

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

délivré par l'UNIVERSITÉ DE PROVENCE

Discipline ou spécialité : Langue et littérature françaises

Présentée par **Cristina ZANOAGA**

dirigée par Joëlle GLEIZE

Soutenue le 26 octobre 2012

Nathalie Sarraute et le double : un dialogue avec Fiodor Dostoïevski

Jury composé de :

Joëlle GLEIZE, Professeur émérite, Aix-Marseille Université

Nathalie BARBERGER, Professeur, université Lumière Lyon 2

Benoît AUCLERC, Maître de conférences, Université Jean Moulin Lyon 3

Marc WEINSTEIN, Professeur, Aix-Marseille Université

École doctorale : Langues, Lettres et Arts

Équipe de recherche : CIELAM

Rapporteurs : Nathalie BARBERGER, Professeur, université Lumière Lyon 2

Dominique CARLAT, Professeur, université Lumière Lyon 2

Deuxième partie : Figures du double dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute 137

II. I. L'univers du double chez Fiodor Dostoïevski 139

II.I.I. Romans de jeunesse 139

1. *Les Pauvres gens* 139
2. *Le Double* 143
3. *La Logeuse* 151
4. *Humiliés et offensés* 155
5. *Les Carnets de la maison morte* 158

II.I.II. Romans d'inspiration métaphysique 160

1. *Les Carnets du sous-sol* 160
2. *Crime et châtiment* 167
3. *L'Idiot* 182
4. *Les Démons* 194
5. *Les Frères Karamazov* 208

II. II. L'univers du double chez Nathalie Sarraute 229

II.II.I. Tropismes - le fondement d'une dualité intérieure 229

- la phrase binaire 231
- l'anonymat 233
- parallélismes avec *Crime et châtiment* 235
- circularité et subtilité contrapuntique du jeu de la dualité 238

II.II.II. Portrait d'un inconnu et Martereau – deux univers sous le signe d'une réalité double 247

- Double perception du monde – une pathologie ? 251
- Image double d'un narrateur et d'un personnage 255

II.II.III. Un double polymorphe dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance* 270

- Le diable karamazovien – précurseur du double sarrautien 278
- Le double pour échapper aux pièges du genre autobiographique 288
- Usage d'un double langage dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance* 293

II.II.IV. *Tu ne t'aimes pas* – l'appréhension de la dualité, comme éclatement d'une diversité irréductible 304

- Deux c'est bien peu 305
- Vers la polyphonie 313
- Le lecteur entre conversation et sous-conversation 318
- le « lecteur-juge » 321
- le « lecteur idéal » 323
- Intertextualité 327
- Repérage de l'image de Dostoïevski 335
- Affinités intertextuelles poétiques 339

Troisième partie : La représentation du *je* – une source d'ambiguïté dans *Les Carnets du sous-sol* et *Martereau* 351

Avant-propos 351

Chapitre I : Le regard dissociatif 357

I.I. Dualité du regard 357

I.I.I. Dialectique du regard dans *Les Carnets du sous-sol* 357

1. Le regard d'esclave 360
2. Le regard de maître 361
3. Effets duplices d'une dialectique du regard souterrain 368

I.I.II. Le regard dissociatif dans *Martereau* 377

1. Dialectique entre surface et profondeur 377
2. Regard-stéréotype vs regard dissociatif 380
3. Mise en œuvre et effets duplices du regard dissociatif 382

I.II. Dualité de l'image 391

I.II.I. Dualité de l'image dans *Les Carnets du sous-sol* 391

1. Dualité de l'image de l'homme du sous-sol 391
2. Dualité de l'image de Zverkov 407

I.II.II. Dualité de l'image dans <i>Martereau</i>	412
1. Double image de l'oncle et de Martereau	413
2. Ni masculin/ni féminin	446
<i>Chapitre II : La parole dissociative</i>	496
II.I. Le mot double chez Fiodor Dostoïevski	497
II.I.I. « littéraire »/« normal »	500
II.I.II. Reprise/modification d'une scène	507
II.I.III. Mensonges/vérités	517
II.II. La parole double chez Nathalie Sarraute	521
II.II.I. Répétitions explicites	522
II.II.II. Répétitions implicites	529
Conclusion	548
Bibliographie	552

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Joëlle Gleize pour sa patience, sa disponibilité, ses encouragements et ses conseils inestimables grâce auxquels j'ai pu mener à bien ce projet d'étude. Je voudrais remercier également Nathalie Barberger, Mark Weinstein, Benoît Auclerc et Dominique Carlat d'avoir accepté d'examiner ma thèse. Toute ma gratitude à ma chère famille et mes amis pour leur appui inconditionnel durant ces longues années de recherches et de découvertes, de doutes et d'espairs, d'allers et de retours.

Liste des abréviations utilisées et référencement des citations

Nous avons utilisé les abréviations suivantes dans le texte principal et dans les notes :

Textes de Nathalie Sarraute :

T :	<i>Tropismes</i>
ES :	<i>L'Ère du soupçon</i> (DK : <i>De Dostoïevski à Kafka</i> , CSC : <i>Conversation et sous-conversation</i>)
RR :	<i>Roman et réalité</i>
FCR :	<i>Forme et contenu du roman</i>
FP :	<i>Flaubert le précurseur</i>
PVE :	<i>Paul Valéry et l'enfant d'éléphant</i>
PI :	<i>Portrait d'un inconnu</i>
M :	<i>Martereau</i>
P :	<i>Le Planétarium</i>
EVM :	<i>Entre la Vie et la Mort</i>
TNT :	<i>Tu ne t'aimes pas</i>
E :	<i>Enfance</i>

Toutes les références à l'œuvre de Nathalie Sarraute citées dans notre travail renvoient aux *Œuvres complètes* (OC), sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Textes de Fiodor Dostoïevski :

PG :	<i>Les Pauvres gens</i>
D :	<i>Le Double</i>
L :	<i>La Logeuse</i>
HO :	<i>Humiliés et offensés</i>
CMM :	<i>Les Carnets de la maison morte</i>
CSS :	<i>Les Carnets du sous-sol</i>
CC :	<i>Crime et châtiment</i>
I :	<i>L'Idiot</i>
EM :	<i>L'Éternel Mari</i>
D :	<i>Les Démons</i>
FK :	<i>Les Frères Karamazov</i>

Certains des textes russes sont traduits par nos soins. Nous le signalons en bas de note. Quant à l'ensemble des citations des textes de Fiodor Dostoïevski, elles renvoient aux pages des traductions de l'œuvre complète effectuées par André Markowicz pour la collection Babel/Actes Sud. L'édition de référence pour les textes russes de Fiodor Dostoïevski est *Ф.М.Достоевский, Собрание сочинений в пятнадцати томах, Ленинград, «Наука», Ленинградское отделение, 1988-1996.*

CITATIONS

Les références des citations sont données dans le corps du texte, entre parenthèses. La référence contient le titre abrégé suivi du numéro de page (Ex. : (E, p. 18) : *Enfance*, page 18). À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à un même texte sont réduites à la seule pagination ; par ailleurs les références consécutives à une même page ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Introduction

Une rencontre, un dialogue.

Pourquoi Nathalie Sarraute et Fiodor Dostoïevski ? Deux grands auteurs qui vivaient dans des pays différents à des époques différentes, dans des milieux différents et écrivaient de deux manières différentes. Un écart d'un siècle justifie bien entendu la différence de leurs styles et de leurs traditions littéraires. Fiodor Dostoïevski conçoit son roman selon l'idée d'une réalité complexe restituée le plus fidèlement possible à travers le rapport des éléments sociaux, politiques, religieux, philosophiques et historiques des événements effectifs, dans le but d'en développer et d'en comprendre l'essence et le fonctionnement. De ce fait, on peut nous objecter que c'est là se tromper et qu'il n'est guère prudent de prétendre relier Sarraute, appliquée à vider son récit de personnages, d'intrigues, du social, etc., à un Dostoïevski nourri d'idéologies, de personnages, de drames violents. A cela, nous avançons que cette objection serait valable si dans l'œuvre sarrautienne, qui peut paraître à première vue entièrement à l'opposé de celle de Fiodor Dostoïevski, on ne devinait le même besoin de l'autre, d'un double, à la fois omniprésent et insaisissable, et la même ambition d'empêcher les lois des stéréotypes (sociaux ou autres) de gouverner la vie intérieure du personnage, ainsi que le même souci d'assurer une lecture authentique des moindres mouvements intérieurs de l'*être souterrain*. Plus précisément encore, ce sont deux poétiques qui sont liées l'une à l'autre sous le signe d'une triple rencontre avec un double. D'abord cette rencontre est mise en scène au niveau textuel. Mais, elle est valable aussi au niveau de la lecture, en tant que rencontre de Sarraute-lectrice avec Dostoïevski-auteur. La troisième rencontre est celle avec le lecteur lors de laquelle le langage performatif plutôt que référentiel des deux auteurs s'attache à communiquer, au lieu de représenter, des mouvements secrets, ambigus et fugaces. Le pacte de lecture mis en œuvre découle ici de l'énergie exceptionnelle de la relation auteur/lecteur, immédiatement perceptible à la lecture. Etudier l'œuvre littéraire à travers cette relation étroite entre l'auteur et le lecteur c'est découvrir et exploiter différentes représentations du double chez ces deux auteurs, ce qui nous amènera effectivement à revenir à ce sujet maintes fois tout au long de notre étude.

En outre, d'autres éléments peuvent conforter la tentative de relier Dostoïevski à Sarraute comme par exemple, la même langue maternelle, le même statut de marginalité artistique, la même conception de la dualité de l'être humain et de l'importance de l'autre pour la prise de conscience de soi. C'est précisément ces hypothèses que nous développerons

afin de poursuivre nos interrogations sur le cheminement conduisant de Fiodor Dostoïevski à Nathalie Sarraute.

Faire entrer Sarraute en comparaison avec Dostoïevski a pour vocation de créer des liens qui sont premièrement reconnus par Nathalie Sarraute elle-même dans le recueil *L'Ere du soupçon* et en particulier dans l'essai *De Dostoïevski à Kafka*. Plus tard, lors d'un entretien, la romancière parle de l'influence que l'écrivain russe a pu exercer sur elle :

Dostoïevski, par exemple, a eu une très grande influence sur moi [...]. Je pense que Dostoïevski m'a montré que quantité de sentiments qui déconcertent, qui paraissent anormaux et qui ont été écartés de la littérature existent, tout naturellement, en chaque homme : on peut en parler¹.

La décision de décrire ainsi Sarraute en choisissant un grand comparant, relève d'une tentative de relier ses recherches artistiques aux sources de son inspiration littéraire et de situer la problématique du double moderne au cœur d'une filiation entre les textes sarrautiens et dostoïevskiens. La notion de filiation littéraire recouvrira dans notre étude une considérable étendue conceptuelle dans la mesure où elle renvoie à un mouvement, à la structuration d'un sens où se choisissent moins ascendants et héritiers, que s'opèrent la transmission et la création. Elle soulèvera donc les questions d'influence, d'association, de reconnaissance, mais aussi de dissonance et d'écart, car si Fiodor Dostoïevski semble être l'un des plus proches des précurseurs de Nathalie Sarraute, il reste toutefois le plus éloigné dans le temps. Le présent travail s'intéressera de la sorte à mettre en œuvre un principe de « comparaison différentielle » pour explorer la manière complexe dont les textes de Sarraute « dialoguent » avec les textes de Dostoïevski. Notre propos est de comprendre comment, par un jeu de reprises et différenciations, s'opère chez Sarraute une « reconfiguration » du motif du double.

Liées à la dualité et à la polyphonie, ces deux créations littéraires comportent tout de même des aspects très différents du double et cela parce qu'elles reflètent l'effort de chaque auteur d'aller dans une direction personnelle déterminée par d'innombrables facteurs sociaux, géographiques, politiques, culturels, etc. Pour cette raison, notre recherche tente de nouer et de dénouer le lien afin de refuser une équivalence mortifère entre les deux auteurs et d'affirmer leur authenticité. De la sorte, par le biais des parallélismes, nous essayerons de montrer que l'originalité de cette relation Dostoïevski-Sarraute réside dans la singularité du projet littéraire de chacun des écrivains pris à part. Cette singularité consiste surtout dans la volonté des deux auteurs de transgresser toute filiation rectiligne, d'investir leurs rapports

¹ Cranaki, M., Belaval Y., *Nathalie Sarraute*, Gallimard, Paris, 1965, p. 215

avec l'œuvre de leurs prédécesseurs d'une signification personnelle et d'affirmer, très souvent à rebours de l'opinion du moment, leurs propres aspirations créatrices.

A cet égard, Nathalie Sarraute commentait l'existence des éléments de filiation et de dissemblance entre sa poétique narrative et la poétique de Fiodor Dostoïevski comme suit :

On m'a attribué des liens privilégiés avec Dostoïevski, d'abord parce qu'il est russe je pense, ensuite parce que je me suis attachée à montrer dans l'un de mes textes que le mouvement du père Karamazov ressemblait à un tropisme. J'aime énormément Dostoïevski, mais il écrivait à une époque où il était obligé de construire des personnages, de les montrer, de les faire agir. Ce qu'il écrit est remarquable, mais a peu de rapports avec mes préoccupations actuelles².

Là intervient l'exigence de radicale altérité entre les deux écrivains que nous étudierons à travers l'analyse des procédés littéraires et artistiques qu'ils utilisent dans leur œuvre. La construction de l'originalité de chacun d'eux passe par la suspension de toute comparaison qui fonctionnerait comme mise en équivalence avec ses prédécesseurs. Marginaux d'une marginalité choisie, délibérée, ces deux écrivains n'ont jamais cessé de défier les structures ordinaires philosophiques et littéraires. Inlassablement, ils organisent leur pensée et leur création dans une direction nouvelle, à la recherche d'une réalité nouvelle et d'une parole inédite. Celles-ci sont bâties pourtant grâce à leur puissante faculté de synthétiser les valeurs et les formes déjà existantes. En effet, pour créer leur marginalité, les deux romanciers ont su d'abord dominer certaines influences culturelles successives et, à partir de là, construire un monde personnel et unique. La problématique du double s'y inscrit d'une façon représentative quoique différemment conçue et exprimée chez les deux écrivains.

Le double, un thème et une figure poétique.

La structure paradoxale du *double* : être à la fois lui-même et l'autre est un thème présent depuis l'antiquité dans un espace culturel très vaste. On connaît le dualisme philosophique qui se base sur des oppositions classiques telles que matière/esprit, bien/mal, le dualisme psychologique qui traite du trouble dissociatif de l'identité, ou encore le dualisme métaphysique selon lequel toute chose connaissable n'est que le double d'un modèle inconnaissable : l'apparence de l'être. Placé au carrefour de diverses disciplines, sciences et arts, le double reste une notion floue et indéfinissable : ce « n'est pas une figure innocente dont le sens serait immédiat ³ » dit Michel Morel. Il n'est pas étonnant alors que le motif du double prenne des formes diverses dans la littérature aussi bien que dans les autres arts : du

² Pardina, M., « Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 26 février 1993.

³ Morel, M., « Théorie et figures du double : du réactif au réversible » in *La figure du double*, textes réunis, traduits et présentés par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Didier érudition, « Questions comparatistes », 1995, p. 23.

dédoublement sous sa forme la plus simple à la hantise par le double sous l'aspect d'une ombre, d'une vision fantastique, d'un rêve, d'un sosie, d'un reflet dans le miroir, d'êtres antagonistes et réciproques, des personnages masqués, de substitution, de remplacement, de transfert. Grâce à son caractère paradoxal, l'intérêt pour le double s'avère inépuisable en littérature, car une littérature qui parle de double, parle de manière ambiguë et ainsi rend compte de ce qui se conçoit à la fois comme irréductiblement même et autre.

L'œuvre de Nathalie Sarraute ne déroge pas à ce constat. Plus précisément, elle se révèle particulièrement exemplaire du traitement original d'un motif qui a été très cher aussi à Fiodor Dostoïevski. Ce qui semble commun aux œuvres de ces deux auteurs c'est que le double apparaît ici moins comme le symptôme d'un dysfonctionnement que comme une *figure littéraire* capable d'offrir un traitement du texte par la valorisation de sa valeur éthique et esthétique. En effet, dès qu'au double impliquant l'interrogation de l'essence de l'individu se greffe la question d'une altérité fondatrice de tout langage et constituante de tout sujet, celle du rapport entre le sujet et la pensée, le sujet et la parole, celle du rapport entre la parole et la pensée comme miroir de l'être, ce double s'inscrit dans un projet où éthique et esthétique s'articulent. Ceci nous permet d'analyser le double comme thème de réflexion éthico-philosophique et en même temps comme figure littéraire dont les manifestations s'inscrivent progressivement dans le fonctionnement linguistique, rhétorique et poétique des œuvres afin d'opérer des effets sur les univers de représentation des lecteurs. Il s'agit là plus précisément d'envisager un modèle d'interprétation poétique du double. Une telle perspective offre la possibilité d'appréhender le double dans le texte et l'évolution de ses manifestations artistiques à travers une interprétation des codes et des modalités de la communication, l'étude des instances extra/intratextuelles, de l'hybridité des genres, la perception du dialogue qui s'instaure entre les différentes cultures et les stéréotypes, les symboles et les motifs fournis par celles-ci. Perçue sous cet angle, la figure du double apparaît, par ailleurs, comme l'effet convergent entre l'expérience du dédoublement personnel de l'auteur, en tant que personnalité empirique, et son dédoublement imaginaire, en tant que personnalité créatrice. Dans les deux cas, le dédoublement implique le désir (le besoin aussi) de devenir autre. En ce sens, les textes étudiés ici apparaissent comme la manifestation même de l'incessante dialectique du même et de l'autre, car ils la pratiquent au niveau même de leur dynamique textuelle, illustrant au niveau de l'élaboration du sens le fonctionnement paradoxal du dédoublement.

Notre travail s'inscrit dans le sillon de cette réflexion sur le double comme figure poétique et vise plus précisément l'étude de ses modèles herméneutiques à la lumière des

utilisations originales que lui réserve Nathalie Sarraute en tant que lectrice fidèle de Fiodor Dostoïevski. La question du double sera posée ici à deux niveaux : celui de la *représentation* du sujet et de ses relations avec soi-même et avec le monde et celui de l'*œuvre* perçue comme le résultat d'une innutrition, après bien des détours, ou d'une assimilation des modèles et des thèmes présents chez un autre écrivain. Ainsi, d'une part, le double sera envisagé en termes de configuration du sujet, ce qui nous engagera à prendre en compte ses aspects psychologiques, tels qu'ils se donnent à voir grâce aux contributions de Rank, Freud, Jung, Lacan et ses aspects philosophiques, tels qu'ils sont décrits selon des approches variées par les adeptes de la phénoménologie et de l'existentialisme. Les théories proposées par René Girard et Clément Rosset seront pertinentes aussi pour notre analyse. Dans cette démarche, le double sera conçu en son sens large, faisant place non seulement aux doubles des personnages, mais aussi aux évocations allant des dédoublements de personnalités jusqu'à la duplicité de la conscience du sujet. D'autre part, nous considérerons la valeur métafictionnelle du double en prêtant attention plus particulièrement à ses conséquences sur l'écriture narrative. Nous nous intéresserons également aux dédoublements inhérents à l'entrée dans l'écriture, dédoublements qui jettent le trouble sur la relation de la réalité à la fiction, sur l'identité de l'auteur, son unité et son unicité, sa relation à ce qui est représenté. L'idée que tout texte contient dans son creux l'*autre texte*, son double asymétrique, sera au centre de cette réflexion. En somme, le double sera envisagé dans tous les cas du point de vue de sa capacité d'être réversible avec l'original.

Une telle approche nous permettra de sortir la problématique du double du cadre des conceptions platoniciennes dualistes qui imposent des systèmes de valeurs hiérarchisés pour la placer au cœur des questionnements linguistiques et pragmatiques. Ainsi on reconnaîtra la dislocation du *même* et l'importance d'un double, d'un autre, d'un dehors comme facteur originaire (principal ou premier) qui rend possible le surgissement de différences engendré d'un processus de signification. En ce sens, le double impliquera une notion d'asymétrie, d'hétérogénéité, de répétition qui offre une prolifération de sens multiples, d'interprétations inédites. Il est conçu donc ici moins comme une conséquence qu'un début, une condition nécessaire. Tout prend sens par un double inégal. L'écriture aussi. D'où l'idée que tout texte contient dans son creux l'*autre texte*, son double asymétrique.

Chaque manifestation nouvelle du double représente alors une *singularité*, un *inédit* et construit la singularité et l'originalité de celui qui réussit à enrichir ce double d'autres potentialités. Fiodor Dostoïevski écrit le double après Hegel, Schelling et Kant, mais aussi après Shakespeare, Hoffmann, de Quincey, Gogol. A la différence de ses prédécesseurs,

l'auteur du *Double* renoue avec la manière symbolique et fantastique de représenter le double et donne préférence aux images des doubles « psychologiques », comme le remarque V. Baïdine⁴. Nathalie Sarraute, quant à elle, s'emploie à explorer la duplicité existentielle de l'être et du héros à la suite de Rank, Lacan, Freud, mais aussi Maupassant, Flaubert, Joyce, James, Virginia Woolf et bien entendu Dostoïevski. Nul doute encore que Dostoïevski et Sarraute soient partiellement redevables à leurs prédécesseurs pour leur propre conceptualisation de la dualité irréductible. Cependant, assez différent sera leur univers habité par le double, un double investi par une signification absolument personnelle et interprété par les critiques littéraires au fil de l'histoire suivant des approches variées.

Interprétations.

Les tentatives de remonter à l'histoire de l'idée du double pour en interroger les origines et tracer sa généalogie en littérature sont multiples et diverses. Parmi les études récemment publiées en français rappelons, entre autres, celle comparative de Pierre Jourde et Paolo Tortonese⁵, celle centrée sur le rapport au langage de Wladimir Troubetzkoy⁶ et celle ayant un caractère synthétique de Nina Taylor-Terlecka⁷. De nature extrêmement foisonnante et prolixe, le double conduit plusieurs chercheurs à sans cesse essayer de rendre possible une typologie des doubles qui circulent en littérature. Les typologies proposées par Yves Pélicier⁸, Michel Morel⁹, Pierre Jourde et Paolo Tortonese¹⁰ ont retenu en particulier notre attention par leur caractère dynamique. Ces typologies tendent en effet vers une synthèse des différentes figures du double et nous permettent de les envisager aussi bien en relation avec des structures d'opposition fondées sur l'irréductible différence qu'avec des structures de complémentarité dans l'identité. Nous pensons ici également à quelques recueils fondamentaux sur le thème du double dont le propos principal est à notre avis d'esquisser, au gré d'une approche comparative féconde, les axes de recherches ouvertes par le double au fil de son évolution historique.

⁴ Baïdine, V., « Le double dans l'œuvre d'Andreï Biély » in *Figures du double dans les littératures européennes*, textes réunis par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p.80.

⁵ Jourde, P., Tortonese, P., *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 12

⁶ Troubetzkoy, W., *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, P.U.F., « Littératures européennes », 1996.

⁷ Taylor-Terlecka, N., « Des Dioscures à Medardus-Goliadkine-Medardo et Martin Guerre : une typologie est-elle possible ? » in *Figures du double dans les littératures européennes*, études réunies et dirigées par Gérard Conio, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, pp.25-44.

⁸ Pélicier, Y., « La problématique du double » in *La figure du double*, textes réunis, traduits et présentés par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Didier érudition, « Questions comparatistes », 1995, pp. 125-141.

⁹ Morel, M., « Théorie et figures du double : du réactif au réversible » in *Figures du double dans les littératures européennes*, op. cit., pp. 17-24.

¹⁰ Voir chapitre 5 : « Le double dans le récit » dans Jourde P., Tortonese P., *Visage du double. Un thème littéraire*, op. cit., pp. 91-126.

Ainsi, suivant un ordre chronologique, nous évoquerons en premier lieu le recueil de textes présentés par Gabriel-André Pérouse sous le titre : *Doubles et dédoublement en littérature*¹¹ (1995). Les études ici rassemblées s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion sur le fonctionnement du dédoublement dans l'écriture littéraire et prennent leur pleine dimension au sein du champ littéraire européen avec plusieurs analyses des exemples offerts par la littérature polonaise et russe¹².

Un autre livre important est *Le double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*¹³ (1995) contenant des textes recueillis par Jean Bessière avec la collaboration d'Antonia Fonyi et Wladimir Troubetzkoy. Ici *Le Double*, *Le Horla*, *La Méprise* et *L'Etrange histoire de Peter Schlemihl* sont interprétées suivant le type d'argumentation narrative et de définition de la fiction qu'elle suggère de tirer du double en tant que figure de la dialectique du même et de son autre. Ces interprétations ont ceci en commun qu'elles tentent toutes de formuler des définitions possibles du thème du double en soulignant en particulier l'idée du déséquilibre, de l'équivoque, de l'asymétrie, de l'indécision que porte la duplication dans ces quatre œuvres représentatives. Le double est perçu ici comme une figure paradoxale qui se défait, en somme de manières différentes, certes, mais toujours en suivant le même propos : mettre fin au questionnement sur l'individualité, à l'exégèse du sujet. A cet égard, nous retiendrons également un autre article de J. Bessière : « Double, doubling et dualité. Du statut de la fiction. Dostoïevski, Maupassant, Nabokov ¹⁴ ».

Le recueil *La figure du double*¹⁵ (1995) présenté par Wladimir Troubetzkoy comprend plusieurs articles sur le motif. Parmi ces textes, tous remarquables sans doute, nous voudrions signaler deux que nous avons trouvés particulièrement intéressants pour notre analyse. Il s'agit de l'étude proposée par Michel Cadot des « modèles hoffmanniens » de Dostoïevski dans *Le Double*¹⁶, et de l'article cité déjà d'Yves Pélicier¹⁷ offrant une riche réflexion théorique qui dégage la problématique du sujet : typologie du double littéraire, classification des liens qui lient l'individu à son double, étude des phénomènes généraux du double tels qu'on peut les déduire de la littérature.

¹¹ Pérouse, G.-A., (textes réunis par), *Doubles et dédoublement en littérature*, Université de Saint-Etienne, 1995.

¹² Pour cette dernière, il s'agit notamment d'une étude du *Double* de Fiodor Dostoïevski faite par Alexandre Bourmeyster. Présenté de manière à ce que les exposés portant sur la question de la dualité et du dédoublement dans les mythes grecs, le roman médiéval précèdent ceux, plus nombreux, sur le double dans la littérature du XIXe et XXe, ce recueil nous offre la possibilité d'appréhender le caractère polymorphe et fécond de ce thème au fil des siècles.

¹³ Bessière, J., *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, études recueillies avec la collaboration d'Antonia Fonyi, Wladimir Troubetzkoy, Paris, H. Champion, 1995.

¹⁴ *Otrante, art et littérature fantastiques*, n° 8, hiver 1995-1996 / « Le double », p.113-123.

¹⁵ Troubetzkoy, W., textes réunis, traduits et présentés par, *La figure du double*, Paris, Didier érudition, « Questions comparatistes », 1995.

¹⁶ Cadot, M., « *Le Double* de Dostoïevski et ses modèles hoffmanniens », pp. 115-125.

¹⁷ Pélicier, Y., « La problématique du double », pp. 125-141.

Enfin, dans le recueil *Figures du double dans les littératures européennes*¹⁸ (2001) publié sous la direction de Gérard Conio, outre les contributions déjà citées de Morel, Taylor-Terlecka et Troubetzkoy, nous trouvons des études très intéressantes sur les diverses figures du double dans la littérature russe, polonaise et allemande. C'est justement cette diversité d'interprétations qui conduit Gérard Conio à remarquer que « la problématique du double ouvre trois axes de recherche : l'axe relationnel et fonctionnel, l'axe historique et l'axe ontologique » (p. 14). Aussi, selon lui, le double qui représente l'éternel débat entre l'autonomie du *moi* et l'abolition du *moi* s'inscrit avant tout dans « l'espace qui sépare deux désirs, celui de réfléchir sur soi-même par l'autre et celui de se réfléchir par l'autre » (p. 12).

Centrées en grande partie sur la question de l'identité, de la conscience de soi et des limites de l'individu, ces études brossent le tableau des métamorphoses subies par le double dont la valeur de symptôme évolue avec les transformations de l'image du *moi*. Dans leur ensemble, ces études et théories nous ont permis de suivre l'évolution du motif du double à partir des mythes les plus anciens, à travers les traditions théâtrales des sosies et jumeaux, jusqu'aux figures telles que le reflet et l'ombre, à l'obsession des doubles romantiques, au dédoublement inquiétant de la personnalité, à la désagrégation interne du sujet, pour l'apercevoir enfin, à l'époque moderne, comme « un fantôme inquiétant de l'écriture¹⁹ ». Grâce à l'apport de ces études, nous avons pu constater que le principe unitaire qui expliquait la présence du double pré-romantique, puis romantique, n'est plus au centre des préoccupations des écrivains comme Dostoïevski, Zola ou Nabokov. Chez ces derniers le drame du double se déploie comme une histoire qui annonce la fin du débat sur le *moi* « unifié et unifiant » et revendique l'existence d'un *moi* irrémédiablement disloqué, sans identité précise, n'étant qu'« un point de fuite, un lieu de passage pour autrui²⁰ ». Le double apparaît de ce fait comme une figure poétique qui se nourrit des textes et « n'existe que par une riche et incessante *inter- et intratextualité*²¹ ».

Par ailleurs, les travaux de W. Troubetzkoy font systématiquement le bilan de la bibliographie générale sur le motif et proposent en outre un relevé précis des études faites en anglais et en français relatives aux auteurs dont les textes ont été étudiés dans cette perspective. Dostoïevski en fait partie bien entendu.

En ce sens, on conviendra que les textes de Dostoïevski sont traditionnellement rattachés par la critique au thème du double, alors que les textes de Sarraute se prêtent à des

¹⁸ Conio, G., études réunies et dirigées par, *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

¹⁹ Troubetzkoy, W., *La figure du double*, op. cit., p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²¹ *Ibid.*, p. 143. Souligné par l'auteur.

études qui privilégient des perspectives relevant plus généralement d'une problématique de la dualité. Plus précisément, les études portant sur le double chez Dostoïevski s'intéressaient principalement au dédoublement et à la dualité du sujet. C'est avec les travaux d'A. Askoldov, L. Grossman et M. Bakhtine que le double chez Dostoïevski commence à être interprété aussi d'un point de vue esthétique. A ce jour, on constate un nombre important d'études en russe axées, selon des approches très diverses, sur la poétique du double dostoïevskien²². Quant à l'exploration du double dans l'œuvre de Sarraute elle est articulée plutôt avec l'étude de la dualité telle qu'elle se lit (complexe !) grâce au caractère dialogique de son écriture et à la nature ambiguë des tropismes qui constituent la matière même et le but de cette écriture. Le thème du double en tant que tel est réservé aux études de *Portrait d'un inconnu*²³, *Enfance* et *Entre la vie et la mort*, romans où cette figure apparaît explicitement comme *alter-ego*. De manière plus générale, et cela en réponse aux exigences de la modernité, la réflexion critique interroge dans le texte sarrautien moins la dynamique de la dualité que celle d'une pluralité dont l'apparition amorce toujours un processus de décentrage du sujet comme du texte lui-même. C'est donc le mécanisme de la désagrégation de l'unité, aussi bien que de la dualité, ayant comme conséquence la prolifération, qui intéresse les explorateurs de l'œuvre de Sarraute. En ce sens, on retiendra entre autres certaines lectures phénoménologiques comme celles de Pascale Foutrier²⁴, Arnaud Rykner²⁵, Monique Gosselin-Noat²⁶ ou existentialistes de Micheline Tison-Braun²⁷ ou Elisabeth Eliez-Rüegg²⁸. Quant à Françoise Asso²⁹, Rachel Boué³⁰, Ann Jefferson³¹, Dominique Rabaté³², ces critiques abordent le sujet de l'éclatement de l'unité sous différents angles en se focalisant sur les modalités énonciatives inventées par l'auteure et les spécificités discursives de son œuvre.

²² Voir à ce sujet par exemple la thèse de Ким Юн Кюн *Типология двойников в творчестве Ф.М. Достоевского и повесть «Двойник» (1846/1866)*, Дис. канд. филол. Наук, 10.01.01, Москва, 2003. Ici l'auteur, en se proposant d'établir une typologie des doubles dans l'œuvre dostoïevskienne à partir de leurs fonctions esthétiques, présente et analyse dans la première partie de son travail les principales tendances d'exploration et d'interprétation critique de la problématique du double chez Dostoïevski. Un autre travail à retenir sur la poétique du double dostoïevskien est *Двойничество*, signé par Созина Е. К., Загидуллина М. В., Захаров В. Н. et publié en 1997.

²³ Voir en particulier chez Tobiassen, E. B., *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Berlin, Oxford, New York, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes », 2003.

²⁴ Foutrier, P., « La conscience en éclats », *Roman 20-50*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 1998, pp.77-88.

²⁵ Rykner, A., « Ecrans et écrans sarrautiens : l'Inconnu du portrait », *Roman 20-50*, op. cit., pp. 39-51.

²⁶ Gosselin-Noat, M., « Vertiges et prestiges de l'espace », *Roman 20-50*, op. cit., pp. 5-23.

²⁷ Tison-Braun, M., *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971.

²⁸ Eliez-Rüegg, E., *La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Herbert Lang, 1972.

²⁹ Asso, F., *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, 1995.

³⁰ Boué, R., *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.

³¹ Jefferson, A., « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne » in *Ethique du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; « Différences et différends chez Nathalie Sarraute », dans Gleize, J. et Léoni, A. (dir.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle: actes du Colloque international, janvier 1996*, Aix-en-Provence, Université de l'Université de Provence, 2000.

³² Rabaté, D., *Poétique de la voix*, Paris, J. Corti, 1999.

Alan Clayton³³, Jean Pierrot³⁴ et Laurent Adert³⁵ ont essayé de repérer l'*autre* texte dans le texte sarrautien, c'est-à-dire la polysémie intertextuelle.

Malgré l'abondance des travaux critiques sur Sarraute, on remarquera que les études portant sur son rapport à l'œuvre de Dostoïevski sont relativement rares³⁶. Ce qui différencie avant tout ces études, dont l'intérêt est certain, de la nôtre, c'est qu'elles ne choisissent pas d'aborder la relation entre Sarraute et Dostoïevski du point de vue de l'évolution de la figure du double. Avant d'envisager les étapes principales de notre travail dans ce sens, un bref exposé des enjeux de recherches et des méthodes utilisées nous semble nécessaire.

Enjeux de recherche et approches méthodologiques.

La fécondité de la figure du double nous a conduit à avoir recours à une méthode d'approche plurielle. La remise en question de la notion de personnage et de récit par le biais du motif du double appelle une analyse de caractère narratologique ; d'autre part étant donné la récurrence dans nos textes de références à des idées développées sur le motif par la philosophie du langage contemporaine à Nathalie Sarraute, mais également à des notions psychologiques explicites, une approche sémiotique sera privilégiée. Pour l'analyse de l'évolution du double chez les deux auteurs nous avons utilisé la méthode historico-comparative. L'interprétation des textes s'effectuera selon une approche qui articule le micro-système culturel et le micro-système textuel. De ce fait, l'analyse mettra en lumière les configurations symboliques du double dans le texte au moyen de concepts narratologiques comme ceux de dialogisme, polyphonie, intertextualité.

Nous chercherons dans cette perspective à rapprocher les notions de *dialogisme* et de *polyphonie* relevant, dans leurs applications contemporaines, de traditions scientifiques différentes : sciences du langage et études littéraires. Malgré le traitement différent qu'offrent ces deux disciplines des notions de dialogisme et/ou de polyphonie, nous les entendons dans une relation non d'exclusion mais de complémentarité. Le rapprochement découle pour nous

³³ Clayton, A. J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Paris, Archives des lettres modernes, 1989.

³⁴ Pierrot, J., *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990.

³⁵ Adert, L., *Les mots des autres : lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

³⁶ Voir par exemple l'étude en roumain d'Irina Mavrodin : « Sarraute si Dostoïevski » dans *Secolul 20 XII 4* (1969) 219-222 ; celle en français de Jean Raymond « Nathalie Sarraute et Dostoïevski » (1974) publiée dans *Pratique de la littérature. Roman / poésie*, Paris, Seuil, 1978, p. 72-78 ; celle en anglais de Ruth Levinsky, *Nathalie Sarraute and Fedor Dostoevsky : their philosophy, psychology, and literary techniques*, Texas Tech Press, 1973. On retiendra également la thèse récente d'Any Kostanyan « De la lecture à l'écriture : N. Sarraute et les littératures russe (F. Dostoïevski), anglais (V. Woolf) et irlandaise (J. Joyce) » soutenue en 2009.

de l'emploi de ces deux notions fait par Bakhtine dans ses ouvrages³⁷ : l'une et l'autre reposent fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, voix ou énoncés. Concernant les divergences entre les interprétations de ces termes dans le domaine des sciences du langage, nous renvoyons au recueil *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques*³⁸ qui contribue à distinguer, entre autres, le traitement de la question d'une polyphonie strictement linguistique, telle que la conçoivent O. Ducrot et les chercheurs de la Scapoline, de celle d'un dialogisme conçu selon une approche praxématique. La notion de polyphonie, appliquée au même titre que celle de dialogisme à une série de phénomènes linguistiques et pragmatiques assez éloignés les uns des autres, est envisagée par nous dans le sens bakhtinien³⁹ donc, en rapport avec des données de discours ou contextuelles, et non pas dans le sens de Ducrot, en rapport avec des données de langue. C'est justement l'approche de Bakhtine qui nous permet de mettre en étroite relation la notion de dialogisme et polyphonie avec celle d'*intertextualité*, cette manifestation plus spécifiquement littéraire essentielle de dialogisme dont le dualisme réside dans la modification ou l'absorption d'un texte antérieur (ce dernier pouvant être de l'ordre de l'allusion ou, au contraire, de l'ordre de l'arché-texte qu'évoquait Laurent Jenny⁴⁰) par le texte d'accueil.

Un récit étant un ensemble qui englobe d'autres textes présumés, il devient nécessaire pour le lecteur de l'étudier et de le comprendre à partir de son intertexte. Pour ce faire, outre les concepts de dialogue des textes avancés par M. Bakhtine, nous allons prendre en compte plusieurs théories de l'intertextualité, dont J. Kristeva pose en 1969 les fondements⁴¹.

³⁷ Remarquons pourtant que contrairement à ce que l'on pourrait déduire des traductions françaises, Bakhtine réserve l'emploi du terme de *polyphonie* exclusivement à l'ouvrage sur *Les problèmes de la poésie de Dostoïevski*.

³⁸ Bres, J. (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques : actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, de Boeck-Duculot, 2005. Dans l'article « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M. Bakhtine à la linguistique contemporaine » Aleksandra Nowakowska, constate, après une analyse du texte russe de Bakhtine, la différence suivante : le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine, alors que la polyphonie consiste en l'utilisation littéraire artistique du dialogisme de l'énoncé quotidien. Ceci lui permet d'envisager la *polyphonie*, présentant multiples voix à égalité, sans que l'une ne prenne le pas sur l'autre, comme un terme secondaire et complémentaire de celui de *dialogisme* où les voix sont hiérarchisées du point de vue énonciatif. (*ibid.*, p. 25-26).

³⁹ Le centre d'intérêt pour Bakhtine est le sujet social et les moyens langagiers qui le constituent comme tel, alors que Ducrot s'applique avant tout à la connaissance de la langue. Le recours à la notion de polyphonie est chez Bakhtine essentiellement descriptif, chez Ducrot théorique. Pour Bakhtine l'origine de la polyphonie réside dans le caractère intrinsèquement dialogique de tout discours, pour Ducrot elle est constitutive de l'énonciation en tant que celle-ci est inscrite dans la langue. Dans son exploration de la polyphonie, Bakhtine articule une observation socio-linguistique à l'étude des différentes formes linguistiques (genres, styles, constructions linguistiques particulières). Ducrot pour sa part privilégie une approche purement linguistique. Sur ce sujet voir par exemple concernant Bakhtine : l'article de Cristian Bota et Jean-Paul Bronckart, « Volochinov et Bakhtine : deux approches radicalement opposées des genres de textes et de leur statut », dans *Linx*, no 56 « Linguistique des genres : Le programme de Bakhtine et ses perspectives contemporaines », 2007, p. 73-89 ; concernant Ducrot : « La polyphonie linguistique », *Langue française* 4/2009 (n° 164), p. 3-9.

⁴⁰ A propos de la notion d'*intertextualité* voir l'article de Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976, pp. 257-267.

⁴¹ « le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) », Kristeva, J., « La stratégie de la forme » in *Poétique* n° 27, 1976, p. 257-281.

D'une part, nous étudierons l'intertextualité comme dimension importante de la lecture du texte littéraire en appuyant ainsi sur les analyses de Michael Riffaterre suivant lesquelles l'intertextualité devient un concept pour la réception. L'intertexte est caractérisé dans ce sens comme « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire ⁴² ». Sans prétendre interroger l'objectivité du rapprochement entre l'œuvre sarrautienne et celle dostoïevskienne et en toute conscience du risque pris, nous nous concentrerons donc sur leur rapprochement comme sur l'effet d'une lecture croisée ⁴³. Toutefois, nous retiendrons par ailleurs les définitions plus précises de G. Genette pour désigner sous le terme d'*intertextualité* l'insertion d'un fragment de texte antérieur (citation, allusion littéraire) dans le texte d'accueil et sous celui de *transtextualité* les emprunts ou influences allant au-delà de la simple allusion ou citation ⁴⁴.

D'autre part, nous allons considérer les relations intertextuelles qui se tissent entre l'œuvre sarrautienne et dostoïevskienne non pas en termes d'influence, de source ⁴⁵, au sens traditionnel de la notion, mais surtout en termes d'innutrition aussi bien que d'« influence réciproque », selon une approche suggérée par Pierre Bayard ⁴⁶. Étudier les rapports intertextuels à la lumière de la théorie du « plagiat par anticipation » c'est étudier le rapport d'un écrivain à l'autre, à son double à la fois étranger (contraire) et proche (complémentaire). C'est étudier Sarraute et Dostoïevski suivant le principe même de leur écriture : explorer l'unité dans l'opposition, dans le dédoublement. Explorer l'un pour comprendre l'autre et inversement, tel est l'un de nos objectifs. Dès lors, l'intertexte se convertit soudain en métatexte, car la lecture de l'un peut se transformer en commentaire de l'autre. Et c'est justement ce qui se passe dans *De Dostoïevski à Kafka* où Sarraute parle de Dostoïevski, or,

⁴² Riffaterre, M., « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no. 41, 1981, p. 5.

⁴³ « On ne peut nier que l'intertextualité soit un phénomène de réception. C'est pourquoi il faut accepter ce sens très large de l'intertextualité, bien que le concept, probablement, risque alors de se désintégrer totalement. », Gignoux, A.-C., « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie*, URL : <http://narratologie.revues.org/329>.

⁴⁴ Genette, G., *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

⁴⁵ Tel n'est d'ailleurs point le but d'une étude intertextuelle. Sur ce sujet voir par exemple « La critique de la critique des sources » dans Piégay-Gros, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, pp. 32-35.

⁴⁶ Bayard, P., *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009. La théorie de Bayard a suscité des réactions diverses, controversées ou d'admiration. Ainsi, dans ce contexte, Marc Escola interroge la temporalité paradoxale de la littérature avec son article « Le temps de l'histoire littéraire est-il réversible? ». Hélène Maurel-Indart affirme dans son commentaire « Le précurseur dépossédé » qu'une telle théorie n'est fonctionnelle que dans une perspective subjective de la réception. De même, elle donne préférence à la notion de précurseur pour parler d'une chronologie de la production littéraire. Laurent Zimmermann, en revanche, plaide dans son article : « Précurseur ou plagiaire par anticipation? » pour la notion de « plagiaire par anticipation ». Selon lui, l'idée de « précurseur » minimalise d'une part le rôle de la mémoire dans la réception et implique l'idée d'un trajet chronologique prédéterminé et d'autre part la créativité des auteurs et leur capacité d'anticipation. Franc Schierewegen dans « Aux grands hommes la patrie reconnaissante. La valeur littéraire selon Pierre Bayard. » déplace la discussion sur le terrain axiologique et considère la théorie de Bayard comme révolutionnaire seulement du point de vue de la reformulation implicite d'un canon à l'intérieur d'un autre canon. On peut citer aussi les commentaires de Florian Pennanech dans « L'histoire n'existe pas » et de Bennoît Delaune dans « Un cas précis de « plagiat par anticipation » : Antonin Artaud accuse Lewis Carroll ». Tous ces articles sont disponibles sur *Acta Fabula, Dossier critique autour du Plagiat par anticipation*, URL : <http://www.fabula.org>.

d'un autre point de vue c'est de son propre travail qu'elle donne l'impression de parler à travers l'interprétation de l'œuvre de son « double par anticipation ». Notons que dans le cadre d'une telle recherche, nos constatations auront un caractère strictement hypothétique et subjectif dans la mesure où l'on pense le texte dans le sens défini par Roland Barthes comme « un tissu nouveau de citations révolues ⁴⁷ ». C'est justement une telle conception de l'intertextualité qui nous permettra, en tant que lecteur familier avec l'œuvre de Dostoïevski et Sarraute et leurs contextes respectifs, d'admettre la possibilité d'interférences entre leurs textes. Pour un autre lecteur, toutefois, ces éléments peuvent rester soit indécélables et donc peu fiables, soit relevant d'une autre origine.

Corpus.

Notre étude est divisée en trois parties. La première partie, « La nature double de l'image d'un auteur », et la deuxième, « Figures du double dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute », sont consacrées à l'analyse de la double image de ces deux auteurs qui résulte d'une exigence d'originalité, voire de marginalité, exprimée par eux lorsqu'ils s'aventurent sur le terrain du double. En partant du principe que la dualité inhérente à l'être humain, en général, et à l'être créateur, en particulier, est à la base de la dualité qu'on découvre dans l'œuvre de ce dernier, nous allons focaliser notre attention sur la dualité de l'image auctoriale qui se construit à l'intérieur et à l'extérieur du texte littéraire. La double *image extratextuelle* sera conçue comme celle qui transparaît à travers les discours explicatifs de l'auteur sur son art et les discours interprétatifs d'un *autre* (critique, lecteur) sur ce même art. La double *image intra-textuelle* de l'auteur est pour nous celle qui révèle une double « figure » auctoriale en tant que source d'énonciation *saisissable* ou *insaisissable*. Puisque l'originalité de l'image de l'auteur est souvent le produit de l'originalité de son œuvre, il nous a paru impossible de dissocier complètement l'image double extratextuelle de celle intratextuelle lors de notre analyse. C'est pourquoi nous avons choisi de les étudier en deux temps en adoptant, sous le prisme d'un équilibre différent, deux points de vue distincts.

