

La Sous-conversation de Nathalie Sarraute

mémoire présenté à la
Faculté de français
Washington and Lee University

Nicolas Szeps Fralin

mai 1992

Nathalie Sarraute a dit que «le roman, pour parler avec Flaubert, doit toujours apporter de nouvelles formes et une nouvelle substance», et «que l'on ne doit écrire que si l'on éprouve quelque chose que d'autres écrivains n'ont pas déjà éprouvé et exprimé». ¹ La recherche du nouveau a poussé Sarraute, en compagnie d'autres nouveaux romanciers, à élargir les limites du genre romanesque. Afin d'arriver à des buts qui, avant l'apparition de ses oeuvres, n'ont été atteints ni par les romanciers classiques, ni par les modernes du début du vingtième siècle, elle a introduit au roman de nouveaux sujets et de nouvelles techniques narratives.

Un an après avoir achevé Portrait d'un inconnu en 1946, elle a recommencé à examiner, «sous un certain jour», Dostoïevski et Kafka. ² Cette étude l'a conduite à écrire les quatre essais critiques qu'elle a rassemblés sous le nom de L'Ere du soupçon, dont les deux premiers essais sont parus dans les Temps modernes et le troisième dans la Nouvelle nouvelle revue française. ³ A travers ce recueil d'essais, Sarraute reconstitue le développement du genre romanesque jusqu'à son propre oeuvre, affirmant que ses romans marquent une étape inévitable dans l'évolution du roman. Elle explique ce que le roman signifie pour elle, et, en précisant les méthodes narratives qu'elle a inventées, elle met en évidence les objectifs de ses romans. Si elle a terminé Portrait juste avant d'aborder ces quatre essais critiques, elle avait déjà mis au point dans ce roman certaines des techniques narratives et des théories dont elle traite dans L'Ere du soupçon.

Visant le concept sarrautien de la sous-conversation, les paragraphes qui suivent ont trois buts principaux. Le premier est de retracer le chemin par lequel Sarraute est parvenue à la sous-conversation. Le second est de mettre en évidence les techniques essentielles de la sous-conversation, surtout celles qui se voient dans Portrait d'un inconnu. Le dernier but est de juger de la contribution de ce concept, non seulement à l'oeuvre de Sarraute en particulier mais aussi à la littérature en général.

La Psychologie

Ce n'est que vers la fin du dix-neuvième siècle, grâce aux efforts de Wilhelm Wundt à Leipzig en Allemagne, qu'on a commencé à systématiser l'étude de la psychologie, la laissant auparavant à la merci des écrivains et des philosophes.⁴ Les romanciers classiques ont gravé une place dans le roman pour la psychologie improvisée et informelle. Ayant doté son narrateur d'une omniscience divine quant aux fonctions de l'esprit humain, l'auteur classique lui permettait d'expliquer, sans contrainte ni remords, le dénouement des drames mentaux d'un personnage quiconque.

Selon Sarraute, les premiers stades du développement formel de la psychologie ont été marqués par «une ère de sécurité et d'espoir» qui a marqué le roman.⁵ Elle déclare que les explications d'apparence définitives que certains grands théoriciens, tels que Freud, Marx et Pavlov, avaient offertes au sujet de la psychologie, ont renforcé la conviction populaire qu'il existe un fond mental définitif et universel chez tous les hommes. En même temps que

Dostoïevski affirmait l'existence d'un «éternel fond», Proust postulait l'idée d'un «fond extrême». ⁶ La notion d'une «vérité, l'universel réel, notre impression authentique», que Proust croyait avoir trouvé «en poussant son impression aussi loin que le permettait son pouvoir de pénétration», était sans doute réconfortante. ⁷ Malheureusement, arrive ce que Sarraute nomme «L'Ere du soupçon» pour tout gâcher.

Ayant établi en 1979 le premier laboratoire pour l'étude scientifique de la psychologie, Wilhelm Wundt a engendré la méthode de «l'introspection». ⁸ Elle oblige à décrire le «contenu» de ses propres pensées. ⁹ Quant aux psychologues qui pratiquaient cette méthode, non seulement est-ce que plusieurs d'entre eux n'arrivaient pas à décrire le «contenu» de leur pensée en termes descriptifs conventionnels, mais souvent les résultats obtenus ne s'accordaient pas d'un psychologue à l'autre. ¹⁰ D'ailleurs, pendant le dernier tiers du siècle, certains auteurs, tels que Dostoïevski et Kafka, ont suggéré que l'esprit de l'homme se caractérise par une multiplicité insaisissable. En vue de cette nouvelle proposition et du désaccord des psychologues, la notion qu'un fond unique et définitif compose la base de l'esprit humain a été remplacée par l'idée de l'homo absurdus. Sarraute affirme que parmi ceux qui respectaient les développements dans la psychologie et le roman, «chacun savait bien maintenant, instruit par des déceptions successives, qu'il n'y avait pas d'extrême fond», mais au contraire des «fonds multiples» qui «s'étageaient à l'infini». ¹¹ «Le 'for intérieur', 'l'ineffable intimité avec soi'

n'avait été qu'un miroir à alouettes. Le 'psychologique', source de tant de déceptions et de peines, n'existait pas.»¹² C'est-à-dire que les explications que la psychologie narrative classique offrait au lecteur étaient trompeuses à cause de leurs simplicité et certitude.

La victoire en faveur de l'homo absurdus marque l'avènement de «L'Ere du soupçon», qui vise le principe réaliste de l'objectivité et met en cause la capacité des hommes--en particulier celle des narrateurs--d'observer objectivement la réalité. Sarraute soutient que la condition et la nature de l'homme l'empêchent de reproduire une seule version objective de la réalité.

En particulier, les catégorisations dont les hommes se servent pour simplifier leur vision de la réalité, se définissent selon les valeurs de certains groupes sociaux, d'un simple groupe d'amis ou d'une région géographique entière. Ces valeurs sont en plus limitées par leur contexte historique. Non seulement varient-elles d'un groupe à l'autre, mais elles changent continuellement avec le temps. S'il est impossible de considérer comme objectives des catégorisations qui se définissent selon des termes en fluctuation perpétuelle, Sarraute tente d'éviter toute catégorisation, notamment celle qui précise les «types» ou les «caractères» humains. Comme les déductions de Pavlov, Marx et Freud sont devenus douteuses, les archétypes conventionnels--les «figures inoubliables»,¹³ telles que le Père Goriot et Mme Bovary--ne conviennent plus aux personnes qui acceptent l'homo absurdus. Malheureusement, comme Sarraute le constate, puisque d'un côté, «le

lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifié», l'auteur qui veut se débarrasser des types littéraires, «se méfie, de son côté, de plus en plus, du lecteur». ¹⁴ Un des buts principaux de Sarraute, ainsi que d'autres nouveaux romanciers, est de souligner le fait qu'aucun homme--narrateur ni lecteur--ne peut éviter les préjugés qui accompagnent le contexte limité de son expérience vécu et de ses dons personnels. Personne n'échappe à sa propre subjectivité.

Le Tropisme

Réagissant à ce fait, les écoles behavioristes de la psychologie, ainsi que du roman, sont nées au début du vingtième siècle. A la différence des auteurs et psychologues behavioristes, Sarraute ne pouvait guère négliger les drames qui ont lieu sans cesse dans l'esprit des êtres humains. Elle se sentait obligée de répondre, à travers ses personnages, au «foisonnement innombrable de sensations» que chaque personne éprouve. ¹⁵ Cependant, pour Sarraute, la psychologie ne veut plus dire «l'analyse des sentiments, la recherche des mobiles de nos actes, l'étude des 'caractères'», mais plutôt «la création d'un univers mental». ¹⁶

Elle pense que «la grande révolution littéraire . . . a été accomplie par Joyce et par Proust; ils nous ont montré un monde vu au microscope. Ils nous ont appris à regarder». ¹⁷ Ce que Sarraute découvre en observant de près l'univers mental des hommes, sont de «très petits mouvements, des petits tourbillons, qui se produisent sous la surface» et qui se groupent en «drames microscopiques». ¹⁸

Elle affirme que ces «mouvements à l'état naissant, qui ne peuvent pas encore être nommés, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figeront en lieux communs, forment la substance de tous [ces] livres». ¹⁹ Si elle désigne ces mouvements par le mot «tropisme», terme qui s'associe surtout à la biologie, Sarraute définit les tropismes comme «des mouvements . . . 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 . . .». ²⁰

