôle les unes sur les autres afin d'assurer l'honnêteté des interventions et la validité des affirmations construites au fil du dialogue. Le personnage-narrateur n'en arrive certes pas au bout du compte à une vérité absolue, mais à une transparence absolue, qui peut sembler tout aussi suspecte au lecteur contemporain. Nous ne pouvons éviter de penser que ce personnage-narrateur non déficient cache une auteure « déficiente », qui n'échappe pas elle non plus à la dissimulation et à la réticence. Une auteure qui se protège, en somme, dans cette transparence et ce mouvement incessant qui efface à mesure les drames un instant suggérés.

L'auteure a choisi néanmoins de nous faire participer à sa « recherche en mouvement²⁵ » plutôt que de nous servir « ce qui pourrait s'appeler des "considérations intéressantes", "des anecdotes drôles", "des récits passionnants", "des émouvantes confessions" » (p. 75), soit le lot habituel des œuvres à saveur autobiographique. Voilà bien pourquoi cet autoportrait doit rester virtuel, ouvert, mille fois recommencé. En prenant partie pour la remise en question continue, Nathalie Sarraute fait en sorte que le lecteur n'arrive pas à circonscrire son personnage et à l'enfermer dans un jugement définitif, ce qui lui permettrait de se situer une fois pour toutes par rapport à lui. Aucune parole, aucune sensation, aucune image qui n'en appelle une autre. Cette profusion de points de vue rend impossible la stabilisation d'un discours au sein de la conscience : « il n'y a pas de *lieu stable* à partir duquel il serait

24. Voir William Riggan, *Picaros, Madmen, Naïfs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, University of Oklahoma Press, 1981, pp. 173-183.

25. Voir l'article de Philippe Lejeune sur *Enfance*, « Paroles d'enfance », *Revue des sciences humaines*, n° 217, janvier-mars 1990, p. 34.

possible de se situer vis-à-vis des êtres et des choses²⁶ » ou vis-à-vis soi-même.

C'est l'absence de tout noyau fixe ou de pivot central qui assure au dialogue une souplesse et une liberté absolues. Aucune statue ne vient faire obstacle à sa progression, aucune vérité incontournable. En effet, « la "vérité" à quoi l'on adhère nous définit, nous termine et nous rend partiellement indisponibles²⁷ ». Les vérités se dissolvent donc au fur et à mesure au sein de la conscience pour faire place à de nouvelles vérités ; si elles ne sont pas soumises à la force d'érosion du dialogue, elles forment des « noyaux de pensée sèche et morte, endurcie et comme fossilisée, [et] rendent la croyance commune invincible aux révisions du savoir²⁸ ».

La polyphonie sarrautienne suppose la réécriture perpétuelle de notre histoire intime et collective. Elle se révèle le motif tout indiqué pour se déplacer dans le temps et dans l'espace et faire renaître ce qui a été « embaumé, [...] exposé dans un cercueil de verre » (p. 133) :

À tout moment de l'évolution du dialogue, il existe des masses immenses, illimitées, de sens oubliés, mais, à certains moments ultérieurs, au fur et à mesure que ce dialogue avance, ils reviendront à la mémoire et vivront sous une forme renouvelée (dans un nouveau contexte). Rien n'est mort absolument : chaque sens aura sa fête de renaissance²⁹.

En se déployant dans l'étroit parcours des tropismes, ce lieu d'extrême dénuement où nous tentons de retenir quelque fugace image de nous-mêmes, l'autoportrait adopte la perspective la plus restreinte qui soit pour se mesurer à la complexité du monde. Il n'en reste pas moins que « JE résume la structure du monde [...] Par suite, le discours de JE et sur JE devient un microcosme du discours collectif sur l'univers des choses – chose étant pris ici au sens de *res*: sujet à traiter, lieu commun, *topos*³⁰ ». Et dans *l'éclatement spectaculaire de JE*, la même recherche en mouvement, le même tâtonnement polyphonique ne fondent-ils pas tous nos rapports au monde ?

26. Sabine Raffy, *op. cit.*, p. 118.

27. Francis Jacques, *op. cit.*, p. 316.

28. *Ibid.*, p. 316.

29. Mikhaïl Bakhtine cité dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 170.

30. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, p. 30.