La deuxième partie de ce travail visera une observation thématique d'ensemble de la notion du double telle qu'elle s'opère et évolue d'une œuvre à l'autre chez Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute. Les œuvres choisies à étudier sont selon nous fort représentatives en ce qui concerne le traitement de la notion du double. Le corpus dédié à Dostoïevski comprendra deux sections, celui de Sarraute quatre. Au cours de cet examen de l'évolution de la conception du double chez l'un et l'autre écrivain nous découvrirons comment au schéma

⁴⁷ Barthes, R., « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

simple d'une dualité conçue par les deux écrivains dans leurs œuvres précoces se substitue, dans leurs œuvres tardives, une succession de représentations intérieures de dualités ayant tendance à la désintégration. De la sorte, le *double* devient soudain *multiple*, la *voix double* – *polyphonie* infinie. L'étude thématique faite dans cette deuxième partie nous aidera d'abord à mieux éclaircir les rapprochements et les différences qui se créent entre les deux poétiques du double, mais aussi, elle nous permettra de procéder enfin, dans la troisième partie, à une analyse plus ponctuelle des aspects formels du double dans *Les Carnets du sous-sol* de Fiodor Dostoïevski et *Martereau* de Nathalie Sarraute.

Dans cette dernière partie, nous avons choisi d'étudier le double à la lumière de deux critères fondamentaux : le *regard dissociatif* et la *parole dissociative*. *Martereau* et *Les Carnets du sous-sol* apparaissent à nos yeux comme deux récits où la subjectivité est constamment mise en question. Cette interrogation nous semble destinée plus précisément à bouleverser l'unité et l'intégrité du *je* en tant que lieu de représentation du sujet parlant. Son point de vue et sa parole sur le monde qui l'entoure sont donc soumis à un doute permanent. En multipliant les jeux d'images et paroles, les deux auteurs conduisent le lecteur à confondre le double avec l'original, en opérant par le biais des répétitions, reprises et variations un décentrage de la voix narrative. En procédant par des parallélismes et rapprochements, notre analyse montrera quels moyens linguistiques et textuels les deux écritures mettent en œuvre, chacune à sa façon, pour rompre avec les constructions dichotomiques stéréotypées et empêcher l'identification de l'individu à des dominantes figées.

Première partie : **La nature double de l'image d'un auteur.**

Avant-propos

Dans cette partie, nous nous proposons d'étudier la double image de Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute qui apparaît comme le résultat de leur originalité, voire marginalité artistique. Ce n'est pas par hasard que nous choisissons de nous demander comment et dans quelle mesure la marginalité artistique et personnelle de Nathalie Sarraute et de Fiodor Dostoïevski renvoie à une logique du récit vectorisé par une relation particulière à la dualité dans la littérature. Un écrivain marginal veut dire un artiste seul, seul dans un grand univers de livres, de personnages, de critiques, seul dans sa manière de voir les choses, seul à rompre l'ordre commun établi. Seul, parce que différent et différent parce qu'*autre*. Et encore plus seuls Dostoïevski et Sarraute, car ils arrivent à vivre et à illustrer la présence singulière mais inévitable en *soi* d'un *autre*, d'un double, d'une conscience dédoublée. En privilégiant la singularité, Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute effectuent une double opération : ils saisissent l'histoire dans sa singularité – de manière à faire évoluer leurs personnages et les forces qu'ils incarnent à l'intérieur d'une réalité double – et la singularité dans leur histoire – de manière à se démarquer délibérément de la plupart de leurs contemporains principalement par l'emploi des procédés nouveaux pour traduire le dualisme d'une réalité nouvelle. L'originalité essentielle des deux écrivains consiste par conséquent dans leur conception d'une réalité nouvelle divisée entre l'extérieur et l'intérieur ainsi que dans leur relation à la transcendance des méthodes d'écriture et de pensée représentatives et significatives de leur époque. C'est dans cette différence et cette marginalité artistique que nous trouvons une première source de rapprochement des deux écrivains comme précurseurs d'une littérature moderne concentrée autour des idées et des drames de l'homme moderne.

Cette partie de notre recherche portera donc sur une étude de la manière dont Dostoïevski et Sarraute sont parvenus à surmonter le risque de succomber à l'imitation des « anciens » lorsqu'ils se proposent de formuler un tel projet littéraire qu'est le *double*. Pour ce faire, nous partons du principe que la dualité inhérente à l'être humain, en général, et à l'être créateur, en particulier, est à la base de la dualité qu'on découvre dans l'œuvre de ce dernier car, doté d'une sensibilité particulière et d'une originalité artistique, il parvient à percevoir et à décrire ce phénomène de manière unique. Par conséquent, envisager l'articulation d'une approche littéraire du double comme thème et comme représentation chez Dostoïevski et Sarraute avec leur originalité, implique avant tout une réflexion sur l'un et sur l'autre comme

personnalités créatrices (écrivains) et empiriques (êtres humains) hors du commun. Nous nous proposons de faire cela en nous appuyant sur la nature profondément double de l'image d'un écrivain et sur son besoin de s'efforcer d'aller dans une direction strictement personnelle.

L'image double d'un auteur comporte deux traits distinctifs essentiels : d'un côté, elle reflète la vie réelle, les ambitions littéraires et artistiques de l'auteur, son positionnement littéraire et de l'autre côté, elle est reflétée à l'intérieur du texte proposé par cet écrivain. Plus précisément, une image extratextuelle se double d'une image intra-textuelle. Chacune de ces deux images de l'auteur est double aussi. D'une part, l'image auctoriale extratextuelle se construit à l'extérieur de son œuvre littéraire sur deux niveaux : à travers les textes éditoriaux ou ce que Gérard Genette appelle *péritexte* (le titre, les sous-titres, les intertitres, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture) et à travers l'*épitexte*⁴⁸. Cette dernière catégorie de textes qui construisent l'image de l'auteur se partage entre ce qu'on pourrait appeler *épitexte privé* (entretiens et interviews donnés par l'auteur avant, après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes) et les textes critiques d'une personne tierce. Bref, la double image extratextuelle de l'auteur se situe en principe au carrefour des discours explicatifs de l'auteur sur son art et des discours interprétatifs d'un *autre* (critique, lecteur) sur ce même art. D'autre part, l'image intra-textuelle de l'auteur révèle une double « figure » auctoriale en tant que source d'énonciation *saisissable* – qui confère à l'énonciation en grande partie son autorité et sa légitimité, ou *insaisissable* – quelqu'un qui nous parle *in absentia*, dissimulé derrière son texte, son écriture, dans ses thèmes, sa mise en intrigue, son imagerie, son style particulier.

Qu'il s'agisse de l'image extratextuelle ou de l'image intra-textuelle de Fiodor Dostoïevski ou de Nathalie Sarraute, l'originalité en est le trait principal et dominant. Mais traiter un sujet totalement « original », d'une manière extravagante, c'est parfois prendre le risque de l'échec ou d'une diffusion limitée vers un public d'intellectuels et de lecteurs avisés. C'est aussi prendre le risque d'être incompris et par conséquent d'être traité d'auteur singulier et étrange. Cependant, un romancier doit nécessairement faire preuve d'originalité dans son écriture, d'un style particulier qui le représente comme unique et immédiatement reconnaissable. Ce n'est donc que dans le cas où un écrivain affirme et assume entièrement sa singularité personnelle et artistique qu'il devient un vrai auteur. C'est là que la singularité

⁴⁸ Le paratexte est selon G. Genette « l'ensemble des éléments entourant un texte et qui fournissent une série d'informations ». Est épitexte « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité », Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 316.

personnelle et l'individuation du style artistique deviennent marque de l'originalité d'un écrivain. Car avoir du style pour un romancier, c'est pour une œuvre la même chose que pour l'individu avoir de la personnalité : s'affirmer comme être d'exception, manifester sa différence. L'image extratextuelle d'une personnalité singulière (affirmant des projets artistiques inédits) se trouve par conséquent en étroite interdépendance avec l'image textuelle d'un auteur original (mettant en œuvre ces projets littéraires exceptionnels). Ainsi, Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute apparaissent comme écrivains originaux et exceptionnels grâce à leurs personnalités artistiques singulières et non-conformistes. C'est pour cela que notre décision de parler de l'image double des deux romanciers relève d'une tentative de relier l'originalité de la poétique de ces auteurs à leur singularité personnelle qui se reflète à travers la nouveauté de leurs choix littéraires.

Puisque l'originalité de l'image de l'auteur est souvent le produit de l'originalité de son œuvre, il est impossible de dissocier complètement l'image double extratextuelle de celle intra-textuelle lorsque l'on propose un projet comme le notre. D'un autre côté, les analyser conjointement de manière égale entraînerait certaines confusions et diminuerait l'importance de l'une ou de l'autre dans l'appréhension des problématiques que nous posons. Afin de résoudre ce dilemme, nous tenterons de réfléchir en deux temps sur la dualité de l'image auctoriale en tant que source du double littéraire en adoptant, sous le prisme d'un équilibre différent, deux points de vue distincts. Dans un premier temps, nous focaliserons notre attention principalement sur l'image extratextuelle de l'auteur en mettant légèrement en retrait, sans toutefois la négliger complètement, son image intra-textuelle. Dans un deuxième temps, inversement, nous déplacerons en avant l'image intra-textuelle en privilégiant l'analyse détaillée du rapport entre sa dualité et le double à l'œuvre, sans pour autant ignorer l'image extratextuelle (dans sa dimension double) que l'on placera sur un second plan. Cet exercice visuel s'appuie dans une certaine mesure sur le mécanisme selon lequel Nathalie Sarraute fait ressortir dans son œuvre l'idée de la coexistence de deux plans du réel. Il s'agit plus exactement de ce que la romancière appelle dans *Portrait d'inconnu* « gymnastique visuelle » (p. 48) dont nous analyserons en détail, après un long détour nécessaire, le principe de fonctionnement et l'enjeu dans le récit⁴⁹. Pour nous, cet exercice est une façon efficace de maintenir le rapport d'interdépendance entre les deux images et à travers celui-ci de réfléchir sur la dualité qu'on découvre dans leur création littéraire comme reflet de l'originalité personnelle des deux auteurs et de leur dualité inhérente.

⁴⁹ Voir « *Portrait d'un inconnu et Martereau – deux univers sous le signe d'une réalité double* » dans le cadre de la seconde partie de ce travail.

Ainsi, dans cette partie, il s'agira de décliner l'image originale de Nathalie Sarraute et Fiodor Dostoïevski qui se crée *avant tout* à l'extérieur de l'œuvre romanesque selon deux dimensions inhérentes à la vie réelle de l'auteur : l'image de *soi* présentée par l'auteur lui-même à travers ses conceptions de la littérature et l'image de l'auteur représentée par une tierce personne. Cette re/présentation de l'image de Sarraute et Dostoïevski sous la lumière d'un double régime d'instances émettrices (l'auteur et l'*autre*) nous permettra une meilleure compréhension du positionnement littéraire hors du commun des deux écrivains, tant éclairci, d'un côté, par eux-mêmes dans leurs discours sur l'art du roman et de la réalité, que, de l'autre côté, par les critiques et les discours d'une personne tierce. Notons, que dans le cadre de cette étude, notre objectif n'est pas celui de traiter à fond le vaste dossier des images qui surgissent des personnalités de Dostoïevski et Sarraute à travers le regard d'autrui, analyse à laquelle d'autres se sont déjà attaqués auparavant. Nous ne prétendons pas non plus faire un point complet sur les diverses images des deux auteurs qui transparaissent à travers leurs discours personnels, tâche qui nous éloignerait considérablement de notre sujet principal. Nous évoquerons donc simplement, pour commencer, quelques généralités sur la nature double de l'image de Dostoïevski et Sarraute en tant qu'êtres humains et personnalités artistiques, avant d'établir une corrélation entre celle-ci et le *double*, comme motif littéraire exploré dans leurs œuvres. Après un parcours focalisé surtout, mais pas exclusivement, sur les images doubles qui représentent Dostoïevski et Sarraute à travers leurs propres textes extralittéraires et la critique d'autrui, nous allons donc nous interroger dans la deuxième partie de manière plus accentuée sur la double image de l'auteur qui se projette à travers les modalités de son dire dans son texte littéraire.

En présentant les particularités de la dualité de l'image extratextuelle de Dostoïevski, il nous a semblé impératif d'articuler deux grandes dimensions inhérentes à la riche personnalité de l'auteur : le philosophe et l'écrivain. Les études consacrées à Fiodor Dostoïevski sont très nombreuses dont une grande partie considère le romancier essentiellement dans le contexte des problèmes philosophiques, politiques et religieux révélés par l'écrivain dans ses romans. A ce titre, l'ouvrage de M. Bakhtine⁵⁰ est d'une valeur majeure puisqu'il vise à révéler avant tout le don d'écrivain de Dostoïevski en mettant en valeur sa poétique du texte et sa recherche d'un style inédit. Au même titre que les recherches bakhtiniennes qui ont été suivies par de nombreuses études de la poétique dostoïevskienne⁵¹,

⁵⁰ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff ; préface de Julia Kristeva, Paris, Éd. du Seuil, 1970 ; Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* ; traduit par Guy Verret, Lausanne, Éd. L'Age d'homme, 1998.

⁵¹ Nous avons cité quelques études de la poétique dostoïevskienne dans l'introduction.

la correspondance de Dostoïevski dévoile, quoique sous une forme radicalement différente, le grand effort créateur qui poussait l'écrivain à travailler sans répit la forme et le style de ses récits. Dans ses inestimables *Correspondances*⁵², l'écrivain russe entame un dialogue étonnant sur des idéologies philosophiques et littéraires non seulement avec son frère et ses amis, mais aussi avec tous ses lecteurs et critiques qu'il assaille de questions. Ces lettres explicitent l'œuvre en cours, la nourrissent et, parfois, déjà l'écrivent. La correspondance dostoïevskienne ébauche un commentaire du roman, dit l'incroyable vérité sur la découverte d'une réalité nouvelle, s'interroge sur la forme appropriée à utiliser pour dire cette réalité sans la déformer. Ce faisant, l'auteur ne cesse pas de questionner le déterminisme de son époque et... de l'époque de ses successeurs littéraires. L'épître intime de l'écrivain russe témoigne d'une manière sincère et directe sur la double essence du romancier : le poète et l'artiste. Cette dualité inhérente à l'être de l'écrivain est doublée par la singularité de sa personnalité passionnante, contradictoire et hors du commun. C'est aussi à travers la *Correspondance* de Dostoïevski qu'on découvre la singularité de cet écrivain qui privilégie et exploite à des fins créatives la sinistre épilepsie réduisant ses forces.

Étant donnée la diversité d'information qu'on apprend grâce à l'épître sur les projets littéraires et l'effort créateur de Dostoïevski, on comprend que l'image de l'auteur, fournie en dépit de l'épître auctorial, apparaît souvent comme insuffisante et superficielle. Ce n'est donc qu'en juxtaposant les deux images de l'auteur : celle produite par un *autre* à travers le péri-texte et celle fournie par l'auteur lui-même à travers son épître privé, que le lecteur peut appréhender correctement l'originalité des projets artistiques de Fiodor Dostoïevski. Et il en va de même pour Nathalie Sarraute.

Pour mieux comprendre son œuvre romanesque, il nous semble essentiel de l'étudier d'abord à travers la nature double de l'image de l'écrivaine. Pour cela, il importait d'éviter de construire une approche strictement « textuelle », car pour comprendre l'œuvre de Nathalie Sarraute il faut absolument étudier l'ensemble des textes où elle traite personnellement de son art romanesque. La romancière tente sans cesse au cours de conférences, d'interviews, d'entretiens, mais aussi dans son œuvre critique de délivrer un certain nombre de « mots-clés » et de repères qui pourront accompagner et structurer la lecture des critiques et des lecteurs. Comme Dostoïevski, Sarraute parle dans ces textes des influences littéraires qu'elle a subies, de sa vision nouvelle d'une réalité littéraire, du difficile effort créateur d'un écrivain. Quant aux ouvrages critiques qui traitent des récits sarrautiens, il y a davantage de visées

⁵² *Correspondance*, Paris, Bartillat, 2003, Intégrale présentée et annotée par Jacques Catteau ; traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard.

différentes. Ici s'affrontent détracteurs et amateurs et les opinions sur l'œuvre sarrautienne, comme d'ailleurs sur toute autre œuvre, sont diverses. Le lecteur est pourtant censé articuler le mystère du sujet écrivant, reflété dans l'épitexte privé de l'auteur, avec la diversité de la parole d'autrui de manière à appréhender personnellement l'originalité de la littérature proposée par Nathalie Sarraute.

Dans cette tentative d'explorer la double nature de l'image d'auteur comme l'un des axes importants pour le développement de notre sujet, notre intention n'est pas toutefois celle de confondre le sujet écrivant (la personne réelle) avec le sujet de l'écriture, ou le créateur avec les sujets créés. Confondre l'épilepsie de Dostoïevski avec le trouble d'Ivan Karamazov ou la sensibilité « féminine » de Nathalie Sarraute à l'égard des tropismes avec l'hypersensibilité malade de ses narrateurs, serait une des erreurs les plus grossières. Certes, les personnalités singulières des deux écrivains se trouvent en étroite relation avec les avatars qui représentent leurs ambitions littéraires dans leurs œuvres. Pourtant, il existe chez les deux auteurs, quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare leurs personnalités empiriques de leurs personnalités artistiques, une réalité singulière, celle de l'œuvre. Cette réalité romanesque constitue ce qui selon François Mauriac s'appelle « le mystère de la technique romanesque » qui « doit rester le secret de celui qui l'invente⁵³ ». Par cette exploration de l'image double de Dostoïevski et Sarraute à travers leur différence artistique des autres, différence affirmée aussi bien par eux-mêmes que par autrui, par cette conjonction de l'étude des textes et des épitextes, nous croyons pouvoir nous former une vision d'ensemble de la matière romanesque inédite que les deux auteurs se proposent de faire valoir. Et le double constitue l'une des dimensions importantes qui caractérise à la fois l'image et la matière romanesque de Fiodor Dostoïevski et celles de Nathalie Sarraute.

⁵³ Mauriac, F., *Les Nouvelles littéraires*, 28 juillet, 1956.

I.I. Fiodor Dostoïevski – une image extratextuelle bouleversante.

La *Correspondance* de Dostoïevski constitue une véritable chronique de la vie et de l'œuvre de l'écrivain et il n'existe certainement pas d'ouvrage sur lui où ces lettres ne soient citées. Ce journal intime fait partie sans doute de l'appareil de production d'une image double de l'auteur, celle qui éclaire l'homme *de* et *à* l'œuvre. D'une part, les lettres contribuent à l'élaboration du sens et de la valeur de l'œuvre littéraire dostoïevskienne et de l'image artistique de l'auteur par la mise en lumière du processus de la gestation d'un personnage, d'une intrigue, d'une idée romanesque. D'autre part, sur la base de ces témoignages, se construit l'image personnelle de l'homme Fiodor Dostoïevski, ses tourments de philosophe, de joueur, d'épileptique, d'homme, de père de famille, d'écrivain. Le lecteur assiste du coup aux événements capitaux de la vie familiale de l'auteur russe, à ses douloureuses pertes, à ses succès et échecs littéraires, à ses recherches idéologiques, philosophiques et artistiques. C'est parce que l'écrivain y investit des explications concernant son œuvre et sa personne qu'à la lecture de la *Correspondance* s'élabore dans l'esprit du lecteur l'image personnelle et artistique de Fiodor Dostoïevski. Les lettres dostoïevskiennes constituent avant tout les premiers confidents de l'auteur même qui témoignent parfaitement de l'attitude de l'écrivain à l'égard du travail de production textuelle et de la réflexion sur la genèse de l'œuvre. Ces textes, lus et publiés un jour par d'autres, livrent un regard sur l'homme et l'écrivain qu'a été Fiodor Dostoïevski. Et il s'avère que les informations de l'auteur sur sa vie et son art sont à leur tour utilisées par le lecteur pour interpréter et doubler l'image de soi de l'auteur par de nouvelles représentations, parfois contradictoires.

Ainsi, par exemple l'héritage épistolaire de Dostoïevski a suscité depuis toujours des interprétations ambiguës concernant l'assemblage des caractéristiques de Dostoïevski – l'homme et de Dostoïevski – le créateur. Pour André Gide, qui a été le premier à parler des lettres de Fiodor Dostoïevski, l'image de l'auteur russe transparaît à travers sa correspondance comme, d'une part, celle d'un « homme malade, pauvre, peinant sans cesse et singulièrement dépourvu de cette pseudo-qualité qu'il reprochait tant au Français : l'éloquence⁵⁴ » ; et d'autre part, celle d'un mauvais littérateur maniant un texte « confus, maladroit, incorrect⁵⁵ ». L'absence de style des lettres que souligne Gide est perçue néanmoins par Jacques Catteau autrement : « Les lettres de Dostoïevski nous ouvrent [...] les portes de ce qu'il fut. Elles sont l'expression la plus achevée de sa personnalité et le récit le plus complet de sa vie. Elles n'ont

⁵⁴ Gide, A., *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1981, p. 19.

⁵⁵ « Le texte de ces lettres est souvent confus, maladroit, incorrect... le premier abord rebute... Peut-être n'avions-nous pas exemple encore de lettres de littérateur si mal écrites... », Gide, A., *Dostoïevski*, op.cit., p. 19.

rien d'apprêté, elles vivent, luttent, racontent avec fougue et dans un admirable désordre les travaux et les jours de l'écrivain [...]»⁵⁶.» On voit comment les « défauts » de l'image double (homme/créateur) de Dostoïevski, dans la vision d'André Gide, se transforment quelques années plus tard en « qualités », dans la perception de J. Catteau. Chez le premier, les répétitions désordonnées, le développement chaotique des thèmes différents et des idées diverses témoignent de Dostoïevski comme d'un écrivain maladroit et d'une personnalité confuse et étrange ; pour le deuxième commentateur, toutes les incohérences qu'on trouve dans la correspondance de l'auteur russe traduisent le naturel de la phrase et l'authenticité d'une conscience sincère et extraordinaire. Précisons qu'un écart considérable sépare ces deux commentaires différents et ainsi nous révèlent l'existence d'au moins deux images de Dostoïevski : 1) personnalité incohérente et écrivain singulier et 2) caractère passionné et auteur original. De même, l'ambiguïté de ces images du romancier russe montre comment une critique toujours en mal d'étiquette a tendance inévitablement à figer le portrait d'un écrivain. Ce n'est pourtant pas pour cela que la construction de l'image de soi d'un auteur est une expérience à éviter. Au contraire, il nous semble qu'une diversité de points de vue sur ce qu'est Fiodor Dostoïevski favorise en quelque sorte l'inachèvement de son image. D'emblée, le lecteur se voit conduit à naviguer dans une variété d'informations proposées à travers une dialectique constante entre l'épître et le texte littéraire de Dostoïevski afin de découvrir par lui-même l'essence de la nature double de l'image de l'auteur en tant qu'homme et artiste.

L'antinomie des images du romancier russe éveille l'intérêt pour sa personnalité et son œuvre, ce qui détermine tout lecteur consciencieux à analyser encore plus attentivement les discours intérieurs/extérieurs à l'œuvre de cet auteur. Dans cette optique, on comprend une fois de plus que les lettres de Fiodor Dostoïevski constituent une base d'informations inestimables car, comme l'affirme J. Catteau : « La correspondance où s'exprime l'homme nu, dépouillé de toutes les légendes dont on l'affuble, rejoint l'œuvre de l'écrivain secret et l'éclaire. On y perçoit concrètement de quelle chair est pétri « le voyant de l'esprit » qu'est Dostoïevski⁵⁷.» Et cette « chair » est celle d'un grand « paradoxaliste », d'un penseur singulier dont toute l'existence est une révolte acharnée contre les raisons consolatrices des stéréotypes.

Le mystère de Dostoïevski en tant qu'homme à l'œuvre et *de* l'œuvre repose sur l'incapacité de sa personnalité et de son art de correspondre entièrement aux certitudes d'un sens commun. En effet, pour connaître la vérité, Dostoïevski s'engage dans un perpétuel

⁵⁶ Catteau, J., « Introduction générale à la correspondance », *Correspondance*, op. cit., p. 34.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

double processus : il dialogue tout au long de sa création littéraire avec les ombres de la philosophie et de la littérature du passé ou de son temps et, parallèlement, il dirige avec passion toutes ses forces créatrices afin de se définir comme écrivain moderne, d'affirmer sa position avant-gardiste, de construire sa singularité et un art inédit. « J'ai tout le temps l'impression d'avoir engagé un procès avec toute notre littérature, nos revues et nos critiques ⁵⁸ », disait-il. Tout cela révèle une nouvelle image double de Dostoïevski. L'homme est partagé entre son combat contre les stéréotypes et le besoin de se faire comprendre, et donc de parler le langage de tous, c'est-à-dire de trahir ses propres convictions. L'artiste Dostoïevski est dédoublé à son tour entre, d'une part, l'admiration qu'il nourrit pour certains de ses prédécesseurs dont les grandes ombres ne cessent de l'interpeller dans le processus de sa propre création littéraire et, d'autre part, le besoin de se frayer son propre chemin dans la littérature ⁵⁹. Cette dualité de la personnalité dostoïevskienne a été soulignée aussi par le grand philosophe russe Léon Chestov :

[...] la nature de Dostoïevski était double, comme celle de Spinoza, comme celle de la plupart de ceux qui essaient d'éveiller l'humanité de sa torpeur. C'est ce qui l'obligeait à fermer parfois sa seconde paire d'yeux et à contempler l'univers avec des yeux ordinaires, aveugles ; c'est ce qui l'incitait à résoudre ses dissonances en accords harmonieux. Lui-même se réfugia plus d'une fois sous l'ombre des lois et des règles, auxquelles il avait déclaré une guerre à mort, lui-même accourait se chauffer à la flamme de son ennemi. C'est là pour le lecteur une source de continuel et pénible malentendus. Il ne sait pas où est le vrai Dostoïevski... ⁶⁰

Dès qu'on entend Chestov concevoir ainsi l'image contradictoire du romancier russe, on est tenté d'explorer les subtilités du « malentendu » de cette dualité. Cette contradiction soulignée par Chestov concerne la faculté de Dostoïevski de se partager entre son besoin d'explorer, d'exploiter, d'exprimer ses visions supranaturelles et la nécessité de se tourner en même temps vers la raison, vers le sens commun. Dostoïevski voit le monde, selon Chestov, sous deux optiques : intérieure et extérieure, celle d'un homme et celle d'un écrivain. La première « paire d'yeux » incite l'homme-Dostoïevski à observer la réalité d'un regard singulier, extraordinaire. Le deuxième regard est en désaccord avec le premier et oblige l'écrivain-Dostoïevski à résoudre en accords les dissonances de l'homme. Car pour se faire

⁵⁸ Dostoïevski, F., Lettre du 17 décembre 1876. », Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance I*, op. cit., p. 104.

⁵⁹ A propos des influences littéraires subies par Dostoïevski, J. Catteau dit : « Dès les premières esquisses de *L'Idiot*, Goethe avance Mignon, Puškine sa Cléopâtre des Nuits égyptiennes, Shakespeare sa jeune beauté injustement calomniée de Beaucoup de bruit pour rien : Héros. Dostoïevskij veut-il créer un héros qui soit « positivement beau » qu'aussitôt Cervantès propose son don Quichotte, Dickens son Pickwick, Victor Hugo son Jean Valjean [...] », Catteau, J., *La création littéraire de Dostoïevski*, op. cit., p. 253-4.

⁶⁰ Chestov, L., *Les Révélations de la mort. Dostoïevsky-Tolstoï*, trad. et préface de B. de Schloezer, Paris, Librairie Plon, 1958. p. 74.

comprendre, l'écrivain doit faire appel au sens commun et donc trahir les pulsions qui animent l'homme. Supranormal et normal, authentique et inauthentique, négation et affirmation, exceptionnel et traditionnel, modèle et contre-modèle installent Fiodor Dostoïevski dans un continu et pénible malentendu, dans une éternelle dualité sans issue. Son unique partie reste l'harmonie qui, dans une certaine mesure, se réalise chez Dostoïevski par l'acquisition et le dépassement d'un vaste héritage philosophique et littéraire des anciens. Lorsque Chestov révèle la contradiction qui caractérise la personnalité dostoïevskienne, il révèle le grand dilemme de la création romanesque où les pulsions étranges de l'homme nécessitent une représentation de la part de l'écrivain. C'est ainsi que renaissent les anciens modèles philosophiques et littéraires car une fois revisités par Dostoïevski, ces modèles se développent progressivement et irréversiblement dans une direction moderne et inédite. Tout au long de sa création, l'auteur construira son originalité en conciliant l'ancien avec le moderne, le singulier avec le commun, l'irrationnel avec la raison. Et ceci, tout en restant à la fois *philosophe et écrivain*, car avec lui, on a l'impression que la philosophie rejoint l'art et l'art rejoint la philosophie.

I. I. I. Philosophe et écrivain.

La *Correspondance* de Fiodor Dostoïevski, malgré son ton très personnel, en est une preuve. Les questions philosophiques que se pose Dostoïevski dans sa correspondance sont en grande partie celles qui résonnent dans son œuvre littéraire. Celui qui recherche la sagesse dans l'existence et entame un débat perpétuel tout au long de sa vie sur le Bien, le Mal, la Liberté et la Foi, désire ardemment explorer dans son œuvre les mêmes grandes questions philosophiques. L'existence de Dostoïevski semble se construire sur une double dimension où la philosophie passe à travers la création et inversement, où la création est le creuset éternel des recherches philosophiques. D'où les nombreuses qualifications de Dostoïevski en tant que grand philosophe de son siècle et des siècles à venir⁶¹. Si on étudie les carnets et la correspondance de Fiodor Dostoïevski, on y découvre qu'il éprouve un besoin intense pour des études philosophiques complexes. Dans une de ses lettres adressées à son frère, le romancier russe demande : « Envoie-moi Carus, la *Critique de la Raison Pure* de Kant et, [...] envoie-moi sans tarder Hegel, et en particulier son *Histoire de la Philosophie*. Mon

⁶¹ Boursoy, B., in *Dostoïevski*, Paris, Edition de l'Herné, 1974 ; Milochevitch, N., *Dostoïevski penseur*, L'Age d'homme, Lausanne, 1988 ; Rolland, J., *Dostoïevski : la question de l'autre*, Lagrasse, Verdier ; etc. Notons aussi la grande admiration qu'éprouvait pour Dostoïevski le grand philosophe allemand F. Nietzsche.

avenir en dépend⁶².» Dostoïevski voit l'importance de ces lectures philosophiques pour son avenir non pas comme source d'imitation ou d'emprunt, mais comme point de départ qui lui permettrait de proposer des voies nouvelles et de découvrir des horizons inconnus en philosophie et en littérature. Les idées sur la dualité de la nature humaine sont aussi le produit des recherches philosophiques sur lesquelles se focalise Fiodor Dostoïevski. L'écrivain russe puise essentiellement ses idées sur la dualité dans la philosophie allemande⁶³ et en particulier chez Hegel, Schelling et Kant. Et même si l'attitude de Dostoïevski à l'égard de certaines idées exprimées par ces représentants de la pensée allemande a été très variable, il ne fait aucun doute que si l'on n'a pas au départ à l'esprit les fondements de la dite philosophie, bien des choses sur la *dualité de l'être humain* restent incompréhensibles chez Dostoïevski.

Bien que l'écrivain ne s'exprime pas clairement dans son épitexte sur sa conception du double, on suppose que la pensée philosophique dostoïevskienne sur ce sujet s'élabore progressivement et toujours dans le contexte d'une dialectique de l'identité et de l'altérité. Et les nombreux critiques de l'œuvre dostoïevskienne soutiennent que c'est précisément grâce à l'influence décisive de la philosophie allemande que *le double* pose chez l'écrivain russe des questions ambivalentes de la dialectique de la conscience malheureuse, du maître et de l'esclave, du rapport entre l'être et la parole, entre l'être et la pensée, de la relation entre la parole et la pensée comme miroir de l'être. A travers ces démarches analytiques, la source fondamentale du double dostoïevskien est l'idée sur l'oscillation entre la projection du *moi* dans l'*autre* et la reconnaissance par l'*autre*⁶⁴. Si, on peut affirmer que chez Dostoïevski, les idées philosophiques du dédoublement du *moi* et sa relation complexe avec l'*autre* ont leur racine dans la philosophie allemande, on doit reconnaître aussi que le développement donné par le romancier russe à la conception du double est particulier. Erigé constamment dans un combat contre les concepts figés, Dostoïevski, on le verra par la suite, proposera des nouvelles visions de la dualité telle qu'elle était entendue par les anciens philosophes et cela, en exploitant largement le motif du double dans son œuvre littéraire. Il apparaît de la sorte que la réflexion philosophique sur le double qui anime l'esprit dostoïevskien va de pair avec

⁶² Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance I*, op.cit., p. 139.

⁶³ Le fonds culturel de Fiodor Dostoïevski est immense. En effet, sa vision du monde s'est construite à partir de ses multiples lectures dans des domaines très divers. Qu'il s'agisse de politique, histoire, philosophie, religion, littérature, Dostoïevski en explore toujours très attentivement les matériaux. La philosophie française, l'esprit des Lumières, la critique rousseauiste, les idéaux révolutionnaires de liberté et de fraternité nourrissent constamment la réflexion dostoïevskienne et déterminent en grande partie l'écrivain à défendre les droits de l'individualité. Balzac, Sand, Hugo sont les écrivains qui l'inspirent le plus. D'autres grands auteurs européens ont également contribué à l'élaboration de l'œuvre dostoïevskienne : Dickens, Cervantès, Shakespeare, etc. La littérature et la philosophie de ses compatriotes russes : Tourgueniev, Kostomarov, Gontcharov, Gogol, Pouchkine, etc. sont à la base de la cristallisation des idées de Fiodor Dostoïevski.

⁶⁴ Voir par exemple Allain, L., *Dostoïevski et l'Autre*, Paris, Institut d'études slaves, 1984.

ses préoccupations littéraires. Ceci explique également le grand intérêt du romancier russe pour la littérature qui traite le thème du double.

Le romantisme allemand représenté par des écrivains comme Schiller, Hoffmann ont apporté également une grande contribution à l'élaboration de la dualité dans l'œuvre de Dostoïevski. Dans un écrit datant de 1861, il avoue son admiration pour Hoffmann et son *Chat Murr* : « Hoffmann a un idéal, parfois, à vrai dire, imprécis ; mais il y a dans cet idéal la pureté, la beauté réelle, vraie, propre à l'homme ; c'est dans ses récits non fantastiques qu'on le voit le mieux, comme par exemple [...] *Chat Murr*. Que de vrai, de mâle humour, quelle vigoureuse réalité, quelle malice, quels types et quels portraits, et à côté de cela quelle soif de beauté et de lumineux idéal ⁶⁵ ! » En citant Dostoïevski, J. Catteau remarque très justement que le romancier russe apprécie le détachement du fantastique réalisé par Hoffmann. C'est donc par l'abandon du fantastique pour la réalisation d'un « idéal propre à l'homme » que Hoffmann fascine Dostoïevski. Cependant, pour le critique français il est clair que celui-ci exprime aussi son « désenchantement » devant l'idéal imprécis que cherche à réaliser Hoffmann. A notre sens, dans l'idéal de Hoffmann Dostoïevski entrevoit cette conception embryonnaire de la dualité humaine telle qu'elle sera représentée dans ses propres œuvres littéraires : une dualité naturelle et inhérente à l'homme et non pas une représentation surnaturelle et fantastique. En éliminant le fantastique lorsqu'il traite de Hoffmann, l'écrivain russe affirme le génie de l'écrivain allemand, mais, en même temps, annonce sa propre position littéraire : un idéal lumineux et précis en littérature est celui qui traite de la réalité de l'homme dans toute la complexité de sa dualité naturelle.

Par le biais de la littérature romantique allemande, le romancier russe découvre l'infini psychique de l'être humain, les voies doubles du rêve, du supranormal, de l'irrationnel et des états pathologiques. Grâce à ces influences, Dostoïevski entrevoit le réel non pas dans le monde, mais dans l'homme profond, dans le souterrain de l'être. L'analyse ultérieure des textes littéraires de Fiodor Dostoïevski nous montrera que si le thème est profondément religieux et moral chez Hoffmann, par exemple, dans la mesure où à l'origine du dédoublement hoffmannien on retrouve l'ancienne croyance en la dualité de l'âme et du corps, il devient cependant plus nettement psychologique chez Dostoïevski⁶⁶. Par conséquent, il s'avère logique que, dans la conception dostoïevskienne du double, cette représentation renferme à la fois deux dimensions : philosophique et psychologique (puisque le fantastique

⁶⁵ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 84.

⁶⁶ Michel Cadot dira par ailleurs que dans *Le Double* Dostoïevski a « totalement « psychiatisé » le vieux schéma hoffmannien ». Voir : « *Le Double* de Dostoïevski et ses modèles hoffmanniens » dans : *La figure du double*, (W. Troubetzkoy (dir.)), op. cit., p. 121.

sera éliminé). Dostoïevski se propose de placer le fantastique, qui isole l'individu d'une réalité quotidienne qu'il considère illusoire, aliénante ou dégradée pour l'amener vers un ailleurs, à l'intérieur même de cette expérience quotidienne troublante. De la sorte, les représentations supranormales du double fantastique pourront acquérir une telle épaisseur psychique au point de ne plus révéler une réalité chimérique, mais une réalité vécue dans la chair et l'esprit. La confrontation des personnages avec leurs visions, leurs rêves, leurs chimères se doublera alors d'une confrontation intérieure avec eux-mêmes dans la recherche de leur propre réalisation. Ceci permettra de mettre en question une autre différence bien connue, celle entre empirisme et rationalisme. Dostoïevski pense ainsi le rapport entre philosophie et psychologie sous l'angle des fins de l'une et de l'autre : de rendre le sujet dédoublé à lui-même, de lui permettre d'accéder à son *je* authentique. L'analyse de la création littéraire dostoïevskienne nous permettra de remarquer qu'à l'intérêt d'une dualité psychologique, Dostoïevski ajoute une dimension métaphysique grâce à l'exploration de la substance même de l'être humain, son esprit, qui donne de la réalité courante une vision plus structurelle et poétique. Le rapport entre le psychologique et le métaphysique amène en effet Dostoïevski à s'interroger sur le rôle de l'exploration des profondeurs de l'homme dans la connaissance, ainsi qu'à déterminer la place et le statut de la connaissance comme préjugée.

En ce sens, le romancier russe devient incontestablement le premier philosophe à avoir rendu à l'irrationnel la place essentielle qui lui revient. Alors que toute la tradition européenne s'efforçait d'évacuer la question, Dostoïevski est le premier à ouvrir la voie à une réflexion philosophique qui intègre l'irrationnel dans l'homme comme une donnée fondamentale tant pour la psychologie, l'anthropologie, la gnoséologie que pour la littérature. Dans ce dernier domaine, la contribution de Dostoïevski au progrès de la pensée sur le phénomène du *double* est essentielle. Notre étude des textes dostoïevskiens en sera le témoin.

Grâce à son esprit dialectique, l'écrivain est désormais en mesure de manier à la perfection ses propres concepts qui très souvent étaient contraires aux systèmes clos des idéologies du moment. C'est précisément la dialectique de sa pensée qui fait de lui un *révolutionnaire* des idées universellement acceptées. Très nombreuses alors ont été les réactions critiques à l'égard de sa création et de sa pensée philosophique, ce qui l'oblige à prendre la plume pour préciser ses positions, répondre aux objections qui se posent. Dans cette perspective, on peut voir en Dostoïevski un écrivain exceptionnel puisqu'il a été le premier à vouloir faire de son œuvre romanesque un modèle unique de symbiose entre l'art et la pensée philosophique. Et ceci sans que la pensée ne perde rien en rigueur, bien au contraire, elle devra se développer avec et dans le récit en représentant ainsi une expérience originale

d'une dichotomie entre l'exposé idéologique et la littérature. La pensée philosophique doit ainsi être doublée par la pensée romanesque, le discours philosophique, même si dialogué, doublé par le discours romanesque. Cette confrontation s'avère nécessaire pour souligner la primauté de la littérature, dispensatrice d'univers et de formes nouvelles, sur la philosophie, système d'enseignements fixes et objectifs. La fantaisie est à opposer à la raison, la liberté de l'imagination créatrice à la contrainte des constatations philosophiques, psychologiques, historiques. C'est précisément dans un tel régime de contradictions que pourra naître une nouvelle représentation de la dualité de l'être, être libre, capable d'échapper aux lois.

Cependant, le fonds culturel, politique, philosophique et religieux constitué progressivement, mais très rapidement, étant extrêmement riche chez Fiodor Dostoïevski entraîne, d'une certaine manière, la confusion dans sa création romanesque. Personnalité passionnée, hypersensible, d'un caractère spontané, Dostoïevski l'est aussi dans le choix des sujets qu'il aborde dans ses récits. Il s'ensuit que sa création acquiert une forme disharmonieuse en apparence et les événements racontés suivent un rythme chaotique. D'où les reproches qu'on lui fait souvent de ne pas avoir de style. Remarquons ici que cette opinion est propre surtout aux contemporains de Fiodor Dostoïevski, déstabilisés par un style nouveau, et à ceux qui ont lu l'œuvre dostoïevskienne dans leurs variantes traduites. Pour notre part, la maîtrise de la langue russe nous facilite beaucoup la lecture de Dostoïevski et, contrairement aux opinions évoquées ci-dessus, nous pouvons affirmer qu'on trouve un véritable plaisir à lire le langage dostoïevskien dans sa dimension profondément philosophique et comique en même temps. C'est ainsi qu'une nouvelle dualité de l'image de Dostoïevski perce à jour : *poète et artiste*.

I. I. II. Poète et artiste.

A notre sens, ce jugement est dû en partie aux aveux que Dostoïevski lui-même fait à ce sujet. Dans une lettre à Strakhov, son ami et seul critique qu'il reconnaît, Dostoïevski écrit : « Je ne sais absolument pas, jusqu'à présent (je n'ai pas appris), maîtriser mes moyens. Quantité de nouvelles et romans se pressent d'un coup en un seul, de sorte, qu'il n'y a ni mesure ni harmonie. Tout cela, vous le dites avec une stupéfiante justesse, et combien j'en ai moi-même souffert, des années durant, car j'en avais conscience. Mais il y a pire : sans tenir compte de mes moyens et me laissant emporter par l'élan poétique, j'entreprends d'exprimer

une idée artistique au-dessus de mes forces. [...] Et par là même, je me tue⁶⁷.» C'est là qu'on découvre l'image d'un écrivain soumis aux doutes de sa création et de son talent. Partagé entre la puissance du rêve et le privilège de l'éprouver « dans son cœur » dévolus au poète et le soin de l'artiste de développer le thème, de bâtir le plan et d'en faire un « tout harmonieux », Dostoïevski nous rappelle en quelque sorte cet écrivain sarrautien déchiré entre la vie de la sensation et la mort du stéréotype⁶⁸. Notons que Dostoïevski déplore ici sa méthode d'écriture malaisée suite à la critique faite par Strakhov à propos des *Démons*. Voici un extrait de ce commentaire :

Pour le contenu, l'abondance et la diversité des idées, vous êtes le premier, et même Tolstoï à côté de vous est monotone... Mais il est évident aussi que vous écrivez la plupart du temps pour un public d'élite, et que vous encombrez vos ouvrages et les compliquez trop. Si le tissu de vos récits était plus simple, ils agiraient plus fortement... ce défaut, naturellement, est en liaison avec vos mérites. Un Français ou un Allemand habile, avec le dixième de votre matière, deviendrait célèbre sur les deux hémisphères et entrerait comme un astre de première grandeur dans l'Histoire de la littérature universelle. Et tout son secret consisterait, me semble-t-il, à affaiblir la création, à diminuer la finesse de l'analyse et, au lieu de vingt personnages et de cent scènes, à s'arrêter à un personnage et à une dizaine de scènes⁶⁹.

Ce jugement si fin et exact de la poétique dostoïevskienne et de ses défauts formels nous semble acquérir une valeur prophétique avec la poétique de Nathalie Sarraute⁷⁰. Ce qui, chez Dostoïevski, se dissimulait derrière sa façon d'essayer les multiples gestes et les situations diverses, les rapports de dualité, de soumettre les personnages à des expériences complexes et de s'interroger sur les résultats s'avère métamorphosé, comme le prédisait Strakhov, un siècle plus tard. Chez Sarraute la complexité deviendra mesure, l'analyse deviendra trois points de suspension, les vingt personnages - une conscience multiple et les cent scènes se réduiront à la technique nommée scène à variation. Cependant, en dépit d'une telle différence de forme artistique, la poétique dostoïevskienne rejoint la poétique

⁶⁷ « Вы ужасно метко указали главный недостаток. Да, я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею до сих пор (не научился) совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии. Всё это изумительно верно сказано Вами, и как я страдал от этого сам уже многие годы, ибо сам сознал это. Но есть и того хуже: я, не спросясь со средствами своими и увлекаясь поэтическим порывом, берусь выразить художественную идею не по силам [...] И это же убивает меня. », Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., pp. 707-8.

⁶⁸ Nous faisons référence bien évidemment au roman de Nathalie Sarraute *Entre la vie et la mort*.

⁶⁹ « Очевидно — по содержанию. По обилию и разнообразию идей Вы у нас первый человек, и сам Толстой сравнительно с Вами однообразен... Но очевидно же: Вы пишете большею частью для избранной публики, и Вы загромождаете Ваши произведения, слишком их усложняете. Если бы ткань Ваших рассказов была проще, они бы действовали сильнее... и весь секрет, мне кажется, состоит в том, чтобы ослабить творчество, понизить тонкость анализа, вместо двадцати образов и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен...», Русский современник, 1924, кн. I, стр. 200. Cité d'après J. Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 330.