La définition biologique de tropisme qui se trouve dans le Petit Robert est «une réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques». ²¹ Le fait que ce terme est d'origine biologique suggère que selon Sarraute, les drames mentaux des hommes consistent en grande partie d'une série de réactions provoquées par certains stimulants, tels qu'une phrase, une odeur, un regard ou un souvenir. Elle soutient que la plupart de ces stimulants sont provoqués par autrui. ²² Dans les mots de Valerie Minogue, les tropismes mentaux ont lieu «quelque part entre la motion et l'émotion [où] les émotions qu'on peut classer sont remplacées par de tout petits remuements d'attaque, de défense, d'alarme ou de réconfort». ²³

Comme le constate Minogue, l'instant du tropisme a lieu à un niveau psychologique qui précède la réflexion et la décision consciente, un niveau où il s'agit donc d'une «politique

instinctive de survie».²⁴ Selon Sarraute, bien qu'on puisse être conscient des sentiments qui prennent source à ce niveau, ils précèdent aussi la langue: «Dire: il n'y a pas de pré-langage, tout part des mots . . . cela m'est absolument impossible.»²⁵ Elle conclut: «Comme Robbe-Grillet, je m'efforce de faire surgir ce qui n'existait pas avant d'être mis en forme [de langue]. (. . .) Il me semble que les tropismes sont précisément ce 'rien' qui, hors de la forme du langage, ne paraît pas avoir d'existence.»²⁶ Se servir de la langue pour exprimer ce qui la précède est peut-être paradoxal, mais Sarraute croit à la capacité évocatrice des mots, affirmant que «les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains . . . Elles ont pour elles leur souplesse, leur liberté, la richesse chatoyante de leurs nuances, leur transparence ou leur opacité.»²⁷

La Sous-conversation

Tropismes est la première publication de Sarraute. La dernière édition de ce livre, publiée par les Éditions de Minuit en 1957, rassemble vingt-quatre petites histoires qu'elle a commencées en 1932²⁸ et terminées en 1941²⁹. Elles révèlent déjà l'originalité et les caractéristiques fondamentales de son style romanesque, qui a contribué au concept du nouveau roman. Elle soutient que dès ce livre elle distinguait entre «deux phrases tout à fait différentes, la surface, l'apparence, et le mouvement interne».³⁰

La sous-conversation est la phrase qui reproduit ce mouvement interne et qui a pour but de «plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains» afin qu'il puisse avoir l'impression de «refaire lui-même ces actions 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 ces actions pour celui qui les vit». ³¹ C'est à travers la sous-conversation que Sarraute traduit en mots les tropismes mentaux de ses personnages. Si la sous-conversation provient du lieu mental où tout se passe «en marge de la conscience» et où les mots n'existent pas, Sarraute pense que ce genre de conversation doit engendrer une langue qui lui est particulière, une langue «très fluide et très simple» qui se compose de mots et d'images simples. ³² Cette nouvelle langue rejette les principes rigides de la langue écrite classique. ³³

Soutenant que tout ce qu'elle reproduit dans ses romans provient de ses propres expériences vécues, Sarraute définit l'auteur réaliste comme «un auteur qui s'attache avant tout . . . à scruter . . . aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme étant la réalité». ³⁴ Elle affirme qu'un tel effort rejette le style romanesque traditionnel, car le beau style, en visant l'harmonie et la beauté de la langue même, distrait l'auteur de sa responsabilité primordiale qui est la constatation de l'expérience humaine. Selon Sarraute, la beauté du style, «faite de vigueur, de précision, de vivacité, de souplesse, de hardiesse et d'économie des moyens, n'est que l'expression de

son efficacité.»³⁵ Comme les gestes d'un athlète, le style d'un auteur est «d'autant plus beau qu'il est mieux adapté à sa fin.»³⁶

Gretchen Besser remarque que le style de Sarraute se distingue par une «abondance» et une «richesse» d'images.³⁷ Afin que le lecteur puisse subir l'illusion de revivre le flot rapide et incessant des pensées du narrateur, les nombreuses images dans sa sous-conversation sont simples. Le réalisme sarrautien aspire à ce que ces images donnent «immédiatement au lecteur des sensations analogues à celles qu'éprouvent [les narrateurs].»³⁸

Si Sarraute reconnaît que l'oeuvre de Proust expose déjà les tropismes des hommes, elle remarque que les narrateurs de Proust, comme s'ils se sentaient obligés envers leurs lecteurs, tentent souvent d'expliquer en termes causaux les tropismes des personnages. De telles explications, en interrompant ce qui est réellement un flot continu de drames mentaux, empêchent le lecteur de poursuivre leur développement incessant de la même manière ininterrompue dont le personnage qui les éprouve en fait l'expérience:³⁹

[Proust] a observé [les tropismes] d'une grande distance, après qu'ils ont eu accompli leur course, au repos, et comme figés dans le souvenir. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile . . . comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer. Il a rarement--pour ne pas dire jamais--essayé de les revivre et de les faire revivre au lecteur dans le

présent, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent comme autant de drames minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement.⁴⁰

Afin d'éviter de créer une telle distance entre le lecteur et les expériences des personnages, Sarraute supprime toute explication, hors la sous-conversation des personnages. Ainsi restent dans ses romans la sous-conversation et le dialogue, entremêlés de façon à reproduire l'expérience humaine du narrateur.

Les critiques comparent souvent la sous-conversation de Sarraute à l'écriture automatique de Virginia Woolf. Tandis que la technique de Virginia Woolf a contribué à la sous-conversation de Sarraute, la sous-conversation marque une évolution de l'écriture automatique.⁴¹ Les drames mentaux que reconstruit la sous-conversation se passent bien plus en profondeur que ceux que raconte l'écriture automatique. Alors que l'écriture automatique se limite au niveau verbal des pensées, la sous-conversation évoque tout justement le subconscient duquel l'écriture automatique ne fait que s'écouler.⁴²

Si dans l'oeuvre de Proust, Sarraute admire surtout les «infimes diaprures» qu'il révèle dans «ces états (il faudrait dire ces mouvements) complexes et subtils [qu'il] parvient . . . à capter, à travers tous ses héros»,⁴³ elle reconnaît que les drames mentaux se caractérisent par une ambivalence considérable. Les termes conventionnels, tels que la joie, la tristesse et la peur, ne suggèrent pas à la satisfaction de Sarraute la complexité de ce

qu'on ressent réellement. Elle affirme que même à la base de sentiments aussi forts que la haine et le mépris, «Il ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne pas comprendre définitif et total.»⁴⁴ Autrement dit, les sentiments, selon Sarraute, sont souvent ambivalents au point de manifester une multiplicité insaisissable.

En recréant une telle indétermination, les descriptions de sentiments dans la sous-conversation consistent souvent de groupes d'images ou de mots dont les sens se distinguent parfois jusqu'à être contradictoires. Dès la première histoire de Tropismes, le narrateur éprouve une «satisfaction désespérée».⁴⁵ De même, le narrateur de Portrait, traitant explicitement de l'ambivalence comme un des thèmes principaux de son histoire, reconnaît la «co-existence chez le même individu, à l'égard du même objet, de la haine et l'amour».⁴⁶ A plusieurs reprises, sa sous-conversation évoque des sentiments paradoxaux, tels qu'une «sorte de plaisir amer».⁴⁷

En gros dans Portrait, la sous-conversation et le dialogue contiennent un grand nombre de points de suspension. Ils ont deux fonctions dans le dialogue: La première est d'indiquer les coupures des paroles inachevées par les personnages qui les énoncent. Dans le dialogue qui provient de l'imagination du narrateur--de ses souvenirs et des histoires qu'il invente, les points de suspension précisent le moment où le narrateur abandonne une piste mentale pour en suivre une autre. Les points de

suspension ont cette même utilité dans les parties de la sous-conversation qui ne reproduisent pas de dialogue.

Ils apparaissent plus fréquemment dans l'avant-dernière section que dans n'importe quelle autre partie de Portrait. A part la dernière subdivision, cette section reproduit une scène inventée par le narrateur dans laquelle la fille demande de l'argent à son père. Se composant de plusieurs subdivisions, cette scène s'étend sur trente-quatre pages. La longueur et détail minutieux avec lequel le narrateur imagine l'évolution de l'état d'esprit du vieux et de sa fille suggèrent que cette scène représente un épisode de délire chez le narrateur. L'abondance des points de suspension souligne la spontanéité, l'excitation et le chaos de ses pensées.