⁷⁰ Voir à ce sujet l'article de Nathalie Sarraute « Tolstoï », *Les Lettres françaises*, no. 842, 22-28 septembre, 1960.

sarrautienne et convergent sur un point commun qu'est l'être humain dans sa dualité irréductible. On y reviendra, bien entendu.

La critique de Strakhov se termine sur le constat très lucide que Dostoïevski confirme – le déséquilibre entre les dimensions poétique et artistique – et sur un conseil que Strakhov lui-même qualifie d'« inepte » : « Je sens que je touche à un grand secret, poursuivait le critique, que je vous propose un conseil inepte : cesser d'être vous-même, cesser d'être Dostoïevski. Je crois que sous cette forme vous comprendrez ma pensée⁷¹. » Le paradoxe de ce conseil, notons que le critique excellent en est parfaitement conscient, consiste dans la dualité de ses fins : de permettre à Dostoïevski d'accéder à la reconnaissance de son art et de modérer son élan poétique exagéré. Par son jugement, Strakhov reconnaît à la fois le génie et le démon en Dostoïevski. Il essaie de persuader le grand romancier russe que, pour faire connaître sa vérité, celui-ci est obligé de parler le langage de tous, c'est-à-dire trahir son *je* authentique pour le rendre accessible à autrui. Il ne s'agit pas pour autant de devenir un auteur banal, mais juste d'affiner les recherches artistiques, de travailler la forme tout en gardant l'excellence du contenu. Mais Dostoïevski ne sera jamais réellement prêt à accomplir cette tâche pour au moins deux raisons : son milieu créateur défavorable et son caractère spontané. Ses deux raisons sont interdépendantes.

Ayant une forte personnalité, Fiodor Dostoïevski a mené une vie contrainte à expier en partie ses propres erreurs. D'où les inconvénients de l'exil, du manque d'argent et de l'absence des conditions favorables pour sa création littéraire. S'y ajoute la malencontreuse maladie d'épilepsie qui a considérablement diminué, à certains moments, les forces créatrices de l'écrivain. Toutefois, des carnets et des lettres de Fiodor Dostoïevski, on apprend que le romancier s'interrogeait constamment sur la forme artistique à donner à ses œuvres. Ainsi, J. Catteau nous révèle un écrit qui reflète les pensées de l'auteur sur la difficulté formelle de *La Vie d'un grand pécheur*, un projet littéraire inaccompli, qui contient en germe l'œuvre ultime, *Les Frères Karamazov* :

Premières pages : 1) le ton, 2) resserrer les idées avec art. NB. *Le ton* (récit. *Vie de saint*, c'est-à-dire bien que mené par l'auteur, mais de façon compacte, sans lésiner sur les explications, mais aussi en recourant à des scènes. Ici il faut de l'harmonie). La sécheresse du récit doit atteindre parfois le « Gil Blas ». Aux endroits à effet et scéniques faire comme si on n'y tenait nullement.

Cependant l'idée [...] dominante doit être visible, c'est-à-dire bien qu'on n'explique pas en paroles l'idée et qu'on la laisse toujours à deviner, il faut que le lecteur voie toujours que l'idée est pieuse [...] De même le choix de ce dont il sera question dans le

⁷¹ Strakhov, N., cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 707, notice 13.

récit, le choix de tous les faits doit constamment faire apparaître quelque chose et constamment exposer, et hisser sur un piédestal l'homme futur.
Pour qu'à chaque ligne on sente bien : je sais ce que j'écris et je n'écris pas pour rien⁷².

Dans ces notes, nous voyons les deux grandes préoccupations de Dostoïevski : le personnage qui doit incarner l'homme moderne et la narration qui doit concilier la voix de l'auteur avec celle du personnage.

Le thème et l'idée doivent, selon l'auteur, transparaître tout au long du récit sans pour autant être exprimés d'une façon directe. L'écrivain se propose de créer un récit où le narrateur tait sa voix et ne détient pas le monopole du sens en laissant les scènes et les personnages parler d'eux-mêmes au lecteur. Nous supposons qu'après la critique de Strakhov, Dostoïevski s'efforce de suivre les conseils de son ami : il se propose de resserrer les idées, de réduire le discours du narrateur, de diminuer l'analyse et de remplacer celle-ci par des scènes. Le but de ces préoccupations formelles est celui formulé par le grand romancier dans la phrase finale ci-dessus : le poète et l'artiste doivent triompher en même temps. Dostoïevski « sait ce qu'[il] écri[t] » puisqu'il travaille avec véhémence la forme qu'il souhaite donner à ses idées et à ses pulsions. C'est pour cela qu'ailleurs il insistera : « La forme, la forme [...] Ecrire sous une forme compacte⁷³. » Ou encore : « Tout dépend de la forme⁷⁴. »

Sans doute, Dostoïevski était conscient que la réception de son message poétique dépendait entièrement de la forme qu'il élaborerait pour son roman. Et, même si le romancier russe est toujours sur le point de placer le contenu de son idée plus haut que les qualités artistiques que cette idée peut revêtir, il se montre bien déterminé à écrire pour se faire entendre et célébrer par le public. Témoin en est une autre déclaration : « ce n'est pas pour l'argent, c'est tout à fait le contraire. [...] je veux à nouveau faire de l'effet⁷⁵. » L'ambition artistique de Dostoïevski se traduit aussi par sa préoccupation constante de concevoir le personnage littéraire autrement que ses prédécesseurs : « tout ce caractère est inscrit chez moi en scènes, en actions et non en réflexions⁷⁶. » Et plus loin : « C'est pourquoi je pense qu'il en sortira un personnage, peut-être même *nouveau* ; je l'espère mais j'ai peur⁷⁷. » En envisageant ainsi son héros Stavroguine, Dostoïevski annonce d'emblée l'idée du personnage qu'on rencontrera très souvent dans le roman moderne : un héros constitué comme tel par la mise en

⁷² Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 314.

⁷³ Dostoïevski, F., cité d'après Долинин, А.С., *В творческой лаборатории Достоевского*, Москва, Советский писатель, 1947, p. 137.

⁷⁴ Dostoïevski, F., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Ленинград, 1972, XI, p. 60.

⁷⁵ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 439.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 607.

⁷⁷ *Ibidem*.

scène et le refus des clichés. La nouveauté de cette conception romanesque équivaut à un défi lancé au public et l'auteur en est conscient, c'est pour cela qu'il redoute les réactions négatives, l'incompréhension, l'échec.

Un autre aveu du romancier russe nous montre avec combien de ferveur il travaille la forme de ses récits : « Puis la véritable inspiration m'a visité et je me suis soudain pris d'affection pour cette chose, je m'y suis mis à deux mains et... vas-y que je te raye ce que j'avais écrit. Ensuite, [...] de nouveau un changement : un nouveau personnage a encore émergé, prétendant être le vrai *héros du roman*, de sorte que le précédent (une figure curieuse mais ne méritant effectivement pas le nom de héros) s'est retrouvé au second plan. Mon nouveau héros m'a si bien captivé que je me suis lancé dans une nouvelle refonte⁷⁸. » Le travail artistique dont Dostoïevski fait preuve à travers ses carnets et lettres, doit révolutionner donc non seulement les aspects psychologique et philosophique des personnages, mais aussi la description du cadre spatio-temporel, du ton et du rythme. Ainsi, comme le pense J. Catteau, Dostoïevski « essaie de concilier la nature téléologique de l'hagiographie, en définitive peu soucieuse du temps biographique et du temps épique, et la nature polyphonique du roman fondée sur une structure du temps et de l'espace privilégiant le second au dépens du premier⁷⁹ ». Cette technique a été aussi largement étudiée par M. Bakhtine : « La catégorie fondamentale de la vision littéraire de Dostoïevski n'était pas la formation mais la coexistence et l'interaction. Il voyait et pensait son mode essentiellement dans l'espace, non dans le temps. De là sa tendance profonde à une forme dramatique. Toute la matière de faits réels qu'il peut atteindre, il s'efforce de les organiser à l'intérieur d'un temps unique sous la forme d'une confrontation dramatique, il s'efforce de les déployer dans l'espace⁸⁰. » Notre étude des textes littéraires de Dostoïevski nous démontrera que cette technique consiste à resserrer dans le temps et l'espace plusieurs scènes qui peuvent faire écho à d'autres scènes précédentes. A cet égard, rappelons que l'organisation des faits réels à l'intérieur d'un temps unique, d'un présent démesurément agrandi, sera l'un des procédés propres aussi à la création sarrautienne.

En soulignant le besoin de Dostoïevski de privilégier l'interaction, Bakhtine s'inscrit dans la lignée des critiques qui ont ouvert la voie à une vive réflexion sur la question du dialogisme et de la polyphonie dans la poétique de l'écrivain russe. En ce sens, dans la littérature critique on rencontre souvent des analogies entre la structure du roman dostoïevskien et la structure de la musique polyphonique. D'ailleurs, Dostoïevski reconnaît lui-même avoir eu l'intention de transposer sur le plan de la composition littéraire la loi de la

⁷⁸ Dostoïevski, F., cité et souligné d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., 618.

⁷⁹ Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 314.

⁸⁰ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 37.

transition ou de l'opposition musicale d'une tonalité dans une autre⁸¹. Komarovitch, par exemple, était parmi les premiers à définir comme « polyphonique » l'art de la composition romanesque pratiqué par Fiodor Dostoïevski : « La co-subordination téléologique des éléments (sujets) pragmatiquement distincts apparaît comme le principe de l'unité artistique du roman chez Dostoïevskij : les cinq voix de la fugue successives et développées en harmonies contrapuntiques évoquent l'organisation vocalique du roman de Dostoïevskij⁸². » Pour Leonid Grossman, le « multivocalisme » dans le roman de Dostoïevski révèle « la multiplicité des formes de la vie et la complexité multiple des sentiments humains⁸³ ». Mikhaïl Bakhtine, dans son étude toujours aussi actuelle des *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, fait suite aux analyses de Léonid Grossman, de Boris Enghelhardt et de Viatcheslav Ivanov, et présente Dostoïevski comme l'initiateur du roman polyphonique dont « la multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues, l'authentique polyphonie de voix pleinement valables est effectivement la particularité profonde⁸⁴ ». Dans son analyse de la méthode « dialogique » de Dostoïevski, Mikhaïl Bakhtine a montré comment, chez le romancier russe, toute idée, incarnée par un personnage, trouvait invariablement en face d'elle un porte-parole de l'idée opposée : « Dans son univers, toute chose vit à la frontière de son contraire⁸⁵. » Dans un espace surchargé d'événements, tel qu'il est décrit par le formaliste, où chaque mouvement suggère une pulsion et son contraire, où le temps fonctionne par retardements et accélérations, l'enchevêtrement des scènes et des mouvements rythmiques différents conduit à la création d'une atmosphère de chaos où on ne sait plus à quel nouvel événement s'attendre et à quelle nouvelle voix faire confiance. Différents jeux sur la dissonance et l'harmonie des sons avec les états intérieurs des héros sont alors concevables. Dans son étude comparative, Merejkovski a très finement remarqué que si « chez Tolstoï on entend parce qu'on voit, chez Dostoïevski on voit parce qu'on entend⁸⁶ ». Ainsi, chez Dostoïevski, le personnage naît de sa propre parole et se caractérisera à partir des tonalités qu'acquiert sa voix lors du dialogue toujours premier. L'étude plus approfondie de *Crime et châtiment* nous montrera plus en détail la subtilité de

⁸¹ Voir à ce sujet par exemple les explications de D.S. Larangé dans *Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op.cit., p. 389.

⁸² Комарович, В. Л. Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство, под ред. А. С. Долинина, Вып. 2. – Л., 1924, стр. 67-68 ; cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 386-7.

⁸³ Grossman, L., *Город и люди «Преступления и наказания»*. *Достоевский Ф. М. Преступление и наказание*, Москва, 1939.

⁸⁴ Cité d'après Catteau, J., *La création littéraire de Dostoïevski*, op. cit., p. 431.

⁸⁵ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 249.

⁸⁶ « У Л. Толстого мы слышим, потому что видим; у Достоевского мы видим, потому что слышим. » Merejkovski, D., in Мережковский Д. С., *Л. Толстой и Достоевский*, Москва, Наука, 2000, Глава V.

l'agencement des procédés sonores utilisés par Dostoïevski pour faire évoluer les personnages et les événements du récit.

La perception du réel répond donc pour Dostoïevski à un dialogue où un vaste nombre de voix s'entrecroisent et s'entrechoquent⁸⁷ sans jamais se confondre ni épuiser le sens de la réalité. L'interprétation donnée par M. Bakhtine de sa poétique met en évidence à la fois le caractère polyphonique du roman dostoïevskien et les problèmes de sa forme :

La plupart des études critiques et historico-littéraires persistent à ignorer l'originalité de sa forme littéraire et cherchent cette originalité dans son contenu-sujet, idées [...] Mais il résulte à la fois un appauvrissement du contenu lui-même : car on en perd l'essentiel, à savoir ce que Dostoïevski a vu de NOUVEAU. Si l'on ne comprend pas sa forme nouvelle de vision on n'arrivera pas davantage à comprendre correctement ce qui a été vu pour la première fois et découvert dans la vie à l'aide de cette forme. La forme littéraire, correctement comprise, n'informe pas un contenu déjà prêt et tout trouvé, elle permet de le trouver et de le voir pour la première fois⁸⁸.

L'écriture de Dostoïevski serait donc un art qui s'efforce à garder informe un contenu auquel chacun de nous trouverait une forme adéquate et accessible. Une poétique et une forme qui échappent constamment à une linéarité du préconçu et du préjugé sont l'expression d'une profonde conviction que la réalité est « infiniment plus complexe » que ce qui peut être décrit. Nathalie Sarraute semble avoir compris cette nouvelle forme de vision dostoïevskienne qui l'aidera à découvrir et à élaborer, à son tour, une forme inédite pour exprimer ce « champ d'exploration infini » qu'est la réalité⁸⁹.

Cette dernière constatation nous est suggérée par Fiodor Dostoïevski ainsi : « Toute la réalité ne s'épuise pas au quotidien, car, pour une énorme part, elle y est encore incluse sous la forme d'une Parole future encore inexprimée⁹⁰. » C'est justement cet inexprimé qui rend complexe la phrase dostoïevskienne, avec sa syntaxe bousculée et son rythme discontinu. Les répétitions, les rajouts, les variations, les amplifications et les atténuations des sons et des éclats confèrent à l'écriture un aspect artistique désordonné et pénible à la lecture. Le texte trébuche à chaque pas et on se sent souvent dérouté et hébété par certaines tournures des faits. Ainsi, il paraîtrait tout à fait légitime d'accuser l'écrivain d'avoir fabriqué un texte qui déborde de sens et ne se soumet point à une forme esthétique plus accessible. Cependant,

⁸⁷ « Dostoïevski a eu le don génial d'entendre le dialogue de son époque, ou plus exactement d'entendre son époque comme un grand dialogue, de percevoir en elle non seulement telle ou telle voix, mais surtout des rapports de dialogue entre voix, leur interaction dans le dialogue » ; Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 106.

⁸⁸ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 56.

⁸⁹ Voir Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 120.

⁹⁰ « Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в ней в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова. » Dostoïevski, F., *Записные тетради Ф. М. Достоевского*, Москва/Ленинград, Академия, 1935, стр.179. Notre traduction.

notre brève analyse nous permet déjà de réfuter partialement cette disparité entre l'artiste et le poète qui caractérise l'image de Fiodor Dostoïevski.

A notre sens, et l'analyse textuelle le prouvera, il est évident que le romancier russe réussit à agencer dans sa création poétique des techniques artistiques novatrices. Le soin que l'auteur a pris pour écrire, les peines et les difficultés qu'il a subies lors des rédactions, les polémiques nombreuses qu'il a entamées, tout ceci prouve son travail laborieux de chaque mot et de chaque pensée. Et si l'écriture dostoïevskienne semble ne pas être artistique, c'est parce qu'elle reflète en grande partie l'agitation des pulsions intérieures qui animent la pensée et le cœur d'un poète sans précédent. Notons ici que la singularité de cette composition « indomptée » repose sur une conviction très lucide de l'auteur russe que « ce qui se comprend trop vite et trop tôt n'est pas vraiment solide ⁹¹ ». Paradoxalement, par un aspect désordonné de l'écriture, Dostoïevski semble poursuivre un but bien précis : rendre insaisissable sa position d'auteur dans le texte. S'effacer du récit, diminuer le son de sa voix autoritaire, laisser le lecteur dans le doute. Ceci explique et justifie la complexité du style dostoïevskien.

J. Catteau y entrevoit aussi l'expression d'une intention encore plus profonde de l'auteur : affronter dans ses récits des idéologies contraires sans en endosser clairement le message. Et le génie de Dostoïevski se révèle justement dans cette impossibilité pour nous de comprendre et d'appréhender nettement ses propres choix. On nous assène la vérité pour aussitôt nous la retirer en nous laissant ainsi dans un éternel soupçon et questionnement. J. Catteau décrit la position énigmatique de Fiodor Dostoïevski dans ses textes littéraires de la manière suivante :

On a toujours l'impression que le romancier parle de lui-même, et pourtant, il nous échappe, soit qu'il laisse la parole à des chroniqueurs trop naïfs pour le représenter, soit qu'il embrouille à plaisir les fils, prouvant telle vérité et son contraire avec la même force de conviction. Même dans ses analyses il se refuse à être omniscient et laisse le lecteur aux prises avec les mille hypothèses que répandent la rumeur publique ou les interprétations personnelles de ses personnages, tous espions ou policiers dans l'âme. En tant qu'auteur, il avance masqué et se veut sphinx. Cet inquisiteur cruel des âmes ne se laisse pas approcher et nous refuse la prérogative qu'il s'arroge sur les autres ⁹².

Ce jugement sur l'image et la position insaisissable du grand romancier russe dans son œuvre rappelle fortement la conception du roman exposée par Nathalie Sarraute dans ses écrits critiques. Parler en s'effaçant, embrouiller les pistes pour mieux faire ressentir

⁹¹ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., 453.

⁹² Catteau, J., « Introduction à la correspondance », *Correspondance*, op. cit., p. 15.

l'authentique, proposer deux visions contraires mais tout autant plausibles, placer des narrateurs-espions des pulsions souterraines, laisser le personnage ou l'idée se cristalliser à partir du dialogue, de la parole commune, du désir de contact avec autrui. Tout cela caractérise l'art et la poétique dostoïevskienne et nourrit généreusement l'art et la poétique sarrautienne. D'ailleurs c'est Nathalie Sarraute qui a su définir très justement l'écriture dostoïevskienne et son destin :

Sans doute, les procédés employés par Dostoïevski pour traduire ces mouvements sous-jacents, étaient-ils des procédés de primitif. S'il avait vécu à notre époque, sans doute les instruments plus délicats d'investigation dont disposent les techniques modernes lui eussent-ils permis d'appréhender ces mouvements à leurs naissances et d'éviter toutes ces invraisemblables gesticulations. Mais, à se servir de nos techniques, peut-être eût-il plus perdu que gagné. Elles l'eussent incliné à plus de réalisme et à une plus étroite minutie, mais il eût perdu l'originalité et la hardiesse ingénue du trait et abandonné un peu de son pouvoir d'évocation et de sa puissance tragique. (DK, p. 1566)

Comment après de telles déclarations accuser le style « ambulateur⁹³ » de Fiodor Dostoïevski ? Faut-il prendre à la lettre les aveux du romancier russe lorsqu'il déplore sa manière d'écrire ? Ne serait-ce pas injuste de rayer cruellement tant d'efforts et de passion d'un poète éternellement préoccupé par son style ? A notre sens, le style de Dostoïevski n'est pas arbitraire. Nathalie Sarraute dira que le style c'est la vision du monde de l'auteur : « c'est le monde entier qui se révèle à travers l'écriture ou à travers la peinture, son monde, un monde qui s'ajoute à notre monde⁹⁴. » C'est bien sa conviction, sa recherche, son hommage à la dualité et son châtement pour ceux qui n'ont pas l'âme assez forte pour le suivre et l'apprécier. La singularité de l'art qui permet à Dostoïevski d'entretenir ardemment l'idée si chère de la dualité apparaît comme trop violente aux yeux de ses contemporains, mais pas assez téméraire aux yeux de ses successeurs. Si à l'époque de Dostoïevski, son art d'écrire prétendait être trop confus, à notre époque il nous semble être plutôt timide par comparaison aux expériences d'écriture modernes. Toutefois, comme le note J. Catteau, Fiodor Dostoïevski reste indubitablement le précurseur de la littérature moderne :

Inventeur de l'anxiété contemporaine, découvreur de la complexité de notre époque, instaurateur du doute créateur, manieur audacieux et souvent incompris d'une écriture qui oscille du grotesque au sublime, du profane au sacré, il est de notre siècle⁹⁵.

⁹³ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴ Sarraute, N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 119.

⁹⁵ Catteau, J., « Introduction à la correspondance », op. cit., p. 9.

La modernité exceptionnelle dont fait preuve Dostoïevski détermine la grandeur de sa création. Sa démarche fascinante le range dorénavant parmi ces grands maîtres universels auxquels il se référait sans cesse dans ses lettres et qui, chacun à leur époque et à leur manière, avaient révolutionné l'art romanesque. Et si les multiples et diverses influences subies par l'écrivain russe s'avèrent très importantes pour sa propre création, s'il égale les génies des autres époques, ce n'est pas parce qu'il les a imités, mais, justement, parce qu'il a su surmonter leur influence. C'est par son refus de toute idée préétablie et par sa pensée personnelle qu'il construit l'originalité de son œuvre et de sa position philosophique et littéraire. A cet égard, Pierre Lamblé affirme : « Et certainement c'est ce qu'il y a de plus admirable chez [Dostoïevski] : une indépendance totale à l'égard de toutes les chapelles et de toutes les écoles, une curiosité sans bornes, une capacité extraordinaire d'assimiler tout ce qu'il trouvait de meilleur partout, une volonté obstinée de ne négliger aucune voie, un souci permanent de toujours tout refaire et toujours remettre en question, sont la marque distinctive de son génie⁹⁶. » Toutefois, pour Fiodor Dostoïevski, le chemin vers la gloire a dû passer par l'échec et les accusations de plagier ses maîtres.

I. I. III. Authenticité et plagiat.

En effet, partagé entre un regard novateur sur la réalité et la littérature et son besoin de se faire comprendre par le public, il se trouve que l'écrivain qui a ouvert les yeux sur la tragique dualité de la condition humaine, sur l'impossibilité de juger quelqu'un d'une manière univoque, n'a pu résister dans ses œuvres aux tentations de la prédication et de la morale. Ainsi on découvre à la fois le Dostoïevski qui soumet ses êtres souterrains aux multiples désintégrations et l'autre Dostoïevski qui charge ses personnages des crimes pour ensuite les châtier afin que la morale soit sauvée, qui édifie des sermons et des discours didactiques à travers la parole d'un starets Zossime, d'un Idiot, d'un juge Porphiri, d'un Aliocha Karamazov, etc. A cette dernière propension de Dostoïevski où le besoin de faire entendre sa vérité lui pèse, s'ajoute la disposition de l'écrivain à se laisser influencer par les thèmes et les images littéraires du passé. Et il faut avouer que les récits de Dostoïevski fourmillent de références et d'allusions littéraires ainsi que des synthèses philosophiques et structures littéraires typiques. D'où les divers commentaires sur le rapport qui s'établit entre l'influence du passé sur le présent de la création littéraire de Fiodor Dostoïevski. Ici, comme ailleurs,

⁹⁶ Lamblé, P., *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski*, 2, op. cit., p. 306.

nous trouvons une opinion double, partagée entre l'image d'un Dostoïevski – écrivain « plagieur » et un Dostoïevski – créateur original.

Ainsi, les contemporains du romancier russe ont souvent vu dans les œuvres dostoïevskiennes l'influence écrasante de Gogol, de Pouchkine, de Lermontov, etc. Témoin de ce jugement négatif porté est le commentaire de Belinski lors de l'apparition du récit *La Logeuse* : « Dostoïevski a joliment appâté Kraïevski en publiant chez celui-ci la première partie de son récit ; la deuxième partie, il ne l'a pas écrite, et il ne l'écrira jamais...⁹⁷ » Lorsque la deuxième partie de *La Logeuse* a été publiée, le critique ne cesse pas de lancer à l'auteur russe des accusations d'emprunt et d'imitation : « On ne saurait dire si c'est seulement notre propre impression, mais l'auteur semble avoir voulu concilier Marlinski avec Hoffmann, en y rajoutant une petite pincée d'humour à la manière des modernes et en recouvrant tout soigneusement avec une couche de la laque du nationalisme russe [...]. Dans ce récit, on ne trouve pas un seul mot qui soit vivant et simple : tout y est affiné, rallongé et faux comme si tout marchait sur des échasses⁹⁸. » Même le motif du dédoublement, si cher à Dostoïevski, apparaît aux yeux de la critique seulement comme l'expression d'un simple et terrible plagiat sur Hoffman, de Quincey et Gogol : « Tel est M. Dostoïevski dans son récit [*Le Double*], un récit long et incroyablement lassant. Ici, Dostoïevski reproduit sans cesse Gogol, l'imité jusqu'à un tel point que cela n'apparaît plus comme une imitation mais comme un emprunt. On ne comprend plus comment est née cette œuvre. Toute la Russie connaît Gogol, le connaît quasi par cœur ; – et voilà, que devant tout le monde, M. Dostoïevski déforme et répète entièrement les phrases de Gogol. Ce ne sont, bien entendu, que des phrases vidées de leur vie ; ce n'est qu'une pure et simple imitation des grandes œuvres de Gogol. Le récit ne se construit d'ailleurs que sur cela : pas de sens, pas de contenu, pas de pensée – rien. M. Dostoïevski a réussi à se créer une robe sur le modèle d'un grand créateur et s'est présenté bravement devant le public [...]»⁹⁹.

⁹⁷ « Достоевский славно подкузьмил Краевского : напечатал у него первую половину повести ; а второй половины не написал, да и никогда не напишет... », Белинский В. Г., *Полн. собр. соч.*, М., 1956. Т. 12., р. 430.

⁹⁸ « Не знаем, нам только показалось, что автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности [...]. Во всей этой повести нет ни одного простого и живого слова или выражения: все изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво », *ibid.*, р. 350-351. Notre traduction.

⁹⁹ « Таков г. Достоевский в этой своей повести длинной и до невероятности утомительной. В ней г. Достоевский постоянно передразнивает Гоголя, подражает часто до такой степени, что это выходит уже не подражание, а заимствование. Мы даже просто не понимаем, как могла явиться эта повесть. Вся Россия знает Гоголя, знает его чуть не наизусть ; - и тут, перед лицом всех, г. Достоевский переиначивает и целиком повторяет фразы Гоголя. Разумеется, это только одни фразы, лишённые своей жизни; это одно голое подражание внешности великих произведений Гоголя. В этом только и состоит вся повесть: ни смысла, ни содержания, ни мысли - ничего. Г. Достоевский из лоскутков блестящей Одежды художника сшил себе платье и явился храбро перед публикой. Не угодно ли видеть образчик [...] », Аксаков, К. С., *Московский литературный и ученый сборник на 1847 год*, М., 1847, Критика, с. 1-44 ; <http://www.herzenlib.org/page48.php>. Notre traduction.

Malheureusement, ce ne sont pas seulement les contemporains de Fiodor Dostoïevski qui n'ont pas compris ce que signifiait l'inscription dans la vie quotidienne du motif du dédoublement. C'est aussi le cas de quelques successeurs du romancier russe parmi lesquels se trouve son plus féroce critique – Vladimir Nabokov.

Aux yeux de Nabokov, russe d'origine, écrivain moderne et professeur dans nombreuses universités américaines, l'art de Dostoïevski mérite sans cesse d'être fustigé. Loin d'être favorables, les évocations de Fiodor Dostoïevski dans l'œuvre et les discours universitaires de Nabokov sont l'occasion, pour celui-ci, de manifester son profond mépris pour un romancier dont il subit la concurrence posthume. En effet, Dostoïevski est souvent la référence par rapport à laquelle est apprécié un auteur russe à l'étranger. Sous la plume de Nabokov, il apparaît que l'auteur des *Frères Karamazov* ne présenterait dans ses romans qu'« un défilé de mannequins peinturlurés ». Ceci explique pourquoi le grand romancier russe deviendra, selon Nabokov, un indice ou une preuve marquante du mauvais goût et de l'inculture littéraire. Même si *Le Double* est la seule œuvre de Fiodor Dostoïevski à ne pas être condamnée par l'auteur de *Lolita*, le critique farouche n'hésitera pas à déclarer lors d'une interview accordée à Alfred Appel : « *Le Double* de Dostoïevski est son meilleur livre, bien qu'il ne s'agisse que d'une imitation éhontée et évidente du *Nez* de Gogol¹⁰⁰. » Par ailleurs, Nabokov est intransigeant à l'égard de toute la création romanesque de Dostoïevski.

*Despair*¹⁰¹ (*La Méprise*¹⁰², en version française), une réécriture du *Double* et de *Crime et châtiment* de Fiodor Dostoïevski selon W. Troubetzkoy¹⁰³, constitue l'arme la plus puissante de V. Nabokov contre son « concurrent¹⁰⁴ » gênant. Ici l'auteur de *Crime et châtiment* se voit attribuer un double parodique sous le nom de « Dusty », ayant pour racine le mot « dust » qui signifie en anglais « poussière » : « « Mist, vapor... in the mist a chord that quivers. » No, that's not verse, that's from old Dusty's great book: *Crime and Slime*¹⁰⁵. » Le jeu sarcastique sur le titre de la célèbre œuvre dostoïevskienne est une autre occasion pour

¹⁰⁰ Nabokov, V., *Partis Pris*, traduit de l'anglais par Vladimir Sikorsky, La Fleche, coll. 10/18, Fayard, 1985, p. 98.

¹⁰¹ Nabokov, V., *Despair*, First Vintage International Edition, May 1989.

¹⁰² Nabokov, V., *Œuvres romanesques complètes*, éd. publiée sous la direction de Couturier, M., Paris, Gallimard, 1999. Nous citons en particulier la version anglaise parce que c'est dans celle-ci que le jeu de mots est à notre avis le plus révélateur d'un langage double.

¹⁰³ Troubetzkoy, W., « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », *Figures du double dans les littératures européennes*, op. cit., 51. En suggérant un rapport étroit entre les œuvres citées de Dostoïevski *La Méprise* de Nabokov, Troubetzkoy attache une grande importance à cette dernière pour le fait qu'en étant un « compendium de toutes les figures passées du double » elle prononce en même temps un verdict irrévocable : « le double n'existe pas plus dans la vie qu'il n'existe dans la littérature et qu'il ne figure dans le roman que l'on vient de lire ». *La Méprise* aurait ainsi, aux yeux de Troubetzkoy, « le mérite éminent de rappeler que le double est avant tout un thème littéraire, c'est-à-dire une invention littéraire, un outil destiné à des fins d'expression particuliers ». Voir : *La figure du double*, textes réunis, traduits et présentés par Wladimir Troubetzkoy, op. cit., p. 10.

¹⁰⁴ Etant donnée la concurrence posthume avec F. Dostoïevski que V. Nabokov a dû supporter, ce terme nous semble tout à fait justifié.

¹⁰⁵ Nabokov, V., *Despair*, op. cit., p. 201.

Nabokov de fustiger son prédécesseur. Ainsi avec l'utilisation d'un autre mot à la place de *Punishment*, l'auteur de *La Méprise* nous laisse l'embarras du choix entre les connotations négatives du mot *slime* : bave ou vase (fém.). Un autre double créé par Nabokov pour Dostoïevski porte le nom caricatural de Dusky, provenant du mot « dusk » traduit en français par « crépuscule », « pénombre ». Ainsi, sous la plume de Nabokov, Dostoïevski se trouve en permanence ballotté entre au moins deux représentations : Dusty-Dusky ce qu'on peut traduire par « poussiéreux »-« crépusculaire ». Lisons ce passage où l'auteur de *Despair* s'adonne avec ardeur à la parodie des crises extrêmes des personnages dostoïevskiens :

I sobbed on and was perfectly conscious of my condition, even saw with cold mocking lucidity its shame, and at the same time I felt all the Dusty-and-Dusky charm of hysterics and also something dimly advantageous to me, so I continued to shake and heave, as I wiped my cheeks with the large, dirty meat-smelling handkerchief which the doctor gave me¹⁰⁶.

Percevant comme grotesque, faux, visqueux tout ce qui est issu de la création de Dostoïevski, Nabokov s'érige en son ennemi le plus détracteur même et surtout pendant ses cours universitaires de littérature :

Dans tous mes cours j'aborde la littérature sous le seul angle qui m'intéresse : celui du génie individuel qui résiste au temps. Considéré sous cet angle, Dostoïevski n'est pas un grand écrivain, mais un auteur plutôt médiocre – avec des éclairs de réelle originalité, perdus, hélas, parmi des steppes de platitudes littéraires¹⁰⁷.

Lors de ces cours, V. Nabokov s'attaque, non sans une certaine exagération exubérante, à Dostoïevski et à ses personnages « névrosés », son univers pauvre en images, l'abondance des dialogues dans ses romans. Nabokov raille son sentimentalisme y voyant plutôt l'indice d'une grossièreté élémentaire : « Un sentimental peut-être une véritable brute à ses moments perdus [...] un individu sensible sera jamais cruel¹⁰⁸. » La raillerie de Nabokov s'étend aussi sur la propension dostoïevskienne dans la description de l'extrême misère et souffrance des personnages. Cette complaisance, abusive aux yeux de Nabokov, est, pour ce dernier, la preuve d'un mauvais héritage du roman sentimental : « L'influence sentimentale comportait le genre de conflits qu'il aimait – personnages vertueux placés dans des situations pathétiques dont il extrayait jusqu'à la dernière goutte de pathos¹⁰⁹. » Ecraser ses personnages sous le poids du pathétique apparaît, aux yeux de l'infatigable Nabokov, non seulement

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹⁰⁷ Nabokov, V., *Littératures II* (1981), trad. fr. Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, ed. Fayard, 1985, p. 151.

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 157.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 157-8.

comme un mauvais plagiat, mais aussi comme un problème de construction défectueuse qui engendre la présence d'un mauvais goût littéraire et d'un déséquilibre artistique et poétique. Ces accusations constituent la critique la plus destructrice de Nabokov à Dostoïevski. Le premier reproche sans cesse les « superclichés », « les artifices littéraires de pacotille » et les « coïncidences des coïncidences » qu'il trouve chez le deuxième comme un reflet grotesque et minable des procédés utilisés par les anciens. Écoutons-le par exemple lors d'une interview où le critique persifle la scène du roman dostoïevskien *Crime et châtiment* où Svidrigaïlov écoute à la porte la conversation de deux autres personnages :

- Certains critiques estiment parfois que l'utilisation de la coïncidence dans le roman est un trucage, un procédé facile et artificiel. Je me souviens que vous-même avez dit à Cornell que l'emploi de la coïncidence chez Dostoïevski était primitif.
- Pourtant, dans la « vraie » vie il y a des coïncidences. [...] Ce n'est pas tant la coïncidence dans un récit qui nous gêne que la coïncidence des coïncidences dans plusieurs livres écrits par différents auteurs, comme le procédé de l'écoute aux portes qui apparaît régulièrement dans les romans russes du dix-neuvième¹¹⁰.

Cette avalanche de reproches et accusations impitoyables lancés par Nabokov à l'égard de son concurrent Dostoïevski ne sera pas sans susciter en nous quelques mouvements de révolte. Pourtant, malgré la virulence de ses propos, on ne peut pas s'empêcher d'avouer que la critique de Nabokov nous semble passionnante et cela grâce à son ton satirique et persifleur d'une finesse extraordinaire. Malgré cela, que Nabokov s'attaque aux personnages « névrosés¹¹¹ », « caricaturaux », « pathétiques », « achevés¹¹² » de Dostoïevski, à son omniprésence auctoriale et sa façon autoritaire d'imposer une opinion au lecteur¹¹³, qu'il traite le grand auteur russe d'inculte, de brute et de plagieur, on comprend que le reproche essentiel fait par Nabokov à Dostoïevski est le manque de style chez ce dernier. Pour l'auteur de *La Méprise*, l'auteur de *Crime et châtiments*, de *L'Idiot*, des *Frères Karamazov*, des *Démons*, n'est pas un poète. Et Nabokov tâche d'expliquer ce mépris qu'il porte à Dostoïevski ainsi :

Les lecteurs occidentaux ne comprennent pas deux choses : d'abord que tous les Russes n'aiment pas Dostoïevski autant que le font les Américains et ensuite que la

¹¹⁰ Nabokov, V., *Partis Pris*, op.cit., p. 80-81.

¹¹¹ « Le manque de goût de Dostoïevski, son commerce monotone avec des êtres souffrants de complexes préfreudiens, sa façon de se complaire dans les mésaventures tragiques de la dignité humaine, voilà qui est difficile à admirer. », Nabokov, V., *Littératures II*, op. cit., p. 158.

¹¹² « On nous les donne entiers dès le début du récit, et ils demeurent ainsi, sans changement, même si leur environnement se modifie et si les aventures les plus extraordinaires leur arrivent. », *ibid.*, p. 165.

¹¹³ « L'intrigue elle-même est menée de main de maître, piquée de nombreux expédients ingénieux pour garder le lecteur en haleine. Comparés aux méthodes de Tolstoï, certains de ces expédients ressemblent plus à des coups de gourdin qu'à la caresse délicate des doigts de l'artiste [...], Nabokov, V., *Littératures II*, op. cit., p. 190.

plupart des Russes qui le vénèrent le vénèrent en tant que mystique et non pas en tant qu'artiste. Il était un prophète, un journaliste verbeux et un comédien de boulevard¹¹⁴.

Toujours très subjectif dans ses jugements sur Dostoïevski, Nabokov l'est aussi sur le jugement de l'opinion des russes sur l'œuvre de son « ennemi ». Un lecteur avisé découvrira de suite sa tentative de présenter une image de Dostoïevski vue à travers le regard d'autrui de la façon qui lui convenait le mieux, c'est-à-dire, la sienne. Il faut reconnaître que certaines accusations de Nabokov lancées à la création de Dostoïevski, comme par exemple le sentimentalisme exagéré ou les lourdes analyses psychologiques des héros, sont justes. Mais on notera par ailleurs que les propos excessifs du critique qui invectivent sans cesse l'art original du « méprisé » s'avèrent assez difficiles à prendre au sérieux.

Cette analyse de la critique nabokovienne nous permet de voir une fois de plus à quel point une critique peut être ambiguë et incertaine. L'image peinte par Nabokov de Dostoïevski est l'une des plus négatives mais en même temps complexes. Et on a vu comment, sous la plume de Nabokov, Dostoïevski est partagé entre l'écrivain mauvais et le philosophe agaçant¹¹⁵, entre le psychologue burlesque et le sentimentaliste raté, entre un écrivain farceur¹¹⁶ et un auteur monotone et névrosé. Si Dostoïevski est si farouchement et longuement attaqué par les critiques nabokoviennes c'est sûrement parce que l'auteur des *Frères Karamazov* propose une littérature singulière, difficile à lire, difficile à comprendre, mais surtout difficile à étiqueter. La tentative de Nabokov de figer Dostoïevski sous le signe de l'inculture et du mauvais goût ne provoque en effet qu'un résultat curieusement contraire. Nombreux seront ceux qui, à partir des propos excessifs de Nabokov, donneront une autre existence, différente et multiforme à l'art dostoïevskien.

Par ailleurs, les accusations de plagiat à l'encontre de Dostoïevski et de sa conception du double seront aussitôt considérées comme insoutenables. Ainsi, par exemple Gérard Conio, à la fin d'une excellente étude de la dialectique du double chez Dostoïevski, estime que : « La vérité du *Double* n'est à trouver ni chez Gogol, ni chez Hoffmann, ni même dans l'éclosion ultérieure des grands romans discursifs et polyphoniques, mais dans une postérité qui donnera à l'angoisse existentielle de Goliadkine des moyens d'expression à la hauteur des enjeux de la modernité. Cette vérité inscrit le double de Dostoïevski dans une

¹¹⁴ Nabokov, V., *Partis Pris*, op.cit., p. 7.

¹¹⁵ « Si nous ajoutons à cela qu'il ne cessait de se targuer d'être un interprète authentique du christianisme orthodoxe et que, pour dénouer chaque nœud psychologique ou psychopathique, il nous mène au Christ – ou plutôt à sa propre interprétation du Christ – et à la Saint Eglise orthodoxe, nous saisissons mieux le côté vraiment agaçant de Dostoïevski le « philosophe » », Nabokov, V., *Littératures II*, op. cit., p. 188.

¹¹⁶ « Je reconnais que certaines de ses scènes, certaines de ses disputes, farces énormes, sont extraordinairement amusantes. Mais ses assassins impressionnables et ses prostituées sentimentales, il n'est pas question de les supporter ne serait-ce qu'un instant – en ce qui concerne le lecteur du moins. », Nabokov, V., *Partis Pris*, op.cit., p. 52.

lignée qui se prolongera dans *Le Château* de Kafka et dans *l'Innommable* de Beckett¹¹⁷.» Ainsi, en mettant en évidence les racines communes de Dostoïevski et Kafka, G. Conio, et avant lui notamment Nathalie Sarraute, affirme l'appartenance de Dostoïevski à une lignée littéraire qui va vers la modernité en rompant définitivement avec le passé de l'art romanesque.

Parmi les admirateurs de l'art de Dostoïevski on trouve bien entendu Jacques Catteau, l'un des critiques les plus imminents de Dostoïevski et l'un, à notre avis, des plus objectifs. Dans son ouvrage *La création littéraire chez Dostoïevski*, Jacques Catteau assemble avec habileté les descriptions éparses de la vie personnelle et littéraire du romancier russe avec des analyses très fines du texte de l'œuvre de celui-ci. Ainsi, dans la création de l'image du romancier, J. Catteau recourt – à juste titre – à un double système de références afin d'élucider la nature double d'une personnalité littéraire dans toute son originalité, sa complexité et sa richesse. De son étude minutieuse on peut conclure sans doute à la valeur significative des lettres dostoïevskiennes pour la littérature, ainsi que sur le rôle de cette correspondance pour l'appréhension de l'originalité des projets artistiques de Fiodor Dostoïevski : « Qui veut comprendre l'œuvre de Dostoïevski ne peut le faire sans se référer à la correspondance qui en est tout à la fois la source, l'histoire, l'explication, le commentaire et la synthèse¹¹⁸.» Ainsi, à la différence de Nabokov, Catteau se réfère en permanence à l'épître privé de Dostoïevski afin de comprendre l'art de celui-ci.

Par exemple, lorsqu'il s'agit d'expliquer l'impact qu'a sur l'œuvre dostoïevskienne la littérature des anciens, Catteau, après une minutieuse étude des carnets et des lettres de Fiodor Dostoïevski, découvre l'œuvre de celui-ci non pas comme une imitation servile des prédécesseurs, mais comme « une recherche expérimentale qui dépasse le cadre » d'une littérature traditionnelle :

Le créateur semble raisonner ainsi : ce héros de la littérature m'obsède, me hante, mais je m'interdis de plagier mes prédécesseurs, changeons donc les conditions, les âges les caractères des personnages et expérimentons la même idée. Par exemple, l'héroïne du *Magasin d'antiquités* me fascine, chez Dickens elle est humble et douce, choisissons une enfant altière et révoltée et observons ce qui se passe alors : c'est Nelly de *Humiliés et Offensés*. Il s'agit là d'une recherche expérimentale, qui dépasse le cadre étroit des héros imités ou empruntés aux prédécesseurs, et dont on décèle de nombreuses traces dans les carnets¹¹⁹.

¹¹⁷ Conio, G., *Figures du double dans les littératures européennes*, op.cit., p.79.

¹¹⁸ Catteau, J., « Introduction générale à la correspondance », *Correspondance*, op. cit., p. 45.

¹¹⁹ Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 279.

En nous invitant à pénétrer dans le laboratoire de la création littéraire dostoïevskienne, on sent que J. Catteau semble essayer de se tenir sur une position neutre, d'observateur très attentif à tous les détails qui, d'ailleurs, échappent souvent aux regards d'autres critiques littéraires. Avec le travail monumental qu'il réalise sur Dostoïevski, beaucoup de mythes et chimères qui enveloppaient la personnalité du romancier russe comme une coque figée, s'évanouissent. Ainsi, après avoir balayé nos pires doutes sur le rapport complexe entre la littérature du passé et la littérature dostoïevskienne, Jacques Catteau tente de nous convaincre de l'originalité de la portée du fait divers dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski.

Aux accusations de plagiat des auteurs du passé qu'on lance à Dostoïevski s'ajoute le reproche de transcrire dans ses œuvres littéraires les faits divers lus dans la presse. Ainsi les crimes passionnels comme ceux de *Crime et châtiment* ou des *Démons*, les suicides par désespoir, idéologie ou stupidité, les escroqueries ou encore les autres événements de la réalité littéraire chez Dostoïevski trouvent leur source dans la réalité quotidienne et mouvante de la société humaine. Pour lui, le fait divers est un instrument de travail à partir duquel se développe sa création littéraire. Indispensable, l'information sur les événements de la vie réelle fournit au romancier russe l'impression de sentir ces mouvements tourbillonnaires des impulsions souterraines qui bouleversent toute société. Ceci explique le fort besoin de Dostoïevski de lire la presse tous les jours où qu'il soit : en Russie ou à l'étranger. Loin de sa terre natale, où les journaux sur la Russie sont extrêmement rares, voire inexistantes, le romancier se sent loin de la réalité mouvante de l'esprit slave : « Il me faut absolument rentrer en Russie ; ici, je finirais par perdre jusqu'à la capacité d'écrire, n'ayant pas sous la main le matériau qui m'est constamment nécessaire, à savoir la réalité russe (qui me donne des idées) et les Russes¹²⁰. » Le manque d'information sur la Russie, prive l'écrivain d'inspiration et tout au long de son exil, il ne rêvera qu'à son retour au pays. Et cela non pas dans le but de transcrire simplement les événements du quotidien dans son œuvre. Mais, pour garder constamment le contact avec la réalité mouvante, la réalité des profondeurs de l'âme russe, la réalité en devenir perpétuel. Jacques Catteau, après une minutieuse analyse des lettres et des textes littéraires du romancier russe, constate que chez Dostoïevski le fait divers « éclaire soudainement, au même titre que le morbide ou l'hallucination chez l'individu, les profondeurs cachées mais vivantes de l'âme collective¹²¹. » Plus loin, le critique ajoute :

Le fait divers a une vertu d'expérience universelle et prophétique, une puissance de persuasion qu'aucun autre matériau romanesque ne possède. Hors du commun,

¹²⁰ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 425.

¹²¹ Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 245.

sensationnel, il frappe les imaginations. Publié, il est véridique donc crédible. Mais sa grande force est d'appartenir au patrimoine collectif de l'écrivain, de ses héros et de ses lecteurs. Il est la voix de la foule renvoyée à la foule. Le romancier ne fait rien d'autre que de redonner au lecteur ce que celui-ci avait plus ou moins distraitemment assimilé. Mais il y ajoute une interprétation, un sens nouveau. Matériau du roman, le fait divers devient le véhicule d'une maïeutique sociale, spirituelle et morale¹²².

On entrevoit ici de nouveau le portrait d'un Dostoïevski partagé entre, d'une part, son besoin de rester au plus près des pulsions contradictoires inhérentes à l'être humain et reflétées à travers les faits divers de la presse et, d'autre part, son désir de rester crédible, authentique et original dans sa création. Ainsi, par un subtil éloge au fait divers de presse, le projet littéraire de Fiodor Dostoïevski se trouve à la croisée du réel avec l'imaginaire, du banal avec l'extraordinaire, d'une expérience individuelle avec une collective, du factuel avec l'in vraisemblable. C'est justement dans ces dualités que prend racine la conception de la réalité chez Dostoïevski, conception qui le démarque immédiatement de tous ses prédécesseurs dès qu'on analyse attentivement ses textes en se tenant au plus près possible de sa propre définition du réel :

J'ai une vision personnelle de la réalité (en art) et ce que la plupart appellent fantastique et exceptionnel constitue parfois pour moi l'essence même de la réalité. Les manifestations quotidiennes et la vision banale des choses à mon avis ne sont pas le réalisme, c'est même le contraire. Dans chaque journal vous tombez sur la relation de faits les plus réels et les moins communs. Pour les écrivains de chez nous ils sont fantastiques et par conséquent délaissés, or ils constituent la réalité parce qu'ils sont des faits. Qui donc saura les remarquer, les expliciter, les noter ? Ils sont de chaque instant, de chaque jour, mais nullement exceptionnels [...] Nous laissons la réalité entière nous filer sous le nez¹²³.

Chez Dostoïevski, il ne s'agit donc pas de plagier les anciens ou les faits divers de la presse quotidienne, mais d'une créativité exceptionnelle déclenchée à partir de ces matériaux romanesques fournis déjà par la réalité. La vie offre au romancier un point de départ qui le détermine à s'aventurer dans une direction personnelle, différente de celle que la vie a choisie. Et Dostoïevski d'expliquer à son frère : « On trouve en moi un courant nouveau, original, consistant en ce que je procède par l'Analyse et non la Synthèse, c'est-à-dire que je vais en profondeur et, passant en revue atome par atome, je me mets en quête du tout ; Gogol, lui, prend immédiatement le tout, c'est pourquoi il est moins profond que moi¹²⁴. » L'analyse de la littérature de ses prédécesseurs ainsi que l'étude quotidienne des faits divers communs révèle

¹²² *Ibid.*, p. 245.

¹²³ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 437.

¹²⁴ « Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я. », Lettre à son frère du 1 février, 1846, cité d'après Catteau, J., *Correspondance I*, op. cit., p. 68.

au romancier russe la réalité singulière et mouvante des pulsions souterraines qui existaient, même si dissimulées sous une écorce dure, chez les personnages des anciens écrivains et qui existent toujours chez les représentants de la société humaine de toutes les époques. François Mauriac décrit avec justesse une telle expérience de la création : « Il [le romancier] rend effectif ce qui n'était que virtuel ; il réalise de vagues possibilités. Parfois, simplement, il prend la direction contraire de celle que la vie a suivie ; il renverse les rôles ; dans tel drame qu'il a connu, il cherche dans la victime le bourreau. Acceptant les données de la vie, il prend le contre-pied de la vie¹²⁵. »

Ainsi, l'image double de Dostoïevski comme auteur « plagieur » et homme au caractère confus, image évoquée par les détracteurs, se trouve à nos yeux désavouée grâce aux interventions des critiques qui, dans leurs études de l'œuvre dostoïevskienne sont restés extrêmement attentifs aux discours personnels de l'écrivain russe. Si les interprétations de tel ou tel critique sur l'œuvre et la vie de Fiodor Dostoïevski sont sans doute susceptibles d'influencer notre vision de l'image de celui-ci, on ne se lasse jamais, dès qu'une polémique s'instaure, de recourir immédiatement aux discours personnels du romancier russe pour y découvrir la vérité. Et c'est justement dans les lettres de Dostoïevski qu'on trouve l'explication et les raisons de la modalité selon laquelle l'écrivain se sert des faits divers et des figures littéraires nourries des images des anciens romanciers. C'est à travers sa correspondance que l'auteur de *L'Idiot* nous révèle l'authenticité des figures littéraires de ses personnages dessinés sous l'influence d'un fait divers. Dostoïevski affirme aussi dans ses lettres qu'un écrivain ne peut véritablement saisir toute la profondeur de la réalité humaine si la subtilité de ses propres idées n'excède pas l'idée des représentations effectives du quotidien. Il soutient avec passion – et à juste titre – que, à la différence des auteurs publiés à la même époque, il s'efforce, lui, de découvrir l'authentique sous l'écorce du fait réel et de créer quelque chose de nouveau et d'inédit : « On montre d'une façon convenue un pseudo-trait russe : que tout ce qu'entreprend cet homme se veut une grande tâche et qu'il ne parvient pas à bout des plus petites choses ? Quelles vieilleries ! Quelle idée éculée, vide, complètement fausse, d'ailleurs ! [...] Quelle petitesse, quelle bassesse dans la vision des choses, dans la pénétration de la réalité. [...] Mon fantastique d'Idiot n'est-il pas la réalité, et encore la plus quotidienne ! C'est bien le genre de caractère qu'il doit y avoir aujourd'hui dans les couches de notre société, coupées de la terre et qui, en réalité, deviennent

¹²⁵ Mauriac, F., *Le romancier et ses personnages*, Buchet-Chastel, Paris, p. 109.

fantastiques¹²⁶.» Par cette tendance constante vers le nouveau et le moderne, Dostoïevski justifie non seulement la portée progressiste du fait divers sur son œuvre littéraire, mais aussi son détachement des stéréotypes littéraires anciens. On comprend qu'à travers le double dialogue assidu avec la presse et avec les grandes voix de la littérature et de la philosophie du passé, Fiodor Dostoïevski ne réalise point une copie servile des conceptions déjà existantes, mais, au contraire, y introduit un thème personnel, un développement inattendu d'une idée nouvelle, tout en ramenant à la surface des témoignages singuliers et des représentations particulières d'une réalité inédite. Et cela, selon une optique, une direction, un projet bien déterminés qui éclairent l'ensemble, la totalité et l'authenticité d'une vie intérieure, d'un fonds commun de pulsions anonymes que chacun porte en soi.

Par ailleurs, en s'attachant à sentir la pulsion toujours vibrante dissimulée sous l'écorce de la vie quotidienne, la vision de Dostoïevski nous rappelle en quelque sorte celle de Sarraute. Pour cette dernière, la source principale d'inspiration est aussi le mouvement intérieur qui se cache sous un fait banal et quotidien, le fait divers restant cependant le terrain privilégié seulement pour Dostoïevski mais pas pour Sarraute. L'originalité de l'image double du romancier russe consiste dorénavant à nos yeux dans sa dextérité à jouer de ces échos entre le réel et l'illusion, entre l'ancien et le présent, entre le vraisemblable et l'in vraisemblable et tout cela dans un seul but : saisir l'authentique à travers une confrontation, un contrepoint, une dualité, une polémique.

La polémique est la méthode dominante par laquelle Dostoïevski réalise son œuvre, un débat constant entre l'idée et la fiction romanesque. Ce débat qu'entame et entretient tout au long de sa vie le romancier russe est à la base de la dualité multiforme de son image construite par lui-même ou par un tiers. C'est curieusement la polémique sur ce qu'est Dostoïevski qui nous aide à éclaircir les particularités contradictoires inhérentes à l'existence du romancier, mais aussi à l'existence de ses personnages et de sa création littéraire. Et il ne s'agit pas de recourir à un éternel combat entre le bon et le mauvais, mais au contraste entre l'image sincère qu'est l'homme à travers son discours et son existence sincère et les ombres noires que projettent sur son authenticité les regards d'autrui. Cela vaut autant pour l'image de l'auteur que pour l'image de sa création littéraire. C'est la grande découverte centrale faite par

¹²⁶« Изображается, по-казенному, псевдорусская черта, что всё начинает человек, задается большим и не может кончить даже малого? Экая старина! Экая дряхлая пустенькая мысль, да и совсем даже неверная! Клевета на русский характер при Белинском еще. И какая мелочь и низменность воззрения и проникновения в действительность. И всё одно да одно. Мы всю действительность пропустим этак мимо носу. Кто ж будет отмечать факты и углубляться в них? Про повесть Тургенева я уж не говорю: это черт знает что такое! Неужели фантастичный мой «Идиот» не есть действительность, да еще самая обыденная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества, — слоях, которые в действительности становятся фантастичными. », Dostoïevski, F. dans la lettre du 26.02.1869 (10.03) adressée à N. Strakhov, cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 437.

le romancier russe et révélée à ses lecteurs et à ses critiques. En effet, lui aussi critique littéraire¹²⁷, Fiodor Dostoïevski considère la polémique comme source intarissable de vérité. Bien entendu, nous trouvons cette idée exprimée d'abord dans ses inestimables lettres. Ici, Dostoïevski suggère à son ami et critique littéraire N. Strakhov¹²⁸ les avantages du débat comme moyen sûr d'élucider un jugement ou une position : « Vous voulez éviter la polémique ? Vous avez tort. La polémique est un moyen extraordinairement commode d'éclaircir la pensée, et notre public en est friand. Tous les articles de Belinski, par exemple, avaient une forme polémique. En outre, on peut, par le biais de la polémique, annoncer le ton d'une revue et le faire respecter¹²⁹. » Plus loin Dostoïevski recommande fortement à Strakhov, seul critique dont il reconnaît comme extraordinaires les capacités d'expression et de style, d'éviter lors de ses discours l'absence de tout procédé polémique. Une clarté hors du commun, ainsi qu'une constante « tranquillité » risque selon Dostoïevski de nuire à l'authenticité d'une critique et de conférer un air « d'abstraction » aux articles écrits sous la plume de Strakhov. L'écrivain russe poursuit son idée ainsi : « Il faut s'émouvoir, il faut fustiger parfois, descendre jusqu'aux détails les plus particuliers, courants, quotidiens. Cela confère à la parution d'un article un air de nécessité des plus vitales et stupéfie le public¹³⁰. » On verra par la suite que chez Fiodor Dostoïevski la conception d'un discours critique fondé sur une forme polémique nécessaire coïncide avec la conception d'un texte littéraire reposant sur une forme double de représentation, de structuration et d'interprétation. La vérité acquiert comme avatars pour le romancier la spontanéité, la sincérité, le bouleversement, l'entrechoc de deux constantes, la stupéfaction, le paradoxe. Pour le grand auteur russe, le lecteur, vers lequel il revient obstinément, a besoin de cette dualité de visions, de ce débat d'idées afin d'y trouver le reflet de ses propres pensées et émotions à l'égard de tel ou tel événement littéraire ou romanesque relaté.

Une fois de plus on se convainc qu'un Dostoïevski partagé, portant en lui-même les contradictions inhérentes à la vision duplice de l'existence, privilégie ces différends afin de construire sa différence artistique et personnelle mais aussi l'originalité de tout texte et image constitués par un *autre*. Ici, surgit de nouveau à nos yeux la critique dont Nabokov a invectivé si longuement l'art de Dostoïevski. Il n'est pas étonnant qu'une mauvaise critique soit, par

¹²⁷ En 1860 Fiodor Dostoïevski fonde avec son frère Mikhaïl la revue littéraire et critique *Le Temps*.

¹²⁸ N. Strakhov était à l'époque sur le point de commencer une collaboration avec une revue littéraire nouvelle portant le titre d'*Aurore*.

¹²⁹ « Вы избегаете полемики? Напрасно. Polemika est чрезвычайно удобный способ к разъяснению мысли, у нас публика слишком любит ее. Все статьи, например, Белинского имели форму полемическую. Притом же в полемике можно выказать тон журнала и заставить его уважать. », Dostoïevski, F. dans sa lettre du 26.02.1869 (10.03), cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 435-6.

¹³⁰ « Надо и поволноваться, надо и хлестнуть иногда, снизить до самых частных, текущих, насущных частных. Это придает появлению статьи вид самой насущной необходимости и поражает публику. », *Ibid.*, p. 436.

conséquent, et d'une certaine manière, tout à fait bienvenue et souhaitable. Car même s'il s'agit d'un avis défavorable de Nabokov ou d'autres, l'important est que la présence de l'œuvre dostoïevskienne se fasse perpétuellement saisissable, à travers ces critiques fastidieuses, sur l'arène mondiale de la littérature. Une description très fine de ce phénomène paradoxal nous est offerte par B. Pivot :

De même que la nature a horreur du vide, l'écrivain a horreur du silence. À toute extrémité, il lui préfère l'éreintement, la moquerie, l'injure, l'incompréhension, la note de trois lignes, le coup de pied au cul. Un auteur fustigé par la critique, c'est un auteur qui existe ; un auteur ignoré de la critique, c'est un auteur qui a la « sensation épouvantable » de n'avoir pas été lu, d'avoir écrit un livre pour rien, de ne pas exister. Pour tous les écrivains qui ont peu de lecteurs, c'est-à-dire la majorité, ce sont les critiques qui résolvent le célèbre problème shakespearien « to be or not to be ». De là qu'un dossier de presse plat comme une crêpe est pour un auteur, de toutes les défaites, la plus cuisante, et de toutes les déconvenues, celle qui semble la plus injuste. C'est que le silence, on ne peut pas le discuter, épiloguer sur lui. Il n'offre aucune prise où le malheureux écrivain puisse se raccrocher. Il condamne sans dire pourquoi. Il est froid comme la tombe. Combien de poètes, de romanciers ont renoncé, découragés par le mutisme de la presse ? De là aussi que le silence est probablement l'arme la plus meurtrière du critique (n'est-il pas comique qu'un homme dont la profession est d'écrire soit plus redouté lorsqu'il ne prend pas sa plume que lorsqu'il s'en sert et qu'il se fasse davantage d'ennemis en ne jugeant pas qu'en jugeant ?) Le critique sait évidemment que ses silences sont guettés autant que ses articles et que ce qu'il ne dit pas lui est imputable comme ce qu'il dit. À la limite, on peut affirmer qu'il donne un avis sur tous les livres qui paraissent, en parlant des uns, en ignorant les autres. Car si retenir un ouvrage pour en rendre compte, c'est en soi déjà porter un premier jugement de valeur ; décider pour quelque motif que ce soit, de se taire sur un autre, c'est aussi exprimer une opinion¹³¹.

Quant aux jugements de valeur qu'on porte sur ce qu'est Dostoïevski, nous sommes témoins plutôt d'un vacarme que d'un bruissement d'interprétations. Certes, étant donnée la nature complexe de Dostoïevski, l'image de l'homme et de l'artiste qui transparaît à travers sa correspondance est susceptible aux yeux du public d'être soumise aux polémiques permanentes. Et tant mieux. C'est peut-être exactement ce qu'aurait souhaité Dostoïevski : ne pas détenir un dossier « plat comme une crêpe », pour reprendre le vocabulaire de Pivot. Quel personnage : un écrivain étrange, un plagieur, un chroniqueur et un liseur acharné des journaux, un marginal, un publiciste agité par d'éternelles interrogations, ou encore un écrivain « poussiéreux », « crépusculaire », pamphlétaire, ennuyeux, névrosé... Curieusement, chacune de ces images, donne l'impression d'être inachevée, double, et c'est justement ceci qui prouve le statut personnel original et le positionnement littéraire hors du commun de l'écrivain. Divers donc seront les portraits peints du grand romancier mais,

¹³¹ Pivot, B., *Les Critiques littéraires*, Paris, Flammarion, 1968, p. 83-84.

avouons-le, les hypothèses qu'on peut bâtir autour de l'image de soi de Dostoïevski auront toutes pour dominante une dimension artistique et littéraire. Aussi, il nous paraît impossible d'étudier l'image de Dostoïevski-homme qui se reflète dans ses lettres en dehors de l'image artistique de l'auteur, image reflétée à son tour dans le texte de ses œuvres littéraires. Car l'articulation des deux images nous permet de comprendre, premièrement, leur complexité et, deuxièmement, le mécanisme de leur fonctionnement dans le texte. Connaître la dualité de l'image du *je* empirique d'un auteur nous permet de comprendre le dédoublement de son *je* dans le texte littéraire, un dédoublement qui vise, à travers multiples dualités (de langage, de perspective, d'instance narrative, de représentation, d'effet et de sens) à neutraliser la position omnisciente de l'auteur.

Toutefois un examen minutieux de la vie, des lettres, des carnets et des textes littéraires ne garantit toujours pas une interprétation authentique de ce que fut Fiodor Dostoïevski. L'approche qui voit dans le créateur la source primordiale de sens, et de ce fait, celui qui est plus que tout autre en mesure d'explicitier son texte, s'oppose au credo de la critique qui, refusant à l'auteur le monopole du sens, se considère habilitée à interpréter à sa guise la personne et l'œuvre de Dostoïevski. La preuve en est la multitude d'interprétations vraisemblables et invraisemblables qui circulent, en quelque sorte, autour de l'image de Dostoïevski. Si dans l'esprit de la critique littéraire, le portrait du grand romancier s'est divisé en une suite de constructions autonomes et antinomiques reflétant à la fois en Dostoïevski l'homme, le philosophe et l'écrivain, il en est différemment pour ce que soutient la critique psychanalytique littéraire.

I. I. IV. Maladie et création.

Ainsi, pour l'analyste allemand Jolan Neufeld, disciple de Freud, Dostoïevski présente un vrai cas clinique :

Nous avons examiné à la lumière de la psychanalyse la vie et la création de Dostoïevski et trouvé les désirs qui ont déterminé sa vie et son œuvre. Le tableau qui a surgi sous nos yeux est celui d'un petit garçon quelque peu négligé par la mère et soumis au dressage sévère du père. Solitaire à la maison et à l'école, plein de fortes tendances refoulantes, de désirs et de pensées irréalisables de richesse, de domination et puissance, il s'évade de la réalité dans le monde de l'imagination, du rêve, où peuvent s'accomplir tous ses désirs insatisfaits. De ces rêves sont nées ses œuvres. Leur fondement est la tendance érotique, leur objet le désir inconscient de l'inceste. La

vie et l'œuvre de Dostoïevski, ses actes et ses sentiments, sa destinée, tout cela découle du complexe d'Œdipe¹³².

Notons que la vision, bien simpliste, de Neufeld que nous venons d'évoquer est totalement partagée par S. Freud. Celui-ci distinguait à son tour dans la riche personnalité de Dostoïevski quatre aspects : « l'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur¹³³ ».

Notons d'emblée qu'en citant les commentaires faits par les psychanalystes à l'égard de Dostoïevski nous ne nous proposons pas d'entamer une polémique ou une analyse de ces conceptions. Des études de ce caractère ont été déjà faites. Ce qui nous intéresse ici c'est d'exploiter ce phénomène qu'est l'interprétation psychanalytique, au même titre que l'interprétation critique littéraire, pour la création d'une image double inhérente à tout écrivain. Il est curieux aussi d'observer comment l'image de Dostoïevski, qui surgit sous le scalpel des psychanalystes, influence, se heurte, se superpose à l'image qui apparaît sous la plume des critiques littéraires. On comprend que quelque part, il existe une étroite interdépendance entre ces deux paradigmes que nous appellerons conventionnellement : critique traditionnelle littéraire et critique psychanalytique. Malheureusement, et l'une et l'autre discipline avancent leurs hypothèses comme si elles voulaient dicter une opinion sur ce que représente Fiodor Dostoïevski.

Même lorsque les critiques littéraires et les psychanalystes étudient parallèlement et minutieusement la correspondance, la biographie et les textes littéraires de l'auteur, il arrive que leurs jugements ne soient pas tout à fait crédibles. Ceci est dû sans doute à la difficulté de rester neutre quand on veut à tout prix s'exprimer sur quelque chose. Ainsi, il n'existe pas de discours neutre, d'analyse neutre ou de critique neutre : on affirme, on nie, on questionne, on catégorise, on se trompe... Nier ou affirmer que Dostoïevski est un névrosé ou un grand ou mauvais écrivain condamne les commentateurs du romancier russe à l'inexactitude, car l'authentique est cette fiction intérieure particulière qui échappe à l'autre, et nous fait perdre de vue le réel, en laissant croire qu'il nous semble, dans quelque réserve profonde, pouvoir trouver la vérité. Il s'ensuit que pour les psychanalystes ou les critiques littéraires, construire l'image d'un auteur, en l'occurrence celle de Dostoïevski, est l'une des tâches les plus fastidieuses car il faut toujours se tenir sur ses gardes afin de ne pas tomber dans le travers de l'inauthenticité. Authentique et inauthentique, négation et affirmation installent l'image de Dostoïevski et de son œuvre dans une dualité infinie. La solution serait bien sûr celle de rester

¹³² Neufeld, J., cité par Catteau J., in *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 132.

¹³³ Freud, S., « Dostoïevski et le parricide », préface, *Les Frères Karamazov*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1973, t. I, p. 26.

neutre et la seule orientation inévitable serait la *littérature*, or la plupart des critiques littéraires ou psychanalytiques tantôt expliquent l'homme Dostoïevski par le héros dostoïevskien, tantôt le héros par l'homme.

De cette manière, du point de vue des analystes, l'image de Dostoïevski est celle d'un homme « névrosé¹³⁴ », « bisexuel¹³⁵ », « masochiste¹³⁶ », « parricide¹³⁷ », dont les créatures sont l'incarnation de ses désirs pathologiques refoulés. Bref, Dostoïevski apparaît dans la vision des analystes comme un *homme malade* et un *écrivain névrosé*. L'intolérable dans ces jugements est le fait qu'ils analysent d'une façon très clinique l'auteur et confondent sa vie avec ce qu'il décrit. Une telle assimilation de l'auteur avec ce qu'il raconte met l'accent sur son vécu et néglige en quelque sorte sa sensibilité artistique. Ce faisant, les psychanalystes affublent l'image de Dostoïevski de nombreuses étiquettes qu'ils plaquent sur le texte. Ainsi, la haine refoulée envers son père attribuée par Freud à Dostoïevski s'exprimerait dans le parricide karamazovien, la supposée homosexualité latente de l'auteur deviendrait évidente, pour l'analyste, à travers les situations remarquables des nouvelles dostoïevskiennes¹³⁸, l'auto-sadomasochisme du romancier rongé par des désirs pathologiques se manifesterait dans la manière dont Dostoïevski soumet ses personnages (et apparemment le lecteur aussi) aux châtiments et aux souffrances interminables¹³⁹... La liste n'est pas épuisée, mais on préfère l'arrêter ici. Même la sensibilité de Fiodor Dostoïevski, sensibilité de poète qui l'a aidé à entrevoir sous l'écorce de la réalité stéréotypée une réalité mouvante des pulsions souterraines, est interprétée par S. Freud comme une prédisposition vers des pulsions

¹³⁴ « On a donc tout à fait le droit de différencier une épilepsie organique d'une épilepsie « affective ». La signification pratique est la suivante : celui qui est atteint de la première souffre d'une affection cérébrale, celui qui a la seconde est un névrosé. Dans le premier cas, la vie psychique est soumise à une perturbation étrangère venue du dehors; dans le second cas, la perturbation est une expression de la vie psychique elle-même. Il est on ne peut plus probable que l'épilepsie de Dostoïevski soit de la seconde sorte. » ; Freud, S., « Dostoïevski et le parricide », préface, *Les Frères Karamazov*, coll. « Folio », Gallimard, Paris, 1973, t. I, p. 26.

¹³⁵ « Ainsi la formule pour Dostoïevski est la suivante : une prédisposition bisexuelle particulièrement forte, et une capacité de se défendre avec une particulière intensité contre la dépendance envers un père particulièrement dur. », *Ibidem*.

¹³⁶ « La contradiction se résout avec l'idée que la très forte pulsion de destruction de Dostoïevski, pulsion qui eût pu aisément faire de lui un criminel est, dans sa vie, dirigée principalement contre sa propre personne (vers l'intérieur au lieu de l'être vers l'extérieur), et s'exprime ainsi sous forme de masochisme et de sentiment de culpabilité. Il reste néanmoins dans sa personne suffisamment de traits sadiques qui s'extériorisent dans sa susceptibilité, sa passion de tourmenter, son intolérance, même envers les personnes aimées, et se manifestent aussi dans la manière dont, en tant qu'auteur, il traite son lecteur. Ainsi, dans les petites choses, il était un sadique envers l'extérieur, dans les choses plus importantes, un sadique envers lui-même, donc un masochiste, autrement dit le plus tendre, le meilleur et le plus secourable des hommes. », *Ibidem*.

¹³⁷ « [Dmitri] C'est un frère du héros et il est remarquable que Dostoïevski lui ait attribué sa propre maladie, la prétendue épilepsie, comme s'il voulait avouer que l'épileptique, le névrosé en lui, était un parricide. », *Ibidem*.

¹³⁸ « Une telle prédisposition doit assurément être supposée chez Dostoïevski ; elle se révèle sous une forme virtuelle (homosexualité latente) dans l'importance des amitiés masculines au cours de sa vie, dans son comportement, marqué d'une étrange tendresse, avec ses rivaux en amour et dans sa compréhension remarquable pour des situations qui ne s'expliquent que par une homosexualité refoulée, comme le montrent de nombreux exemples de ses nouvelles. », *Ibidem*.

¹³⁹ « Il reste néanmoins dans sa personne suffisamment de traits sadiques qui s'extériorisent dans sa susceptibilité, sa passion de tourmenter, son intolérance, même envers les personnes aimées, et se manifestent aussi dans la manière dont, en tant qu'auteur, il traite son lecteur. », *Ibidem*.

destructrices et criminelles¹⁴⁰. La tendance incestueuse des mouvements intérieurs de Dostoïevski serait sublimée, selon Freud, en combat acharné contre la dictature des lois morales et sociales¹⁴¹. Tout ici semble disséqué par les outils de l'analyse suite à quoi la poétique dostoïevskienne apparaît comme un triste et lugubre paysage des êtres issus d'un esprit schizophrène.

Lorsqu'on voit certains aspects de l'œuvre dostoïevskienne être étudiés seulement dans l'optique de l'épilepsie, des complexes ou des passions refoulés de l'auteur, on ne peut pas s'empêcher de donner raison aux écrivains qui, au XXe siècle, se sont insurgés avec véhémence contre ce type d'analyse des œuvres littéraires. Parmi eux, Nathalie Sarraute occupe une position très rebelle quand, dans son œuvre, elle critique et remet en cause la psychologisation du roman. Ici nous touchons au sujet où la psychanalyse se confronte à la critique littéraire.

Si les psychanalystes voyaient, de manière générale, Dostoïevski comme un aliéné et un écrivain névrotique, certains critiques, inspirés par la psychanalyse freudienne, louent le romancier russe pour son œuvre psychologique. De plus, la critique exagère et tient absolument parfois à ce que ce soit lui-même que Dostoïevski psychanalyse. Du coup, le romancier russe se transforme d'un cas pathologique (selon la psychanalyse) en un analyste des pathologies (selon les critiques). A notre sens, ce phénomène s'explique, premièrement, par le souci des critiques littéraires de réfuter les constatations exagérées des analystes sur la démence de Fiodor Dostoïevski et, deuxièmement, par la tendance à voir sous le signe du pathologique désormais la place d'une sensibilité psychologique, alors qu'effectivement cette sensibilité est plutôt d'ordre poétique. Ces deux raisons suffisent à rendre compte de la particularité de l'image double qui représente Dostoïevski en tant qu'*homme qui s'autoanalyse* à travers ses œuvres et *écrivain-psychologue* qui explore les profondeurs de l'être humain à travers les crises extrêmes de ses personnages romanesques.

¹⁴⁰ « La contradiction se résout avec l'idée que la très forte pulsion de destruction de Dostoïevski, pulsion qui eût pu aisément faire de lui un criminel est, dans sa vie, dirigée principalement contre sa propre personne (vers l'intérieur au lieu de l'être vers l'extérieur) », *Ibidem*.

¹⁴¹ « Après avoir mené les plus violents combats pour réconcilier les revendications pulsionnelles de l'individu avec les exigences de la communauté humaine, il aboutit à une position de repli, faite de soumission à l'autorité temporelle aussi bien que spirituelle, de respect craintif envers le Tsar et le Dieu des chrétiens, d'un nationalisme russe étroit, position que des esprits de moindre valeur ont rejointe à moindres frais. C'est là le point faible de cette grande personnalité. », *Ibidem*.

I. I. V. Psychologie et autoanalyse.

Les adeptes de la première image supposent que l'écrivain raconte ses propres fantasmes et complexes en les dévoilant par le biais du mystère de l'inconscient de ses personnages. Cette tendance à voir Dostoïevski s'analyser à travers son art tourne parfois à l'obsession. Écoutons par exemple D. Arban déclarer que dans *La Logeuse*, Dostoïevski entreprend une auto-analyse :

« Ordynov se sent bizarrement souffrant. Il s'étend sur une banquette dans sa chambre et s'endort. Par moments, il revenait à lui et devinait que son sommeil n'était pas du tout sommeil, mais quelque torturante, maladive inconscience. » Nous sommes ici sur un seuil ; ce qui va commencer est une mystérieuse descente dans l'inconscient. Cette maladie est sommeil – ce sommeil est vision. Ordynov est entré dans une zone inconnue par où descendre aux domaines interdits de Dostoïevski, témoignant que celui-ci en savait déjà long sur les cheminements de l'âme – de toute âme. En 1846, c'est une auto-analyse qu'il entreprend – et elle va le mener vers sa vérité la mieux scellée¹⁴².

En étudiant l'œuvre dostoïevskienne, D. Arban, comme les psychanalystes, donne l'impression d'être à la recherche de tel ou tel indice d'une chimérique obsession personnelle de l'auteur pour des visions extravagantes. Or, d'une manière générale, les œuvres dostoïevskiennes témoignent d'une portée autobiographique très faible. Cependant, nous ne pouvons pas juger négatif ce commentaire, car, par ses constatations, D. Arban semble vouloir expliquer autrement que les psychanalystes l'agilité de Fiodor Dostoïevski à réaliser cette descente dans les profondeurs de l'inconscient. Malgré une tentative pour voir dans l'expérience du héros, l'expérience personnelle de l'auteur, Arban, confère pourtant à « l'auto-analyse » dostoïevskienne une dimension essentiellement poétique. Chez la critique littéraire, il ne s'agit pas d'un caractère à un « fond pulsionnel pervers¹⁴³ », mais plutôt d'un poète chez qui la frontière entre son expérience intérieure et son écriture est très floue. Sans doute, D. Arban construit ses réflexions en s'inspirant de la fécondité des images fournies par la psychanalyse, mais ce qui différencie la psychanalyse de la critique littéraire c'est que la première discipline voit le patient-Dostoïevski prédisposé vers un « fond pulsionnel pervers », alors que la deuxième voit le romancier-Dostoïevski doué d'un fond pulsionnel poétique.

Ceci dit, notons aussi qu'il ne faut pas croire que les psychanalystes ne reconnaissent pas le don artistique de Fiodor Dostoïevski. Au contraire, Freud même par exemple, qui a

¹⁴² Arban, D., *Les années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Collection «Bibliothèque historique», Paris, 1968, Payot, p. 328.

¹⁴³ « le fond pulsionnel pervers qui devait le prédisposer à être un sadomasochiste ou un criminel », Freud, S., « Dostoïevski et le parricide », préface, *Les Frères Karamazov*, coll. « Folio », op. cit., p. 26.

analysé à sa manière la personnalité dostoïevskienne, reconnaît volontiers le génie romancier de l'écrivain russe : « L'écrivain est ce qu'il y a de plus incontestable : il a sa place non loin derrière Shakespeare¹⁴⁴. *Les Frères Karamazov* sont le roman le plus imposant qui ait jamais été écrit, on ne saurait surestimer l'épisode du *Grand Inquisiteur*, une des plus hautes performances de la littérature mondiale. Malheureusement, l'analyse ne peut que déposer les armes devant le problème du créateur littéraire¹⁴⁵. » Ce « malheureusement » proféré par l'analyste semble exprimer la défaillance de l'analyse devant une telle excellence artistique. C'est aussi l'affirmation implicite du génie d'un écrivain qui a su découvrir bien avant le célèbre Freud, dont l'excellence dans son domaine est irréfutable bien sûr, les importantes prémisses de la psychanalyse d'aujourd'hui. Avant Freud, Dostoïevski a ouvert la voie à l'étude de l'inconscient, des névroses, de la schizophrénie, de la folie ; il en a montré l'importance dans la vie de société. Pour cela, il est historiquement le premier à avoir donné à la psychologie la place qui lui revient dans l'ensemble des sciences humaines. Son génie est précisément d'avoir compris et exprimé l'idée de l'universalité des états psychologiques et de la « normalité » des dysfonctionnements psychologiques, tel le dédoublement, chez l'être humain. Car, même les meilleures ou les pires manifestations d'angoisses, de complexes, de fantasmes, de désirs et de refus sont toutes, pour Dostoïevski, celles que l'inconscient de chacun recèle dans son tréfonds. En faisant cette plongée vertigineuse dans le monde de l'inconscient, l'écrivain installe l'ambiguïté au cœur de l'universalité de la psychologie souterraine. La logique et la clarté de la raison s'effacent devant le triomphe de l'ambivalence des sentiments humains. Le basculement des frontières entre amour et haine, désir et refus, orgueil et humilité, révolte et soumission, souffrance et jouissance témoigne chez l'écrivain d'une dualité fondamentale de la nature humaine. Le paradoxe est désormais évident : un génie littéraire « fouillé » par un psychanalyste éminent avec les outils fournis il y a longtemps par ce premier. Mais l'originalité incontestable de Fiodor Dostoïevski consiste justement dans sa capacité d'articuler en lui et ensuite dans son œuvre des traits irréconciliables, singuliers, uniques, passionnants et donc vivaces.

Les détracteurs de Fiodor Dostoïevski ne cherchent bien entendu qu'à éluder cette habilité originale de l'écrivain russe. Ainsi, par exemple si on revient à V. Nabokov, acharné contre la psychanalyse qui fournit, selon lui, en littérature, comme en réalité, des types et des

¹⁴⁴ A cet égard, il est curieux d'entendre Nathalie Sarraute dire « Je me dis toujours que Shakespeare a eu de la chance quand il écrivait Hamlet car Freud, n'est pas venu mettre ses lunettes là-dessus... Enfin, il était costaud... Il aurait tenu le coup ! » ; voir : « Rencontre avec Nathalie Sarraute », entretien entre Nathalie Sarraute et Isabelle Huppert, propos recueillis par Guérin, M.-A. et Jousse, T. le 7 décembre 1993, *Cahiers du cinéma*, no 477 (mars 1994), p. 8-14, 1994, p. 11. A partir de ce commentaire amusant, on peut paraphraser les paroles de Sarraute et dire que Fiodor Dostoïevski, au même titre que Shakespeare, « était costaud » et qu'il « aurait tenu le coup », sans doute, des analyses freudiennes.

¹⁴⁵ Freud, S., « Dostoïevski et le parricide », préface, *Les Frères Karamazov*, op.cit., p. 26.

définitions trop simplistes et « d'un burlesque indescriptible¹⁴⁶ », il ne manque pas, bien évidemment, de s'attaquer à la passion de Dostoïevski pour l'exploration des profondeurs psychologiques de l'homme. On entendra ainsi Nabokov tantôt démentir tout rapprochement possible entre la psychologie et les recherches dostoïevskiennes¹⁴⁷, tantôt « interner » les personnages de Fiodor Dostoïevski dans un méprisable classement selon leurs « pathologies ». Insurgé contre tout étiquetage psychanalytique dans la littérature, le diagnostic « psychologique » que fait subir V. Nabokov aux personnages dostoïevskiens est une arme à double tranchant. D'une part, il s'attaque avec mépris à la psychologisation des caractères romanesques (en essayant ainsi de préserver de ce sort ses propres œuvres) et de l'autre part, il met en œuvre une nouvelle stratégie pour fustiger le roman « psychologique » de son « ennemi » – Dostoïevski. Dans ce classement assez grossier, Raskolnikov est à la fois « névrosé » et « psychopathe » mais conserve néanmoins une « folie lucide ». Les personnages féminins sont, selon Nabokov, quasiment tous accusés d'hystérie. Mychkine est épileptique et le général Ivolguine est atteint de « démence sénile ». En effet, même si les attaques de Nabokov sont exagérées, on avoue que cet auteur accuse, d'une certaine manière, à juste titre Dostoïevski pour l'analyse et le caractère instable et outrancier de ses personnages. Mais si pour nous, ce ne sont que des caractéristiques d'un roman complexe, pour Nabokov c'est le signe d'un manque d'originalité et de style.

Malgré les reproches nabokoviens, nous verrons par la suite, qu'en décrivant les crises extrêmes de ses personnages, ainsi que leurs caractères singuliers, Dostoïevski nous donne accès à une vie souterraine extrêmement riche en émotions authentiques. Ceci prouvera que l'étude analytique de la folie ou de l'état latent de démence des personnages dostoïevskiens ne constitue pas un élément dommageable pour une œuvre romanesque. Au contraire, les recherches psychologiques de Fiodor Dostoïevski visent désormais, non pas à « diagnostiquer » tel ou tel état du personnage, mais à créer un univers mental qui conduise le lecteur à plonger au cœur des drames intérieurs de l'être souterrain. C'est justement cette manière de Fiodor Dostoïevski à faire participer le lecteur aux mouvements souterrains de ses personnages qui vaut à l'auteur russe son fameux qualificatif de grand psychologue et de

¹⁴⁶ Nabokov, V., *Littératures II*, op. cit., p. 165.

¹⁴⁷ « L'hypothèse selon laquelle Dostoïevski aurait été le précurseur de Freud provient du fait que les termes et les thèmes du livre de Carus rappellent ceux de Freud ; en réalité, le parallélisme entre Carus et Freud ne provient pas du tout de la doctrine de fond, mais simplement de la terminologie linguistique, qui, chez chacun des auteurs, a un contenu idéologique différent. », Nabokov, V., *Littératures II*, op. cit., p. 165. Pour nier le rapprochement entre le grand psychanalyste S. Freud et F. Dostoïevski, Nabokov affirme d'abord ce dernier comme successeur direct de Carl Gustav Carus (1789-1869), médecin et peintre allemand connu pour ses études psychologiques de l'âme humaine. Ces déclarations visent à établir un écart considérable entre les doctrines de Freud et celles de Carus. Selon Nabokov, il s'agirait justement de reconnaître le premier comme psychanalyste véritable et non pas le deuxième. Ensuite, Nabokov tient à souligner que Dostoïevski, comme Carus n'aurait au fond d'autre rapport à la psychologie freudienne que terminologique.

précurseur du roman moderne. Nabokov, pour montrer une nouvelle fois son mépris envers son ancêtre malmené, ne manque pas de s'insurger contre ce don poétique, signe évident de l'originalité de Fiodor Dostoïevski, en le représentant comme une simple analyse bornée des « cas pathologiques ». En s'érigeant contre l'œuvre dostoïevskienne, Nabokov attaque ainsi non seulement l'analyse des caractères, mais aussi l'univers poétique d'un monde invisible (le dedans) que Fiodor Dostoïevski s'efforce de rendre visible aux yeux du lecteur (au dehors). En banalisant l'étude des personnages qu'effectue Dostoïevski dans ses œuvres, Nabokov tente de nier la portée moderne de la création littéraire de son prédécesseur qui s'inscrit exemplairement dans la perspective d'un changement remarquable entre dedans et dehors. Le critique farouche entame ainsi, d'une manière générale, une polémique intense avec tous ceux qui clament, à l'instar de Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon*, que le grand écrivain russe est aussi un grand psychologue et précurseur du roman moderne.

I. I. VI. Le dedans et le dehors.

Il convient de remarquer ici une nouvelle fois la diversité et l'antinomie des images qui, d'une part, correspondent à certains traits particuliers de l'homme et l'écrivain qu'est Dostoïevski dans ses œuvres littéraires, et, d'autre part, ne correspondent point à cette personnalité complexe qui transparaît à travers sa *Correspondance*. Et bien heureusement, la polémique sur l'image du grand romancier russe n'est jamais épuisée. C'est le lieu ici de revenir aux études et aux commentaires précieux de Jacques Catteau, qui, tout en « gardant » son regard fixé sur l'homme et son héros, réussit à établir un équilibre entre l'image de Dostoïevski qui se projette à l'extérieur du texte littéraire et à l'intérieur de celui-ci.

Pour ce critique célèbre, il importe de considérer la vie *intérieure* de Dostoïevski comme la base réelle, la trame à partir de laquelle se forment à l'*extérieur* (dans le texte extralittéraire ou littéraire) les multiples variantes de l'image de soi de l'auteur russe. Ceci explique aussi pourquoi J. Catteau a consacré dans son dernier ouvrage sur Dostoïevski¹⁴⁸ tant d'espace pour y étudier le milieu créateur du romancier, sa maladie, sa passion destructrice pour le jeu. Et voilà, qu'à la différence des psychanalystes, le critique français découvre à travers la maladie de celui-ci, sa lutte acharnée pour la vie, à travers ses troubles cénesthésiques une sensibilité particulière pour l'authentique, à travers ses crises extrêmes une lucidité de prophète, d'artiste, d'écrivain :

¹⁴⁸ Il s'agit de *La création littéraire chez Dostoïevski*.

Si on rapproche ces confidences épistolaires : états cyclothymiques, obsession de la démence, de la crise cérébrale, serremments de gorge, insomnie, hypocondrie, cauchemars morbides, troubles cénesthésiques,[...] hantise du sommeil léthargique et de la mort, violentes céphalées, évanouissements, irritabilité, sensation de la présence de l'autre, sentiment d'être persécuté par ses collègues, surestimation de sa personne, on pourrait allègrement conclure non à l'épilepsie mais à quelque psychose aiguë, par exemple, à cette variété que définissent les psychiatres et dont les syndromes pourraient correspondre : « la bouffée délirante polymorphe¹⁴⁹ ». Ce serait oublier l'immense déploiement créateur, l'affirmation incessante de détenir les richesses inépuisables de vitalité (жизненость), l'exploitation lucide, peut-être libératrice, de ses propres troubles dans les œuvres, et surtout la vigilance constante de l'écrivain qui jamais ne cède mais s'analyse avec une précision clinique¹⁵⁰.

L'image dominante qu'on découvre grâce au travail de J. Catteau est donc celle partagée entre *l'intérieur* – les tourments, les contradictions, les mouvements souterrains que porte le singulier romancier russe en lui-même et *l'extérieur* – la projection de toutes ces controverses dans les discours dostoïevskiens littéraires et extralittéraires. Il est également fort probable que cette vision adoptée par Catteau lui est suggérée par la perception visuelle du monde formulée par Dostoïevski lui-même dans ses lettres : « Vois-tu, plus il y a en nous d'esprit et de contenu intérieur, plus est beau notre coin de vie. Bien sûr terrible est la dissonance, terrible le déséquilibre que nous présente la société. Il faut que l'extérieur soit équilibré par l'intérieur. Sinon, à s'abstraire des phénomènes extérieurs, l'intérieur prend le dessus trop dangereusement. Les nerfs et l'imagination prennent trop de place dans l'être. Tout phénomène extérieur, faute de s'y habituer, paraît colossal et en quelque sorte épouvante. On se met à avoir peur de la vie¹⁵¹. » Tout événement banal reflété dans l'œuvre dostoïevskienne doit acquérir donc une représentation sur un double niveau : extérieur et intérieur. De plus, tout doit reposer sur une harmonie entre ces deux paradigmes de la réalité. Il se trouve que les sensations souterraines éclairent soudainement une réalité différente de celle qu'on trouve à la surface. Pourtant, le grand penseur ne privilégie pas une dimension au profit de l'autre, il met en évidence leur équilibre, ce qui prouve avec quelle lucidité l'écrivain réfléchissait sur l'art et la vie. Ceci dévoile les subtilités d'une dualité que célèbre Dostoïevski tout au long de son œuvre romanesque, une dualité particulière, différente de celle explorée par ses prédécesseurs. Dans cette optique, on perçoit que le double littéraire qui s'exprime dans l'œuvre romanesque de Dostoïevski, à travers des formes contradictoires et polémiques

¹⁴⁹ Ici J. Catteau cite A. Anty : *Psychiatrie à l'usage de l'équipe médico-psychologique*, Masson, Paris, 1975, pp. 27-33.

¹⁵⁰ Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 144.

¹⁵¹ « Видишь ли, чем больше в нас самих духа и внутреннего содержания, тем краше наш угол и жизнь. Конечно, страшен диссонанс, страшно неравновесие, которое представляет нам общество. *Вне* должно быть уравновешено с *внутренним*. Иначе, с отсутствием внешних явлений, внутреннее возьмет слишком опасный верх. Нервы и фантазия займут очень много места в существе. Всякое внешнее явление с непривычки кажется колоссальным и пугает как-то. Начинаешь бояться жизни. », Dostoïevski, F. dans sa lettre (1847) à son frère, cité d'après Catteau, J., *Correspondance I*, op.cit., p. 106.

d'existence, est avant tout le reflet des confrontations intérieures qui animent l'esprit et l'âme d'un écrivain préoccupé constamment de son développement personnel. Aussi, la maladie mentale interprétée souvent par de nombreux critiques comme cause principale de l'incohérence personnelle et artistique du romancier russe n'apparaît à nos yeux que comme un détail secondaire.