Afin de séparer les différentes pensées du narrateur lorsqu'elles surgissent dans sa sous-conversation, Sarraute aurait pu se servir exclusivement du point final. A la différence du point final, les points de suspension soulignent l'indétermination qui caractérise les sensations insaisissables, situées «en marge de la conscience». Les points de suspension--lorsqu'ils font partie de la sous-conversation du narrateur, et non pas du dialogue hors de son imagination--représentent le moment transitoire où une idée, un sentiment, un souvenir ou une image mentale quelconque s'échappe au-delà de la portée de la conscience du narrateur pour se faire remplacée par une autre idée, un autre sentiment, souvenir ou image. Trois points de suite, au lieu d'un seul, contribuent à reproduire chez le lecteur le sentiment de suspension mentale que le narrateur éprouve lors des transitions entre ses pensées.

Dans la sous-conversation, les phrases et propositions qui suivent une série de points de suspension commencent tantôt par une lettre majuscule, tantôt par une lettre minuscule. Un paragraphe dans la sous-conversation du narrateur s'ouvre ainsi: «C'est là, dans le mur . . . une vraie inondation . . . le mur est traversé . . . Il réajuste son lorgnon de ses doigts impatients [. . .]».⁴⁸ Si une lettre majuscule marque le commencement d'une idée, une lettre minuscule au début d'une phrase qui suit des points de suspension indique l'absence d'un début bien déterminé. La présence d'une lettre minuscule, à la place conventionnelle d'une lettre majuscule, suggère que l'idée du narrateur dont il s'agit lui parvient à la conscience seulement après avoir déjà commencé à se former dans son subconscient, au-delà de la portée de sa conscience.

La Description

Le narrateur classique, afin de délinéer le caractère d'un personnage, dépend en grande partie d'une description minutieuse de ses traits physiques, ses possessions, ses actes et sa position sociale. Un personnage important dans les romans de Flaubert ou de Balzac ne se présente jamais au lecteur, sans nom, âge, occupation ou sans une description détaillée de son aspect, de ses habits et de son comportement. Sarraute croit que tous ces détails ne sont que des «trompe-l'oeil» parce qu'ils «ne parviennent plus à contenir la réalité psychologique actuelle. Au lieu, comme

autrefois, ils l'escamotent.»⁴⁹ Ainsi, à cause de l'inefficacité de tels détails, elle ajoute:

On a souvent l'impression irréaliste--on dirait qu'ils sont tous vus par transparence--que nous font les héros de Dostoïevski, malgré les descriptions minutieuses auxquelles, pour satisfaire aux exigences de son époque, il se croyait obligé.⁵⁰

Elle constate que pendant les années 1940 et 1950, «le personnage n'est plus que l'ombre de lui-même. C'est à contre-cœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable: aspect physique, gestes, actions, sensations, sentiments courants . . .»⁵¹ Pour que le lecteur puisse connaître une «vérité profonde» sur les personnages, Sarraute soutient que le narrateur doit «priver [le lecteur] le plus possible de tous les indices» tels que les descriptions de gestes et d'aspects physiques dont le lecteur «malgré lui, par un penchant naturel, s'empare pour fabriquer des trompe-l'oeil».⁵²

Déjà dans Tropismes, la vue au microscope dont Sarraute observe ses narrateurs souligne le fait que le passage du temps selon l'expérience vécue est purement subjectif, en fluctuation continuelle et insaisissable. Aucun de ces textes ne tente de relier à l'horloge le développement des pensées du narrateur, et comme Valerie Minogue le constate, «un moment représente long temps, richement bourré de possibilités et des mouvements sous les apparences.»⁵³ En effet, selon Minogue, l'intrigue conventionnelle ne ferait que «pétrifier l'efflorescence des tout petits drames de

la sous-surface» ainsi que «les caractérisations du genre traditionnel pétrifierait les caractérisations--constamment en guerre--de soi et des autres, que Nathalie Sarraute découvre dans la sous-conversation». ⁵⁴

En ce qui concerne les drames mentaux des personnages, l'observation des tropismes à travers la sous-conversation exclut forcément le passage du temps objectif, car la traduction des tropismes en sous-conversation prend sa source «en marge de la conscience», là où l'esprit humain ne reconnaît guère le passage du temps objectif.

En ce qui concerne la peinture conventionnelle des personnages, Sarraute soutient, en premier lieu, qu'un grand nombre des observations qu'on fait des autres et du monde sont en état de révision perpétuelle. En second lieu, elle affirme que si parfois les mots et les expressions de toutes les langues ne reflètent qu'incomplètement les sentiments humains, les mots et les expressions sont aussi chargés de sens accessoires. Par conséquent, la langue elle-même empêche souvent l'expression juste des sentiments ou des impressions qu'on se fait de la réalité. La méfiance qui caractérise «L'Ere du soupçon» vise non seulement la littérature en général mais aussi la langue en particulier. ⁵⁵ Minogue souligne le fait que Sarraute, «autant que n'importe qui d'autre, reconnaît que si nous ne sommes pas extrêmement soucieux de la façon dont nous arrangeons les mots, les mots ont tendance à nous arranger.» ⁵⁶ En effet, plusieurs expériences psychologiques ont déjà démontré que certains mots se distinguent d'autres par

leur capacité d'influencer l'interprétation de la réalité. Parfois, l'influence des mots est si grande qu'elle peut occasionner de faux souvenirs d'événements qui n'ont jamais eu lieu.⁵⁷

Roger McLure met en évidence le fait que «[toute description constatée par le narrateur est une image verbale . . . non pas la réalité elle-même.]»⁵⁸ Capable seulement de descriptions imparfaites de la réalité, la langue même empêche l'expression objective, à travers les mots, de ce qui est vrai. McLure réaffirme que le Nouveau Roman se caractérise non seulement par la tendance de se débarrasser des descriptions conventionnelles, mais aussi par la création de nouvelles techniques narratives ayant pour but de se débarrasser autant que possible de cette tension qui existe entre la langue et la réalité qui en est séparée.⁵⁹

Les descriptions classiques suggèrent un sens définitif, permanent, donc un sens qui ne tient aucun compte des fluctuations continuelles de l'esprit humain et des impressions qui en proviennent. De telles descriptions, ne pouvant guère prendre source «en marge de la conscience», fonctionneraient seulement comme des trompe-l'oeil dans la sous-conversation.

Le récit de Portrait est raconté par un narrateur limité. Bien qu'il joue un rôle important dans l'histoire qu'il raconte, il ne révèle jamais au lecteur ni son nom, ni son âge, ni sa profession. Sa sous-conversation contient seulement deux allusions à son aspect physique. La première, que le lecteur ne rencontre pas avant la cinquante-deuxième page du livre, traite vaguement de

son sourire: «. . . avec sur mon visage ce sourire étrange, obséquieux, sinistre, niais, exaspérant, qui apparaissait parfois [. . .] sur la face de l'Éternel Mari». La seule autre description que sa sous-conversation nous offre n'apparaît que vers la fin du roman, à quel point le lecteur peut finalement s'assurer que le narrateur est du sexe masculin et qu'il est d'un certain âge: «Ce bonhomme 'sur le retour', à la mine négligée, court sur pattes, un peu chauve, légèrement bedonnant.»⁶⁰ Mais cette description est douteuse finalement, car ce que le narrateur décrit n'est rien d'autre que son reflet qu'il entrevoit dans les vitrines des magasins en passant devant en vitesse. Le lecteur qui souhaite imaginer l'apparence physique du narrateur ne peut qu'espérer que la vitrine était de qualité suffisamment bonne pour reproduire un reflet exact.

En tout cas, selon Sarraute, une telle description de l'aspect physique n'est qu'un trompe-l'oeil qui, au lieu de contribuer à développer le personnage du narrateur, en produit une image mensongère, un travestissement au lieu de l'expression fidèle de son caractère. La brièveté et l'incertitude de ces descriptions permettent que le narrateur évite, à la différence des narrateurs et des personnages classiques, de se trouver «'campé'»⁶¹ parmi des qualifications trompeuses comme celles qu'offriraient des descriptions détaillées du genre classique.

Les Personnages

Si pour Sarraute, le narrateur est le personnage principal, «le héros» d'un roman, les personnages dont il parle sont les personnages «secondaires».⁶² Quoique la sous-conversation du narrateur rende accessible le flot de ses propres étapes mentales, les personnages secondaires ne se présentent au lecteur qu'indirectement, à travers la sous-conversation du narrateur. En ce qui concerne le narrateur,

le lecteur est d'un seul coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes à l'aide desquels il construit les personnages. Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours. S'il parvient à se diriger, c'est grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître. Nulle réminiscence de ce monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention ni ne freine son effort.⁶³

Les personnages secondaires, par contre, sont entièrement à la merci de la sous-conversation du narrateur. Livrée aux caprices de son évolution psychologique, sa sous-conversation est libre pour évoquer--ce qu'elle fait parfois--des «points de repère» conventionnels tels qu'un nom ou des descriptions d'aspects physiques.

Du début jusqu'à la fin de Portrait, Sarraute maintient le lecteur dans son système à deux dimensions: la sous-conversation du narrateur et le dialogue. L'unique narrateur n'offre aucune introduction qui puisse éclaircir soit son identité, soit l'endroit où il se trouve, soit le temps que parcourt son histoire. A part ce qui se révèle--implicitement ou non--à travers la sous-conversation et le dialogue, le lecteur ne profite d'aucun indice qui puisse lui confirmer soit le contexte physique, soit le contexte temporel de l'histoire. Cette absence d'indice est due au fait que le récit du roman ne consiste de rien d'autre que la sous-conversation de cet unique narrateur et les dialogues auxquels il participe.

Par moments le narrateur de Portrait révèle explicitement, mais toujours à travers sa sous-conversation, que dans certaines parties de son récit il s'agit de souvenirs.⁶⁴ Parmi ces souvenirs il y a plusieurs séries de dialogue. En ce qui concerne leur apparence syntaxique lorsqu'elles surgissent dans la sous-conversation du narrateur, elles ressemblent à toutes les autres séries de dialogue du roman. Le lecteur doit donc faire face à la possibilité que le roman entier ne reproduit que les souvenirs--et à aucun moment les expériences du présent--du narrateur.

Comme si ceci n'était pas suffisamment déroutant pour le lecteur, le narrateur, à plusieurs reprises et sans avertir le lecteur, invente des scènes dont la plupart incorporent la fille et son père. Le narrateur raconte, par exemple, une scène où il rencontre cette fille à la sortie d'une salle de spectacle.⁶⁵

Enfin, la fille quitte le narrateur, mais même après qu'elle passe hors de la portée de vue du narrateur, son récit continue à la poursuivre.⁶⁶ Aucun indice explicite ne prévient le lecteur que cette suite du récit provient entièrement de l'imagination du narrateur. Par conséquent, l'authenticité de tous les faits que le narrateur raconte demeure douteuse dans tout le roman. Comme dans «l'Ere du soupçon», le doute qui règne partout dans le récit de Portrait met en question la fiabilité de tous les narrateurs, ainsi que celle de tout mode d'expression.

Si le narrateur est le seul personnage dont la sous-conversation se voit dans Portrait, il s'imagine souvent le déroulement de la pensée ou de la sous-conversation d'autres personnages. Mais ces sous-conversations imaginées ne sont que le fruit ou des composantes de la sous-conversation du narrateur. Parfois il se représente qu'un des personnages du roman imagine, à son tour, les pensées d'un autre personnage. Dans la longue dispute fictive de la fille et son père, le narrateur s'imagine l'évolution de la pensée du vieux lorsqu'il devine les intentions de sa fille: «Cette face plate . . . Elle le fait exprès . . . , il [le père] le sait . . . pour attendrir les gens à ses dépens qu'elle se fagote ainsi . . . pour lui [au père] jeter cela au visage: c'est toi [le père] qui m'as faite ainsi . . .»⁶⁷ A partir des deux points, il s'agit des pensées, mot pour mot, de la fille que le père se représente à travers l'imagination du narrateur. Cette situation, qui permet qu'une série de pensées imaginées s'étende à l'infini, est une sorte de mise en abîme qui

démontre jusqu'à quel point la subjectivité influence les idées que les hommes se font de la réalité. Justement, les nouveaux romanciers, à la différence de leurs prédécesseurs, se servent de la mise en abîme surtout afin de mettre en cause la capacité d'un individu, en particulier celle du narrateur, d'être réellement objectif.

Ce n'est que lors de Le Planétarium, le troisième roman de Sarraute, qu'elle reproduit dans le même roman la sous-conversation de plusieurs personnages. Chacun de ces personnages, à mesure que sa sous-conversation apparaît dans le récit, devient à son tour le narrateur.⁶⁸ Encore pour souligner la subjectivité à laquelle les observations personnelles ne peuvent jamais s'échapper, les différents récits des personnages traitent des mêmes scènes, en en reproduisant naturellement des versions différentes.

A part le personnage de Dumontet, qui apparaît vers la fin du roman, le narrateur n'assigne aucun nom familial à ses personnages. Tout au début de son récit il se sert immédiatement de pronoms personnels sans préciser ceux à qui ces pronoms se réfèrent. Dès la troisième phrase du roman, le narrateur fait allusion à «ils». Quelques paragraphes plus tard, et seulement implicitement, le narrateur peut déduire que ce «ils» allude tantôt à la fille et son père, tantôt aux voisins du narrateur qui, étant probablement deux ou trois, se sont réunis avec lui pour bavarder. Toutefois, le nombre, le genre et l'identité de ces voisins demeurent incertains jusqu'à la fin du roman. Au lieu de noms ou de prénoms, la sous-

conversation du narrateur emploie souvent des catégorisations générales pour désigner les personnages.

Minogue affirme qu'avant de rencontrer Dumontet le narrateur «résiste» consciemment à l'usage de noms lorsqu'il pense à d'autres personnages.⁶⁹ Elle soutient que le narrateur, tout comme le fait Sarraute elle-même, souhaite éviter d'évoquer les noms familiers des personnages en pensant à eux. Il est vrai que la sous-conversation du narrateur incorpore non seulement ses pensées qui se forment clandestinement «en marge» de sa conscience, mais aussi ses pensées conscientes. Néanmoins, comme Minogue l'affirme, «en marge» de la conscience, il n'est pas question d'une résistance consciente, et les deux personnages, la fille et son père, qui fascinent le plus le narrateur, doivent occuper non seulement ses pensées articulées, mais aussi ses pensées clandestines. Pourtant, sa sous-conversation n'évoque jamais le nom familier du «vieux» et de «la fille». La rareté de noms familiers est donc le résultat, non pas d'un effort conscient de la part du narrateur, mais de la façon dont les fonctionnements de son esprit se traduisent à travers sa sous-conversation.

Lorsqu'on pense à un personnage qu'on connaît bien et dont on possède une image bien développée et nette, on évoque rarement son nom familier. Se montrant sensible à ce fait, la sous-conversation contient peu de noms familiers, surtout quand il s'agit des personnages qui intéressent le plus le narrateur. Dumontet et le narrateur de Portrait arrivent à se connaître seulement en cours du récit.⁷⁰ En désignant Louis Dumontet par son nom et prénom, la

sous-conversation démontre qu'en ce qui concerne ce personnage, le narrateur n'a ni d'idées profondes, ni d'image bien développée. e fait que la sous-conversation du narrateur n'évoque jamais les noms familiers du vieux et de sa fille suggère en plus que le narrateur est obsédé par ces deux personnages et que bien avant le début de son récit, il s'était déjà familiarisé avec eux. Ce faisant, dès le début du roman, le narrateur se fait deux images mentales du père et de sa fille qui sont suffisamment nettes pour être indépendantes et donc dépourvues de noms familiers.

Dumontet déclenche une brusque transformation dans la sous-conversation du narrateur. Les qualifications qu'elle attache à ce nouveau-venu dans le cercle du narrateur, sont pour la plupart conventionnelles et même banales, sinon simples et sans contradictions.⁷¹ Dumontet est «un homme entre deux âges». Ses cheveux sont «châtains aux reflets roux», alors que la peau de son visage est d'une «teinte rosée tirant sur le mauve». Le narrateur déduit aussi, de la façon dont Dumontet se tient à table dans le café, qu'il est «imposant» et «impassible». S. M. Bell remarque, en particulier, qu'il n'y a rien de plus traditionnel chez Dumontet que l'oignon sur le gros orteil,⁷² et le narrateur, faisant l'analogie entre Dumontet et un «roc», a l'impression de pouvoir bien saisir le caractère de Dumontet comme si c'était un «bloc compact», un contenu solide et dense, aux contours angulaires et nets.