Ce qui se révèle pourtant essentiel à travers les lettres de Dostoïevski, ainsi qu'à travers son texte romanesque, c'est la sensibilité d'un homme et d'un écrivain-poète animé sans cesse par des mouvements d'âme très puissants et très complexes. Du coup on constate que la sincérité touchante, la spontanéité ardente, le caractère contradictoire, bref l'originalité intérieure de l'auteur se reflète avec la même intensité et le même effet passionnant dans son discours romanesque, à l'extérieur : « la plume court au rythme d'une pensée précipitée, excessive, passionnée, revenant sur les thèmes obsessionnels [...]»¹⁵². Ceci donne l'impression que les frontières entre les composantes de la dichotomie intérieur/extérieur se trouvent en permanente fluctuation et que tout écrit de sa plume porte un caractère duplice : à la fois très personnel, grâce à la sincérité saillante du mot et collectif, grâce au ton entraînant et captivant de tout événement décrit. Cette réalité décrite par Dostoïevski s'avère être sa propre réalité, mais aussi celle d'un autre, celle d'un lecteur. Dans sa lettre à son ami Apollon Maïkov, il définit la conception de sa réalité littéraire ainsi :

Ah mon ami ! J'ai de la réalité et du réalisme une conception bien différente de celle de nos réalistes et critiques. Mon idéalisme est plus réel que le leur. Seigneur ! Racontez un peu de façon sensée ce que nous tous, Russes, avons vécu, ces 10 dernières années, dans notre développement spirituel, et aussitôt nos réalistes écriront que c'est pure imagination ! Alors qu'il s'agit du plus authentique, du plus pur réalisme ! C'est d'ailleurs cela le réalisme, mais en plus profond, le leur flotte à la surface. [...] Avec leur réalisme à eux, impossible d'expliquer le centième des faits réels, effectivement survenus. Alors qu'avec notre idéalisme, il nous est même arrivé de prédire des faits. C'est arrivé¹⁵³.

Ces commentaires montrent que Dostoïevski ose, à l'encontre de ses prédécesseurs et de ses contemporains, inscrire le singulier (l'étrange) sous le signe d'un réalisme profond, un réalisme digne des grands écrivains et artistes révolutionnaires. Il s'agirait donc pour l'auteur russe d'un « idéalisme réel » capable de rendre douteux ce qui semble évident, laid ce qui

¹⁵² Catteau, J., « Introduction générale à la correspondance », op. cit., p. 38.

¹⁵³ « Ah, друг мой! Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает. [...] Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось. », Dostoïevski, M. dans sa lettre de 11(23).12.1868, cité d'après Catteau, J., *Correspondance II*, op. cit., p. 409-10.

semble beau, singulier ce qui paraît indifférent. Ce faisant, Dostoïevski redéfinit la notion d'« idéalisme » et la réinvestit d'une nouvelle dimension de réalisme en rappelant ainsi que le réel s'étend au-delà des limites des formulations verbales, des définitions, des idées. Produire en série ce qui devrait demeurer unique, singulariser la banalité, engendrer un intérêt détaché et en somme, une passion distante envers les choses les plus infinitésimales : « C'est d'ailleurs cela le réalisme, mais en plus profond. », dit Dostoïevski. Mais quel paradoxe, la littérature est un milieu bondé de sens et les mots y créent des réseaux de relations où nous ne percevons plus que la circulation sonore d'une réalité de convention. D'où le conflit et les divergences de points de vue : « Avec leur réalisme à eux, impossible d'expliquer le centième des faits réels, effectivement survenus. » La réalité stéréotypée vue par « ils » se heurte à la réalité nouvelle que Dostoïevski découvre en pénétrant dans les profondeurs de la vie quotidienne.

L'exploration multidirectionnelle de son trouble angoissant et son exploitation romanesque ont aidé l'écrivain à aborder ce mystère de l'homme d'une manière révolutionnaire et à percevoir paradoxalement toute la richesse créatrice des manifestations telles que : sensation de dédoublement, sentiment de dislocation de l'extérieur et de l'intérieur, dimension tragique de la dialectique du désir. D'autre part, l'exploration du pathologique, des complexes, des émotions, des rêves auxquels s'est vivement intéressé Dostoïevski, loin de toujours servir à l'image de celui-ci, induit de nombreuses confusions parmi les critiques quant à la délimitation entre la représentation du créateur, de ses projets littéraires et l'interprétation des créatures que celui-ci met en place dans ses œuvres. Autrement dit, sous la lumière d'une telle image, aux yeux de certains critiques, il devient tout à fait logique de faire le procès « psychologisé » non seulement de Dostoïevski comme auteur des personnages féconds pour l'analyse, mais aussi de Dostoïevski comme écrivain névrotique, complexé et aliéné. C'est pour cela qu'au début de sa carrière littéraire, la réalité authentique explorée par l'écrivain russe est perçue par autrui comme le fruit d'une simple imagination exagérée. Cependant, il ne se lasse pas de défendre, en toute conscience d'être malentendu, sa propre vision d'artiste qu'il parvient sans doute à faire percevoir à ses successeurs. Et Nathalie Sarraute de confirmer : « Les choses les plus folles sont vraies. C'est ce que disait toujours Dostoïevski¹⁵⁴. » Une phrase qui d'une part met en valeur l'originalité de la vision de Dostoïevski et ensuite suggère son importance pour le roman moderne dont Sarraute est une représentante reconnue. Ce qui rend logique l'étude des ressemblances et des dissemblances à ce sujet entre les créations littéraires de ces deux grands auteurs. Mais avant,

¹⁵⁴ Sarraute, N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 120.

il importe d'analyser les éléments fondamentaux fournis par Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon* sur le rapport de Dostoïevski avec le roman moderne.

I. I. VII. Dostoïevski - un précurseur du roman moderne.

Dans son essai *De Dostoïevski à Kafka*, Nathalie Sarraute nous propose une lecture personnelle de l'œuvre dostoïevskienne et l'interprète en fonction de ses propres idées et à travers ses propres tropismes. Ainsi, à la question de Simone Benmussa : « Tu y parles de Dostoïevski mais, en fait, c'est de ton propre travail que tu parles à travers Dostoïevski. Le « pourquoi » des tropismes, le « qu'est-ce que c'est que ce matériau-là » ?, Nathalie Sarraute répond : « Absolument »¹⁵⁵ A travers ce texte on découvre une nouvelle image de l'écrivain Fiodor Dostoïevski, mais aussi une nouvelle vision de la création littéraire de celui-ci. Avec ce texte, la romancière propose un point de vue concurrent selon lequel Dostoïevski est le précurseur du roman moderne dans la mesure où il traite d'une matière « psychique¹⁵⁶ » nouvelle. Pour réaliser ceci, l'auteure de *L'Ere du soupçon* se propose de nier l'idée selon laquelle Dostoïevski, considéré comme représentant du roman psychologique, se trouve aux antipodes de Kafka, lui, appartenant aux tendances du roman de l'absurde. Réfuter la différence entre les deux romanciers, l'un représentant le roman traditionnel et l'autre le roman moderne¹⁵⁷, c'est affirmer que le premier est le précurseur du deuxième :

Pourtant rien n'est plus arbitraire que de l'opposer, ainsi qu'on le fait souvent aujourd'hui, à celui qui a été sinon son maître, du moins son précurseur, comme il a été – qu'ils le sachent ou non – le précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps. (DK, p. 1564)

Ainsi grâce à sa lecture, l'œuvre d'un Dostoïevski-aliéné devient œuvre d'un Dostoïevski-écrivain, excellent à tel point qu'il apparaît légitime de revendiquer que le « psychologique » dostoïevskien constitue la source de la description kafkaïenne de l'homme déraciné des temps modernes : « Sur ces terres immenses dont Dostoïevski a ouvert l'accès,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵⁶ Dans ses entretiens avec Simone Benmussa, Nathalie Sarraute explique que dans *L'Ere du soupçon* elle avait utilisé le terme « psychologique » pour désigner « cette matière psychique » qui constitue son objet de recherches commun avec Dostoïevski. Voir : « J'emploie « psychique » maintenant parce que « psychologique » a été, entre temps, abîmé et galvaudé à un tel degré que je ne l'emploie plus. » ; *Ibid.*, p. 115.

¹⁵⁷ Notons que les premières lectures faites par N. Sarraute des écrits de Kafka ne l'impressionnent point. La forme traditionnelle du dialogue employé par F. Kafka dans ses récits ne révèle pour l'auteur des *Tropismes* rien de plus qu'une « convention insupportable ». Il s'agissait plus précisément du *Château* et de la *Métamorphose*. Plus tard, après avoir lu *Le Procès* dans sa version originale, Nathalie Sarraute reconnaît avoir eu tort de juger l'art de Kafka comme conventionnel. Voir : Sarraute, N., *Conférences et textes divers*, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1697 ; ou encore dans : Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 56-60.

Kafka a tracé une voie, une seule voie étroite et longue, il a poussé dans une seule direction et il est allé jusqu'au bout » (DK, 1564). De ce mouvement double qui vise à désigner Dostoïevski comme précurseur et en même temps à montrer comment on l'a prolongé, nous voyons surgir le cheminement qui conduit de la création dostoïevskienne vers la création sarrautienne. Des idées chères à Sarraute trouvent leur écho à travers ses interprétations de l'œuvre dostoïevskienne. Ainsi, voit-on que la disparition des frontières entre les personnages, idée propre à Sarraute, s'enracine dans les formes romanesques du personnage proposé par Fiodor Dostoïevski :

Sous la pression du tumulte, l'enveloppe qui le [le personnage] contient s'amincit et se déchire. Il se produit comme un déplacement, du dehors vers le dedans, du centre de gravité du personnage, déplacement que le roman moderne n'a cessé d'accentuer. (DK, p. 1571)

On revient à ce déplacement continu que privilégiait Dostoïevski en littérature, déplacement qui instaure une harmonie entre la forme et le contenu, entre le dedans et le dehors de l'être, du personnage. Pour Nathalie Sarraute, cette conception romanesque du personnage dostoïevskien et l'accent mis sur le dedans contiennent l'idée à son état embryonnaire de la décomposition du personnage qui se poursuit dans le roman moderne. L'œuvre romanesque de Fiodor Dostoïevski est considérée ici comme source importante de recherches et de techniques nouvelles pour les romanciers modernes en général et non seulement comme source d'inspiration pour l'écriture de Nathalie Sarraute. En présentant ainsi Dostoïevski, d'une part, à travers ses propres idées, et, d'autre part, comme précurseur du roman moderne, Nathalie Sarraute généralise ses propos et propose une écriture qui dépasse son expérience personnelle et accède à un mouvement d'ensemble conduisant vers la modernité du roman. Aussi, l'utilisation du *on* impersonnel efface le *je* sarrautien pour accomplir deux objectifs de Nathalie Sarraute dans l'écriture de *L'Ere du soupçon* : exposer ses idées sur la littérature en tant que représentante du roman moderne et révéler sa propre expérience de lecture. A travers ce double mouvement du personnel vers le collectif se dessine la conception du rapport entre le traditionnel et le moderne, rapport qui réside en effet sur un fond commun qu'est celui des mouvements intérieurs de l'être humain.

En mettant en évidence les racines communes de Dostoïevski et Kafka, Nathalie Sarraute conclut : « Si l'on envisageait la littérature comme une course de relais jamais interrompue, il semble bien que ce serait des mains de Dostoïevski, plus sûrement que de celles d'aucun d'autre, que Kafka aurait saisi le témoin. » (DK, p. 1572). Ce « témoin », qui est le héros du *Procès* de Kafka, est considéré par Nathalie Sarraute comme l'héritier direct de

l'être souterrain de Dostoïevski et, par extension, comme précurseur de ce personnage qui n'est qu'un support anonyme de vie chez Nathalie Sarraute : « Son K. [...] n'est [...] que le plus mince des supports. » (DK, p. 1572). On constate que ce texte sarrautien se situe dans la tension entre le traditionnel et le moderne, mais aussi entre la révolution et l'évolution de l'art littéraire. D'une part, cet essai exprime la filiation entre Dostoïevski et Kafka et met en évidence une lignée littéraire qui va du grand romancier russe vers la littérature moderne. D'autre part, à travers justement cette première mise en parallèle, il décrit progressivement le mouvement d'évolution qui relie la création dostoïevskienne à celle sarrautienne. Ainsi, lorsqu'on entend Sarraute s'interroger quel est le fil conducteur qui va de Dostoïevski à Kafka, on a l'impression qu'on peut s'interroger de la même manière pour trouver ce point commun qui lie l'œuvre de Dostoïevski à celle de Sarraute :

Et le sentiment ou le faisceau de sentiments que rassemble et retient l'enveloppe légère, que sont-ils, sinon ce même désir passionné et anxieux, d'« établir un contact » qui traverse comme un fil conducteur toute l'œuvre de Dostoïevski ? (DK, p. 1572)

Le principe commun à l'œuvre dostoïevskienne et kafkaïenne s'avère être d'emblée un élément qui caractérise aussi l'écriture sarrautienne. La romancière reconnaît ce parallèle lors d'une interview :

-Vous référant à l'analyse « de Dostoïevski à Kafka », vous avez dégagé un élément commun qui est ce besoin d'établir un contact, surtout chez Dostoïevski. Ne pensez-vous pas qu'il est également à la base des minuscules drames qui forment *Le Planétarium* ?

-Certainement. Et c'est d'abord ce contact qui permet d'éveiller ces mouvements, ces mouvements chez moi ne s'éveillent qu'au cours d'une sorte de conflit, au cours des dialogues. Il faut qu'il y ait une recherche de contact ou un contact pour que tous ces tropismes bougent. Alors, forcément, en dehors de ces contacts, il m'est assez difficile de faire quelque chose¹⁵⁸.

En faisant état de cette expérience commune du principe du « contact », Nathalie Sarraute spécifie sa recherche comme une progression constante où se produit un mouvement des formes romanesques qui se développent les unes à partir des autres. C'est donc au cœur de ce principe dostoïevskien du « contact » qu'évolue l'écriture des tropismes. Ce n'est d'ailleurs que grâce à ce besoin de contact que la romancière française vit son expérience singulière des mouvements intérieurs. Tout comme Dostoïevski vit les drames intérieurs de ses êtres souterrains à partir des conflits et des contradictions qui agitent leur existence,

¹⁵⁸ Lotringer, S., « Nathalie Sarraute exploratrice du réel », *l'Etrave*, oct-nov., 1959, pp. 13-15.

Sarraute ne conçoit pas son écriture en dehors de ce monde-là. A partir de l'expérience artistique dostoïevskienne, Nathalie Sarraute s'est mise à vivre sa propre expérience littéraire. Ce phénomène explique aussi pourquoi les deux auteurs ont choisi d'écrire à partir de leur expérience personnelle des mouvements intérieurs. Écoutons Dostoïevski décrire le processus du surgissement de cet univers singulier à créer :

Je ne sais quelle étrange pensée frémit en moi. Je frissonnais et mon cœur fut en cette minute comme inondé d'un brusque afflux de sang, jailli en brusque source d'une sensation puissante, encore jamais connue. C'était comme si je venais seulement de comprendre, à cet instant précis, quelque chose qui jusqu'alors bougeait en moi sans que j'en eusse connaissance. C'était comme si j'avais eu la soudaine vision de quelque chose de nouveau, un monde entièrement neuf, inconnu de moi et dont je n'avais eu notion que par les vagues bruits et de mystérieux indices¹⁵⁹.

On comprend que la source d'inspiration pour Fiodor Dostoïevski jaillit tout droit de son vécu quotidien animé par d'incessants mouvements intérieurs. Un événement simple, connu, ordinaire semble agir parfois sur le romancier russe avec une grande force et éveiller en lui des sensations inconnues et inexplorées auparavant¹⁶⁰. Nathalie Sarraute avoue à son tour vivre la même expérience du ressenti comme fondement de sa vocation d'écrivain :

Je n'ai jamais cherché à étudier quelque chose parce que c'est important, parce que ça existe ou parce que ça fait partie de la vie. J'ai pris des choses que je ressens fortement, qui me sont proches et qui me paraissent intéressantes parce qu'elles aboutissent à ce qui, en apparence, est anodin, relève de la vie courante, quotidienne, qui se passe à chaque instant. Les grandes tragédies, les guerres, je ne les ai pas vécues¹⁶¹.

Leur objectif commun, leur idée suprême consiste à démontrer que sous l'anodin, le personnel, sous le visible se cache d'autres univers complexes et universels qui réclament vivement leur droit à l'existence. C'est lorsqu'apparemment il ne se passe rien, que les deux écrivains se lancent à la recherche acharnée des choses vivantes qui habitent un « monde entièrement nouveau ».

Une vaste gamme de formes et de significations apparaissaient soudainement devant Dostoïevski et Sarraute et interpellent leur être profond, leur culture et leur vécu. Submergés par cet univers énorme, le *moi* des deux écrivains est emporté, éclaté en une sorte de

¹⁵⁹ Dostoïevski, F., *Songes pétersbourgeois en vers et en prose*, cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 27-28.

¹⁶⁰ A ce sujet, Strakhov, qui a assisté au processus d'écriture de Dostoïevski, dit : « Les pensées les plus générales et les plus abstraites agissaient sur lui avec une grande force. [...] Il sentait, pour ainsi dire, les pensées avec une vivacité peu commune. Alors il l'exposait sous différents aspects, lui donnait parfois une expression imagée, très accusée, sans toutefois l'élucider sur le plan logique et développer son contenu. », cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 28.

¹⁶¹ Sarraute, N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 114.

« conscience ouverte, sans limites, dans laquelle s'engouffre ce qui, normalement, reste au-dehors, vous effleure à peine ¹⁶² ». Ici le dedans recouvre le dehors, l'expérience personnelle des sensations au contact d'autrui recouvre l'expérience commune, puisque selon les deux écrivains, sur un certain plan précis, presque tout le monde éprouve ces pulsions intérieures qui sont à la base de la dualité inhérente à l'existence humaine. Pour connaître cette nouvelle réalité qui s'ouvre sous leurs yeux, ils sont obligés de passer à travers leur *moi* pour accéder à un univers entier où le *je* se dédouble entre l'extérieur et l'intérieur. En tant qu'écrivains, ils comprennent que l'identité extérieure d'un personnage préconçu ne suffit pas à revivre un mouvement intérieur authentique et à l'incarner sous une forme nouvelle. Il est nécessaire donc de situer le *je* à un niveau intérieur, où des groupes véritables de mouvements contradictoires et fugaces s'agitent et annulent l'identité personnelle. Ce *je* apparaît dans leur vision comme néant, un espace qui occupe toute la place, mais qui peut être accessible au lecteur puisqu'il contient en lui de multiples virtualités. Situé dans la tension entre le personnel et le collectif, ce *je* protéiforme est capable de cultiver en nous une sensibilité singulière à l'égard des pulsions intactes et inexplorées. L'espace qui se crée au cœur de cette tension est un espace qui nous appartient à tous, c'est en quelque sorte ce que Nathalie Sarraute appelle la « zone neutre » de la pluralité singulière des aspects qui s'agencent en nous. C'est justement cette neutralité, dont Dostoïevski s'est efforcé de nous donner certaines conditions nécessaires (polyphonie, relation étroite auteur/lecteur ou *je/aautrui*, accent mis sur le fond commun des mouvements infimes), qui permet à Nathalie Sarraute de s'identifier facilement aux personnages du souterrain dostoïevskien :

C'est aussi parce que cette zone neutre existe que je peux lire Dostoïevski et m'identifier au Père Karamazov, personnage avec lequel, Dieu sait, je n'ai rien à voir ni du point de vue social, ni du point de vue historique, rien... Et bien je ne suis pas la seule¹⁶³.

Une telle forme romanesque du personnage que déploie Fiodor Dostoïevski prouve la tendance, encore timide, de l'auteur à s'effacer devant le récit et c'est bien là que s'enracine l'idée sarrautienne qui exige de se délester du narrateur, du personnage et de l'intrigue. Ainsi, les parcours personnels de Nathalie Sarraute et de Fiodor Dostoïevski deviennent à travers l'essai sarrautien celui d'une communauté entière, littéraire et humaine, soucieuse d'appréhender le mystère de l'être moderne.

¹⁶² *Ibid.*, p. 156.

¹⁶³ *Ibidem.*

Par le biais de l'expérience de lecture de Nathalie Sarraute, nous découvrons une nouvelle image de Fiodor Dostoïevski poète et artiste. Notons que l'essai sur Dostoïevski et Kafka apparaît à l'époque où l'importance de la création dostoïevskienne pour le roman moderne n'est pas encore tout à fait reconnue en France. Grâce à la lecture bouleversante que propose Nathalie Sarraute des œuvres de Fiodor Dostoïevski, l'art de celui-ci découvre au lecteur occidental un univers complètement inconnu et extrêmement riche pour des recherches nouvelles et modernes. Nathalie Sarraute liquide le reproche que l'on fait habituellement à Dostoïevski, à savoir que la psychologie de ses personnages est outrée et incohérente. Le romancier russe qui opte pour la disharmonie et le chaos des mouvements souterrains apparaît désormais comme *véritable précurseur de la modernité romanesque*. Sa singularité est source indubitable de son originalité artistique, son univers étrange est la garantie de sa réussite aux yeux des romanciers modernes et du lecteur contemporain. Pourtant, grâce aussi à sa singularité, Dostoïevski reste toujours un *inconnu* dont l'image est *irréductible* à une catégorie stable.

* * * *

Quelle que soit l'image de soi de Fiodor Dostoïevski ou celle vue par autrui, il est indéniable qu'il s'agit d'une personnalité complexe où sommeillent plusieurs auteurs-penseurs¹⁶⁴.

Un philosophe ? Oui et non. Car une thèse philosophique acquiert sa vraie profondeur chez Dostoïevski seulement lorsqu'il s'agit d'explorer l'inconscient humain de l'auteur de cette thèse. De cette manière, on comprend que c'est moins les idées philosophiques des êtres dostoïevskiens que les secrets de la conscience de ces êtres qui intéresse l'auteur. Dostoïevski devient ainsi *le premier* à aspirer d'explorer dans son œuvre le double à travers le rapport entre philosophie et psychologie, rapport illustré par la dichotomie raisonnement/intuition. Lors de ces recherches basées sur une symbiose entre les deux dimensions de cette opposition binaire, l'écrivain russe a su découvrir intuitivement beaucoup de choses que les psychanalystes du XIXe siècle ont eu du mal à connaître et les a faites évoluer d'une manière qui dépassait tout cadre philosophique établi par ses prédécesseurs.

Un psychologue ? Pas vraiment... Car, à notre sens, lorsque Nietzsche dit que « Dostoïevski est le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie ¹⁶⁵ » ; ou Gide affirme que : « les vérités les plus profondes et les plus rares que nous pouvons attendre de

¹⁶⁴ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 31.

¹⁶⁵ Cité dans l'édition des *Œuvres Complètes*, op. cité, p. 2070, note 3 se référant à la p. 1567.

[Dostoïevski] sont d'ordre psychologique ¹⁶⁶», ils s'inscrivent dans la tradition séculaire de voir en Dostoïevski avant tout un psychologue et ensuite un écrivain. Le romancier russe semble avoir pressenti cette méprise à l'égard de son art et répond de la manière suivante : « Sans cesser d'être pleinement réaliste *trouver dans l'homme l'homme...* On me dit *psychologue* : *c'est faux*, je suis seulement un réaliste *au sens le plus élevé*, c'est-à-dire que je peins toutes les *profondeurs de l'âme humaine*¹⁶⁷. » Il s'agit donc chez Dostoïevski d'*exprimer* les profondeurs psychologiques de la nature humaine et non pas de les *analyser*, la représentation apparaissant ainsi comme essentiellement artistique avant même d'être psychologique, sociologique ou philosophique. C'est pourquoi, il nous semble injuste de lire dans le récit dostoïevskien le social, le philosophique et le psychologique sans prendre en compte l'innovation littéraire de l'auteur. Celle-ci consiste notamment dans la manière unique de l'écrivain de représenter essentiellement sur le plan symbolique littéraire des éléments des autres domaines, qui ne sont ici que des matières parmi tant d'autres. Jacques Catteau dira : « L'idée lumineuse de Dostoïevski n'était pas seulement le « dédoublement » pathologique, anormal, le processus schizoïde [...], mais la découverte de la *dualité irréductible de l'âme humaine* [...]»¹⁶⁸.

Un *aliéné* ? Rien de plus injuste. C'est l'âme humaine, l'unique réalité de Dostoïevski, et la dichotomie essentielle de l'être humain qui entraînent la dichotomie de la réalité que l'auteur perçoit. C'est l'humain en son expression psychologique et métaphysique que Fiodor Dostoïevski explore et représente en toute lucidité dans un univers littéraire qui grossit la réalité connue et la rend double. Cet univers que fonde l'acte créateur ne sert et n'illustre pas une analyse scientifique car il se suffit à lui-même. Néanmoins, il est incontestable que le roman pour Dostoïevski représente un instrument de connaissance d'un réel unique, visible d'abord dans la vision créative de l'auteur. Et comme sur tout élément du réel, la science (psychologie, philosophie, sociologie, théologie, histoire, etc.) tente souvent de porter une investigation sur la réalité littéraire double révélée et se sert à sa façon de ce qu'elle y découvre. Ainsi, naissent diverses thèses qui traitent des sujets non-littéraires à travers la création littéraire de Dostoïevski. Si on a reproché à Fiodor Dostoïevski d'être un « aliéné¹⁶⁹»,

¹⁶⁶ Gide, A., *Dostoïevsky*, op. cit., p. 121.

¹⁶⁷ « Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой. ». *Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского*, СПб., 1883, p. 373. Cité et souligné par M. Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 73.

¹⁶⁸ Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 88. Nous soulignons.

¹⁶⁹ Cité dans l'édition des *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 2070, note 1 se référant à la p. 1566. « Dostoïevski n'est pour moi qu'un aliéné. *Crime et Châtiment* est l'œuvre d'un détraqué » (Paul Léautaud, *Lettres à Marie Dormoy*, éd. Marie Dormoy, Albin Michel, 1966, pp. 328-329).

un « détraqué¹⁷⁰ », une personnalité hors de la règle, digne d'être censurée en permanence, c'est parce qu'on n'a pas compris que, par sa démarche, le romancier russe n'exprimait point sa volonté de détruire les systèmes existants, mais de les reconstruire sur des bases plus solides, plus conformes aux exigences de la pensée moderne. Creuser la pensée et en révéler la dualité.

Un *écrivain singulier, paradoxal, mystérieux* ? Certainement, mais à travers tout cela, orienté vers une écriture moderne. Car l'exigence de modernité va de pair avec l'exigence de marginalité. Deux exigences que Dostoïevski a su assumer entièrement pour ainsi représenter l'une des sources essentielles d'inspiration et d'influence pour ses successeurs. C'est pour cela que de nombreux explorateurs de l'univers dostoïevskien considèrent aujourd'hui comme immense son influence sur la littérature moderne : « de Nietzsche à Sartre, de Proust à Soljenitsyne, il n'est presque pas une grande œuvre en ce dernier siècle qui ait été écrite en-dehors de cette influence. Qu'on enlève par exemple à Gide la notion d'acte gratuit, à Camus la réflexion sur le suicide, à Sartre le problème de la responsabilité universelle, que deviendraient leurs philosophies de ce siècle ?¹⁷¹ ». Toujours à ce sujet, Frank Joseph affirme : « Tous les grands courants culturels de ce dernier demi-siècle, nietzschéisme, freudisme, expressionnisme, surréalisme, théologie critique, existentialisme, se sont accaparés l'homme du sous-sol¹⁷². » Aussi, il n'est pas étonnant qu'on considère comme *marginal* dans le sens d'*exceptionnel* un écrivain aux facultés, aux caractéristiques et aux visions philosophiques et artistiques si particulières.

Avec cette réflexion sur la dualité de l'image extratextuelle de Fiodor Dostoïevski, nous nous sommes proposé de rendre perceptible un cadre où s'affrontent plusieurs opinions sur ce que représente l'auteur. Au bout du compte, on découvre que chaque nouvelle image construite de Fiodor Dostoïevski est le résultat d'une interaction constante entre plusieurs données. Tantôt une image se nourrit de la position sociale de l'écrivain qui parfois est confondue avec sa position littéraire. Tantôt cette image existante déjà est confrontée à l'image discursive de l'auteur qui se construit à travers son texte extra- /intra-littéraire et produit une autre image. Tantôt l'écrivain est jugé sous un angle, tantôt sous un autre et à chaque fois son image acquiert une nouvelle dimension. La confrontation directe de l'opinion d'autrui à l'opinion du romancier russe sur certains points de sa création nous a montré la nécessité de s'adresser aux structures constitutionnelles des œuvres dostoïevskiennes, avant d'en faire le jugement. Bien entendu, notre recherche, dans ce chapitre, n'était pas orientée

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ Lamblé, P., *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski*, tome 2, op. cit., p. 312.

¹⁷² Frank, J., *Dostoevsky: The Seeds of Revolt*, Princeton University Press, 1976. p. 49.

vers une analyse ou une interprétation exhaustive de telle ou telle image. C'est la tension qui se crée entre ces multiples images qui nous intéressait et ceci pour pouvoir mieux appréhender cet univers de contradiction qui caractérise l'œuvre et la personnalité de Fiodor Dostoïevski. Car c'est notamment de cette contradiction que le double littéraire peut naître dans son œuvre. Dans cette perspective, toutes les représentations de l'auteur qui font irruption dans ce chapitre et caractérisent la dichotomie essentielle Dostoïevski-homme et Dostoïevski-poète seront censées alimenter l'étude de l'écriture du double dans son œuvre littéraire. De l'autre côté, l'analyse des nombreux aspects de l'image extratextuelle de Dostoïevski nous permettra désormais d'établir plus aisément un parallèle avec l'ambiguïté de l'image extratextuelle de Sarraute. A présent, le temps est venu de nous focaliser sur la dualité de l'image extratextuelle de Nathalie Sarraute tout en gardant à l'esprit un élément essentiel qui relie la personnalité et l'œuvre de la romancière à celles de Fiodor Dostoïevski : la singularité. Il s'agit plus précisément de cette singularité qui met « en marge » les deux écrivains, les place hors du commun, les pousse à la lisière de l'espace communautaire, là où leurs regards portent des deux côtés de la ligne que leurs pas ont déjà franchie.

I. II. Nathalie Sarraute – une image extratextuelle sans nom.

Inlassablement, Nathalie Sarraute dirige ses recherches d'une nouvelle vérité vers des terrains singuliers en privilégiant des écrivains qui, par leur vision hors du commun, ont su résister à la tentation de la réalité banale et grâce à cela devenir inimitables et uniques. La romancière reconnaît elle-même l'importance des influences littéraires sur la vision de la réalité d'un écrivain et en ce sens elle affirme que la « littérature [...] est à la fois une rupture et une continuité » :

Chacun de nous suit un chemin que d'autres ont ouvert. Des voies nombreuses partent à partir du point où ont abouti les écrivains qui nous ont précédés. Chaque jour s'ouvrent, partant du même point de départ, de nouvelles voies. (RR, p. 1649)

Sarraute raconte volontairement ses propres expériences de lecture qui avaient contribué à la formation de son fonds littéraire et culturel. Ainsi, on apprend qu'avant Dostoïevski, il y a eu d'abord *Madame Bovary* de Flaubert qui représente pour la romancière la grande révélation des sentiments en trompe l'œil « présentés comme tel » (FP, p. 1632) et lui prouve l'inauthenticité des descriptions traditionnelles des personnages et de leurs vécus :

Tous les sentiments que Mme Bovary croit éprouver étaient des copies de formes littéraires dégradées. C'était là pour moi une grande découverte. Un vaste pan de la réalité jusque-là invisible, ce qu'on devait appeler plus tard « l'inauthentique », faisait irruption dans la littérature. (RR, p. 1649)

C'est dans le récit de Flaubert que Nathalie Sarraute trouve la confirmation à ses propres observations : la réalité de nos sentiments est dédoublée entre l'authentique et l'inauthentique. La romancière observe avec attention comment la dualité des sensations se heurte chez Flaubert à la dualité des images et des paroles qui décrivent les sentiments éprouvés par Madame Bovary. Ainsi, des sentiments authentiques prennent leur départ dans l'inauthentique d'un cliché et inversement, les sentiments les plus sincères se trouvent anéantis sous le poids d'une forme stéréotypée. Cette confrontation ambiguë entre l'authentique des sensations et l'inauthentique de la parole trop soignée du précurseur réussit à créer dans l'esprit sarrautien la vision d'un univers fondamentalement double, scindé entre le vrai et le faux, un univers qui mérite de constituer la substance et le sujet d'un roman moderne.

Les images à double fond que Sarraute découvre dans *Madame Bovary* lui révèlent la dualité subtile et féconde des apparences, dualité qu'elle exprimera plus tard dans son œuvre sous la forme des jeux des trompe l'œil entre eux. Un cliché sera confronté à l'autre afin de percer et démasquer l'apparence des formes d'art de qualité douteuse. Grâce à l'entrée dans la littérature de cet élément neuf qu'est l'inauthentique du « bovarysme », mais aussi grâce à l'ambition de Flaubert de bâtir « un livre qui n'aurait presque pas de sujet » (FP, p. 1639), Sarraute reconnaît en l'auteur de *Madame Bovary* le grand précurseur du roman moderne. Le récit flaubertien ouvre ainsi pour Sarraute la voie d'une dualité fondamentale à la création littéraire moderne : forme et fond doivent être indivisibles. La forme romanesque est authentique seulement si elle met le lecteur en présence d'une substance vivante de manière à en révéler toute la complexité et la richesse.

Si Flaubert révèle le premier, selon Nathalie Sarraute, l'univers en trompe l'œil de l'inauthentique, Dostoïevski, lui, représente pour la romancière l'explorateur principal de l'authentique. Si chez l'auteur de *Madame Bovary* la dualité naît de la confrontation entre le vrai et le faux, chez l'auteur des *Frères Karamazov*, la dualité naît à l'intérieur même de l'authenticité des états « crépusculaires » (RR, p. 1649). Avec Dostoïevski, Sarraute découvre pour la première fois des mouvements intérieurs jamais connus et définis, mais qui, décrits d'une façon amplifiée et complexifiée, se révèlent d'une authenticité sans précédent. Au cœur de cette vérité dostoïevskienne, la romancière française voit une nouvelle réalité : la

contradiction, l'opposition, la spontanéité, l'incertitude et l'ambiguïté des mouvements psychiques de l'être humain. Il en résulte alors que non seulement la réalité se fonde sur un double niveau, apparent et intérieur, mais ce dernier s'avère duplice aussi à son tour. Par conséquent, Nathalie Sarraute saisit chez l'écrivain russe la représentation révolutionnaire de la dualité profonde de l'être humain. D'emblée, grâce à la description des « contorsions bizarres », de « tous ces bonds désordonnés et ces grimaces » du personnage dostoïevskien, Sarraute semble découvrir la réalité des « mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents » (ES, p. 1566) qu'elle définit comme tropismes. La parole du narrateur dostoïevskien est « contaminée » par ce désordre du ressenti et se révèle d'une dualité qui instaure plusieurs points de vue sur les faits exposés. Ce principe esthétique d'un regard double sur la réalité que défend Fiodor Dostoïevski trouve un écho dans l'esprit de Nathalie Sarraute.

Remarquons à ce sujet la tendance du positionnement auctorial dans le texte exprimée par Gustave Flaubert : « L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie¹⁷³. » Sans aucun doute, une telle formulation n'échappe pas aux pièges. D'une part, le positionnement de *Dieu* pourrait être interprété comme un positionnement auctorial omniscient et son *impassibilité* comme une omniprésence qui menace l'autonomie du récit. Dans ce cas, la conception flaubertienne est différente de celle de Nathalie Sarraute et, en quelque sorte, de celle de Fiodor Dostoïevski¹⁷⁴. D'autre part, une telle conception peut signifier tout le contraire. Il s'agira alors d'un récit où la présence de l'auteur sera à peine saisissable tellement sa voix aura tendance à se confondre avec celle de ses héros. La voix de « Dieu », l'auteur d'un univers mental sera une voix impassible certes, puisque prêtée à autrui, une voix double. Deux aspects si contrastés réunis dans une même affirmation rendent possible aussi une interprétation double de l'œuvre flaubertienne. Et on y découvre l'existence de ces deux tendances fondamentales où l'auteur malgré un certain parti pris d'impartialité, a pu aussi s'écrier : « Madame Bovary, c'est moi !¹⁷⁵ ». C'est d'ailleurs à cause de ce dualisme que Nathalie Sarraute spécifie que selon son avis l'importance de

¹⁷³ Flaubert, G., *Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 204.

¹⁷⁴ Nous pensons ici à la tendance d'effacement du texte qu'exprimait dans ses lettres Fiodor Dostoïevski et qu'on a évoquée précédemment.

¹⁷⁵ Flaubert était le premier à reconnaître en lui, en tant qu'auteur, l'existence de ce dualisme : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts: un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. » ; Voir Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, dans *Correspondance*, vol.II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 30.

Flaubert pour la littérature moderne lui vient exclusivement de *Madame Bovary*, où le *moi* de l'écrivain manifeste la tendance à se confondre avec le *moi* de son héroïne.

Flaubert et Dostoïevski font partie, bien entendu, des écrivains qui, aux yeux de Sarraute, sont des « grands explorateurs de la réalité invisible » (RR, p. 1648), mais il y aura aussi Faulkner, James, Woolf, Joyce et Proust. Ann Jefferson résume ainsi la filiation qui caractérise Nathalie Sarraute :

Dostoïevski en est le principal fondateur ; viennent ensuite les grands auteurs des années 1920, notamment Proust, Joyce et Virginia Woolf. [...] : Dostoïevski « a détruit l'idée classique du personnage tout d'une pièce » ; Proust, à sa suite, « a soumis notre vie intérieure à un examen microscopique », Joyce prend la relève en introduisant « dans cet univers microscopique la notion de mouvement » ; et Virginia Woolf pousse plus loin en « [captant] dans son style l'écoulement des instants »¹⁷⁶.

Sarraute nous avoue, dans ses nombreux textes extralittéraires et conférences, qu'elle a pu lire tous ces auteurs en langue originale, ce qui lui a permis d'aborder ces lectures avec une sensibilité et un regard intacts, sans être obligée de passer par la médiation d'un traducteur. Progressivement, le fonds culturel sarrautien se cristallisait grâce à la nouveauté de ces œuvres qu'elle lisait et qui ont constitué chacune un bouleversement de la littérature de l'époque :

Il est arrivé et il arrive que des écrivains découvrent, dans une expérience sincère et vivante, dont les racines pénètrent loin dans ce fonds inconscient d'où jaillit tout effort créateur, en faisant éclater les vieilles formes sclérosées, cet aspect de la réalité qui peut servir directement à la propagation et à la victoire des idées révolutionnaires. (ES, p. 1619)

La part de nouveauté de ces écrits était ce qu'ils prouvaient et qui seul importait pour Sarraute : libérer le roman des substances superficielles et privilégier les substances vivantes et sincères. L'impératif de l'innovation, comme on l'a déjà dit, n'est jamais affirmé par Sarraute sans la référence aux grands écrivains du passé, car une littérature moderne exige nécessairement une vision divisée entre la rupture et la continuation, entre le passé et le futur de l'art. Cette idée de l'éternel épanouissement du roman se trouve exprimée par Nathalie Sarraute comme le suit :

Lorsque paraît une forme nouvelle d'une grande puissance et qui met au jour un vaste domaine inexploré, elle transporte la littérature sur de nouveaux domaines et l'arrache à ceux qui ont déjà été explorés. Elle balaie la vision traditionnelle. Elle crée un

¹⁷⁶ Jefferson, A., Notice à la *Critique*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 2045. Les termes cités appartiennent à Nathalie Sarraute et renvoient au texte *Roman et Réalité*, p. 1649.

prototype autour duquel se formera une nouvelle tradition, qui sera balayée à son tour.
(FCR, p. 1678)

Il résulte que le « roman traditionnel » devient tel à partir du moment où des « modernes » font relever un certain nombre de textes de cette catégorie particulière. Pour Sarraute, la « littérature traditionnelle » doit, pour exister, émerger dans une référence au présent qui en constitue la source et la continuation. Elle contribue ainsi à imposer une définition de l'écrivain dont l'excellence est subordonnée à la portée d'un rapport efficace entre rupture et continuité. Le roman de l'époque sarrautienne devait être nécessairement le roman « renouvelé », qui adopte des formes « neuves » car selon son credo profond : « il est impossible de se servir des formes qui ont déjà été utilisées ¹⁷⁷ ».

L'idée d'une nouvelle matière à explorer est imposée par Sarraute à travers les oppositions des repères temporels du passé et du présent qui parsèment ses propos. Ainsi tous les « encore » (faire *encore* des personnages, construire *encore* une intrigue) se heurtent aux expressions comme « ne... plus » (on *ne peut plus* écrire comme cela, c'est-à-dire traditionnellement). La récurrence des oppositions d'adverbes « autrefois/aujourd'hui », « à cette époque-là/à présent », « à ce moment-là/actuellement » apparaît comme un principe d'évaluation des attitudes littéraires qui permettent d'articuler la nécessité de rompre avec le passé et d'accorder préférence au présent. Ainsi, paradoxalement, la littérature ne peut être une continuité qu'au prix d'une rupture et vice versa. Pourtant, ce qu'il nous importe de constater, ce n'est pas que Nathalie Sarraute ait « combattu » le roman traditionnel, mais qu'elle ait contribué à son évolution par la production des catégories de perception innovatrices où « traditionnel » devient « moderne » et où « moderne », après avoir servi, devient « traditionnel ». Pour réaliser cette évolution d'une continuité vers une rupture, l'écrivain doit libérer sa sensibilité artistique de toute réalité préétablie et cette libération se fait très souvent au prix de l'isolement : « En fait, elle est unique et inimitable, comme tous les créateurs vraiment importants, et donc *solitaire* ¹⁷⁸ ». C'est justement en devenant *solitaire* que Nathalie Sarraute réalise cette *rupture* avec le passé que ses précurseurs ont réalisé eux aussi à leur tour. Et comme l'exigence d'innovation a obligé Dostoïevski à écarter les multiples obstacles qui s'interposaient entre sa vision artistique singulière et les conventions de l'époque, cette même exigence impose certaines difficultés d'affirmation de soi à Sarraute en tant *qu'écrivain moderne et hors du commun*.

¹⁷⁷ Sarraute, N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 126.

¹⁷⁸ Lequenne, M., « Nathalie Sarraute : un grand écrivain révolutionnaire », *Rouge*, 31 mai, 1976. Nous soulignons.

I. II. I. Tradition et modernité.

L'entrée de Nathalie Sarraute en littérature s'est caractérisée, comme dans le cas de Dostoïevski, par des controverses où se sont affrontés amateurs et détracteurs. Son œuvre a débuté officiellement à la parution de *Tropismes* en 1939 et a rencontré alors, à l'exception de très rares articles flatteurs, l'incompréhension ou au mieux l'indifférence de la critique dans son ensemble. Au gré du temps les admirateurs sont devenus plus nombreux que les critiques et les adversaires se sont raréfiés. Mais avant cette épreuve du temps, Nathalie Sarraute avait mené une âpre et tenace « lutte de placement », visant à modifier la place du roman dans l'espace des genres littéraires. Nombreuses ont été les critiques qui, au début de la carrière de Nathalie Sarraute, ont refusé de considérer ses premières œuvres comme des romans, c'est-à-dire comme de vrais romans. C'est seulement à partir de la publication de *L'Ère du soupçon* en 1956 que la création sarrautienne a enfin attiré l'attention des milieux littéraires sur une production qui se limitait alors à trois œuvres : *Portrait d'un inconnu*, *Martereau* et *Le Planétarium*. La confirmation du succès de Nathalie Sarraute devient ainsi la preuve, corrélativement, de l'échec de ceux qui l'ont rejetée. En 1957 on la hisse déjà jusqu'à la place des plus grands écrivains :

Nathalie Sarraute montre dans cette exploration un art remarquable qui lui permet d'écrire une œuvre qu'on lit non pas toujours sans difficulté, mais avec la surprise, l'intérêt et la curiosité dont les premiers lecteurs de Proust durent, j'imagine, accueillir la sienne¹⁷⁹.

Et c'est après la sortie du cinquième roman, *Les Fruits d'or* (1963), qu'apparaît le premier ouvrage critique consacré à Nathalie Sarraute¹⁸⁰. Au roman *Entre la vie et la mort* (1968) l'originalité du projet littéraire sarrautien ne pose plus aucun doute. Avec *Enfance*, Nathalie Sarraute avait vraiment conquis son public. C'est l'œuvre qui lui a valu le plus de lecteurs. Ainsi, à mesure que la création de Nathalie Sarraute s'imposait, l'hostilité de la critique diminuait. « S'imposer » pour elle a donc consisté à faire apprécier progressivement ses livres. L'édition des œuvres complètes de Nathalie Sarraute dans la Pléiade parue en 1996 fait l'objet d'une admiration certaine.

Dans ses grandes lignes le projet littéraire de Sarraute poursuit dès *Tropismes* (1939) et jusqu'à sa dernière œuvre *Ouvrez* (1997) l'exploration inlassable des plus profonds replis de la conscience. Aux limites même du nommable elle cherche à capter ce qui est ressenti, ce

¹⁷⁹ Mauriac, C., « Nathalie Sarraute et le nouveau réalisme », *Preuves*, février 1957, p. 32.

¹⁸⁰ Cranaki, M., Belaval, Y., *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965.

qu'elle nomme les « tropismes » et à mettre en évidence les « sous-conversations », c'est-à-dire les échanges non verbaux qui sous-tendent nos gestes et nos paroles. Dans la préface de ses essais critiques *L'Ere du soupçon* (1956), la romancière définit ainsi les « tropismes » :

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. (ES, p. 1554)

Cette substance psychique se constitue de toutes les réactions méconnues et inexplorées qui surgissent dans nos relations courantes avec le monde extérieur, avec autrui et sa parole. Ces pulsions, ces sensations, ces émotions, ces mouvements intérieurs ténus et éphémères mais pourtant violents passent inaperçus la plupart du temps. Sarraute a consacré toute son œuvre à l'exploration de ce domaine dont elle a fait sa vocation exclusive :

J'ai l'impression que je marche avec une certaine liberté sur des terres où il n'y a personne. Je suis seule, je suis maître à bord, je me sers de mes propres instruments et je n'ai pas de modèle. Je n'imité aucun modèle¹⁸¹.

C'est ainsi que Nathalie Sarraute a construit une œuvre dont l'invention est le fondement : elle porte attention à une matière inconnue et infime, se forge des instruments d'analyse particuliers, subvertit les conceptions traditionnelles, tout autant que les visions nouvelles. On comprend que la règle de la singularité impose des exigences pénibles à l'écrivain, mais une fois que cette singularité est dignement assumée par l'artiste, elle devient son originalité incontestable. L'étrange vision sarrautienne acquiert une valeur inestimable et sa marginalité devient signe de son originalité. Par son unicité, elle tend à échapper aux classifications :

Contre les classements, les étiquettes, les définitions, les dogmatismes, les décrets critiques, les arguments d'autorité, contre tout ce qui s'oppose à la vraie pensée libre, ce qui fige et tue la pensée vivante. Contre tout ce qui enferme dans des catégories rigides ce qui est changeant, mouvant¹⁸².

Être marginale, originale, différente, unique, hors catégorie, atypique, c'est occuper des points incompatibles dans l'espace littéraire et être présente à chacun de ces points, à chacune de ces positions. Toute mise en contact de Nathalie Sarraute avec un collectif, quel

¹⁸¹ Sarraute, N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 113.

¹⁸² Brulotte, G, « *Tropismes et sous-conversation* », *L'Arc*, dossier « Nathalie Sarraute », sous la direction de Marc Saporta, 95/1984, p. 40.

qu'il soit, peut être traitée comme une tentative d'atténuer sa propre originalité, d'où le refus de son rattachement au groupe du « nouveau roman » opéré par nombre de critiques.

En effet, l'existence du Nouveau Roman a toujours été considérée comme problématique car ce n'était pas un groupe ayant comme dirigeant un chef qui aurait émis des manifestes. Ce n'était non plus un collectif, car l'appartenance des uns et des autres écrivains au « nouveau roman » était toujours aléatoire. Cependant, en 1971, un certain nombre d'écrivains se sont réunis à Cerisy sous l'égide du Nouveau Roman, et ont accepté de travailler avec des critiques, et d'organiser eux-mêmes quelques conférences. C'est pour cela que Jean Ricardou déclare : « Cette première activité collective est pour le Nouveau Roman, un indiscutable événement historique. Je considère donc que les gens qui ont accepté de travailler ensemble, en n'excluant personne et sans exiger la présence d'aucun autre, ont défini le roman avec la plus grande précision. Cela nous donne un corpus avec lequel on peut travailler¹⁸³. » Mais la présence de certains écrivains à un colloque ne confirme pas obligatoirement l'existence d'un groupe littéraire défini. D'ailleurs, le caractère controversé de l'appartenance des uns et des autres au « nouveau roman » révèle l'essence de ce mouvement artistique qui privilégiait l'originalité en littérature. Plus tard, à ce sujet, nous trouvons le commentaire suivant :

[...] hors une éphémère fraternité du refus et un compagnonnage photographique accidentel, ce mouvement sans revue, sans chef et sans manifeste a toujours rassemblé des styles, des intelligences et des univers opposés. Le propre du Nouveau Roman est non seulement que chaque auteur a toujours prétendu ne pas en être, mais en outre qu'il prospère sur une imposture originelle. Ce qui n'a jamais empêché les meilleurs écrivains du groupe de faire leur œuvre, chacun pour soi et, surtout, loin des autres¹⁸⁴.

La position de Nathalie Sarraute est d'ailleurs double aussi : elle dit faire partie du mouvement dans la mesure où elle aurait en commun avec les autres représentants « l'idée d'une nécessité du renouvellement de la littérature¹⁸⁵ », mais elle refuse son appartenance au Nouveau Roman comme à une école¹⁸⁶. Alain Robbe-Grillet, auteur de *Pour un nouveau roman*, se souvient en 1994 de sa première rencontre avec Nathalie Sarraute :

¹⁸³ Ricardou, J., « Le Nouveau Roman est-il mort ? », *Les Nouvelles littéraires*, mars, 1974.

¹⁸⁴ Garcin, J., « Quoi de neuf ? Le Nouveau Roman ! », *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre, 1997.

¹⁸⁵ « Je pense que ceux qui faisaient partie de ce mouvement qui n'avaient entre eux de commun que l'idée d'une nécessité du renouvellement de la littérature, ont tous continué à écrire chacun dans sa voie. » Sarraute, N., propos recueillis par J. Duchateau, « Panorama », *France Culture*, 13 mars, 1986.

¹⁸⁶ « Il n'y avait pas d'école. Ça n'avait rien de commun avec le mouvement surréaliste, on ne se rencontrait jamais, on ne savait même pas ce que l'autre écrivait. » Sarraute, N., propos recueillis par D. Sallenave, « À voix nue », *France Culture*, 23-27 mars, 1992. Voir aussi : « [...] il n'y point d'école. Ce que nous faisons les uns et les autres est très différent. [...] Ce qui nous rapproche, c'est le désir que nous avons de faire évoluer le roman. Mais aucun écrivain digne de ce nom ne peut puiser son inspiration chez un autre. Si l'on m'a parfois regardée comme un chef de file, c'est seulement parce que, dès 1947, j'ai exprimé un certain nombre d'idées qui nous sont communes dans des articles rassemblés dans *L'Ere du soupçon*. »

La discussion de vive voix avec cet auteur ouvertement révolutionnaire, son intelligence acérée, son humour, m'ont aussitôt convaincu que nous devions faire alliance et que le Nouveau Roman serait donc multipiste : Sarraute était dans la lignée de Proust, Butor de Joyce, Simon de Faulkner. [...] Certes, le Nouveau Roman n'a jamais été une école, encore moins une théorie littéraire d'ensemble. Son existence même en tant que groupement d'écrivains a, depuis le début, été contestée, souvent par ceux-là tout d'abord que l'on considère comme les protagonistes du mouvement. Demandez à Butor, à Pinget, à Duras, à Ollier, même à Sarraute, si leurs livres font partie du Nouveau Roman. Aucun ne l'admettra sans réticence, presque tous voudront aussitôt préciser leurs réserves, plusieurs d'entre eux, (pas toujours les mêmes selon l'époque) opposeront à un tel classement de violentes et totales dénégations. Je ne puis dire que cela m'ait jamais beaucoup dérangé, ni hélas, beaucoup surpris¹⁸⁷.

La solitude de chacun des écrivains qu'on rattachait au groupe des nouveaux romanciers révèle à la fois leur refus de toute doctrine littéraire, mais aussi le triomphe de leurs individualités artistiques fortes et originales. Ainsi, la polémique entre la vision intérieure de la réalité de Nathalie Sarraute et celle extérieure d'Alain Robbe-Grillet découvre les deux points de vue extrêmes d'après lesquels un romancier envisage sa prise sur la réalité et forge l'instrument unique de son art. Ce qui néanmoins rapproche Nathalie Sarraute des écrivains du Nouveau Roman, c'est leur vision commune d'une réalité instable et inépuisable conçue selon un modèle moderne où il n'y a plus d'idéologie rassurante pour interpréter l'être humain et donc pas de recettes pour représenter un personnage dans une œuvre littéraire. D'où l'idée forte que le réel est irréprésentable (« toute réalité est *indescriptible*¹⁸⁸ », déclare Alain Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*) et que le *sujet* est informe, doté d'un *moi* parcellaire et éclaté.

Comment montrer en littérature que le *sujet*, substrat fiable de la perception du réel, n'a aucune cohérence prédestinée et comment désagréger les « types » construits par le roman classique ? Pour Nathalie Sarraute, la seule manière de rendre *descriptible* une réalité duplice, c'est d'explorer ce qui la désintègre. L'analyse doit ainsi être remplacée par l'exploration des «dramas minuscules ayant chacun ses péripéties, son mystère et son imprévisible dénouement» (ES, p. 1595) ce qui donnera au lecteur «la sensation de revivre une expérience» (ibidem) de nature psychologique, même si le terme est totalement passé de mode. Ainsi, lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Nathalie Sarraute, une constatation s'impose : en même temps que la romancière libère son œuvre de toute catégorisation, le « réel » qu'elle tient à représenter s'avère psychologique et par là il devient *descriptible* au moyen de l'écriture.

« Techniciens du roman : Nathalie Sarraute », entretien avec André Bourin, *Les Nouvelles littéraires*, 25 juin 1959, p. 7. Cité par Tadié, Y., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2055.

¹⁸⁷ Robbe-Grillet, A., *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éd. de Minuit, 1994, p. 84.

¹⁸⁸ Nous soulignons ici afin de faire le rapport plus loin avec la manière de Nathalie Sarraute de représenter le réel.

C'est d'ailleurs en choisissant d'explorer ce nouveau matériel psychique, les tropismes, qu'elle se distingue des nouveaux romanciers qui eux refusent d'accorder à la psychologie l'importance que Nathalie Sarraute lui prête. L'œuvre sarrautienne qui révèle évidemment un élément psychique constitue-t-elle une rupture avec le roman du passé ou une continuation de celui-ci ? La question une fois posée, permet de réfléchir sur les rapports de la création et de la psychologie.

I. II. II. Refus de la psychologie au profit de l'écriture.

Certes, Nathalie Sarraute veut rompre avec le moralisme de la littérature du XIXe siècle. Elle refuse la psychanalyse traditionnelle et l'étude caractérologique du personnage. Dans *L'Ere du soupçon*, elle fait le procès du personnage romanesque dans sa conception traditionnelle et remet en cause le récit linéaire classique. Mais, comme on l'a mentionné avant, le roman représente pour la romancière à la fois une rupture et une continuité. Et c'est cette double exigence qui la conduit en même temps à briser la causalité (enchaînement de cause à effet, logique des actions), déterminante dans le roman du XIXe siècle, et à établir une certaine continuité avec celui-ci en concevant un nouveau roman dans une perspective largement psychologique.

Il reste indéniable que chez Sarraute, il ne s'agit pas de la même psychologie fouillée qu'on trouve dans le roman antérieur, mais d'une psychologie floue, dans la mesure où le personnage apparaît comme une forme littéraire¹⁸⁹ tellement complexe qu'il devient impossible de le définir clairement. La romancière se propose d'en faire une « sorte de conscience, d'éléments mouvants à l'intérieur de quelque chose de vague¹⁹⁰ ». Cette forme nouvelle, difficile à moduler, du personnage romanesque lui permettrait de retrouver, de revivre et de garder vivants les tropismes. De plus, à travers cette forme-là, elle peut représenter le réel non pas enfermé dans la carapace d'un personnage mais comme expression de ce qui se « passe d'anonyme et d'identique chez n'importe qui¹⁹¹ ». Il résulte que la psychologie sarrautienne consiste justement dans la recherche du spontané, de l'authentique et d'une forme vivante qui exprime tout ceci comme une expérience universelle : « je n'ai pas l'idée de découvrir un monde psychique et de rivaliser avec Freud ou je ne sais qui. C'est le

¹⁸⁹ Lorsqu'elle parle des personnages de Balzac, Nathalie Sarraute les conçoit comme « formes » d'écriture romanesque : « C'est que je me suis dit tout d'un coup : le personnage est une forme, l'intrigue était une forme valable qui permettait une recherche nouvelle à l'époque où écrivaient ces écrivains et qui, maintenant, ne l'est plus. », Voir Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. pp. 118, 126-127.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 127.

fait qu'une chose qui n'a pas été prise dans une certaine forme, vous force à produire une forme, une écriture qui est une forme spontanée, qui est vivante¹⁹². » La psychologie n'est donc pas sa visée, sa préoccupation unique est la formulation : « C'est cette recherche des mots qui m'intéresse, de l'écriture et non de dire : « J'ai découvert un pan de la psychologie. »¹⁹³. » La recherche « psychologique » de Sarraute est à peine saisissable et ne recourt jamais à l'analyse. Il s'agit d'une exploration « psychique » laissant plutôt la place à des actions à peine révélant à elles seules le caractère du personnage. Autrement dit, la psychologie sarrautienne c'est la recherche des sensations inconnues situées à un certain niveau du conscient, « à la limite du subconscient¹⁹⁴ » dira la romancière, et d'une forme vivante pour les exprimer. Ainsi, tout en restant fidèle à son projet du renouvellement du genre romanesque, Nathalie Sarraute introduit son lecteur dans une psychologie du personnage, mais c'est une psychologie non traditionnelle, puisqu'elle révèle une vérité profondément ambiguë et complexe à creuser. Grâce à l'exploration de cette matière psychique nouvelle, le lecteur est « amené à concentrer toute son attention et sa curiosité sur quelque état psychologique nouveau, oubliant le personnage immobile qui lui sert de support de hasard. » (ES, p. 1579). Car, très vite, ce lecteur « a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions » (ES, p. 1579).

La nouveauté de la création romanesque de Nathalie Sarraute consiste aux yeux de nombreux critiques littéraires justement dans cette nouvelle affirmation de la valeur du psychologique comme représentation d'une continuité du roman. En défiant les interdits des nouveaux romanciers comme Alain Robbe-Grillet, qui condamne toute perception au-delà de la surface, toute communication avec l'invisible, pensées, sentiments ou significations¹⁹⁵, Nathalie Sarraute ne défie pourtant pas l'exploration révolutionnaire partagée des nouvelles possibilités formelles du genre. En subvertissant les formes périmées du roman traditionnel elle ne se focalise pourtant pas sur la matière psychologique qu'elle puise dans celui-ci, mais au contraire, lui offre une évolution en explorant sa profondeur. Par ce double défi et ce double partage elle annonce de nouveau sa singularité, excelle dans l'évocation d'une nouvelle matière psychologique et choisit une voie nouvelle de la représentation du réel dans

¹⁹² *Ibid.*, p. 123-124.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹⁵ Dans son article qu'il consacre à *L'Ere du soupçon*, Alain Robbe-Grillet insiste sur la nouveauté de l'entreprise artistique de Nathalie Sarraute, mais il tient à signaler leur différence essentielle : tandis qu'elle s'attache à la psychologie des profondeurs, il s'intéresse aux surfaces. Voir Robbe-Grillet, A., *Critique*, août-septembre 1956, commenté par Tadié, Y., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2053-4.

le roman : la voie d'une dualité fondamentale. L'originalité de Nathalie Sarraute consiste donc dans sa faculté d'agencer d'une manière inédite le traditionnel avec le moderne et de réaliser une révolution au sein d'une évolution. À cet égard, Gaëtan Picon affirmait : « Suivant l'évolution du roman moderne, l'effort et la leçon de ses maîtres, Nathalie Sarraute montre très bien [...] qu'il [le roman] ne saurait échapper au psychologique. [...] Je vois mal l'intérêt d'un roman sans psychologie, qui ne concernerait pas l'homme, sa nature et sa condition¹⁹⁶. » Et Sarraute de confirmer une fois de plus qu'une œuvre peut exister sans l'analyse psychologique, mais qu'elle ne conçoit pas la littérature sans une certaine « création d'un univers mental » : « je ne connais aucune œuvre littéraire et je n'en conçois aucune qui ne soit psychologique¹⁹⁷. » Aux yeux de Sarraute le *psychologique* dans toute sa dualité et sa complexité profonde, tel qu'elle l'envisage dans son œuvre, constitue une source de progression du roman et non pas un obstacle comme le considèrent ses « confrères » du Nouveau Roman.

Son choix d'explorer une matière psychologique dans son œuvre romanesque, l'écrivaine l'explique avec insistance ainsi :

C'est de *Tropismes* qu'est sorti tout ce que j'ai fait depuis lors, continue Nathalie Sarraute. C'est là ma matière, la matière psychologique dont j'ai fait l'objet de mon investigation et elle n'a jamais changé. Car, je ne saurais assez le répéter, le « psychologique » est la matière romanesque par excellence. J'insiste là-dessus parce que, à présent, tant de gens prétendent affirmer la suprématie du non-psychologique. Ce qu'il y a c'est que, depuis Proust, Freud et Joyce, nous disposons d'une matière renouvelée, et que nous ne pouvons pas n'en pas tenir compte¹⁹⁸.

Dans sa lutte contre les malentendus et pour la singularité de sa matière de recherche, Nathalie Sarraute ne cesse d'affirmer sa tendance manifeste vers le renouvellement de la forme romanesque. Cette voie personnelle de la recherche artistique et cette matière nouvelle dont elle se propose d'explorer la dualité sont choisies grâce à ses lectures des écrivains comme Proust, Joyce, Woolf, mais aussi, bien entendu, Dostoïevski.

I. II. III. De Dostoïevski à Sarraute – à travers une matière psychologique anonyme.

Dostoïevski représente pour Nathalie Sarraute non seulement « le précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps » (DK, p. 1564), mais aussi celui qui « a

¹⁹⁶ Picon, G., *Le Mercure de France*, novembre 1956 ; cité par Tadié, Y., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2053.

¹⁹⁷ Sarraute, N., *Conférences et textes divers*, « La Littérature aujourd'hui », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1659.

¹⁹⁸ Sarraute, N., d'après Francillon, C., « Le roman aujourd'hui. Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Gazette de Lausanne (La gazette littéraire)*, n° 828, 29/30/1958, p. 13.

contribué à faire de la terre russe la terre d'élection, la véritable terre noire du psychologique » (DK, p. 1570). On a constaté déjà la révolution réalisée par l'écrivain russe à son époque lorsqu'il opte pour une exploration continue de la vie « souterraine » de ses personnages. Chez lui, un caractère ne constitue jamais une unité car il est désintégré constamment par des éléments contradictoires qui viennent des profondeurs et des replis secrets de l'inconscient. Le héros dostoïevskien c'est une « personnalité » qui selon les analyses d'Askoldov, cité par Bakhtine, se distingue du « type » ou du « caractère » classiques¹⁹⁹. Askoldov insiste ici sur l'identité des personnages de Dostoïevski en tant que personnes en lutte éternelle contre le « milieu » qui les modèle :

Dostoïevski, dit Askoldov, par tous ses jugements de valeur et ses sympathies artistiques, énonce une thèse assez lourde de conséquences : le criminel, le saint, le simple pécheur, qui ont poussé au paroxysme leur individualité inimitable, conservent néanmoins entre eux une valeur identique, justement en tant que personnes opposées aux courants troubles et égalisants « du milieu »²⁰⁰.

Bakhtine développe cette idée en insistant sur « l'extraordinaire liberté intérieure » des personnages de Dostoïevski. Celui-ci révèle, selon le théoricien, « une vision et une représentation nouvelles de l'homme intérieur », qui est avant tout un refus de la conception classique et monologique des personnages vus de l'extérieur comme des choses. Dostoïevski nous offrirait-il ainsi une première incarnation du personnage romanesque moderne en crise de cohérence et en proie des dualités psychologiques éternelles ? Encore mal dégagé des langes de la description minutieuse, l'être dostoïevskien représente déjà, par son comportement contradictoire, un sujet dans lequel Sarraute trouve la source de ses tropismes :

Quoi de plus propre, en effet, que ces interrogations passionnées et ces réponses, que ces approches, ces reculs feints, ces fuites et ces poursuites, ces agaceries et ces frottements, ces chocs, ces caresses, ces morsures, ces étreintes, quoi de plus propre à chauffer, agiter, faire affleurer et se répandre au-dehors l'immense masse tremblotante dont le flux et le reflux incessant, la vibration à peine perceptible est la pulsation même de la vie ? (DK, p. 1571)

Et Jean Pierrot de confirmer que c'est justement la complexité psychologique de l'être qui impressionne Nathalie Sarraute chez Dostoïevski :

¹⁹⁹ Askoldov, S., « La signification religieuse et éthique de Dostoïevski », cité par Mikhaïl Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*, op. cité, p. 42.

²⁰⁰ Voici le jugement de Bakhtine : « La personnalité, d'après Askoldov, se distingue du caractère, du type, du tempérament qui servent généralement d'objet à la représentation littéraire, par sa liberté intérieure exceptionnelle, sa parfaite indépendance à l'égard du milieu ambiant. », *Ibid.*, p. 43.

Un Dostoïevski qui nous présente des êtres hautement contradictoires et problématiques, à la fois cachant au fond de leur conscience une zone mystérieuse, rebelle à toute investigation, et recelant à la fois en eux les tendances manifestant les mouvements les plus contradictoires : tour à tour luxurieux et mystiques, fourbes et sincères, avides et prodigues, prolixes et secrets²⁰¹.

Notons que le Narrateur de *La Recherche du temps perdu* expliquait déjà à Albertine l'incoïncidence entre l'être et le paraître des personnages de Dostoïevski. Contradiction qui se perçoit également chez les personnages mêmes de Marcel Proust. Ceci met en lumière l'apport d'autres auteurs qui ont particulièrement marqué Nathalie Sarraute. Et Pierrot de soutenir : « Un Henry James, une Virginia Woolf, on le sait, n'avaient eux aussi cessé de faire progresser l'analyse des caractères dans le sens de la complexité et de l'infinitésimal²⁰². » Certes, Nathalie Sarraute a multiples précurseurs, mais Dostoïevski semble être parmi eux le premier à ouvrir la voie au roman actuel en développant, en son temps et avec ses moyens, un sens particulièrement aigu du rôle que jouait la psychologie des profondeurs dans l'appréhension de l'homme et sa représentation en littérature.

L'œuvre de Dostoïevski se révèle être dorénavant non seulement une mine d'or pour les psychanalystes, mais aussi pour les artistes et surtout pour les écrivains, car elle propose à la fois une découverte des états psychologiques dont la dualité était inexplorée avant lui et une représentation originale de cette même dualité dans le texte littéraire. C'est donc grâce à la symbiose des dimensions psychologiques et artistiques dans la création dostoïevskienne d'où surgit l'ambivalence fondamentale du réel que Nathalie Sarraute a su découvrir l'intuitive proximité des tropismes avec les mouvements souterrains. Dans un entretien de 1959, Sarraute admet : « J'ai presque tout appris chez Dostoïevski²⁰³. » Le caractère innovant de son œuvre se comprend alors comme continuation de l'orientation de Dostoïevski vers la « connaissance toujours plus approfondie, plus complexe, de la matière psychologique²⁰⁴ » au sein de la littérature française. Lors d'un entretien en 1939, elle s'explique sur le rôle que la représentation des profondeurs psychologiques chez Dostoïevski a joué dans l'élaboration de sa propre œuvre : « Dostoïevski m'a donné l'impression qu'il était permis de s'occuper de ces états morbides, jusqu'alors inexplorés. En le relisant aujourd'hui, j'y retrouve des tropismes, qui sont chez ses personnages comme chez les êtres vivants, sans qu'il ait eu le souci de les étudier²⁰⁵. » Une autre rencontre de Nathalie Sarraute-lectrice avec l'œuvre de Fiodor

²⁰¹ Pierrot, J., *Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 86.

²⁰² *Ibid.*, p. 86.

²⁰³ Mosel, J., « Les aveux spontanés de Nathalie Sarraute », *L'Arche*, décembre 1959, p. 44.

²⁰⁴ Sarraute, N., « Tolstoï devant les écrivains d'aujourd'hui », op. cit., p. 1.

²⁰⁵ Cité dans l'édition des *Œuvres Complètes*, op. cité, p. 2069, note 1 se référant à la p. 1564.

Dostoïevski suggère encore plus explicitement le rapport entre les matières psychologiques explorées par les deux écrivains :

Tout récemment, après avoir vu au théâtre une adaptation d'une des nouvelles de Dostoïevski : « Une vilaine histoire », je l'ai lue pour la première fois et j'y ai trouvé ceci : « On sait que des raisonnements entiers passent parfois dans nos têtes instantanément sous forme de sortes de sensations qui ne sont pas traduites en langage humain et d'autant moins en langage littéraire. Et il est évident que beaucoup de ces sensations traduites en langage ordinaire paraîtraient totalement invraisemblables. Voilà pourquoi elles n'apparaissent jamais au grand jour et pourtant elles se trouvent chez chacun. » Il me semblait que ça aurait pu se rapporter à mes tropismes. Cela m'aurait quelque peu rassurée si je l'avais lu quand j'écrivais mes premiers textes et que je me demandais si je n'étais pas seule à éprouver ces sensations. (RR, p. 1652)

Dans un entretien filmé avec son régisseur théâtral Claude Régy, Sarraute a commenté ce passage, confirmant ainsi l'importance de l'œuvre de Dostoïevski comme modèle de fidélité à sa vision poétique :

Ça, ça m'avait impressionnée, (...) c'est très présomptueux de ma part d'avoir pensé à ce moment là que c'est moi qui cherche ça. En tous cas ça montre où je cherche, ça ne veut pas dire que je l'ai trouvé, mais c'est par là que je cherche. (...) C'est là que je cherche. (...) Mais il me semble que tout de même il se réfère à quelque chose qui va encore plus loin, qui va plus loin que ce que je fais. (...) Parce que dans son œuvre ça se sent par derrière, tout ça, ce qui est invraisemblable. Et quelque fois ça m'avait aidée, quand j'avais commencé à écrire. En lisant Dostoïevski, je me disais mais c'est tout à fait fou, parce qu'il me semblait que ce que j'écrivais était fou. Et quand j'avais lu les premiers *Tropismes* à des amis très proches, ils avaient l'air presque effrayé, ils trouvaient que ça ne répondait à rien, qu'ils n'avaient jamais rien éprouvé de pareil, ils étaient même choqués par ça. Et je m'étais dit, eh bien Dostoïevski on a toujours dit de lui que c'est un fou (...) et je me disais eh bien il a cette audace de dire : je le trouve comme ça, je le sens comme ça, et je le montre. Ça m'est complètement égal que ce soit fou ou non. Alors je me disais, bien, aie un peu de courage, puisque tu le sens, montre-le aussi, dis-le²⁰⁶.

Sarraute suppose donc chez Dostoïevski une parfaite conscience de l'existence des tropismes qui se traduisent à travers la description des états limites des personnages. Leur modèle commun c'est donc l'homme aux pulsions souterraines ambiguës. Pourtant, l'intérêt de l'œuvre de Dostoïevski et de Sarraute pour ce que est l'exploration d'une matière psychique de la conscience humaine se manifeste à des échelles différentes : chez Dostoïevski, il s'agit de la criminalité, de la folie, de la sensibilité malade, du mysticisme, ou du rêve ; chez Sarraute, ces mêmes états limites sont explorés à une échelle plus intime, et

²⁰⁶ Régy, C., « Nathalie Sarraute, conversations avec Claude Régy », (1989, reproduit dans le DVD Nathalie Sarraute, INA Arte Vidéo 2006) ; *Doillon et Dumas*, op.cit. Sarraute avait aussi évoqué la pièce et l'effet de cette nouvelle dans François Poirié, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », *Art Press*, juillet-août 1983, p. 29.

tels qu'ils se manifestent chez chacun, au niveau de la sous-conversation, du tropisme, du pressenti. L'écrivain russe ne définit pas ces mouvements intérieurs comme le fait Sarraute un siècle plus tard. Il ne vise pas une exploration minutieuse d'un langage qui puisse provoquer ou traduire sans les abîmer ces mouvements souterrains. Sarraute reconnaît donc chez Dostoïevski des tropismes, mais elle les a découverts et formulés sans lui, au prix d'un effort de quête, de saisie et d'appropriation d'une substance psychique qui se dérobe sans cesse. Pour cette raison même, la romancière choisit ces parcelles de vies « qui ne sont pas traduites en langage humain et d'autant moins en langage littéraire », selon Dostoïevski, comme objet suprême de sa recherche, et donc de son écriture. Ce qui différencie Dostoïevski de Sarraute dans leur exploration psychologique c'est, par conséquent, leur rapport au langage. Si Dostoïevski reconnaît l'existence de cette substance infinitésimale, il reconnaît aussi son caractère indéterminé et indéfinissable. Sarraute, quant à elle, se propose un objectif prodigieux : donner accès à cette substance éphémère à une existence en littérature à travers une formulation unique. Ainsi naît, d'abord, le nom de cette substance « biophorique²⁰⁷ » qu'est le *tropisme* et, ensuite, la singularité du projet stylistique sarrautien qui se propose de restituer cette matière tropismique intouchée par une « forme neuve » qui lui conserverait sa vitalité. Se dérobant sans cesse, les sensations dont il s'agit dans *Une vilaine histoire* restent indéfinies parce que « traduites en langage ordinaire paraîtraient totalement invraisemblables », pensait Dostoïevski. Traduire ce qui se dérobe au langage c'était, pour l'écrivain, enfermer le mouvement dans les miroitements des normes verbales. Sarraute pourtant entreprend de montrer les tropismes « au grand jour », à travers un langage littéraire saisissant. On comprend alors l'importance du langage dans cette démarche, ainsi que Sarraute l'explicitera :

Le lien indissoluble entre la réalité inconnue et la forme neuve qui la crée, fait que toute exploration de cette réalité constitue une exploration du langage. Et il arrive parfois au cours du travail qu'une recherche portant sur le langage déclenche et fasse affluer une nouvelle sensation. (LA, p. 1658)

L'importance des deux écrivains pour la littérature consiste donc dans la reconnaissance de l'existence d'une substance inconnue, infime et difficile à traduire dans le langage humain et littéraire. La différence cruciale entre eux est que Sarraute a su articuler l'exploration de cette substance tropismique avec une exploration du langage qui puisse l'exprimer sans perdre le contact avec « un ordre de sensations neuf » (LA, p. 1658).

²⁰⁷ Clayton, A. J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, op.cit., p. 6.

L'exploration des tropismes est en étroite relation d'interdépendance avec l'exploration du langage et c'est ce qui permet à la romancière d'« échapper à l'esthétisme, à l'académisme » (ibid.) à l'invraisemblance. La catégorie fondamentale de la vision littéraire de Sarraute n'est donc pas la structuration mais la coexistence et l'interaction du tropisme avec le langage. Son exploration du langage se justifie, dans ce cas, par la création d'une substance nouvelle.

Par conséquent, la romancière traite d'une matière qui, à la fois, lui appartient et qui ne lui appartient pas tout à fait :

Elle est nouvelle parce qu'elle n'a jamais été montrée. Elle n'est pas nouvelle parce qu'elle a toujours existé. Mais elle n'a pas été prise en tant que telle. On en voit quelquefois de reflets, on en voit des bouts chez certains auteurs, mais elle n'a jamais été prise comme matériau même²⁰⁸.

Parmi ces auteurs qui ont à peine touché le territoire d'exploration de Sarraute se trouve bien entendu Dostoïevski. La romancière, on l'a vu plus haut, affirme la contribution de l'écrivain russe à cette recherche singulière et explique également pourquoi aucun autre auteur n'a persévéré dans cette étude de l'infinitésimal :

[...] parce qu'ils avaient d'autres chats à fouetter [...]. Ils avaient d'autres préoccupations. Ils avaient un immense territoire qui leur était ouvert, encore inexploré et dans lequel ils avaient fort à faire. Ils apercevaient au passage l'existence de ces choses-là mais ils n'avaient simplement ni le temps ni le désir de s'y arrêter parce qu'ils avaient encore de très grandes choses, tout à fait nouvelles, qui les occupaient²⁰⁹.

Ainsi, Nathalie Sarraute nous fournit une excellente explication des différences qui sont à la base du grand écart entre sa poétique et celle de Fiodor Dostoïevski. C'est dans ce rapport différent au langage littéraire que nous trouvons en même temps le fil conducteur et la pierre d'achoppement entre les deux univers du « psychologique ». De même, nous découvrons ici la preuve que Nathalie Sarraute a décidé de continuer à approfondir et à modeler un territoire qui, longtemps auparavant, a été effleuré par Fiodor Dostoïevski, entre autres. L'auteur russe, cependant, préoccupé à son époque par une immensité de choses encore inexplorées par les psychanalystes comme Freud par exemple, s'est donné pour axe d'autres objectifs qui, au fond, restent toujours reliés aux recherches sarrautiennes.

En revanche, comme le remarque Sarraute, Dostoïevski décide de décrire les tumultes de la duplicité de l'âme humaine à travers des contradictions comportementales, des gestes, des paroles et des images antinomiques qui désagrègent progressivement l'individu et par

²⁰⁸ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 116.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

conséquent le personnage romanesque. Et comme notre analyse textuelle le montrera plus loin, l'auteur russe entreprend des analyses psychologiques laborieuses dans ses récits qui loin d'être une façon de réduire sa création aux déterminismes psychologiques, auront pour but principal la mise en relief de la duplicité de l'homme. L'écrivain russe aurait-il compris à son époque les avancées spectaculaires en psychopathologie et psychanalyse du XXe siècle, avancées qui auront une résonance décisive sur toute la société, y compris bien entendu sur la société littéraire ? Il semble bien avoir pressenti en son temps l'importance de la psychologie, mais aussi les conséquences néfastes des « tentatives stériles, [d]es pataugeages épuisants et [d]es énervants coupages de cheveux en quatre » (DK, p. 1558) dénoncés par Sarraute dans le roman alourdi par l'abus de l'analyse.

Les études psychanalytiques freudiennes qui surviennent après Dostoïevski marquent le moment de l'abandon de l'analyse en littérature. Pour cette raison, Sarraute crée un monde des êtres anonymes où une étude des caractères devient tout simplement impossible, car elle écrit à une époque où la littérature requiert des nouvelles formes de représentation :

La psychanalyse n'a pas d'intérêt pour la littérature. Je crois que l'écrivain doit s'attacher à quelque chose qu'il ressent et qu'il ne connaît pas encore. S'il ne peut le percevoir que par des catégories établies par un autre, cela n'a pas d'intérêt. Je pourrais vous faire une étude psychanalytique très facile sur *Portrait d'un inconnu*, la fixation du père et de la fille l'un sur l'autre, l'argent, qui joue le rôle que vous savez en psychanalyse... quel intérêt cela représenterait-il ? [...] la psychanalyse n'aurait fait qu'empêcher ce travail en cataloguant la sensation qu'ils éprouvent l'un en face de l'autre²¹⁰.

Les psychologues, comme les philosophes ou les sociologues, produisent des catégories, fournissent des principes d'intelligibilité qui font obstacle à la vision du monde propre aux écrivains comme Dostoïevski et Sarraute, car leurs catégorisations fonctionnent comme une réduction là où les romanciers visent l'explosion et la dispersion de la dualité et surtout la découverte d'un matériau neuf. Comme preuve, on l'a vu, nous servent les analyses de Freud à l'égard de Dostoïevski et de son œuvre. Il est évident que c'est une grande erreur de prendre l'œuvre de Dostoïevski pour celle d'un malade, car c'est inadmissible, dans ce contexte, de confondre le chercheur avec la découverte. En ce sens, on comprend bien les refus et les accusations qui peuvent s'installer entre écrivains et psychanalystes puisque les efforts des uns et des autres se dirigent non pas dans des sens différents mais dans des directions opposées.

²¹⁰ Sarraute N. dans Rykner, A., *Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 168. N. Sarraute n'a pas varié sur ce thème puisqu'on identifie un rejet de la psychanalyse depuis les premières interviews, voir dans propos recueillis par G. d'Aubarède, « Instantané Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30 juillet, 1953.

Si Dostoïevski a toujours été préoccupé de ne pas dévier de sa voie littéraire et, en niant catégoriquement être un psychologue, recourt à l'analyse, Sarraute, elle vit à une époque différente, où elle met au jour l'inconsistance de toute étude courante des caractères. Il n'est plus question pour elle de défaire la réalité « sous les coups de scalpel de l'analyse » (ES, p. 1559). Il faut insister désormais sur la délimitation des frontières entre les deux domaines. Nathalie Sarraute définit alors l'objet de ses recherches comme étant d'ordre « psychique », le terme étant plus abstrait que « psychologique », et l'étudie minutieusement elle-même afin d'interdire très clairement une éventuelle confusion entre psychologie et littérature, confusion que redoutait visiblement son précurseur russe aussi. C'est également une tentative de placer ses recherches strictement dans son univers créatif et d'en exprimer le fonctionnement en tant qu'écrivaine :

Si je commence à me placer à l'intérieur des catégories de Freud, qui était le génie et le grand découvreur qu'on dit, c'était fini... Je ne suis plus chez moi, je suis chez Freud, par conséquent, de toute manière, quelle que soit la valeur de la psychanalyse, il semble qu'elle ne puisse pas servir à un écrivain. Il faut qu'il ne sache pas où il est, qu'il ne sache pas où il va, qu'il ne sache pas ce qui se passe, quelque chose est en train de se passer et qu'il n'y ait personne pas même Freud qui puisse lui expliquer ce qui se passe ou le traduise dans un autre langage, il n'y a que son langage qui est capable de traduire cela. [...] Je dois vous dire que je n'aime pas du tout la psychanalyse : j'ai les plus forts doutes sur la plupart de ses affirmations... L'essentiel, c'est de sentir les choses par soi-même et qui n'a pas été encore vu par d'autres ni pris dans des systèmes préétablis. Même si Freud avait le génie qu'on lui attribue, si je regardais à travers la conception de Freud, je ne verrais plus rien qui me permette d'avoir un langage « frais » assez intact, qui soit en contact avec une sensation, si infime qui soit, mais qui n'a pas été mise en forme ; ce serait impossible d'utiliser quelque chose qui a été vu par d'autres²¹¹.

A la différence de son prédécesseur russe, qui n'a pas connu les études freudiennes, Sarraute vit le mouvement contre « le psychologique » abusif dans le récit littéraire comme un refus général exprimé par les adeptes du Nouveau Roman. Toutefois, soucieuse de rester irréductible au groupe des nouveaux romanciers elle s'en détache en particulier par l'exploration d'une matière psychique unique d'une manière qui n'est ni celle de Dostoïevski, ni celle de ses contemporains, ni celle des psychanalystes.

Somme toute, on peut conclure que ce qui unit Dostoïevski et Sarraute dans ce sens c'est leur sensibilité pour la complexité psychologique de la nature humaine et leur objectif d'en parler dans leur récit d'une façon non-psychologique et strictement personnelle, « en marge » de l'ordre commun. Et si on parle de leurs œuvres comme des récits « psychologiques », ce n'est point parce qu'ils font de leur œuvre l'analyse conventionnelle

²¹¹ Propos recueillis par Paugam, J., « Parti-pris », *France Culture*, 2 juillet, 1976.

des sentiments et l'étude savante des « caractères », mais c'est parce qu'ils se proposent de créer un univers mental mouvementé par des sensations très infimes, d'ordre psychique, jamais représentées et définies avant eux. Aussi, réduire l'exploration de cette matière psychologique infime à une simple anomalie psychique ou état pathologique de l'auteur se révèle désormais comme une démarche aberrante et illégitime.

C'est donc au cours de l'affirmation de son vif intérêt pour cet univers psychique étrange et duplice que Nathalie Sarraute, suite à Fiodor Dostoïevski, tout en reconnaissant l'inédit de son projet, se construit une singularité et annonce sa démarche comme fondamentalement différente de celle de ses contemporains. Certes, bâtir ses idées de ce qu'on appellera « réalité et roman » sur des sensations psychiques, c'est prendre un risque inédit d'être incompris, stigmatisé et même accusé de paranoïa et cela à n'importe quelle époque. D'ailleurs, c'est précisément ce reproche qu'on a fait souvent à Dostoïevski. Quant à Sarraute, elle n'a pas non plus toujours été épargnée sur ce sujet.

I. II. IV. Paranoïa ou sensibilité particulière ?

Un auteur aliéné, on appelait souvent comme ça l'écrivain russe à cause de ses crises d'épilepsie qui semblaient l'abandonner à des courts instants de folie, mais aussi à cause de l'aspect « pathologique » de certaines de ses œuvres. On en déduirait trop vite des conclusions erronées si on se limitait à l'intérêt trouble que l'on ressent quand on apprend certains faits sur Dostoïevski ou quand on lit certains passages de son œuvre. Nathalie Sarraute n'a pas été épargnée par la critique dans ce sens non plus. Ce que réalise la romancière selon D. Fabre, ce n'est que :

[...] de l'analyse, analyse de l'analyse... analyse jusqu'à la folie ! Telle est la préoccupation majeure de Nathalie Sarraute, qui, fidèle au but qu'elle s'est fixé, détruit chaque nuit le peu d'écriture dont elle a le jour rebrodé son papier²¹².

A cela Nathalie Sarraute riposte : « je suis toujours très surprise quand les gens attribue à ces « tropismes » des qualifications d'agressivité, de morbidité que je ne leur attribue absolument pas²¹³. »

De plus, aux accusations de ce genre, les deux auteurs érigent un ensemble de discours ironiques qui leur permettent d'attaquer et de tourner en ridicule ces mauvaises critiques, tout en exigeant du lecteur de percer lui-même le vrai sens de leur œuvre. Cette exigence du travail

²¹² Fabre, D., « De Paris : à la recherche de Nathalie Sarraute », *Journal de Genève*, 11 juillet, 1959.

²¹³ Sarraute, N., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Benmussa, S., op. cit. p. 72.

« lectoral » peut être justifiée si on la met en rapport avec la difficulté de l'effort créatif réalisé par Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute. Vaste sera l'épître²¹⁴ où les deux auteurs révéleront les difficultés de leur travail littéraire. Pour l'écrivain russe, l'écriture sera un combat permanent avec un état de tension entre le raisonnement et les moments des états épileptiques. Nathalie Sarraute, quoique d'une façon différente, se prête, corps et âme, à l'exercice ininterrompu de la littérature : « Il m'est arrivé de rester plusieurs semaines sur un passage, je ne trouvais pas ce que je voulais, je m'en souviens, c'est quand j'écrivais *Martereau*. Ce fut la pire des interruptions car il ne s'agissait ni d'un voyage ni de vacances. Un blocage. D'habitude, ces blocages ne durent que quelques jours et c'est déjà assez pénible²¹⁵. » Quand l'interviewer lui demande si ce blocage révélait la peur de l'écrivaine de ne pouvoir écrire, Sarraute s'exclame : « Pire ! C'est comme l'idée de la mort que je contourne d'habitude et que je trouve là, devant moi...²¹⁶ » Plus tard, la romancière exprime son besoin d'écrire ainsi : « Si je m'arrêtais maintenant, ce serait pour moi comme la mort. Je ne peux plus vivre sans écrire, sans affronter les difficultés qu'un livre présente²¹⁷. » Le don de soi à la littérature s'effectue chez Dostoïevski d'une manière analogue : « Est-il possible que plus jamais je ne reprenne la plume ? [...] Mon Dieu, combien d'images vécues, créées nouvellement pour moi, vont périr, s'étendre dans ma tête, ou bien se déverser comme un poison dans mon sang !²¹⁸ » Ainsi exprimait son inquiétude Dostoïevski gracié du bague à la dernière minute : « Oui, si je ne peux plus écrire, je périrai. Plutôt quinze ans de détention mais la plume à la main²¹⁹. » L'écriture devient pour ces auteurs une nouvelle forme de vie, un instant de suprême accomplissement, un combat symbolique entre la vie et la mort. Ce n'est que lors d'une exploration extrêmement rigoureuse que les deux écrivains découvrent une réalité inédite, car « plus difficile sera la recherche, plus neuve sera la réalité que l'écrivain s'efforcera de dévoiler, plus neuve et forte sera la forme » (RR, p. 1649). Comment alors ne pas apprécier l'unicité d'un tel effort créateur et d'une telle originalité artistique et réduire tout cela à une simple folie ?

C'est justement dans l'esprit d'un écrivain exceptionnellement lucide que peut prendre forme l'intuition d'une double existence identifiable surtout à travers des situations de crise et de choc où le ressenti pèse sur le réfléchi. Lors d'une interview, Nathalie Sarraute donne aux

²¹⁴ Rappelons qu'il s'agit de tous les messages qui se situent à l'extérieur du livre, comme les interviews, les journaux intimes, les déclarations télévisuelles etc.). Ces termes sont repris de Gérard Genette dans son livre *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1987.

²¹⁵ Sarraute, N., propos recueillis par J.-M. de Montrémy, « Les voyages intérieurs de Nathalie Sarraute », *La Croix*, 4 novembre, 1978.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Sarraute, N., propos recueillis par F. Poirié, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », *Art Press*, 7 août, 1983.

²¹⁸ Dostoïevski, F., dans Catteau, J., *Correspondance I*, op. cit., p. 130.

²¹⁹ *Ibidem*.

lecteurs l'explication suivante à propos du narrateur hypersensible qui dans *Martereau* entraîne le lecteur dans le piège de son soupçon maladif seulement pour lui faire découvrir la réalité authentique :

On trouvera dans mon livre une intrigue [...] qui a même son côté « policier ». Mais ce n'est pas elle que je me suis attachée à débrouiller. Ce qui m'a intéressée, ce fut de rendre d'aussi près que possible le mouvement de la vie intérieure, cette espèce de vacillement qui est sa vie propre. On aura peut-être l'impression en me lisant que les malades se forment une vision erronée du monde qui les entoure. Je les crois exceptionnellement lucides au contraire²²⁰.

D'autre part, Jacques Catteau a su découvrir la vraie motivation artistique de Dostoïevski pour des sujets « morbides » : « La folie désormais le hante, non pas la démence pathologique commune mais l'ébranlement de la raison soumise à une intense création littéraire, à la surchauffe de l'imagination, aux coups de boutoir des univers multiples qui assaillent le romancier²²¹. » Quant à Sarraute, Sabine Raffy reconnaît elle-même l'étrange appréhension qu'elle éprouve aux moments de ses lectures « paranoïaques » de l'écrivaine. Mais la critique s'empresse aussitôt d'expliquer au lecteur qu'il doit absolument adhérer à la conception anthropologique de l'être humain défendue par Sarraute pour ainsi comprendre l'importance et l'originalité de cette psychologie particulière du microscopique : « Les narrateurs sarrautiens mettent leur obstination à traquer le tropisme dans une quête policière qui touche à l'obsession névrotique, obsession qui contribue grandement à l'efficacité de la machine sarrautienne pour forcer le lecteur dans ses derniers retranchements²²². »

Tous ces efforts pour interpréter le choix de Dostoïevski et Sarraute de mettre en œuvre des caractères à la vulnérabilité excessive nous orientent vers l'idée que cela ne fait aucun doute qu'une lecture « paranoïaque » de l'œuvre de Nathalie Sarraute est extrêmement réductrice, ou que réduire l'œuvre de Dostoïevski à des « divagations d'aliéné » ne puisse rendre compte de la force de sa recherche littéraire. Dès lors on comprend que même si on ne peut pas s'empêcher d'avouer que cette « descente aux enfers » des deux auteurs perturbe les lois d'une lecture traditionnelle, on est obligé d'accepter de regarder attentivement à travers leur « télescope intérieur²²³ » pour pouvoir lire et apprécier la psychologie telle qu'ils l'envisagent dans leurs œuvres. Originale sur le plan de l'exploration de la complexité psychologique, Nathalie Sarraute l'est aussi sur le plan de la dualité des sexes.