Quoique le détail ne manque pas dans ces descriptions de Dumontet, le narrateur le dépeint comme ayant un caractère bien

moins complexe que celui du vieux et de sa fille. Encore dans la scène qui a lieu devant la salle de spectacle, le narrateur croit détecter dans le ton de la voix de la fille «quelque chose qui ressemble à de la pureté». Après que la fille le quitte, il se représente dans sa démarche à elle «quelque chose d'obstiné et d'avidé, quelque chose d'aveugle et d'implacable . . .». La certitude et la simplicité qui caractérisent les allusions à Dumontet manquent dans les phrases qualificatives telles que «quelque chose de . . .» et «quelque chose qui ressemble à . . .».

A la différence de Dumontet, la fille et son père n'occasionnent pas régulièrement chez le narrateur d'adjectifs simples comme «impassible» et «imposant». En effet, il est souvent incapable de trouver soit le mot juste, soit un groupe de mots qui précise ce que rapportent ses observations minutieuses de ces personnages qui lui sont déjà familières. Il pense que le vieux père, en présence d'autrui, maîtrise les expressions de son visage afin de voiler ses sentiments. Si le narrateur choisit sur le terme «masque» pour désigner ce visage dissimulateur, il avoue que ce mot «ne convient pas exactement».⁷³ Alors qu'il se convainc que le «masque» doit s'endurcir de plus en plus, au fur et à mesure que le vieux s'en sert, le narrateur s'avoue qu'il n'est pas sûr si le vieux crée consciemment ou non ce masque. Ayant d'abord contemplé plusieurs possibilités d'origine du «masque», il conclut désespérément: «Je n'en sais rien. Personne n'en sait rien.»⁷⁴

Dans la section du roman où le narrateur traite de l'ambivalence, il se rappelle une des visites qu'il avait faite à

un musée en Hollande où se trouvait le «Portrait d'un Inconnu». ⁷⁵
L'identité du peintre, comme celle de son sujet, est aussi inconnue, cette situation de mise en abîme soulignant encore une fois la subjectivité qui caractérise tout effort d'expression créatrice. Étant du genre impressionniste, le portrait ne contient aucun contour définitif. Le style original du peintre évoque chez le narrateur l'impression que le portrait, à part les yeux, demeure inachevé et que l'auteur du portrait y a capturé l'expression faciale de son sujet en état de transformation:

On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. ⁷⁶

Le narrateur a donc l'impression que ce portrait met en évidence l'absence de contours saisissables dans l'image que le peintre s'était représentée de son sujet. Comme si le narrateur se culpabilisait d'avoir exprimé l'ambivalence excessive qu'il y a dans le monde, le portrait le console en lui confirmant que les expériences humaines, même celles du monde physique, sont en effet souvent insaisissables. S'identifiant au peintre du portrait, le narrateur est fasciné par ce tableau et demeure longtemps en face, à l'observer de près. Après qu'il a quitté le musée, la consolation que le portrait lui avait offerte est telle qu'il en éprouve une sensation de délivrance et de renaissance intellectuelle:

Je me sentais libre tout à coup. Délivré. L'Inconnu--je me disais cela tandis que j'escaladais en courant l'escalier de l'hôtel--'l'Homme au pourpoint', comme je l'appelais, m'avait délivré. . . . J'étais libre. . . . Je voguais, poussé vers le large.⁷⁷

La rareté de termes descriptifs simples et traditionnels dans la sous-conversation du narrateur démontre qu'il est incapable de concevoir le monde, en fonction des conventions de simplicité et de netteté que dicte le langage conventionnel soit écrit, soit parlé. Il se souvient d'une conversation qu'il avait eue avec ses voisins dans laquelle il n'arrivait pas à se contenter d'adjectifs simples ou habituels pour décrire la fille et son père.⁷⁸ Des mots et phrases tels que, «ennuyeuse, assommante, vieil égoïste» ou «tenir beaucoup à l'affection des gens» ne satisfaisaient pas le narrateur. Préférant plutôt des descriptions inachevées et incertaines, sa sous-conversation remplace constamment les termes descriptifs conventionnels par des phrases qualificatives telles que «quelque chose qui . . .» ou «qui ressemble à . . .». Ainsi construites, ces descriptions reflètent la même indétermination qui domine les contours du portrait d'un inconnu.

Dans Martereau, le roman que Sarraute a écrit juste après Portrait, il s'agit de l'arrivée d'un certain Martereau dans un milieu social.⁷⁹ Le narrateur, lui-même membre de ce milieu depuis déjà un certain temps, est fasciné par le nouveau-venu parce que celui-ci a l'air de se conformer aux conventions psychologiques narratives.⁸⁰ Il semble représenter un «caractère» qui pourrait se

trouver dans un roman de Stendhal ou de Balzac. Aux yeux du narrateur, la constitution psychologique de Martereau paraît «compacte et stable», aux contours «nets et précis», jusqu'au moment où le narrateur remarque que Martereau fait preuve de la même multiplicité indéfinissable d'esprit qui caractérise tous les hommes.⁸¹ Aux yeux du narrateur, les contours d'apparence précise de Martereau se dissolvent au point où son identité se confond à celle de tous les autres personnages que le narrateur connaît déjà bien.⁸²

A la différence des caractéristiques des autres personnages de Martereau, celles que Martereau incarne dans la sous-conversation du narrateur ressemblent à celles que Dumontet fait naître chez son narrateur. De même que Dumontet dans Portrait, Martereau est le seul personnage du récit de Martereau dont la sous-conversation du narrateur évoque le nom familier, et au début du roman, tout comme Dumontet, Martereau donne à son narrateur, l'impression que son caractère est aussi définissable que son nets ses contours physiques. Il inspire dans la sous-conversation du narrateur des descriptions classiques, consistant souvent d'un seul mot, telles que «solide, bienveillant, digne de confiance, et franc».⁸³ Comme le constate Valerie Minogue, Dumontet et Martereau provoquent tout d'abord une absence de «réactions tropistiques» dans la sous-conversation de leurs narrateurs respectifs.

Sarraute affirme, en effet, que Martereau est en grande partie la prolongation de Portrait.⁸⁴ Tout comme Dumontet, Martereau joue le rôle du nouveau-venu arrivé dans le monde du narrateur pour

inciter dans sa sous-conversation des descriptions du genre classique: «nom, profession, apparence externe».⁸⁵ Ne connaissant Dumontet que depuis très peu, le narrateur de Portrait n'a pas encore eu le temps de bien le scruter, d'examiner de près ses gestes, les inflexions dans le ton de sa voix, ainsi que les différentes expressions de son visage. Si en tant que nouveaux-venus, Martereau et Dumontet inspirent chez leurs narrateurs respectifs la même illusion de solidité définissable, ces deux personnages partageraient le même sort, la désagrégation aux yeux de leurs différents narrateurs. La sous-conversation dans Portrait démontre que le narrateur commence déjà à se douter, ne serait-ce qu'inconsciemment, de la solidité de Dumontet, ce «bloc compact»:

. . . pourtant il me semble qu'il y a dans son aspect, dans toute son allure, quelque chose d'étrange que je n'arrive pas à bien définir; peut-être, dans les lignes de son dos [. . .]: une différence, avec l'image que j'ai gardée de lui, subtile, comme celle qu'on parvient parfois si difficilement à déceler entre une copie habilement exécutée et son original. Rien maintenant--ou est-ce moi qui à changé?--rien en lui, [. . .]⁸⁶

Ayant l'occasion d'observer rigoureusement Dumontet, le narrateur perdrait l'illusion de netteté saisissable que ce personnage lui donne. En outre, la sous-conversation du narrateur reprendrait petit à petit ses caractéristiques habituelles. Lorsqu'il aurait créé une impression ou une image mentale de Dumontet, le nom de ce personnage deviendrait indépendant, se

détachant de cette image. Par conséquent, la sous-conversation du narrateur se débarrasserait du nom, Louis Dumontet, pour le remplacer tantôt par un pronom, tantôt par une catégorisation générale telle que «le jeune homme». Les descriptions de Dumontet dans la sous-conversation du narrateur deviendraient de plus en plus vacillantes lorsque les contours de Dumontet commenceraient à ressembler à ceux de tous les autres gens connus du narrateur, devenant des contours aussi insaisissables que ceux du portrait d'un inconnu.

La Dimension temporelle

Ce roman se divise en onze sections principales qui, elles aussi, se composent de subdivisions. Comme la plupart du roman reconstitue les souvenirs du narrateur, sa sous-conversation contient surtout des verbes au passé, mais parfois tous les temps de verbe apparaissent dans la même subdivision. Quel que soit le temps des verbes, le récit, à tous moments, représente le déroulement actuel de la sous-conversation du narrateur. Comme la «dimension temporelle» des livres de Sarraute, est le «présent perpétuel»,⁸⁷ elle fait conformer la sous-conversation à une progression chronologique linéaire ou aristotélicienne, causale.

Action imaginaire

Dans une de ces subdivisions, il s'agit de la rencontre du narrateur et d'un ami d'enfance.⁸⁸ Le récit s'ouvre au passé, lorsque le narrateur se rappelle la promenade qu'il avait faite

pour aller rencontrer son ami dans un café. Arrivé en face du café, le narrateur aperçoit à travers la vitrine son ami assis à table. Le récit continue au passé jusqu'à ce que le narrateur s'assieye à coté de son ami, en effet, tout contre lui et sur la même banquette. A ce moment dans les souvenirs du narrateur, le temps des verbes se transforme au présent et s'y maintient en plusieurs pages jusqu'à la fin de la subdivision.

Le narrateur affirme qu'il ressentait, en allant à la rencontre de son ami, une anticipation extrêmement aigue et heureuse:

J'étais très content, en effet, très satisfait. Je courais, je volais à travers le boulevard, droit vers le petit café où je savais que je pourrais le trouver à cette heure-là, j'avais terriblement envie de le voir, de lui faire part tout de suite, il fallait battre le fer tant qu'il était chaud, ne pas perdre de temps . . .⁸⁹

Ici le narrateur déduit même que durant cette jouissance délirante il devait sourire sans le savoir, car un inconnu dans la rue lui avait fait la remarque: «Oh, qu'il a l'air content . . .». S'il éprouvait ce délire lorsqu'il anticipait la rencontre avec son ami, le souvenir de cet épisode émeut aussi le narrateur. Le changement du passé au présent qui s'effectue dans la sous-conversation du narrateur suggère que l'intensité émotive de ses souvenirs, à l'instant où il se revoit en train de s'asseoir tout contre son ami, augmente suffisamment pour que le se fasse l'illusion de revivre au présent le passé qu'il évoque.

Il y a un retour au passé seulement lorsque la fille, ayant aperçu le narrateur et son ami qui discutent ensemble, va les interrompre.⁹⁰ Elle s'approche de leur table sans qu'ils s'en aperçoivent, et puis elle les surprend en leur demandant de qui ils parlent. Le narrateur et son ami, plongés ensemble dans un dialogue passionné, sont effrayés par cette question qui leur parvient soudainement et sans avertissement. Les deux amis tressautent, et la sensation de surprise du narrateur est telle qu'il la compare à la douleur d'une lacération. Tout d'abord sa sous-conversation reconstruit au présent l'arrivée de la fille, la question qu'elle pose et puis la surprise que lui et son ami en ressentent. Ensuite le narrateur s'avoue: «(Rien que de me rappeler cela, maintenant, comme on dit: 'le rouge me monte aux joues, j'ai chaud.）」 Tout de suite après cette constatation, lorsque le narrateur contemple une seconde fois l'interruption inattendue de la fille, le temps des verbes change brusquement au passé.

Le fait que l'action de la première fois où le narrateur se rappelle l'apparition de la fille se reconstitue au présent indique que les souvenirs du narrateur continuent à l'absorber suffisamment pour qu'il se fasse l'illusion de les revivre. Si la surprise du narrateur était d'une violence émotive à le faire tressauter, la réaction émotionnelle que déclenche même le souvenir de ce trouble est assez forte pour le faire rougir. Comme le suggère l'emploi des parenthèses, la chaleur qui lui monte aux joues le distrait de ses souvenirs et finit par l'arracher de ce monde imaginaire. Les

verbes reprennent au passé afin de refléter la distance qui naît entre le narrateur et ses souvenirs.

Dans l'avant-dernière section du roman, le narrateur donne libre cours à son imagination à propos de la fille et son père.⁹¹ La section s'engendre lorsque le narrateur se représente la fille contrariée par l'avarice de son père. Dans la première subdivision de cette section, le narrateur imagine l'évolution de l'état d'esprit de la fille lorsqu'elle s'apprête à affronter son père. A part la dernière phrase de la subdivision, la sous-conversation du narrateur raconte au passé cette évolution, indiquant qu'avant la dernière phrase, le narrateur n'est pas encore tout à fait pris ou intégré dans le déroulement de l'histoire qu'il s'invente.

La distance qui existe entre le narrateur et son imagination est naturelle lorsqu'il ne fait que commencer à imaginer l'épisode fictif de la fille et son père. A mesure que le narrateur développe son histoire imaginaire, il y prête de plus en plus d'attention. L'apparition de verbes au présent et au futur dans la dernière phrase de cette subdivision marque le moment où le narrateur replonge dans son monde imaginaire en pensant: «. . . elle [qui] pourra le véhiculer en toute sécurité jusqu'à lui qui est assis là-bas, en train d'attendre--une cible immobile, offerte.»⁹² Comme si l'excitation du narrateur accompagnait l'angoisse croissante de la fille, le verbe, «pourra», dont la forme au futur communique l'anticipation de la fille, est tout de suite suivi de verbes au présent dans la sous-conversation du narrateur. C'est-à-dire qu'à partir de «pourra», l'imagination du

narrateur l'absorbe complètement, lui permettant de participer, depuis le premier rang de son théâtre imaginaire, au déroulement de la scène qu'il se représente.

Action réelle

Alors que les différents temps de verbe servent parfois à révéler l'état d'esprit du narrateur, souvent ils précisent aussi les moments que ses expériences du monde externe occupent dans le temps du déroulement de sa sous-conversation. Si les verbes au passé situent forcément au passé ses expériences vraies ainsi que ses expériences imaginaires, les verbes au présent, quand ils n'indiquent pas que le narrateur est absorbé par son imagination, figent dans le présent ses expériences vraies. Tandis qu'il doit se servir de son imagination pour se rappeler le passé, il dépend seulement de ses dons de perception et d'analyse afin de communiquer ses expériences actuelles. Ainsi, sa sous-conversation acquiert des caractéristiques qui la distinguent de la sous-conversation qui se produit en lui lorsqu'il puise dans son imagination. Une comparaison de la seconde division de Portrait et la dernière subdivision de l'avant-dernière section du roman mettra en évidence ces caractéristiques distinctives.

Si dans la première subdivision du roman le narrateur traite de ces voisins qui se sentent mal à l'aise lorsqu'il se sert de termes peu conventionnels pour discuter avec eux, dans la seconde subdivision il se rappelle qu'il a toujours recours à certains amis qui acceptent ses termes abstraits et originaux. Autant que le

narrateur, ces amis-ci se passionnent pour l'histoire du vieux et sa fille. Dans la seconde subdivision il s'agit d'une visite que le narrateur se souvient d'avoir rendue à ces amis afin d'échanger avec eux des observations justement sur la fille et son père.

Selon les souvenirs du narrateur, ayant retrouvé ses amis, il leur offre une enveloppe qui porte l'écriture soit de la fille, soit de son père. Pendant que ses amis examinent attentivement l'enveloppe, le narrateur s'impatiente à savoir ce qu'ils pensent de cette écriture et finit par deviner leur réaction. Juste avant qu'elle se révèle forme d'un dialogue inséré dans le récit, le narrateur conclut: «Mais, comme il fallait s'y attendre, ils ont vu tout de suite . . .» A part cette phrase, le récit dépeint tous les événements de cette subdivision comme ayant lieu au présent. Mais cette phrase exige que le narrateur connaisse à priori les réponses de ses interlocuteurs. Le fait qu'elle précède leurs réponses confirme, pour le lecteur, que cette scène provient des souvenirs du narrateur. Bien que le récit de cette scène soit au présent, comme si elle se déroulait simultanément avec la sous-conversation du narrateur, celui-ci ne fait en effet que la récapituler.