²²⁰ Sarraute, N., propos recueillis par G. d'Aubarède, « Instantané Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30 juillet 1995.

²²¹ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 29.

²²² Raffy, S., « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique*, 656-657/ 2002, op.cit., p. 13.

²²³ *Ibid.*, p. 13.

I. II. V. Le Neutre.

Nathalie Sarraute est particulièrement originale dans la mesure où elle rend vulnérable la pertinence de la division sexuelle en possédant une identité artistique totale, irréductible au « féminin » et au « masculin » :

Je travaille à partir uniquement de ce que je ressens moi-même. Je ne me place pas à l'extérieur, je ne cherche pas à analyser du dehors. À l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas. Je ne me dis jamais : ça c'est ressenti par moi, ou par une femme, ou par un homme. Je place souvent ce « ressenti » dans des consciences féminines ou masculines pour des raisons, quelquefois, simplement de variations du dialogue, sauf dans de rares cas où la femme joue un rôle de femme. Non. Quand je travaille, je ne pense pas en tant que femme, cela ne m'a jamais effleurée. C'est une chose qui est absolument hors de mes considérations²²⁴.

Cet accent mis sur l'« intériorité » permet de conférer à l'auteur un statut identitaire dont le principe même est d'échapper aux classements. Chacun sait que dans les discours conventionnels on a toujours marqué le féminin comme le particulier et le masculin comme l'universel. Le ton impersonnel est celui qui permet de se couper de certaines qualités considérées comme « féminines », et par conséquent trop peu artistiques, comme par exemple le lyrisme exagéré, l'imagination débordante, le sentimentalisme, etc. Le mépris de ces caractéristiques de « sensibilisation » littéraire renvoie d'emblée à la traditionnelle division sexuelle des facultés. C'est-à-dire que les femmes à l'œuvre sont supportables pour autant qu'elles écrivent comme des hommes. Et si, par ailleurs, Nathalie Sarraute a toujours refusé d'être comparée aux écrivains qui étaient des femmes, c'est parce que derrière cette fausse comparaison se cache la vraie disjonction qui efface les frontières de l'éthique-esthétique littéraire au profit des frontières sexuelles : « Parler de littérature féminine, c'est parler de mauvaise littérature... Mais chez nous, il n'y a rien à faire, on continue de classer, à comparer les femmes entre elles²²⁵. Puisque le genre de l'écrivain peut jouer un tel rôle négatif, Nathalie Sarraute ne se serait pas du tout réjouie de se retrouver regroupée avec Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir ou avec Colette sous une rubrique de femmes-écrivains. Ainsi, à la constatation d'A. Rykner : « Il y a aussi une autre chose que vous détestez profondément, c'est le rapprochement que l'on tente souvent entre votre œuvre et celle de Duras, celle de Cixous, etc., au nom d'une pseudo-« féminité » de l'écriture²²⁶. », la réaction de Nathalie Sarraute relève alors d'une véritable déception : « C'est d'une telle

²²⁴ Brulotte, G., « Tropismes et sous-conversation », *L'Arc*, dossier « Nathalie Sarraute », sous la direction de Marc Saporta, 95/1984, p. 40.

²²⁵ Sarraute, N., « Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? », *Tel Quel*, 1962.

²²⁶ Rykner, A., *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 185.

imbécillité... On ne peut même pas répondre. C'est vraiment la forme la plus sottise du sexisme, que rapprocher Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar, qui sont exactement à l'opposé l'une de l'autre, uniquement parce que ce sont des femmes. On les juge d'après leur sexe, alors que si elles éditaient sous un pseudonyme l'on ne se douterait de rien. C'est tellement stupide qu'on ne peut pas répondre²²⁷. »

S'il lui est arrivé de parler dans ses essais de Mme de Lafayette, de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf ou d'Ivy Compton-Burnett, ce n'est jamais pour reconnaître en elles une femme-écrivain. Et en fait, les femmes-écrivains qu'on retrouve dans son œuvre romanesque sont en quelque sorte l'image négative de ce qu'est pour Nathalie Sarraute le véritable écrivain. Pour Nathalie Sarraute le type général de l'écrivain, tel qu'il apparaîtra d'ailleurs dans *Entre la vie et la mort*, est globalement masculin, mais sans que cette masculinité soit affichée, non plus :

C'est à peine si je sais si mes personnages sont homme ou femme. Le sexe n'est pas intéressant. Souvent je préfère « il » à « elle » tout simplement parce que « il » est plus neutre, c'est le genre humain. « Elle » en revanche, c'est toujours une femme. [...] Si je mettais un féminin, cela voudrait dire que je me sens être une femme. Ce que je ne me sens pas. Je ne suis rien. C'est une grave erreur que de parler de littérature féminine ou masculine²²⁸.

Bref, le sexe de l'écrivain est plutôt neutre. Pour conserver ce caractère « neutre » de l'écrivain, il était important pour Nathalie Sarraute d'éviter les associations féminines.

Nathalie Sarraute est ainsi la première femme en France à avoir été admise – reconnue – comme un *écrivain* en général et non plus comme un écrivain-femme ou une femme-écrivain. Elle a brisé le système figé qui faisait de la littérature féminine une littérature « naturellement » séparée et secondaire. Sa reconnaissance a certainement été facilitée par trois refus qui la caractérisent. Celui d'abord du terme de « romancière » qui, fonctionnant dans la langue, avec celui de « romancier », a pour elle la fâcheuse possibilité d'imposer une marque sexuelle spécifique et, qui plus est, dévalorisée : elle revendique le terme d'écrivain, au sens générique, homme ou femme, peu importe, la question est, à ses yeux, sans pertinence. Ensuite, le refus de toute thématique ouvertement féminine – ou cataloguée comme telle. Enfin, le refus même de tout point de vue – de toute vision du monde – privilégié ou interprété au féminin. D'ailleurs, Nathalie Sarraute refuse, également, toute thématique dite masculine et tout point de vue – toute vision du monde – privilégié ou

²²⁷ *Ibid.*, p. 186.

²²⁸ Sarraute, N., citée d'après Gazier, M., « Nathalie Sarraute et son «il» », *Télérama*, 11 juillet 1984.

interprété au masculin. Aussi nous pouvons affirmer que c'est dans la mesure où Nathalie Sarraute avait rejeté les caractéristiques féminines dans la littérature, qu'elle a pu s'inscrire dans un régime de neutralité qui confirmerait l'excellence d'un auteur hors du commun.

C'est justement l'inscription dans un régime de neutralité qui lui avait permis l'entrée dans une littérature qui n'était pas qualifiée de « féminine ». Si Nathalie Sarraute ne parvient pas à s'imaginer en tant que femme-écrivain, elle ne parvient non plus à s'identifier à une autre image (psychique, morale, intellectuelle, physique, etc.) projetée sur elle par une personne tierce. Donc, le refus de la romancière de se reconnaître dans une image quelconque qu'on construit d'elle vient de son incapacité personnelle de se voir autrement que de l'intérieur où le *je* contient en lui plusieurs virtualités : « On ne voit rien de l'intérieur, je ne vois rien de l'intérieur. Je ne sais pas de quoi j'ai l'air. Je ne le sais pas²²⁹. » Ailleurs, Nathalie Sarraute en fait une constatation plus générale : « Qui sommes-nous ? [...] nous sommes une telle immensité, il se passe en nous une telle quantité des choses, que, vu de l'intérieur, il n'y a pas d'identité²³⁰. » Et c'est cette zone intérieure où, selon Nathalie Sarraute, il est impossible de délimiter ou de ressentir certaines catégories différentielles, que la romancière se donne pour ambition de déployer et d'étendre jusqu'à l'infini. Ainsi, le *je* sarrautien suppose un « tout » : une « conscience ouverte et sans limites²³¹ », un espace impersonnel, un objet, un mot, une voyelle, un son. Le *je* de l'écrivaine prétend n'être qu'un support d'une vaste gamme de mouvements intérieurs, des ressentis anonymes à l'égard d'une réalité intérieure excessivement grossie et explorée au ralenti. Une réalité où il ne peut pas y avoir de féminin ou de masculin, de bon ou de mauvais, de bête ou d'intelligent, de beau ou de laid. Il peut y avoir tout et rien à la fois. C'est l'incarnation d'un neutre absolu. Mais comment mettre au jour une identité neutre et en même temps originale ? Quelle forme donner à ce neutre sans en écraser l'essence de sa spécificité non-formelle ? Car, à partir du moment où ce « neutre » acquiert un corps, il est conduit à signifier. Un langage littéraire peut-il exprimer l'indifférencié et faire en sorte de ne pas marquer la différence ? C'est là le problème que se propose à résoudre l'écriture sarrautienne.

Le monde qu'elle se propose de décrire, elle ne l'invente pas. Ou du moins, son propos initial n'est pas d'inventer ; il est d'exprimer aussi exactement que possible une réalité qui apparaît à ses yeux avec la lumière de l'évidence et dont elle est comme investie : « Elle

²²⁹ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 104.

²³⁰ *Ibid.*, p. 121.

²³¹ « Ce dont je parle est une conscience ouverte, sans limites, dans laquelle s'engouffre ce qui, normalement reste au-dehors, vous effleure à peine. », *ibid.*, p. 156.

devient neutre par le fait que j’y participe moi-même et, d’un coup, je la neutralise²³². » À cet égard on peut affirmer que le projet littéraire de Nathalie Sarraute s’inscrit exemplairement dans la perspective d’un changement notable entre dedans et dehors. Et les textes critiques sarrautiens nous révèlent que ce changement de rapport oblige l’écrivain à accentuer autrement le statut de la voix narrative et à disloquer la notion de personnage romanesque.

La contradiction entre la peinture du *moi* et la négation de l’idée même de sujet se trouve bien évidemment, par exemple, au centre du *Roland Barthes*²³³, publié aux éditions du Seuil par Roland Barthes, dont l’un des objectifs avoués, consiste à réduire radicalement le *moi* de l’écrivain, immensément hypertrophié depuis Rousseau et l’époque Romantique, à une simple collection de traits superficiels et anecdotiques :

[...] l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit²³⁴.

L’écriture sarrautienne ne reconnaît aucune origine subjective à l’écriture : mais se plaçant en deçà d’elle-même, elle devient le lieu sacré de la « profération vivante²³⁵ », puisqu’elle se confond avec sa pratique même, pratique par définition unique et irréductible : « Et cette fusion du langage et de la sensation intacte crée quelque chose de particulier, qui a une existence propre ; quelque chose qui procure une jouissance d’ordre esthétique. » (LAR, p. 1691) L’écrivain « neutre », anonyme explorateur du signifiant, c’est à la fois Barthes et Sarraute, le premier proclamant que la tâche du critique est de montrer que « toute Forme est aussi Valeur²³⁶ », la seconde montrant à l’intérieur même de son écriture comment la parole interagit avec le tropisme et devient significatif lorsqu’il se communique au lecteur. Si le refus de la représentation souveraine d’un auteur semble placer la pratique de l’écriture en deçà toute Valeur chez Sarraute, la valorisation d’une telle posture « neutre » appartient à Roland Barthes.

Le *je* neutre de Sarraute se propose donc, selon ses propos, d’incarner la conscience d’être un être humain « ni vieux, ni jeune²³⁷ », ni homme ni femme, ni même « un chien²³⁸ », « rien du tout, rien²³⁹ », mais à la fois *tout*²⁴⁰. D’où, on verra lors de l’analyse textuelle, la

²³² *Ibid.*, p. 153.

²³³ Barthes, R., *Roland Barthes*, Paris, Seuil 1995.

²³⁴ Barthes, R., « La mort de l’auteur », *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 61.

²³⁵ Forrester, V., notice d’*Ici*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1982.

²³⁶ Barthes, R., *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1972.

²³⁷ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 78.

²³⁸ *Ibid.*, p. 78.

²³⁹ *Ibidem*.

position singulière de l'auteur dans son récit : à la fois narrateur et personnage. Simultanément, l'identité neutre ressentie par la romancière à l'intérieur de soi est transposée à l'intérieur de ses narrateurs et de ses personnages. Du moment où Nathalie Sarraute ressent cette sensation de liberté ²⁴¹ que lui procure son identité intérieure neutre, il lui apparaît évident que ses porte-paroles dans le roman, les narrateurs-personnages, soient aussi libérés de toute identité prédéfinie :

Je les prends toujours dans des conditions où ils pourraient être aussi bien des femmes que des hommes, où ils sont « neutres »²⁴².

De là découle qu'il se produit un double mouvement de neutralisation qui consiste d'une part, à reconnaître en soi une conscience sans limites et, ensuite, vivre cette même conscience à travers la conscience ouverte d'un narrateur. Ce narrateur devient aussitôt le personnage-support des tropismes, matière psychique anonyme qui anime l'auteur. Cela signifie que l'auteur doit se tenir sur une double position dans son récit. En étant narrateur et personnage à la fois, l'écrivain peut atteindre une position neutre et c'est là l'objectif principal de Nathalie Sarraute. De plus, l'effet de neutralité peut être constamment maintenu grâce aux identités indéfinies des consciences qui incarnent les mouvements intérieurs de la romancière. Neutre dans son for intérieur au départ, Nathalie Sarraute le restera toujours lorsqu'elle se placera à l'intérieur des consciences qui, au lieu de tenir les mots d'autrui à distance, s'en laissent pénétrer par sensibilité à leur réalité matérielle, de la multiplicité de leurs sens possibles, s'abandonnant aux associations qu'ils déclenchent. Cet abandon à « la compréhension, à la générosité d'autrui » (DK, p. 1568), visé par Sarraute dans sa relation à son narrateur-personnage s'enracine profondément dans des sensations et une sensibilité particulière. Mais il s'enracine aussi dans l'art de Dostoïevski, dans cette tension générée par le besoin de contact qui s'applique à la fois aux relations entre les personnages et aux rapports qu'entretient la lectrice Sarraute avec la parole lue. C'est que le mot est perçu chez elle comme faisant corps avec une sensation, tout insaisissable qu'elle soit au départ. C'est cette ouverture aux mots qui sert de point de départ à son écriture authentique :

Les mots perdent leur signification courante. Ils sont des mots porteurs de la sensation. De celle-ci et d'aucun d'autre. Ils la font surgir, certes, mais intégrée à eux. Ils la font vivre, et elle, à son tour leur donne la vie. (LAR, p. 1691)

²⁴⁰ « Il y a en nous toutes les virtualités » ou encore « Il ya toujours une multitude en nous, puisque nous sommes si nombreux », *Ibid.*, p. 78, p. 86.

²⁴¹ « C'est un avantage », ou encore « Cela vous donne une grande liberté », *Ibid.*, p. 78.

²⁴² *Ibid.*, p. 155.

C'est cette ouverture à l'écriture authentique qui produit des narrateurs-personnages anonymes vus de l'intérieur et réduits à être les supports d'une sensation déclenchée par un mot, une voyelle, un son ou même un silence. Dostoïevski, à son époque, malgré sa profonde conviction que le mot devait incarner une sensation, n'a pourtant pas disposé des outils nécessaires lui permettant d'animer sa parole, et donc de la neutraliser, jusqu'à en construire un personnage comme le fait un siècle plus tard Nathalie Sarraute. Néanmoins, c'est justement le personnage de Dostoïevski, possédant une complexité psychologique qui le déborde de tous les côtés et astreint en permanence à affronter en soi des subjectivités étrangères, qui constitue, selon Sarraute, le précurseur du personnage anonyme, porteur d'états psychiques universels. Notons que les particularités de ce processus complexe de la neutralisation du *moi* de l'auteur, ainsi que la relation qui se crée à travers cette technique entre l'œuvre de Dostoïevski et celle de Sarraute seront mises en évidence d'une manière plus détaillée lors de l'étude des textes de ces deux auteurs.

A travers ce processus trouble d'identification du mot convenable, appelé à rendre perceptible la réalité, la romancière avoue plonger à ce niveau indifférencié du tropisme qu'on appelle la profondeur psychique de l'être humain. Dès lors, l'homme et son avatar littéraire, le personnage, deviennent l'équivalent d'un agencement de sensations encore inexploré, d'une « substance anonyme » et indéfinie. Il s'agit toujours donc, par une description très attentive qui est une reprise dans la simultanéité, de creuser inlassablement plus loin jusqu'au cœur du problème qui permettrait un dépassement de la subjectivité individuelle :

Aujourd'hui, ces sensations qui tendent toujours à s'épurer, se dégagent d'une substance anonyme qui existe chez tous, d'une action vue au microscope, ou d'une certaine façon de regarder les objets, ou d'un temps réduit à un présent démesurément agrandi, ou de certains aspects de la mémoire, du souvenir. (LAR, p. 1693)

Si la sensation doit être épurée pour qu'elle accède à l'existence dans son état frais et indifférencié, le langage qui la traduit en littérature doit l'être aussi pour être adapté à elle. Une sensation épurée nécessite donc un langage épuré de significations inutiles, travaillé avec soin jusqu'à ce qu'il fusionne avec la sensation. Le caractère indifférencié, neutre du tropisme doit devenir celui du langage.

En effet, si chaque mot est travaillé, chaque mot devient potentiellement pertinent, or c'est l'auteur au travail dans la concentration qui rend possible une littérature non pas « mythique », mais authentique et neutre : « C'est là toute la difficulté du travail d'écriture

[...] : éviter l'aspect social [...] ²⁴³ ». Saisir la sensation pure c'est donc tendre vers le neutre, vers l'abstraction :

Je pense qu'ainsi le roman suit le mouvement de tous les arts qui consiste en un effort constant pour débarrasser l'œuvre des significations qui l'encombrent, qui sont devenues inutiles, et pour dégager la sensation pure. C'est là la raison de la tendance de tout l'art moderne vers l'abstraction. (LAR, p. 1693)

Ainsi l'emprise du contrôle, au niveau postural de l'écrivain, ne doit pas dépasser les limites de la réalité profonde des sensations. Car à force de trop soigner ses mots, l'écrivain risque de finir par écraser la « chose informe et toute tremblante » que ceux-ci avaient pour tâche de rendre sensible. Simone Benmussa définit cette ambiguïté de l'effort créateur chez Sarraute ainsi : « Ton travail se situe sur deux plans presque ; te rapprocher le plus possible des sensations informulées, à la limite de la conscience, les dégager d'un ressenti déjà connu... [...] et les formuler d'une manière qui les altère le moins possible ²⁴⁴. » A quoi Nathalie Sarraute répond : « Oui. [...] Quand ce que tu écris te paraît beau, admirable et que tu reviens le lire, tout te semble mort, parce que tu étais occupé par le pur langage et que tu as abandonné la sensation qui lui donnait vie. Alors tu commences à jouer avec le langage ²⁴⁵. » En somme, Nathalie Sarraute expose de cette manière le mystère de la création : l'écrivain qui écrit n'est pas conscience de lui-même en train d'écrire ; ou plus exactement, la conscience de l'écrivain en train d'écrire est absolument cette « conscience ouverte » qui ne peut jamais avoir conscience d'elle-même et n'est qu'éclatement vers ce qui l'obsède. En ce sens, pour Sarraute il s'agit de sa recherche « obsessionnelle » d'un équilibre entre le non-nommé et le langage. Par ailleurs, ceci explique également l'écriture passionnée de Fiodor Dostoïevski, qui, préoccupé à vivre « en son cœur ²⁴⁶ » les problèmes sociaux, idéologiques, politiques, philosophiques, religieux de son époque, a été conduit à sacrifier, d'une certaine manière, l'élégance du style à la description complexe et minutieuse des événements. Et Dostoïevski et Sarraute non seulement ne se regardent pas écrire, mais, poussés par une irrésistible impulsion, travaillent avec acharnement sans savoir où ils vont en poursuivant « cela ». Ici intervient une tension où « cela », l'incarnation du for intérieur des romanciers, risque de se heurter à leur préoccupation de réaliser lors de l'écriture un véritable dépassement de leur subjectivité individuelle.

²⁴³ *Ibid.*, p. 153.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 125-6.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 116.

Rester neutre dans un récit où s'insinue la voix de l'auteur pour signifier la force des mouvements souterrains, pour Dostoïevski, et des tropismes, pour Sarraute, est une lutte continuelle et effroyable. Écoutons d'abord Dostoïevski réfléchir sur ce problème lors de la rédaction de *L'Adolescent* : « Deux questions. Si le récit est *de l'auteur*, sera-ce intéressant ? S'il est de l'adolescent (*Je*) l'intérêt est évident. Originalité plus grande. Clarté plus nette du caractère. [...] Mais cette originalité n'ennuiera-t-elle pas le lecteur ?²⁴⁷ » Et plus loin, le romancier russe nous révèle les difficultés des deux principes d'écriture. Dans le premier cas, si le récit est de l'auteur, il se propose comme objectif de « prendre de la hauteur²⁴⁸ » comme s'il dérobaient ses sentiments, de se maintenir sur une position indifférenciée et de parler sur un ton neutre. Malgré ces précautions que l'auteur envisage de prendre pour se dissimuler tout en étant présent, sa position omnisciente risque d'éclipser le personnage qui doit à tout prix détenir le rôle principal : « Si le récit est de l'auteur, le rôle de l'adolescent disparaît complètement²⁴⁹. » Et une constatation lucide s'impose : « Le récit de l'auteur ? On en a par-dessus la tête, et puis ces procédés ne sont pas nouveaux en littérature²⁵⁰. » Dès lors c'est le récit du *je* du personnage qui gagne le combat : « A la première personne, plus de naïveté et incomparablement plus d'originalité et même plus de charme dans les écarts de régularité et de système narratifs²⁵¹. » Il reste à trouver la bonne forme pour pouvoir surmonter le plus grand obstacle qu'impose ce dernier principe d'écriture : rendre crédible ce personnage autonome et ses explications psychologiques de manière à ce que le lecteur s'y identifie facilement aussi. Tout en essayant de s'éclipser de son récit, Dostoïevski se propose, par un transfert de sa voix au personnage, d'évacuer de la narration son discours omniscient : « L'exposé factuel de l'adolescent qui dit *Je* abrègera incontestablement l'*étirement* du roman, *si j'y parviens*²⁵². » Abréger l'*étirement* du texte c'est réduire le discours monologique de l'auteur et faire place au discours spontané d'un *autre*. Et comme on le verra par la suite, chez Dostoïevski, à l'intérieur de cet *autre* interfèrent au moins deux voix, ce qui, d'une certaine manière, neutralise l'identité propre de tout héros aux prises avec son *alter*. D'où le surgissement du double, de l'antinomie, de la contradiction, du conflit. De surcroît, cet *autre* manifeste un besoin obsessionnel de contact avec un autre que soi-même et cette exigence de communication révélera l'œuvre dostoïevskienne comme un espace intersubjectif immense.

²⁴⁷ Dostoïevski, F., cité et souligné d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 415.

²⁴⁸ « Si le récit est de l'auteur, prendre de la hauteur, comme si je dissimulais ma sympathie, la réprimais, et le plus possible d'originalité dans le ton et dans la répartition de l'ordre des scènes et des sujets dépeints. », cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 416.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 416.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibid.*, p. 415. Souligné dans la source. La fin de la phrase indique une fois de plus les hésitations qu'éprouve l'auteur face à un tel objectif audacieux.

En optant pour cette méthode d'écriture, Dostoïevski réalise son projet révolutionnaire et adopte une composition littéraire très originale en proposant un récit polyphonique fondé sur une pluralité de points de vue. Ainsi, le neutre est à atteindre dans la vision de Dostoïevski par le biais d'une interaction entre la voix de l'auteur et celle de son personnage. On verra que cette interaction crée un effet de double, mouvement ambigu et complexe entre deux présences, deux paroles, deux êtres semblables ou opposés. De surcroît, cet effet de dualité aura tendance à rester d'ordre intuitif, comme un pressentiment qui se transmet au lecteur sans être altéré par une définition ou une représentation trop claire.

L'écriture du double doit se réaliser d'une manière spontanée et libre : « L'adolescent doit tout le temps écrire (tout le roman) de façon aussi originale et aussi inattendue que frou-frou²⁵³. » Le but ce n'est donc pas le *raisonnement*, mais plutôt le *résonnement* de « quelque chose [qui] va sortir, quelque chose [qui] va naître, va poindre », dira Sarraute, – une sensation, un mouvement souterrain – affirmera Dostoïevski. Par conséquent, la tentative de se dérober du récit a pour ambition de permettre au lecteur d'accéder à un espace intérieur neutre qui est l'espace même des mouvements anonymes et fugaces, l'espace d'un *je* indéfini, l'espace d'une multitude de *je*. Et le *je* du lecteur y est invité sans cesse pour ainsi produire une fusion entre le texte et celui qui le lit, fusion qui se réalise du moment où on revit intérieurement les événements du récit.

Une preuve incontestable que Dostoïevski a réussi son projet audacieux du neutre est l'expérience d'identification au personnage de *Crime et châtiment* vécue et exprimée par Nathalie Sarraute :

Et je suis à l'intérieur des personnages à un tel degré que c'est moi qui ai tué l'usurière. C'est comme cela que je suis sûre que c'est vrai puisque je l'ai fait. Quand la jeune sœur arrive dans le roman, je ne pouvais plus reculer, il n'y avait pas moyen, alors c'est moi qui ai abattu la hache. Quand je lis, je suis en train d'accomplir l'acte même du personnage²⁵⁴.

Selon la romancière, l'effet de vraisemblance auquel parvient le personnage dostoïevskien est fondé sur ce qu'on ressent lorsqu'on le lit. Par conséquent, la seule réalité qui compte pour elle dans le récit de Dostoïevski c'est la réalité intérieure, c'est le vécu du personnage et, à travers cela, son propre vécu de lectrice.

On se demande pourquoi, au départ, Dostoïevski donne toutes les conditions d'une réalité extérieure du personnage pour ensuite impressionner son lecteur par la vigueur et le

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 134.

dynamisme de la réalité de ses mouvements intérieurs. Sarraute propose l'explication suivante à ce phénomène :

Dans les romans d'autrefois, l'ordre de sensations ne reposait sur de plus vastes bases : de longues histoires, des intrigues compliquées, d'innombrables personnages bien typés. De tout cela se dégageait un ordre de sensations encore inconnu. (LAR, p. 1693)

Même si cette constatation se réfère à l'ensemble des « grandes œuvres du passé », on y trouve un rapport saisissable avec le récit dostoïevskien construit sur un double niveau de la réalité. Par conséquent, le romancier russe, à son époque, n'envisageait pas autrement comment parvenir à neutraliser son *je* d'auteur que de voir et de parler par un double mouvement entre l'extérieur et l'intérieur, la représentation et la sensation. Notons que du temps de Dostoïevski une telle composition littéraire témoigne d'une décision audacieuse et demande des outils ingénieux par rapport à ceux utilisés par les adeptes d'une esthétique réclamant une vision strictement « extérieure ». Chez ces derniers, il s'agissait de montrer la chose elle-même et non d'exprimer et de transmettre l'ambiguïté de la sensation donnée par cette chose. Or Dostoïevski, pour réaliser son projet littéraire, veut rompre avec l'homogénéité des éléments qui fondent son œuvre et se propose de faire coexister des matériaux disparates relevant des différents plans (extérieur et intérieur) de la réalité. De même, cette passation des pouvoirs du romancier au personnage-narrateur, procédé sur lequel Dostoïevski réfléchit lors de la rédaction de *L'Adolescent*, est en elle-même un grand pas en avant dans l'histoire de la littérature. Laisser la parole au personnage signifie s'abandonner à un autre, à ses sensations, à son point de vue.

De cette topologie du dedans et du dehors repérée chez Fiodor Dostoïevski, Nathalie Sarraute retiendra donc l'idée d'une certaine interdépendance entre ces deux niveaux de la réalité pour le dégagement de ce qui au moment de sa lecture éveille en elle cette espèce de mouvement particulier, source d'une duplicité complexe. Dès lors, l'objectif est d'élaborer des techniques et des formes nouvelles pour exprimer l'essentiel de ce mouvement particulier – l'universalité et l'authenticité de la sensation sous-jacente :

Là où je suis, il s'agit d'une substance anonyme et qui est je crois propre à tous. Je vois que les Japonais ou les Russes, quand ils lisent mes livres, ceux qui sentent ces choses-là trouvent ça presque évident, des gens de tous les âges, de tous les sexes parce que ça fait partie d'un certain niveau de notre subconscient et moi je suis convaincue que ce que je sens n'est pas propre à moi, ce que j'attribue aux autres parce qu'ils me ressemblent, c'est quelque chose qui est partagé par tout le monde²⁵⁵.

²⁵⁵ Sarraute, N., *Nathalie Sarraute ou la Voix de l'indicible*, 1979, un film documentaire de Yves Kovacs.

La sensation authentique qui se détache lors de l'exploration successive des diverses choses et états s'empare donc intuitivement du lecteur qui se l'approprie aussitôt. C'est ainsi que la voix de l'auteur devient insaisissable et sa présence imperceptible. Toute la place est offerte au ressenti neutre, à la « substance anonyme », afin de créer dans l'esprit du lecteur, indifféremment de son âge, sexe ou nationalité, l'illusion qu'il s'agit de son propre ressenti. Certes, ce processus exige un énorme travail de recherche et une attention inépuisée de la part du lecteur, ce qui n'est pas évident parce qu'il s'agit des personnages non-traditionnels qui sont aussi éphémères qu'une sensation provoquée en nous par une expression banale. Ainsi, le centre de gravité est porté non pas tant sur les personnages-consciences anonymes, mais surtout sur leurs sensations qu'éveille en eux le retentissement d'un mot banal. On comprend ainsi que non seulement la position de l'auteur tend sans cesse à devenir neutre dans le récit sarrautien, mais également neutres sont les personnages, indifférenciés dès le départ. Ici *un* plus *un* font à la fois *deux* et *zéro* ou *neutre*. Et cette neutralité n'inclut-elle le sentiment d'une scission intérieure ? Ne serait-elle donc possible que confrontée à un double ? Aussi la quête de soi à travers ces variations de l'identité est-elle ici peu séparable d'une poétique du double ?

Eternel mouvement réversible du neutre vers le double. Tout ce raisonnement, ayant à l'appui des exemples de l'épitéxte d'une auteure qui dessine ses visées vers l'effacement, nous amène à relier la création sarrautienne à la création dostoïevskienne en matière de double et de neutre. L'épitéxte des deux écrivains nous permet d'identifier chez eux un mouvement commun dans le fond et fournit à nos yeux quelques repères théoriques qui guideront notre lecture de leurs textes littéraires. L'image des auteurs qui se dégage de ces exemples étudiés est celle des écrivains qui tendent vers la neutralisation de leur position auctoriale. Cependant, l'analyse de ce sujet complexe nécessite un développement qui appuie sur le texte littéraire pour voir comment l'image extratextuelle d'un écrivain qui opte pour un *moi* neutre se traduit dans son texte comme image d'un auteur absent qui parle d'une voix polyphonique où raisonnent d'autres voix diverses. C'est là que l'analyse textuelle nous révélera que même si la visée vers le neutre est commune aux deux écrivains, ce qui les différencie est bien entendu la forme qu'ils adoptent pour substituer au monologisme d'une énonciation omnisciente un dualisme troublant. Et ce dualisme est une première étape irrémédiable vers le glissement dans le multiple, le neutre.

I. II. VI. Réception par la critique du *Neutre* sarrautien.

Cette nouvelle image de soi singulière dont Nathalie Sarraute défend avec véhémence la neutralité tout au long de sa vie et de sa création ne manque pas de susciter des malentendus et des attaques de la part des critiques. Ainsi, les réactions de la critique à cet égard sont fort ambiguës. Il importe de retenir à ce sujet l'étude de Pierre Verdrager où l'auteur examine la diversité de la réception de la littérature sarrautienne par la critique journalistique. On trouve ainsi, grâce à ce travail impressionnant, le désaccord qui s'établit entre la conception sarrautienne du neutre, telle qu'on l'a évoquée précédemment, et sa réception par la critique.

Critique journalistique française.

Selon certains, dans les années '60, la littérature de Nathalie Sarraute est « féminine » et n'apporte rien de nouveau puisqu'elle relève d'une psychologie traditionnelle des sentiments : « De toute évidence, nous sommes en pleine psychologie : caractères, sentiments, instincts, rapports des êtres entre eux, font la matière de ce roman. Où en est donc l'astuce, ou la nouveauté ? L'analyse de l'auteur, très féminine, court entre deux eaux mais elle ne paraît pas devoir nous désorienter ²⁵⁶ » La position neutre vers laquelle tend l'auteur en permanence dans *Le Planétarium* reste ainsi incomprise et considérée comme trop autoritaire, exclusive, omniprésente. Une pensée trop élaborée engendre une écriture trop sophistiquée et donc est vue comme signe de mauvais goût littéraire : « Il y aurait presque du style [dans *Le Planétarium*] mais auquel une surveillance implacable coupe les ailes [...], les écrivains créent à force de « savoir » ²⁵⁷. » Ainsi, l'œuvre trop prétentieuse de Sarraute menace de plus en plus la relation fusionnelle auteur-lecteur. Le lecteur se trouverait, selon la critique suivante, dans une situation où il :

n'a plus rien à faire [...]. Auteur-lecteur, collaboration modeste mais indispensable de la part du lecteur. S'il a du talent, il comprend l'évident et le secret, l'aventure et son âme, les « dessous » d'une intrigue, facile ou compliquée ; il s'exerce à démêler les mobiles des actions, les singularités des caractères, [...] s'il ne cherche dans une œuvre qu'une distraction momentanée, il ne la comprend que superficiellement mais il la comprend... Or le talent de Nathalie Sarraute lui enlève toute collaboration, elle a tout compris, tout décelé, elle a démêlé tous les fils qui s'enchevêtrent en le mystère d'un caractère et d'une personnalité, et cela en les suivant dans l'écoulement mouvant de

²⁵⁶ An., « Le Planétarium de Nathalie Sarraute », *Résonances Lyonnaises*, 15 novembre 1959. Souligné dans la source. Cité d'après Verdrager, P., <http://verdrager.free.fr>.

²⁵⁷ Denis, F., « L'œil vissé au microscope », *Pourquoi pas*, 14 août 1959. Cité d'après Verdrager, P., *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, op. cit., p.129.

l'âge, des jours, des petits épisodes, des sentiments qui s'imitent puis changent de reflets²⁵⁸.

La communication littéraire étant considérée difficile et le pacte de lecture rendu douteux, s'y rajoute l'indifférenciation sexuelle ou la coupure des personnages de leur contexte historique qui est, aux yeux des autres, signe de la déshumanisation de l'être humain : « Le comportement humain [est] — ravalé ainsi au rang du comportement, non pas même animal, mais végétal. [...] [les personnages] n'ont même pas droit à la qualification d'homme ou de femme. N'est-ce pas Nathalie Sarraute qui pense que tous les hommes sont semblables ? Elle avait envisagé, paraît-il, d'écrire un roman sans donner de nom à ses personnages. En effet, pourquoi distinguer par des noms des créatures si rigoureusement identiques que l'on peut, et même que l'on doit, prendre les unes pour les autres ? L'humanité devrait alors songer à une longue plaine d'hiver²⁵⁹. » A cette dénonciation de certains refus chez Nathalie Sarraute se rajoutent dix ans plus tard les accusations sartriennes d'une absence « paranoïaque » de repères, absence qui empêche l'homme de s'articuler avec le monde. Cette conception du déconditionnement de l'homme est qualifiée par le grand philosophe et écrivain comme étant féminine et éphémère : « Ni l'individu n'est vraiment replacé dans le milieu, ni le milieu dans l'individu : nous restons sur le plan indifférencié et illusoire de l'immédiat. En réalité, tous ces mouvements interindividuels se définissent par la totalité — qu'ils signifient jusque dans la pulvérulence. Mais dans les livres de Nathalie Sarraute, la totalité brille par son absence. Le titre du dernier, *Planétarium*, prouve même qu'elle est intentionnellement exclue. Pour cela, ce *Planétarium* avec son grouillement, évoque un exemplaire du *Temps retrouvé*, qui se décomposerait lentement sous l'action du temps perdu. Pour cela aussi c'est un ouvrage de femme²⁶⁰. » On accuse également la romancière de ne pas rattacher l'homme aux conflits sociaux et ainsi d'éliminer toute la complexité de son être : « Elle refuse en bloc l'insertion de l'homme dans le monde. [...] L'auteur du *Planétarium* se réfère ici à une conception bourgeoise de la description qui craint un monde hors de l'histoire et du temps [...] les romanciers actuels se complaisent [...] dans le degré zéro de l'humain. Le morbide n'est pas seulement montré, il est justifié²⁶¹. » Et rien de plus simple que d'articuler inlassablement ces accusations avec un nouveau rejet misogyne de l'écriture sarrautienne : « Un défaut du livre vient de ce que cette voix, souvent prêtée à un homme, a un timbre trop

²⁵⁸ G. d'Houville, « Lectures romanesques », *La Revue des deux mondes*, 15 octobre 1959. . <http://verdrager.free.fr>.

²⁵⁹ Haedens, K., « L'échec de Marguerite Duras », *Candide*, 8-15.02.1962. Cité d'après Verdrager, P., *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, op. cit., p.131.

²⁶⁰ Sartre, J.-P., dans Chapsal, M., *Les écrivains en personne*, Paris, UGE, 1973, p. 263 ; <http://verdrager.free.fr>.

²⁶¹ Hahn, O., « Une littérature provisoire », *Tribune socialiste*, n° 126, 08 décembre 1962 ; Cité d'après Verdrager, P., *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, op. cit., p. 132. Souligné dans la source.

évidemment féminin. Cette voix nous rappelle celle de la romancière et critique anglaise Virginia Woolf, dont l'Orlando avait beau changer de siècle et de sexe, il restait elle²⁶². »

Accusée précédemment de n'innover aucunement l'art du roman, son œuvre étant faite d'analyses « trop féminines », Sarraute se trouve aussitôt déplacée dans l'autre camp, celui des Nouveaux romanciers, où on reproche à son roman, cette fois, une absence abusive d'intérêt artistique : « La grande faiblesse des nouveaux romanciers est là : *pas de sang, pas de chair, pas de passion [...], pas d'idées non plus [...]* pas de valeurs conçues, donc *pas de drames, pas de conflits intérieurs, pas de déchirements, pas de lyrisme* ²⁶³. » En effet, la critique de l'époque semble reprocher à Sarraute certains effets relevant de sa stratégie de l'indifférenciation dont elle se serait plutôt félicitée. Dans ce sens, les critiques exigent de la littérature la profusion et accusent la négation et l'absence. Ainsi, Nathalie Sarraute, adepte du « nouveau roman », se trouve rejetée au profit des grands écrivains de la littérature universelle parmi lesquels on cite également Dostoïevski :

Le mouvement [du « nouveau roman »] se fondait d'une manière plus ou moins avouée sur un burlesque mépris des anciens. Nathalie Sarraute, tout en admettant prudemment que Dostoïevski n'aurait peut-être pas tellement gagné s'il avait pu s'inspirer par exemple, de Michel Butor, lui reproche quand même avec un long sourire d'utiliser des « procédés de primitifs » [...]. La littérature universelle se trouve ainsi jetée par-dessus bord d'une main lasse et négligente qui étouffe ainsi un bâillement satisfait. Pour la première fois dans l'histoire des lettres, quatre ou cinq grimauds annoncent que tout ce qui les précède est mort et que la littérature commence avec eux²⁶⁴.

Du coup, à l'image de *femme-écrivain, auteur narcissique du « nouveau roman », adepte de la psychologie*, mais en même temps, de la *déshumanisation de l'homme* se rajoute une autre dimension dépréciative : ce n'est qu'une *bourgeoise*... Ici, en essayant de construire le culte de la personnalité artistique de Nathalie Sarraute, les critiques confondent de nouveau la vie personnelle de l'écrivaine avec la littérature qu'elle crée : « Qu'il s'agisse [de « *Disent les Imbéciles* »], ou des *Fruits d'Or*, ou même du *Planétarium*, nous voyons très bien que le petit monde de Nathalie Sarraute est celui de la bourgeoisie intellectuelle et intellectualisante. Elle observe ses tropismes de ses infusoires dans un aquarium posé dans un salon. *Nulle part ailleurs on ne s'écoute à ce point*, on ne colporte des oracles en les commentant, on n'attache une importance aussi démesurée aux remous provoqués par un mot, un jugement²⁶⁵. » La sensibilité particulière avec laquelle Nathalie Sarraute traite les mots est interprétée en 1980

²⁶² Crépin, A., « Les Fruits d'or », *Les Fiches bibliographiques*, 1963 ; <http://verdrager.free.fr>.

²⁶³ Simon, P.-H., « Le procès du Nouveau Roman », *Les Nouvelles littéraires*, 09 juin 1966. Souligné dans la source.

²⁶⁴ Haedens, K., « Le nouveau roman », *À la page*, 34, avril 1967 ; <http://verdrager.free.fr>.

²⁶⁵ Kanters, R., « L'ère de la suspicion », *Le Figaro*, 06 novembre 1976 ; *Ibidem*. Souligné dans la source.

par Conrad Detrez dans un sens qui contredit sa stratégie de neutralisation : « Depuis le fameux *Tropismes*, la démarche de Sarraute reste unique. Son écriture saisit ce que, sans doute, seule une femme peut saisir. Songeant à elle on se dit que peut-être ça existe, *l'écriture féminine*²⁶⁶. » Le souci du détail c'est féminin, la recherche minutieuse c'est savant.

Une écriture sarrautienne « intellectualisante » privilégie le « savoir » et devient aussitôt didactique et prétentieuse dans la vision de certains critiques, d'où les accusations de narcissisme. La démarche de Nathalie Sarraute est considérée comme narcissique dans la mesure où l'auteur donne l'impression de tout savoir sur ce que le lecteur n'arrive pas à connaître au prix d'un effort monstrueux :

[V. Minogue] parle constamment de son humilité [de N. Sarraute] : en fait, l'œuvre relève plutôt de l'orgueil naïf des pyrrhoniens : en profondeur, nous dit-elle, les individus ne sont guère plus que des concentrations indifférenciées de particules qui changent constamment de place et se heurtent les uns aux autres, et il serait bouffon de penser que de tels individus peuvent connaître la vérité sur eux-mêmes, les autres, le monde : aucun ne le peut... sauf Nathalie Sarraute qui sait ce que sont les individus²⁶⁷.

Vers la fin des années '80, la transparence croissante des caractères et de leurs paroles devient, pour certains, agaçante à un tel point dans l'œuvre de Sarraute que le lecteur s'y perd complètement : « *Tu ne t'aimes pas*, le dernier livre de Mme Sarraute est un *non-dialogue interminable et illisible* sur des *non-sentiments non-éprouvés* par des *non-personnages*. Ça ne fait pas beaucoup de monde. C'est même le *désert*. La deuxième *mort* du nouveau roman. [...] les personnages ? Si, ça fait vieux jeu on ne trouve plus cet article que chez les conformistes de la vieille littérature. Les personnages, ça n'existe pas. D'ailleurs rien n'existe et nous non plus²⁶⁸. » Même après les nombreuses explications fournies par Sarraute au sujet du neutre, certains critiques croient déceler toujours une bataille de sexes dans *Tu ne t'aimes pas*. En analysant quelques métaphores du texte, B. Poirot-Delpech remarque :

Un freudien de village ne tarderait pas à conclure de ces métaphores que l'inexprimable appartient au monde inquiétant de la femme, tandis que l'homme se réserverait la sérénité de décréter le sens des choses visibles, en surface. Il y a de la complicité de gynécée chez les interlocutrices, face à un mâle fort de son inaptitude à saisir les nuances, le non-dit. [...] Elles (les interlocutrices) savent de science infuse et diffuse que la femme est l'espoir de la langue, sinon l'avenir de l'homme²⁶⁹.

²⁶⁶ Detrez, C., *Le Magazine littéraire*, juillet 1980, cité par Valérie Minogue dans *Œuvres Complètes*, p. 1927. Souligné dans la source.

²⁶⁷ Savinel, P., « Nathalie Sarraute and the war of the words par Valerie Minogue », *Bulletin des lettres*, n° 427, 15.04.1981. Cité d'après Verdrager, P., *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, op. cit., p. 95.

²⁶⁸ Matignon, R., « Une métaphysique protozoaire », *Le Figaro*, 18 septembre 1989 ; *Ibid.*, p. 135.

²⁶⁹ Poirot-Delpech, B., « Le Feuilleton de Bertrand Poirot-Delpech », *Le Monde*, 22 septembre 1989 ; cité dans *Œuvres Complètes* par Valérie Minogue, p. 1971.

En 1994, un autre critique soumettra aux doutes de nouveau la pertinence de ce procédé de neutralisation de la division sexuelle provoquant par là des vives réactions de la part de la romancière :

[Interviewer] : Je sens pourtant en lisant vos livres que les obsessions sont montrées par le biais de choses très concrètes, un attachement aux objets que je trouve assez féminin... [...]

[NS]L'objet est un catalyseur ! La nouveauté de cette littérature, c'est que justement, l'objet en lui-même disparaît et n'a d'intérêt que comme catalyseur. Ce n'est pas féminin... On commence par dire : « Ça c'est féminin, la minutie, cette espèce de maniaquerie du détail. » Lisez Henry James²⁷⁰ !

Apparemment, toutes les tentatives ardentes de Nathalie Sarraute de neutraliser son discours et sa position d'auteur dans le texte littéraire ne suscitent qu'un total désaccord avec la critique journalistique. Une telle réception pouvait démolir définitivement la conception du neutre telle que Sarraute s'efforce d'imposer au lecteur. La singularité de la démarche agace, donne l'impression de neutraliser, d'asphyxier, de suffoquer le lecteur. La notion qui devait incarner une idée novatrice dans la littérature est ainsi rejetée comme étant la preuve évidente d'une absence d'originalité artistique, d'un traitement inhumain de l'humain, d'une psychologisation aberrante, d'une ambition trop narcissique, d'une réduction abusive au néant et tout cela auréolé d'un goût sophistiqué et maniéré d'une dame à la lorgnette. En ce qui tient de la réception de ce sujet par la critique littéraire, étrangère et française, le tableau est différent mais fort complexe en couleurs et nuances.

Critique littéraire étrangère.