En provenant des souvenirs du narrateur, cette scène entière, y compris le dialogue des personnages autres que le narrateur, se reconstitue à travers sa sous-conversation. Le dialogue, d'apparence spontanée et authentique, n'est en effet qu'une version frelatée selon les souvenirs du narrateur. Des deux dimensions du récit sarrautien, la seconde subdivision ne comprend rien d'autre

que la sous-conversation de l'unique narrateur. Aucun dialogue spontané de qui que ce soit n'apparaît dans cette subdivision. Autrement dit, en ce qui concerne la deuxième subdivision, les deux termes, récit et sous-conversation, sont interchangeables.

La dernière subdivision de l'avant-dernière section reproduit une rencontre du narrateur et de la fille. Ils assistent ensemble à une exposition d'art dans un musée et finissent par se quitter lorsque la fille part à la rencontre de son fiancé. La sous-conversation du narrateur donne à croire que l'action de cette scène comme a lieu au présent. Mais cette subdivision-ci, par contraste avec la seconde, est dénuée du genre de déduction qui suggérerait que le narrateur prévoit le déroulement du récit. L'absence de ce genre de déduction suggère que cette subdivision représente les expériences vraies et immédiates du narrateur. Autrement dit, l'action qui se représente dans cette subdivision se reproduirait, en effet, en même temps que le déroulement de la sous-conversation du narrateur.

En se rappelant l'arrivée inattendue de la fille au café, la question surprenante de la fille, «De qui médisez-vous?», se répète deux fois dans la sous-conversation du narrateur. Chaque fois que la question se répète, elle est en tête d'un nouveau paragraphe dans lequel le narrateur remet en cause son souvenir de la scène qui s'était déroulée autour de cette question. Ce même genre de répétition fait partie de sa sous-conversation de la seconde subdivision du texte, mais à la différence de la question de la fille, le dialogue dans la seconde subdivision ne se répète pas,

mot pour mot, comme le narrateur et ses amis l'ont articulé. Le fait que le narrateur se souvient des mots précis de la fille indique que la question inattendue de celle-ci, ainsi que la violente surprise que le narrateur en a ressentie, a laissé une profonde trace dans sa mémoire.

A plusieurs reprises dans la seconde subdivision, le narrateur recontemple deux phrases que ses amis lui ont adressées.⁹³ Démontrant que sa mémoire est imparfaite, ces phrases subissent toujours de légères transformations sémantiques et syntactiques lorsqu'elles refont surface dans ses pensées. La phrase, «Elle devait aimer cela; leur grand bon fond de Malempia . . .», resurgit dans la sous-conversation du narrateur sous la forme: «Ils devaient jouir de cela, elle et le vieux, tous les deux enfermés là sans vouloir en sortir, reniflant leurs propres odeurs, bien chaudement calfeutrés dans leur grand fond de Malempia».⁹⁴ Dans le même paragraphe, le narrateur se rappelle une phrase qui commençait à peu près ainsi: «J'ai même entendu dire . . .» Ici, le narrateur coupe cette phrase pour décrire l'ami qui la lui a énoncé. Et finalement, lorsque le narrateur reprend cette même phrase, elle réapparaît ainsi: «J'ai même entendu raconter . . . on m'a dit que le vieux se lève la nuit . . .» Dans la dernière subdivision de l'avant dernière section, ce genre de révision ne se produit ni dans le dialogue, ni ailleurs dans le récit. Le déroulement de toute l'action de cette subdivision est continu.

Dans cette subdivision, de même que dans la deuxième subdivision du roman, la sous-conversation du narrateur révèle

souvent l'indétermination qui caractérise ses pensées. Mais la manière dont elle se présente dans l'une de ces subdivisions la distingue de l'autre subdivision. D'abord, le narrateur dépeint ses amis dans la deuxième subdivision ainsi: «Ils sont curieusement passifs et comme un peu inertes . . . pleins avec moi d'une humilité bizarre.»⁹⁵ Ensuite, il contemple dans le paragraphe suivant, «le M immense tracé [sur l'enveloppe] d'abord avec une désinvolture molle, quelque chose de déjeté, de volontairement vulgaire et comme vautré [. . .]».⁹⁶ Les qualifications que le narrateur attache à ces descriptions mettent en doute tout ce qu'elles ont de définitif. Les amis du narrateur ne sont en effet ni passifs, ni un peu inertes, mais plutôt «curieusement passifs» et «comme un peu inertes». Et au lieu de la simple humilité, ils éprouvent «une humilité bizarre». Certaines descriptions que la sous-conversation du narrateur offre dans la dernière subdivision de l'avant-dernière section se font ainsi:⁹⁷

[La] tête dure [de la fille], tendue en avant semble fendre l'air comme une proue. Non, pas une proue: quelque chose de hideux. Sa tête, au bout de son cou rigide projeté en avant, fait penser à une tête de gargouille. Mais non, pas cela non plus.

Ceci dit, le narrateur finit par renoncer à sa futile tentative de déterminer ce à quoi ressemble la figure de la fille et décide plutôt de se concentrer sur lui-même:

Je ressemble à ces coureurs cyclistes qui, la course terminée, assis dans un fauteuil, continuent, sans

pouvoir s'arrêter, à remuer les jambes comme s'ils étaient encore sur les routes en train de pédaler. Non, ce n'est pas cela du tout.

par la suite et encore une fois à cause de son indétermination, le narrateur renonce, peut-être inconsciemment, à son effort de description lorsqu'il repense subitement à la fille.

Plus qu'imprécises, les descriptions se trouvant dans la dernière subdivision de l'avant-dernière section ont l'air entièrement fausses. Comparées aux descriptions qui se voient dans tout le reste du roman, celles-ci sont bien moins fidèles aux idées que le narrateur se fait de la réalité, suggérant que sa sous-conversation traite d'aventures qu'il est en train de vivre au présent et qu'il n'a donc pas encore eu le temps d'analyser en profondeur. Le «Non» qui engendre les contradictions du narrateur souligne leur spontanéité tout en renforçant le ton de conversation dans la sous-conversation de cette subdivision.

Dans cette subdivision le narrateur s'adresse directement la parole à travers sa sous-conversation, ce qu'il ne fait dans aucune autre subdivision. Après que la fille l'a quitté dans le musée, la solitude qu'il ressent lui rappelle un sentiment d'enfance: «Quand l'ai-je éprouvé déjà, ce même sentiment déchirant de contraste entre l'indifférence satisfaite de tous ces visages étrangers et ma propre détresse, mon abandon?»⁹⁸ Toujours intérieurement, il se répond: «Je sais. C'était dans un jardin pelé, tout gris, ou bien sur un large boulevard . . .» Comme le «Non», ces séries de questions et réponses révèlent une spontanéité qui renforce le ton

de conversation dans la sous-conversation du narrateur. Ce ton contribue d'ailleurs à prêter à la sous-conversation de l'authenticité et de la spontanéité.

De même que la sous-conversation, le dialogue a l'air plus spontané dans cette subdivision qu'ailleurs, car il abonde en bégaiements et hésitations de la part de la fille et surtout du narrateur. En plus, ce dialogue est dépourvu du genre de répétition qui caractérise les dialogues qui proviennent de l'imagination du narrateur. Ce manque de répétition en sus de la vraisemblance du dialogue suggère que ce dialogue-ci, à la différence de tous les autres dialogues du récit, se forme au présent et que les paroles de la fille qui se reproduisent dans le récit proviennent directement d'elle et non pas du narrateur. Des deux dimensions du roman sarrautien, cette subdivision est la seule qui ajoute la dimension du dialogue vrai.

Les Indices de lecture

En somme, Portrait d'un inconnu consiste de trois types de récit qui distinguent respectivement les souvenirs du narrateur, ses histoires inventées et ses expériences actuelles. En ce qui concerne les deux premiers types, le narrateur peut se faire l'illusion de revivre l'action, y compris le dialogue, qu'il reconstitue dans son imagination et à travers sa sous-conversation. Certains indices, soit explicites, tel le temps des verbes, soit implicites, tel le manque de vraisemblance dans le dialogue ou dans l'action du récit, préviennent le lecteur du type de récit dont il

s'agit mais toujours à travers la sous-conversation, sans jamais arracher ce lecteur du flot ininterrompu des pensées du narrateur. Dépourvue de ce genre d'indice, la dernière subdivision de l'avant-dernière section est la seule partie de Portrait qui reproduise les expériences actuelles du narrateur. L'action dont traite cette subdivision a lieu en même temps que se déroule la sous-conversation du narrateur.

Conclusions

Comme la sous-conversation prend source là où les mots et les phrases se forment et s'anéantissent dans l'esprit du narrateur, Valerie Minogue déclare que «peut-être la qualité la plus distinctive dans [l'oeuvre de Sarraute] est précisément la combinaison du réalisme psychologique avec une intense réflexivité linguistique et littéraire». ⁹⁹ De plus et comme Roger McLure le constate, alors que la réflexivité linguistique engendre souvent un formalisme dépourvu de contenu réaliste, la réflexivité de Sarraute, par contraste, atteint le but de l'auteur réaliste de reconstruire pour le lecteur, la «réalité psychologique du subconscient» à laquelle le discours descriptif conventionnel n'a pas accès. ¹⁰⁰

Aspirant à communiquer, avec la plus grande fidélité que possible, l'expérience vécue de l'homme, Sarraute pense que son but l'oblige à rejeter les conventions de la langue écrite classique parce qu'elles limitent excessivement l'expressivité de la littérature. Après la parution de Tropismes en 1939, le poète Max

Jacob a écrit une lettre à Sarraute, la félicitant d'être poète.¹⁰¹ Si, d'une part, Bell suggère que les romans de Sarraute sont poétiques grâce à leur extraordinaire capacité expressive,¹⁰² d'autre part, Minogue constate que l'absence dans les romans de Sarraute d'une distinction du réel et de l'imaginaire est une autre de ses qualités poétiques.¹⁰³ Sarraute elle-même avoue que si la poésie est l'expression verbale qui fait apparaître une réalité invisible, son oeuvre est sans aucun doute poétique. Elle affirme aussi que les éléments structuraux du roman traditionnel, tels que les «figures inoubliables» et le déroulement vraisemblable de l'intrigue causale selon le temps objectif, créent une illusion de détermination et de netteté qui ne font pas toujours partie de l'expérience vécue. Afin d'exprimer cette expérience d'une manière qui lui est bien plus fidèle que ne le lui permet le roman classique, elle nous offre une poésie en prose qui est la sous-conversation.

Sarraute reconnaît que le roman, comme tout autre art, est en état de transformation perpétuelle.¹⁰⁴ Et si elle aime ou admire les grands romans classiques, pour elle les romanciers du passé ne sont pas non plus dépourvus de dons narratifs.¹⁰⁵ L'oeuvre de Sarraute aspire non à la «Révolution» mais à «l'Évolution» du genre romanesque.¹⁰⁶ En effet, elle croit que la survie du roman exige cette évolution: «Il ne peut vivre s'il ne renouvelle pas toujours ses conventions. Il y aura toujours de nouvelles conventions que de nouveaux auteurs devront repousser.»¹⁰⁷ Par conséquent et comme Sarraute l'avoue sans regret, tôt ou tard ses propres techniques

narratives seront périmées par l'évolution inexorable du roman. Étant donné que la sous-conversation en particulier, «paraîtra un jour prochain ne pouvoir plus décrire que l'apparence», Sarraute constate: «Ce sera le signe que tout est pour le mieux, que la vie continue et qu'il ne faut non pas revenir en arrière, mais s'efforcer d'aller plus en avant.»¹⁰⁸ Vivent les progrès!

Notes

1. Mimica Cranaki et Yvon Belaval, Nathalie Sarraute, Éditions Gallimard, Paris, 1965, 213.

2. Cranaki, 139.

3. ibid.

4. John R. Anderson, Cognitive Psychology and Its Implications, W. H. Freeman and Company, New York, New York, 1980, 6.

5. Nathalie Sarraute, L'Ere du soupçon, Librairie Gallimard, Paris, 1956, 10.

6. L'Ere, 10.

7. ibid.

8. Anderson, 6.

9. ibid.

10. ibid.

11. L'Ere, 10.

12. L'Ere, 12.

13. L'Ere, 55.

14. L'Ere, 70.

15. L'Ere, 96.

16. Cranaki, 210.

17. Cranaki, 214.

18. Cranaki, 214.

19. Cranaki, 210.

20. Cranaki, 137.

21. Petit Robert, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988, 2029.

22. Cranaki, 214.

23. Valerie Minogue, Nathalie Sarraute and the War of the Words, Edinburgh University Press, Edinburgh, England, 1981, 8.

24. *ibid.*
25. S. M. Bell, Portrait d'un inconnu and Vous les entendez?, Grant and Cutler Ltd., London, 1988, 16.
26. Bell, 17.
27. L'Ere, 102.
28. Minogue, 8.
29. Bell, 13.
30. Cranaki, 216.
31. L'Ere, 118.
32. Cranaki, 218-9.
33. Cranaki, 218.
34. L'Ere, 140-41.
35. L'Ere, 143.
36. *ibid.*
37. Gretchen Besser, Nathalie Sarraute, G. K. Hall & Co., Boston, 1979, 154.
38. Cranaki, 219.
39. L'Ere, 97.
40. L'Ere, 98.
41. Ruth Z. Temple, Nathalie Sarraute, Columbia University Press, Irvington, New York, 1968, 43-44.
42. Temple, 8.
43. L'Ere, 41.
44. L'Ere, 52.
45. Nathalie Sarraute, Tropismes, Éditions de Minuit, Paris, 1957, 11.
46. Nathalie Sarraute, Portrait d'un inconnu, Éditions Gallimard, Paris, 1956, 76.
47. *ibid.*

48. Portrait, 146.
49. L'Ere, 71.
50. L'Ere, 40.
51. L'Ere, 72.
52. L'Ere, 71.
53. Minogue, 14.
54. *ibid.*
55. Minogue, 16.
56. *ibid.*
57. David Gordon Elmes and Joseph B. Thompson, *Cognitive Psychology*, Washington and Lee University, Winter 1992.
58. Roger McLure, Sarraute, Le Planétarium, Grant and Cutler Ltd., London, England and New Hampshire, U.S.A., 1987, 17.
59. *ibid.*
60. Portrait, 189.
61. L'Ere, 55.
62. L'Ere, 74.
63. *ibid.*
64. Portrait, 49.
65. Portrait, 31-6.
66. Portrait, 34.
67. Portrait, 177.
68. Minogue, 84.
69. Minogue, 32.
70. Portrait, 200.
71. Portrait, 198.
72. Bell, 52.

73. Portrait, 59.
74. Portrait, 62.
75. Portrait, 75-82.
76. Portrait, 80.
77. Portrait, 82.
78. Portrait, 17-9.
79. Cranaki, 138-9.
80. *ibid.*
81. *ibid.*
82. Cranaki, 198.
83. Minogue, 60.
84. Minogue, 22.
85. *ibid.*
86. Portrait, 196.
87. Besser, 35.
88. Portrait, 42.
89. Portrait, 43.
90. Portrait, 49.
91. Portrait, 153.
92. Portrait, 155.
93. Portrait, 23-4.
94. *ibid.*
95. Portrait, 20.
96. Portrait, 21.
97. Portrait, 188.
98. Portrait, 194.

99. Minogue, 18.

100. McLure, 57.

101. Bell, 17.

102. Bell, 17.

103. Minogue, 29.

104. Besser, 143.

105. *ibid.*

106. *ibid.*

107. Cranaki, 220.

108. L'Ere, 124.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, John R. Psychology and Its Implications. 3rd ed. New York: W. H. Freeman and Company, 1990.
- Barthes, Roland. "Littérature objective." Essais critiques. Paris: Éditions de Seuil, 1964.
- Bell, Sheila M. Portrait d'un inconnu and Vous les entendez?. London: Grant and Cutler Ltd., 1988.
- Besser, Gretchen Rous. Nathalie Sarraute. Boston: G. K. Hall & Co., 1979.
- Butor, Michel. La Modification. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
- . "Le Roman comme recherche." Répertoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 1960.
- Cranaki, Mimica, et Yvon Belaval, eds. La Bibliothèque idéale: Nathalie Sarraute. Paris: Éditions Gallimard, 1965.
- Duras, Marguerite. Moderato Cantabile. Paris: Les Éditions de Minuit, 1958.
- Janvier, Ludovic. "Michel Butor, une dialectique du livre." Une Parole exigeante. Paris: Éditions de Minuit, 1964.
- McLure, Roger. Sarraute, Le Planétarium. London and New Hampshire: Grant & Cutler Ltd., 1987.
- Minogue, Valerie. Nathalie Sarraute and the War of the Words. Edinburgh, England: Edinburgh UP, 1981.
- Pinget, Robert. Passacaille. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- Robbe-Grillet, Allain. La Jalousie. New York: The Macmillan Company, 1963.