A l'étranger, l'œuvre de Nathalie Sarraute a été souvent associée à l'écriture féminine. A cet égard, l'étude de Sarah Barbour analyse comment l'œuvre sarrautienne a été reçue et interprétée dans une perspective féministe aux Etats Unis. Ainsi, parmi les multiples exemples, Gretchen Rous-Besser estime l'écriture de Nathalie Sarraute comme un manifeste revendiquant l'égalité des femmes : « Sarraute herself is a pioneer, a pathfinder, an adventurer into the unknown realms of the mind [...] and the untracked paths of feminine equality. A remarkable person [...] »²⁷¹ Barbour précise que cette description de Sarraute fournie par Gretchen Rous-Besser repose en grande partie sur des révélations de la vie personnelle de Nathalie Sarraute : le divorce de ses parents, la relation avec son père, ses idées politiques qui

²⁷⁰ Sarraute, N., propos recueillis par Huppert, I., « Rencontre avec N. Sarraute », *Les Cahiers du Cinéma*, mars, 1994.

²⁷¹ Cité d'après Barbour, S., *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader: Identities in Process*, Lewisburg: Bucknell University Press; London & Toronto, Associated University Press, 1993, p. 29.

défendent les droits de la femme au vote. Cette analyse de l'œuvre et de l'image de Nathalie Sarraute contient également des conclusions particulièrement féministes où les femmes sont encouragées à prendre place dans le monde des hommes. Quant à ce monde des hommes, il est révélé par Rous-Besser par analogie aux habitudes de travail de Sarraute : « [she] sets out from home each morning – like a businessman commuting to his office – and sits down [to write] at a neighborhood café²⁷². » Ainsi, Sarah Barbour conclut que dans l'esprit de Rous-Besser la singularité de Nathalie Sarraute se construit essentiellement grâce à l'effort de celle-ci de se situer de plain pied dans un monde d'hommes. Barbour porte ses recherches sur d'autres critiques qui ont associé à l'étranger l'œuvre de Sarraute à l'« écriture féminine ». A travers ces études, où se confrontent et s'accumulent plusieurs opinions féministes sur Sarraute vue comme porte-parole des femmes-écrivains, Barbour avance l'idée que les textes sarrautiens peuvent être considérés comme des écritures androgynes, qui dévoilent un espace *au-delà* des catégories « gelées » (*frozen*) du genre, un espace qui détruit le clivage entre le masculin et le féminin. Par ailleurs, Barbour constate que Sarraute interdit une lecture superficielle d'un texte littéraire et révèle au lecteur des nouvelles structures narratives et socio-sexuelles *à travers* une perpétuelle constitution et reconstitution de la subjectivité²⁷³. Enfin, le critique estime que l'originalité des récits sarrautiens consiste dans leur habilité à représenter de l'intérieur les différentes dimensions de la réalité, à travers une subjectivité « fluide » qui tend vers le neutre :

This reading of Sarraute's novels through the «time of feminism» is not made, however, in an effort to proclaim her work an example of « écriture féminine », nor do I wish to claim her as a «feminist» or a «woman writer». [...] The power of Sarraute's works lies in the solitary experience of our encounter with her presentation and perception of the reality. In this encounter, we are forced to experience the fluid nature of subjectivity – to internalize and explore the dimensions within personal and sexual identity which, by extension, affect the identity of larger political movements²⁷⁴.

Une autre étude, aussi récente, qui considère l'art sarrautien sous la perspective de l'écriture féminine, appartient au critique John Phillips. Notons que ce travail critique apparaît un an plus tard que celui de Sarah Barbour. Pourtant, malgré toutes les tentatives antérieures de démentir la présence du « féminin » dans l'œuvre sarrautienne, Phillips, de son côté, insiste sur l'idée que les textes sarrautiens sont révélateurs de l'écriture féminine. Après une analyse

²⁷² *Ibid.*, p. 30.

²⁷³ «Reading Sarraute's novels in their «evolution», I have found that they forced my own reading to evolve. I therefore propose that they open up a space *beyond* the frozen shells of gender that continue to bind women and men personally and critically; this is a space in which we as readers are moved *toward* a more personal understanding of our use of narrative and socio-sexual constructs in the continual, day to day constitution and reconstitution of subjectivity. », *Ibid.*, p. 22. C'est l'auteur qui souligne.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

détaillée des métaphores textuelles, John Phillips se donne pour ambition de prouver que l'écriture de Sarraute repose sur un ensemble complexe de désirs personnels enfouis. Les recherches de ce critique américain identifient le conte de fée comme une matrice du texte sarrautien. L'auteur tente de démontrer que le « féminin » est présent dans le mouvement des mots, des sons et des images dans le texte et doit être lu comme partie inhérente des métaphores sarrautiennes. A la différence des autres études critiques, qui excluent volontairement toute approche psychologique et se concentrent sur l'exploration des aspects formels de l'écriture sarrautienne, l'étude de Phillips exploite largement les théories féministes et psychanalytiques modernes afin d'exposer une nouvelle dimension féminine *inconsciente* de l'écriture de Sarraute, dimension jamais reconnue par la romancière lui-même. En dépit d'une profonde conviction que dans l'œuvre de Sarraute transparait sa personnalité et sa voix de femme, John Phillips reconnaît l'ambivalence de ses manifestations « féminines » inconscientes, mais aussi la valeur universelle de cette œuvre romanesque :

As we have seen, the dominant orientation of the writing towards the maternal and its accompanying rejection of the Father's Law appear to be in harmony with some definitions of *écriture féminine* which valorise the feminine as a separate discourse and which joyfully celebrate woman's maternal role. On the other hand, the strong ambivalence which we have shown to underly this text's discourse with the mother makes of it perhaps less an *écriture féminine* than one struggling to voice a feminine which it has repressed. In so doing, in articulating the problematic of the relationship of self with (m)other, Nathalie Sarraute's metaphor is born of a concern with origins – origins of language, of sexual difference, of human life itself – and as such, speaks for us all²⁷⁵.

La réduction au féminin/féministe ou au traditionnel, ou encore au pathologique et au moralisme de l'écriture de Nathalie Sarraute rend fort douteuse la conception du neutre que se propose d'avancer la romancière. Mais, comme on le constate, ces doutes sont progressivement dissipés. Et ceci, grâce, en grande partie, aux nombreuses interventions personnelles de Nathalie Sarraute qui se donnent comme objectif d'explicitier au mieux sa démarche artistique. Et l'étude de la notion du neutre, telle que la conçoit et l'explique Nathalie Sarraute dans ses textes extralittéraires et son œuvre critique, facilite considérablement la compréhension de l'idée du narrateur, du personnage et de la parole neutres. C'est pourquoi la tendance à rejeter le roman sarrautien est progressivement remplacée par une tendance à valoriser la modernité de la conception romanesque de l'indifférenciation et de l'égalité des consciences à un certain niveau très profond.

²⁷⁵ Phillips, J., *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, Bern : Peter Lang, 1994, (Writing about women : feminist literary studies), p. 258.

Après un nombre d'études qui interprètent l'œuvre de Sarraute dans une perspective féministe ou qui suggèrent la pertinence dans cette œuvre d'une écriture féminine, vient s'imposer une nouvelle génération de critiques sarrautiens. Parmi eux, il faut compter par exemple Ann Jefferson²⁷⁶, Elin Beate Tobiassen²⁷⁷, Emer O'Beirne²⁷⁸. Signalons que les analyses de ces trois critiques, caractérisées par des discussions théoriques de haut niveau, nous semblent particulièrement intéressantes pour l'étude de notre sujet.

Ann Jefferson nous offre une nouvelle perspective sur l'œuvre de Nathalie Sarraute. Dans ses analyses, la critique anglaise se focalise sur la question de la différence – au sens large – que pose Nathalie Sarraute dans ses textes. L'étude de Jefferson repose sur une variété d'approches critiques et comparatives. Ainsi, on y trouvera les visions sarrautiennes confrontées à celles de Simone de Beauvoir, dans l'optique d'une étude de l'identité personnelle d'une femme-écrivain. La constatation qui s'impose de cette confrontation est la suivante :

However, Sarraute differs crucially from Beauvoir on two scores. First, where Beauvoir devotes herself to exploring these problems as they figure in the lives of women, Nathalie Sarraute refuses to acknowledge a separate sphere for women's experience. And second, she maintains an unshakeable conviction that the absorption and forgetting of self which in Beauvoir's view are denied to the woman writer, are, on the contrary, given in the very activity of writing²⁷⁹.

On voit que le critique place au cœur de la différence cruciale entre les deux romancières la question de l'identité personnelle neutre de l'auteur. D'une part se trouve Beauvoir qui révèle l'impossibilité pour une écrivaine d'étouffer sa voix de femme²⁸⁰ et de l'autre, Sarraute qui défend son sentiment de se sentir neutre pendant son travail et affirme cette identité indifférenciée comme condition nécessaire d'une écriture authentique. Pour mieux comprendre la démarche de Nathalie Sarraute contre une « écriture au féminin », Ann Jefferson étudie les deux images de femmes-écrivains qui figurent dans l'œuvre de Nathalie

²⁷⁶ Jefferson, A., *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*, Nathalie Sarraute, fiction and theory: questions of difference, Cambridge University Press, 2000.

²⁷⁷ Tobiassen, E. B., *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Berlin, Oxford, New York, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes », 2003.

²⁷⁸ O'Beirne, E., *Reading Nathalie Sarraute: dialogue and distance*, Oxford university press, 1999. (Oxford modern languages and literature monographs)

²⁷⁹ Jefferson, A., *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*, op.cit., p. 100.

²⁸⁰ « C'est ainsi que, sur la légion de femmes qui s'essaient à taquiner les lettres et les arts, il en est bien peu qui persévèrent ; celles mêmes qui franchissent ce premier obstacle demeurent bien souvent partagées entre leur narcissisme et un complexe d'infériorité. Ne pas savoir s'oublier est un défaut qui pèsera sur elles plus lourdement que dans aucune autre carrière. », *Ibid.*, p. 99. Et la critique commente cette vision ainsi : « According to Beauvoir, women's failure (as she sees it) in the world of work is due to the narcissism which is an inevitable by-product of their condition : unable to forget their own image in the eyes of others, women are incapable of losing themselves in absorption in their work, and are consequently doomed to mediocrity. Moreover – and more importantly for the woman writer – this debilitating self-awareness also undermines the work of women who choose to be artists and writers. »

Sarraute. Il s'agit de montrer pourquoi, selon Sarraute, une écriture narcissique comme celle de Germaine Lemaire et de Maman est une écriture inauthentique.

Jefferson estime que les deux héroïnes sarrautiennes sont préoccupées constamment d'exercer un contrôle absolu sur la production de leurs images de soi dans le regard des autres. Selon le critique, Nathalie Sarraute veut convaincre le lecteur que chercher dans le regard d'autrui le reflet de sa propre image de soi condamne les deux femmes-écrivains à créer une dynamique du regard à l'intérieur des relations sociales qui reposent sur une variété de différences. Car, tout dépend du degré d'investissement dans le visuel, estime Jefferson : la présence d'un regard génère la quête paranoïaque d'une identité et le narcissisme de la position des écrivaines dans leurs récits. Utiliser les gens comme des miroirs et des sources d'adulation ne peut entraîner qu'une perte définitive de son image authentique. De plus, rien ne garantit que l'image de soi qu'une femme-écrivain impose au regard d'autrui ne soit justement pas celle d'une femme. En même temps, il résulte que tout regard est source de différences sexuelles, sociales, politiques, etc. et donc de conflits. C'est là qu'Ann Jefferson met en valeur l'idée du neutre pour laquelle plaide Nathalie Sarraute et qui aide la romancière, à la différence des ses héroïnes-écrivaines, à rendre authentique son effort créateur :

Sarraute's depiction of women writers in her work would seem, then, to suggest, that nothing automatically exempts them as writers from the dynamic that operates between the other characters in her world, nothing that guarantees immunity from sexual difference. And more-over, participating in this dynamic proves to have ruinous effects on the creativity of these writers. Everything turns on the degree of investment in the visual ; for it is the presence of a gaze, which generates the paranoia and the narcissism that go with social relations – and so brings gender into being. The only way to close the breach in which social and gender differences emerge is to close the gap between people. For in Sarraute [...] it is distance that separates person from person, producing the alienating effects that turn characters into differentiated « characters » and destroying the creative efforts of the writer²⁸¹.

Lorsque, l'analyse d'Ann Jefferson fait ressortir très nettement les différends que suscitent les regards des différentes consciences dans le récit sarrautien, elle nous révèle simultanément la difficulté d'abolir ces différences et de les réduire au neutre. Jefferson explore ainsi l'ambivalence fondamentale qu'instaure Nathalie Sarraute à l'intérieur des multiples représentations de différences. En conclusion, elle soutient que la différence est simultanément affirmée et niée dans l'œuvre de Sarraute et que la notion de différence, si souvent célébrée par d'autres écrivains et penseurs, est montrée comme inséparable de l'ambiguïté et de l'anxiété chez la romancière française.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 109.

Mais « à quoi servent les différences si elles n'arrivent pas à ériger un système de significations dans un monde qui s'obstine dans son indistinction ? ²⁸² » se demande plus tard Ann Jefferson dans une étude en français. Effectivement, l'univers de Nathalie Sarraute se construit sur une demande double et contradictoire de créer des oppositions et des différences voyantes et en même temps de mettre en évidence un monde vague et indistinct. Or, Ann Jefferson estime que « si le monde chez [Nathalie Sarraute] est perçu de prime abord à travers un système de différences manifestes, ce système ne parvient jamais à se constituer de façon définitive : des instances supérieures viennent toujours s'interposer pour le déstabiliser ²⁸³ ». Les différences sont donc dans l'œuvre de Sarraute seulement des trompe-l'œil qui servent à faire ressortir avec plus de netteté l'intérêt du neutre. Cette ambivalence, toujours menacée, de l'écriture sarrautienne est montrée avec beaucoup de perspicacité à travers les analyses de Jefferson.

Néanmoins, il importe de noter ici qu'en analysant la notion de différence et d'identité dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, Ann Jefferson, en tant que femme-critique risquait de poser un problème pour la réception de l'œuvre sarrautienne dont l'auteur s'appliquait inlassablement à conserver le caractère neutre. Car le sexe du critique risque à tout moment de « déteindre » sur l'auteur et de susciter des jugements ambigus, suggère Jefferson.²⁸⁴ Une femme-critique qui défend le statut de neutralité d'une femme-écrivain poserait aux yeux du public, estime Nathalie Sarraute, un problème d'interprétation réductrice de son œuvre comme une écriture qui intéresse seulement les femmes. D'ailleurs, Ann Jefferson avoue que justement à l'occasion de la Pléiade, elle a dû surmonter cette difficulté d'opinion simpliste que redoutait Nathalie Sarraute : « Dans mon cas à moi, elle m'a avoué ses craintes à l'idée que mon nom, à côté de celui de Valérie Minogue ne fasse d'elle une femme-écrivain, c'est à dire un écrivain qui n'intéresse que les femmes – malgré la présence du nom de Jean-Yves Tadié et de celui d'Arnaud Rykner sur la couverture des *Œuvres complètes*. Et pire encore – à la différence de Valérie Minogue, qui d'après son nom pourrait passer pour une Française – ma nationalité britannique ne faisait qu'aggraver les choses, car elle saute aux yeux en même temps que mon sexe féminin, ce qui risquait, selon elle, de faire d'elle un écrivain pas tout à fait français²⁸⁵. »

Malgré ces craintes de tomber dans les travers de la subjectivité, aussi bien de la part de l'écrivain que du critique, on peut remarquer la subtilité et l'intérêt avec lequel Ann

²⁸² *Ibid.*, p. 11.

²⁸³ Jefferson, A., « Différences et différends chez Nathalie Sarraute », dans Gleize, J. et Léoni, A. (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 12.

²⁸⁴ Jefferson, A., *Nathalie Sarraute comme comédie de la critique*, <http://remue.net/spip.php?article187>

²⁸⁵ *Ibidem*.

Jefferson, et d'ailleurs la plupart des autres femmes-critiques modernes de l'œuvre sarrautienne, a su mettre en valeur l'originalité et l'authenticité de la démarche sarrautienne. Et ceci, d'une manière aussi neutre que lui permettait son métier de critique moderne, tout en gardant à l'esprit les explications et les consultations précieuses reçues de Nathalie Sarraute. Toujours dans son article sur son travail de critique, Jefferson se confie : « Il faut dire que son attitude a été fort salutaire pour moi, même si j'ai conscience d'avoir fait plus de « critique » qu'elle ne l'aurait voulu. Ce qu'elle semblait craindre tout particulièrement, c'était que je ne mette pas suffisamment en valeur son originalité, c'est-à-dire, ce en quoi elle se distingue des autres écrivains. [...] J'espère que ma trahison n'a pas été trop grande à cet égard dans ce que j'ai pu faire pour présenter ses textes, car, selon les critères qu'elle affirme dans son œuvre, il a dû quand même y avoir de la trahison dans le travail que j'ai fait²⁸⁶. » Là, on se demandera si Elin Beate Tobiassen avait, elle aussi, fait des efforts pour éviter à tout prix cette « trahison » du critique envers l'auteur.

Auteur d'études sur Nathalie Sarraute et traductrice norvégienne de plusieurs textes sarrautiens, Elin Beate Tobiassen porte son intérêt dans *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, sur le problème de l'identité personnelle. En ce sens, ce critique établit une relation entre *Portrait d'un inconnu* et *Enfance* en admettant la possibilité de vivre des expériences refoulées de l'enfance à partir des instants intenses. Autrement dit, ces moments intenses que vit le narrateur du premier récit lui permettent, selon E. B. Tobiassen, de pénétrer dans les profondeurs mystérieuses de son enfance et à travers cette expérience singulière des instants révélateurs, Nathalie Sarraute fait la même chose à son tour. A partir de ces points de convergence, ce critique suggère que le texte sarrautien se tisse des éléments intertextuels où la fiction interfère avec l'autobiographie. D'où l'ambiguïté de l'identité personnelle du narrateur/personnage et de l'auteur. Attentive aux mouvements intérieurs que provoquent ces instants privilégiés dans les consciences mises en place dans ces récits par Sarraute, E. B. Tobiassen aborde le parcours romanesque comme un mouvement orienté vers l'instant, le présent de l'authentique²⁸⁷. C'est donc vers cet instant que, selon ce critique, le texte de Sarraute converge tout entier. Et c'est justement cet instant singulier qui révèle le mieux l'univers sarrautien dans son indifférenciation profonde. Mais cette zone neutre et sans limites, que Nathalie Sarraute s'efforce de déployer d'un bout à l'autre de sa création romanesque, est constamment menacée par les conflits qui se déclenchent entre le

²⁸⁶ Jefferson, A., *Nathalie Sarraute comme comédie de la critique*, <http://remue.net/spip.php?article187>

²⁸⁷ Pour les critiques français qui se sont intéressés particulièrement au motif de l'instant présent dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, voir Guy Calamusa : « Instant présent et tropisme », dans Gleize, J. et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., pp. 21-27, et aussi Dominique Rabaté : « Le présent de la parole », *Critique* 656-657, op. cit., pp. 51-61.

sujet et un autre. Ainsi, les instants révélateurs d'une zone neutre, commune à tous, analysés par Tobiassen, sont centrés sur des rencontres entre un *je* et un *autre*. Ces relations intersubjectives sont interprétées par le critique norvégien comme confrontations nécessaires au sujet pour projeter son *moi* sur *autrui* et pour contrôler la réception de son image ou de son message. De là, on constate une fois de plus le danger auquel s'expose perpétuellement le statut neutre du sujet sarrautien.

Emer O'Beirne, une autre anglophone, s'intéresse justement aux subtilités du mouvement double entre le besoin d'adhésion et de rupture qui semble hanter l'interlocuteur sarrautien. Rappelons que ceci est également l'objet d'études d'Ann Jefferson. A travers son travail critique, O'Beirne met l'accent sur l'idée que l'existence humaine entière est inhérente à la communication et au dialogue. Profondément dialogique²⁸⁸ donc sera la relation qui s'établit entre l'auteur, le lecteur et le texte à travers le langage. D'ailleurs, ce critique affirme que son propre travail de recherches porte un caractère dialogique et se fonde sur deux axes. D'un côté, la lecture que fait O'Beirne de Sarraute est guidée par la notion lacanienne du dialogue. Cette conception du sujet linguistique suppose l'accès à la vérité à travers un dialogue psychanalytique. De l'autre côté, il s'agit justement d'étudier les textes de Sarraute, qui, comme on le sait, engagent une forte polémique autour de toute théorie qui tuerait le langage. Il devient logique d'admettre pour O'Beirne que ce deuxième axe de recherches qu'elle se fixe résiste en permanence à l'assimilation aux visions lacaniennes du dialogue, visions proposées par son premier axe de recherches. Confronter le dialogue romanesque issu de la vision de Sarraute à la notion psychanalytique du dialogue issue de la vision de Lacan, relèverait selon ce critique d'un simple réexamen (*reassessment*) réducteur. Or, affirme O'Beirne, ce qu'elle cherche à montrer dans son étude c'est plutôt le dialogue entre la théorie et la pratique d'écriture que l'application ou l'assimilation de l'une à l'autre. Par ce double mouvement entre la notion lacanienne de dialogue et le dialogue (qui va avec tout ce qu'il révèle d'ambigu) chez Sarraute, O'Beirne établit dès le départ une ambivalence. Et c'est justement cette dualité qui permettra au critique de faire ressortir nettement une caractéristique inhérente au dialogue : le fait qu'il naît à partir de la définition que chaque participant se fait de l'autre à travers ses propres termes. Ainsi, lire Sarraute dans la lumière des études théoriques sur le dialogue implique inévitablement l'action d'imposer à un autre ses propres idées et limites. Néanmoins, cette tendance est renversée (*redeemed*) grâce à la réversibilité qui caractérise tout dialogue où les rôles de l'« adressé » et de l'« adressant » s'intervertissent constamment. Ce qui prouve que du moment où il s'agit du dialogue comme

²⁸⁸ Emer O'Beirne construit ses analyses en se basant en grande partie sur le principe dialogique de M. Bakhtine.

d'un processus complexe, tel que Sarraute l'envisage, il ne peut plus être assimilé ou expliqué entièrement par une notion théorique « consensuelle » qui repose sur le seul consentement des parties. Aucune théorie, en l'occurrence celle de Lacan, ne peut être appliquée absolument à un phénomène aussi spontané et imprévisible qu'est la communication chez Sarraute.²⁸⁹ C'est pour cela qu'Emer O'Beirne va, d'un côté, soutenir l'idée que la parole narrative de Sarraute représente une structure dialogique et fragmentée où son *je* d'auteur est neutralisé par les multiples voix anonymes qui y interfèrent. Et, de l'autre côté, ce critique reviendra avec insistance sur l'idée que dans son besoin de communiquer avec le lecteur et de lui transmettre certaines idées, Sarraute ne parviendra pas à gommer sa volonté d'exercer une influence sur nous et nos visions des choses. C'est là que le critique note également que le sujet sarrautien cherche toujours un consensus avec autrui dans le but d'imposer à ce dernier son point de vue et ainsi abolir la distance avec celui-ci en confirmant par là son désir de contrôle monologique.

Qui peut échapper aux lois du langage ? Même quand l'échec est inévitable, Sarraute refuse de s'abandonner à sa tâche de Sisyphe et continue à chercher à atteindre un langage authentique. O'Beirne, quant à elle, malgré la communauté d'idées partagées avec Ann Jefferson, inscrit ce besoin de Sarraute, en tant qu'auteur qui dialogue avec le lecteur à travers ses propres réflexions, sous le signe du contrôle monologique du texte. Selon O'Beirne, l'acte d'écriture de Nathalie Sarraute confirme le fait que l'auteur projette ses interprétations dans son texte et donc y entretient un dialogue avec soi-même. Quant à la tentative de neutralisation du *je* sarrautien (l'emploi du « on » ou du déictique dépersonnalisé « ici », etc.) O'Beirne estime que ce n'est qu'un artifice qui aide la romancière à s'effacer, à neutraliser son *je* en incorporant (en assimilant) le lecteur pour ainsi éliminer tout désaccord éventuel. Car, même si on veut établir une vérité universelle, on investit toute notre subjectivité dans nos propos. Écoutons O'Beirne expliquer sa démarche ainsi :

Thus my suggestion in Chapter I, that the fragmentation of a monologic authorial narrative into a dialogic structure of interacting, autonomous voices within the text will none the less be unable to evacuate the « singularity » of authorial control entirely, is developed through readings of *Enfance* (Chapter 2) and *Tu ne t'aimes pas* (Chapter 3). Both of these texts are written entirely in dialogue form, and so appear to take the subversion of narrative to an extreme, all the more so since the various voices are all identified with the authorial subject whose monologic authority seems thereby to be definitively abolished. Yet I shall argue that, despite appearances, this authority

²⁸⁹ « This interaction between both lines of my argument, while mutually enriching, also, however, illustrates what I shall argue to be an equally important but perhaps less positive feature of dialogue: the fact that it takes place across the definition by each participant of the other in his own terms. Reading Sarraute in the light of theoretical works on dialogue thus unavoidably involves some imposition of the terms of one onto the other. »; O'Beirne, E., *Reading Nathalie Sarraute: dialogue and distance*, op. cit., p. 3.

is never entirely forfeited. Language gives rise to the subject, making one's identity a function of one's discourse; for this reason I follow my examination of the way the singular intentionality of the authorial discourse proves impossible to dissolve in *Enfance* by considering the implications of this impossibility for Sarraute's subsequent attempt, in *Tu ne t'aimes pas*, to dissolve her own singular authorial identity through that discourse²⁹⁰.

Par conséquent, à travers l'étude d'Emer O'Beirne, la voix narrative monologique de Nathalie Sarraute est tantôt déstabilisée, tantôt affirmée. L'effort d'assurer une réception « correcte » des significations sous-entendues est associé, chez Sarraute, estime O'Beirne, à un sentiment d'aliénation – de séparation en espace et temps – de l'auteur et du lecteur. Il en résulte donc qu'une caractéristique importante du dialogue, en général, est la manière qu'adopte chacun des interlocuteurs de contrôler la réception du message. Le désir d'établir le contact est effectivement le désir de faire passer le message de quelqu'un à travers soi-même. D'où toute l'ambiguïté des résultats du « besoin du contact ». Et le désir de Sarraute de nous convaincre qu'elle se sent détenir à l'intérieur de soi-même une identité « neutre » prouve cette ambiguïté.

Comme on le voit, à travers chaque lecture critique, cette notion du « neutre » est interprétée différemment et toutes les opinions, aussi bien « justes » qu'« injustes » ont droit à l'existence. C'est justement cette légitimité des différents points de vue qui est à la base des interprétations « erronées », si on peut dire, de telle ou telle vision romanesque proposée par Sarraute. On constate alors que cette légitimité des diverses optiques de recherches, idée largement exploitée par Sarraute, se retourne, en quelque sorte contre la romancière elle-même. Concernant la forme de l'argumentation (basée sur un double axe de recherches et de constatations) qu'adopte Emer O'Beirne pour avancer sa thèse, elle semble aider le critique à réaliser le même objectif que se propose toute écriture sarrautienne : éviter de fixer un seul point de vue absolu. O'Beirne propose au moins deux opinions : le mot sarrautien est monologique, mais à la fois, il ne l'est pas. Analyser sans faire des analyses exhaustives, estimer sans imposer son point de vue, dire sans trahir. Mais, une critique neutre, qui ne trahit pas une subjectivité trop envahissante est-elle possible ? Sans doute, une écriture littéraire, comme celle de Sarraute, semble disposer des moyens de réaliser ce projet d'une manière plus originale que la critique pourrait se permettre de le faire. Cependant, même si le langage signifie et ne peut jamais échapper entièrement aux pièges de l'intentionnalité, on peut

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 4.

constater que la seule problématisation du sujet complexe de l'indifférenciation comme condition nécessaire pour le développement des expériences authentiques apparaît comme un énorme pas en avant dans l'histoire de la littérature et de la critique littéraire. Telle la conceptualisation du neutre par Sarraute qui a changé non seulement le statut de certaines formes romanesques dans la littérature moderne, mais aussi les méthodes d'analyse critique de ces formes. Ainsi, avec Sarraute, on rentre dans l'ère du soupçon de la littérature moderne, mais aussi dans l'ère du soupçon de la polémique et de la critique moderne, telles que les envisageait encore Dostoïevski²⁹¹.

Centrées sur le caractère du rapport ambivalent que le sujet sarrautien entretient avec le langage et autrui, les études d'Ann Jefferson, Elin Beate Tobiassen et Emer O'Beirne font ressortir avec netteté la complexité du processus de la neutralisation d'une identité. Par ailleurs, on peut voir que ce sujet est étudié également sous de multiples aspects par d'autres critiques étrangers, parmi lesquels on citera Valérie Minogue²⁹², Sabine Raffy²⁹³, Bettina Knapp²⁹⁴. Ainsi, Valérie Minogue, par exemple dans *Nathalie Sarraute and the war of the words*, souligne « the physical properties of the language » et maintient que l'écriture poétique et réflexive de Nathalie Sarraute brise et sape la parole narrative monologique. Le critique analyse également la lutte ambiguë qu'entame Sarraute sur les niveaux : verbal, psychologique et artistique pendant le procès de l'écriture. Pour ce critique, ce sont essentiellement les mots qui « génèrent l'action dans l'œuvre²⁹⁵ » sarrautienne. Centrée sur « Sarraute's pursuit of reality », Minogue constate que cette quête restera en permanence au-delà de toute définition (affective, subjective ou formatrice) : « beyond the reach of affectation, posture, self-definition, and indeed any simple definition at all²⁹⁶ ». Telle est la réalité découverte par Valérie Minogue à travers le texte sarrautien qui poursuit inlassablement la « dépersonnalisation²⁹⁷ » du *je* jusqu'à créer un espace, « un *ici*, où texte et lecteur se rejoignent dans une intimité de frères siamois²⁹⁸ ». Auteur de multiples études fort compétentes sur les œuvres de Nathalie Sarraute, Valérie Minogue, ainsi que Sabine Raffy ou encore Ann Jefferson se sont penchées sur des aspects de l'œuvre qui touchent au pacte de lecture. Ayant au cœur de ses analyses l'intérêt pour le caractère ambigu de la relation du

²⁹¹ Voir supra la lettre où Dostoïevski conseille à son ami et critique Strakhov d'adopter une méthode d'analyse critique qui reposerait sur la polémique et le débat.

²⁹² Minogue, V., *Nathalie Sarraute and the war of the words*, Edinburgh, University Press, 1981.

²⁹³ Raffy, S., *Sarraute romancière. Espace intimes*, New York, Peter Lang, 1988.

²⁹⁴ Knapp, B., *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994.

²⁹⁵ Minogue, V., « De *Portrait d'un inconnu* à *Tu ne T'aimes pas* : un trajet à travers les mots, *Roman 20-50*, op. cit., p. 51

²⁹⁶ Minogue, V., *Nathalie Sarraute and the war of the words*, op. cit., p. 138.

²⁹⁷ Asso, F., « L'« Ici » de Nathalie Sarraute : Arcimboldo et la dépersonnalisation du texte », dans Gleize, J. et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p.36.

²⁹⁸ *Ibidem*.

sujet sarrautien avec un autre, Sabine Raffy considère Nathalie Sarraute comme un « écrivain de la subjectivité²⁹⁹ ». Puisque nous (lecteurs) sommes appelés à vivre en permanence l'expérience subjective du soupçon et de la crainte qui naissent dans l'esprit du sujet sarrautien dans sa rencontre avec un autre. Soudainement, le *je* du lecteur, attiré lui-même dans le monde sarrautien, devient cet *autrui* dont le contact Sarraute cherche et fuit en même temps, guidée par un mouvement ambigu de neutraliser et d'affirmer sa présence : « ce lecteur-Autre, elle le fuit dans le même temps avec terreur et haine dès qu'il fait mine d'approcher la seule vérité qu'elle veut dissimuler sous l'afflux de tant d'autres vérités essentielles : *elle-même*³⁰⁰. » Sous le poids de ce « soupçon craintif » c'est l'identité du sujet sarrautien qui se fissure pour devenir finalement « quelque chose comme une pure essence humaine³⁰¹ », une zone neutre où plusieurs *je* interagissent.

Pareillement, dans *Nathalie Sarraute*, Bettina Knapp conclut que la perte d'identité personnelle dans les textes sarrautiens donne naissance à « un être en puissance » qui dispose de multiples possibilités et peut être perçu comme un enrichissement qui fonde l'acte créateur. Avec cette « notion de fondements illimités de l'individu » Knapp estime que le « tout le monde intérieur » chez Sarraute devient un « gouffre béant de possibilités³⁰² ».

Une autre étude critique très intéressante qui mérite d'être citée dans le cadre de notre sujet est celle de Sheila Bell intitulée *Orchestrated voices : Selves and others in Nathalie Sarraute's Tu ne t'aimes pas*³⁰³. Attirée par la structure dialoguée de l'œuvre sarrautienne, Bell y distingue non seulement « les voix multiples du moi et les voix rivales et menaçantes de l'autre, mais aussi des voix narratives qui régissent l'ensemble³⁰⁴ » du texte. En articulant dans son analyse la perspective du « moi pluriel » en tant que consciences-personnages, voix narratives et voix d'auteur, Sheila Bell élucide merveilleusement l'orchestration de ces multiples *je* en une seule voix neutre, appartenant à tous et à personne en même temps.

Ainsi, petit à petit la valeur du sujet sarrautien s'affirme de plus en plus à travers sa condition neutre. Multiples et très judicieuses seront en France les études qui se proposent d'élucider le mystère de l'identité du sujet sarrautien.

²⁹⁹ Raffy, S., *Sarraute romancière. Espace intimes*, op. cit., p. 5.

³⁰⁰ Raffy, S., « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique* 656-657, op. cit., p. 21. C'est nous qui soulignons.

³⁰¹ Raffy, S., *Sarraute romancière. Espace intimes*, op. cit., p. 5.

³⁰² Knapp, B., *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 130.

³⁰³ Bell, S., « Orchestrated voices : Selves and others in Nathalie Sarraute's *Tu ne t'aimes pas* », publié dans *Narrative Voices in Modern French Fiction, Studies in Honour of Valerie Minogue*, éd. M. Cardy, G. Evans et G. Jacobs, Cardiff, University of Wales Press, 1997. La version française de cet article on la trouve dans *Roman 20-50*, op. cit., pp. 109-124. Pour la commodité de la lecture, nous citons le texte en français.

³⁰⁴ Bell, S., « Des voix orchestrées : *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute », *Roman 20-50*, op. cit., p. 111.

Critique littéraire en français.

Ainsi, en 1965, on estime d'abord que : « le *je* du narrateur adopté par Nathalie Sarraute « n'est le sien que dans la mesure où il exprime la vision, le style, l'originalité de Nathalie Sarraute. Sinon, il est le *je* que chacun d'entre nous peut retrouver en soi : non pas le *je* moral ou social qui se compose en une personne dont le masque tient plus ou moins mal, mais cet observateur secret, tenace, impitoyable, posté entre le Ça et le On³⁰⁵. » Quelques années plus tard, de 1967 à 1972, des études thématiques centrées sur la vision existentialiste de l'homme se donnent pour ambition de décrire la formation et la décomposition de l'être sarrautien. Parmi ces critiques qui étudient la dissolution de l'identité propre du sujet sarrautien sous la lumière de l'angoisse existentielle qu'il éprouve, on peut citer le critique français Jean-Luc Jaccard³⁰⁶, mais aussi les critiques étrangers Christine B. Wunderli-Müller³⁰⁷ ou encore Elisabeth Eliez-Rüegg³⁰⁸. Selon ces études, dans l'univers de Sarraute, le sujet est conduit à se confronter à son identité informelle, ce qui le condamne à chercher obstinément la solidité qui lui manque dans le contact avec autrui (un objet ou un *alter*). Une fois, identifié à un *autre* afin d'y trouver le reflet de son identité, le sujet encourt une nouvelle déception, car la solidité tant recherchée dans un autre n'est qu'un leurre. L'identité propre du double apparaît désormais aussi vague que celle du sujet.

A ces études thématiques succèdent d'autres analyses critiques qui se focalisent davantage, contrairement aux travaux antérieurs, sur l'étude du style et de la structure narrative de l'œuvre de Nathalie Sarraute. Notons ici les analyses critiques de Françoise Calin³⁰⁹, Anthony S. Newman³¹⁰, Arnaud Rykner³¹¹, Alan J. Clayton³¹².

Cette pléiade de critiques est suivie à son tour par une nouvelle génération d'auteurs qui s'attachent dans l'ensemble à analyser l'œuvre sarrautienne en articulant les spécificités thématiques ou discursives de l'œuvre sarrautienne avec des descriptions théoriques très profondes. Désormais, disparaît la polémique autour de l'appartenance de Nathalie Sarraute à telle ou telle école, la question est sans pertinence. De plus, il devient inutile d'interpréter l'œuvre sarrautienne sous l'optique d'une écriture dite « féminine ». Le statut « neutre » de la voix de Nathalie Sarraute dans ses œuvres est reconnu définitivement et est exploré sous

³⁰⁵ Cranaki, M. et Belaval, Y., *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1965, p.55.

³⁰⁶ Jaccard, J.-L., *Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris Druck, 1967.

³⁰⁷ Wunderli-Müller, C. B., *Le thème du masque et des banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris Druck, 1967.

³⁰⁸ Eliez-Rüegg, E., *La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Herbert Lang, 1972.

³⁰⁹ Calin, F., *La Vie retrouvée : étude de l'France romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Lettres modernes, 1976.

³¹⁰ Newman, Anthony S., *Une poésie des discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.

³¹¹ Rykner, A., *Nathalie Sarraute*, op.cit.

³¹² Clayton, A. J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, op.cit.

divers angles. Parmi les critiques de cette dernière génération, on citera à titre d'exemple : Pascal Foutrier, Françoise Asso, Joëlle Gleize, Anne Léoni, Rachel Boué, Arnaud Rykner, Dominique Rabaté, etc. Ainsi, avec Rykner l'univers de Sarraute devient celui du « « ils » indifférencié de *Tropismes*³¹³ », du « collectif par excellence³¹⁴ », du *je* qui « devient autre, il devient l'Autre³¹⁵ », un double, un neutre. La conversation chez Sarraute devient grâce à Françoise Asso un « espace de la répétition³¹⁶ » où s'engouffrent diverses virtualités de la réalité. L'écriture sarrautienne est « écriture de l'effraction³¹⁷ » qui contribue à instaurer un sujet instable dont l'instabilité et le caractère neutre, s'avèrent être « la seule vérité stable³¹⁸ » du texte. A la différence de Françoise Asso, s'attachant essentiellement à étudier Sarraute dans une perspective linguistique, d'autres critiques comme Pascal Foutrier ou Rachel Boué analysent les textes sarrautiens en les confrontant avec des perspectives psychologiques et phénoménologiques diverses. Ainsi, en se référant à Freud lors de l'étude d'*Enfance*, P. Foutrier estime que le caractère neutre du sujet sarrautien nous permet d'accéder aux expériences communes à nous tous vécues dans le passé : « cette indifférenciation identitaire nous laisse en proie à nos désirs les plus archaïques de fusion³¹⁹ ». Pareillement, Rachel Boué articule ses raisonnements sur le phénomène de l'indifférenciation présent chez Sarraute avec des analyses théoriques qui font référence à Merleau-Ponty, Julia Kristeva, Lacan, etc. Le mouvement double, entre le contenu et l'apparence, le dedans et le dehors, l'authentique et l'inauthentique qui crée un effet d'instabilité éternelle entre plusieurs dimensions est mis en évidence par Dominique Rabaté. Ce critique se propose d'explorer les frontières toujours fluctuantes de ce monde animé par nombreux mouvements duels et d'interroger les liens de cette exploration à travers l'étude de la dimension hybride qu'opère de plus en plus le texte sarrautien. Pour D. Rabaté, l'originalité incontestable de l'œuvre de Nathalie Sarraute consiste précisément dans « cette inlassable exploration de ce qui est « entre »³²⁰ », c'est-à-dire de cette zone neutre et illimitée à laquelle n'importe qui peut accéder à travers un texte révélateur de la dynamique des mouvements authentiques. Le caractère hybride du texte sarrautien, le croisement des langues et le jeu des significations qui en découle, est aussi l'objet d'exploration d'Anne Léoni. Dans le voyage d'une langue à l'autre, dans la tension qui se

³¹³ Rykner, A., *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 25.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Asso, F., « L'espace de la répétition », dans Gleize, J., et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op.cit., pp. 25-35.

³¹⁷ Asso, F., *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, op.cit.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

³¹⁹ Foutrier, P., « Enfance généalogie d'une écriture », *Critique* 656-657, op. cit, p. 44.

³²⁰ Rabaté, D., « Le dedans et le dehors », dans Gleize, J., et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit, p.50.

crée entre un mot dit en russe (« solntze »-langue affective) et en français (« soleil »-langue d'analyse) ou en allemand (« nein, das tust du nicht »-langue de l'interdiction), dans ce « frottement³²¹ ». Anne Léoni entend la « réverbération³²² » de l'indicible, du neutre. Le texte hybride de Nathalie Sarraute où plusieurs discours et langues se disputent l'autorité pour révéler le tropisme est un texte qu'on appelle dialogique. Et le lecteur est pris dans ce dialogue qui requiert de nous un travail « opiniâtre », ainsi que le décrit Joëlle Gleize. S'attachant à étudier comment changent les conditions de lecture au rythme de l'évolution de l'œuvre sarrautienne, Joëlle Gleize, constate que cette transformation des habitudes de lecture est opérée par le truchement d'une persuasion « biaisée » et impersonnelle, confiée non pas à une voix narrative autoritaire mais au texte seul. Ainsi, l'univers sarrautien devient pour Joëlle Gleize « un espace singulier, radicalement différent, qui souligne la barre entre ici et là-bas, mais qu'il est possible de partager parce qu'il creuse dans un espace commun, celui du langage ; et la barre devient fluctuante, comme celle qui sépare la fiction de la non-fiction, l'intérieur de l'extérieur, l'un de l'autre³²³ ». D'où surgit le neutre qui sape toute notion d'identité fixe et crée une impression de mouvement perpétuel à l'intérieure d'une dimension double de la réalité.

C'est dans l'optique proposée par ces travaux critiques remarquables qu'est complètement refusée toute lecture de l'œuvre sarrautienne comme d'une œuvre où résonne une voix féminine ou autoritaire. Le neutre est désormais le fil conducteur, la preuve de l'originalité et de l'accessibilité du roman sarrautien pour *tout* lecteur. On peut voir ainsi qu'à ceux qui accusaient avec véhémence la destruction du roman et de l'homme chez Sarraute, retentit une conception inverse : « c'est le mouvement même de désintégration de cette conscience qui constitue son « propre » : c'est le tropisme auquel elle est livrée qui la caractérise, sa résistance même à l'unité, à l'identité d'une image personnelle³²⁴. » Aux rejets des explorations psychologiques « déstabilisantes » et « subjectivistes » des sentiments, explorations qui agaçaient tellement les adeptes de la critique traditionnelle, s'identifie une longue montée en valeur de cette espèce de phénomène psychologique qu'est ce mouvement singulier, le tropisme :

Le tropisme est à la fois une expérience générale, capable d'affecter n'importe qui, ce qui légitime la réflexion philosophique que nous mènerons dans un premier temps ;

³²¹ Léoni, A., « L'usage des langues », dans dans Gleize, J., et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op.cit., p. 77.

³²² *Ibidem*.

³²³ Gleize, J., « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », dans Gleize, J., et Léoni, A., (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op.cit., p. 115.

³²⁴ Foutrier, P., « La conscience en éclats », *Roman 20-50*, op. cit., p. 78.

mais il est aussi une expérience intime, au sens où il révèle derrière la surface des images identitaires où se profilent les personnages que nous sommes pour nous-mêmes et pour les autres, une profondeur sensible, un chaos polyphonique qui réagit diversement, voire contradictoirement, aux sollicitudes extérieures, brisant le sentiment d'unité³²⁵.

La réduction au traditionnel, à l'ennuyeux, au morbide, au paranoïaque et au narcissisme qui avait pour vocation de nier l'originalité de l'écriture sarraute est destituée progressivement par la valorisation des conceptions modernistes sur la réalité et le roman que Nathalie Sarraute essayait de faire valoir aux yeux du lecteur. A force de parler de la duplicité de la réalité et de la conscience de l'être humain, les nombreux entretiens et textes de Sarraute aboutissent à convaincre la critique de regarder son œuvre d'un œil plus attentif, de l'intérieur, sans prendre en compte toutes les données trompeuses de la réalité extérieure. Par cela, Sarraute justifie définitivement sa position neutre volontaire dans son récit et encourage le lecteur à y voir une expérience intime et impersonnelle capable d'être vécue par n'importe qui à n'importe quelle époque. Ceci explique aussi pourquoi, avec le temps, il devient presque désobligeant de parler de l'auteur à la lumière de sa vie personnelle :

Je publie un livre qui est un livre poétique, qui s'adresse à la sensibilité. Je ne peux pas faire encore que ça plaise aux gens en intervenant moi-même. Vous ne le demanderiez pas à un peintre, à un musicien : « Expliquez-moi, pourquoi vous avez mis une tache rouge, là ? » Et s'il y a une chose au monde que je ne veux pas, c'est parler de ma vie. Ce qui compte chez un écrivain, c'est ce qu'il écrit. Voilà³²⁶.

Ce n'est pas seulement parce que l'exigence de neutralité rend Nathalie Sarraute singulière et donc originale qu'il faut valoriser une pareille démarche. C'est aussi parce qu'elle encourage les autres à l'être aussi. Une vision neutre, libérée de toute image préalable, contribue à rendre un travail de lecture et de recherche plus clairvoyant. Aussi, les résultats de la critique au cours de laquelle elle va distribuer bons et mauvais points, qualifier les uns et disqualifier les autres, condamner les uns pour leur ignorance et admirer les autres pour leur discernement, seront plus perspicaces :

[...] Je pense que si une explication est encore nécessaire pour les gens qui ne m'ont pas lue, qu'ils ne me lisent pas ! [...] Il y a des critiques pour parler d'un livre, c'est leur boulot. Vous comprenez, on se donne un mal de chien pour écrire des textes, ça vous demande un immense travail dont ils n'ont pas la moindre idée, ceux qui le lisent, et après ça, il faut leur faciliter la tâche ! Je n'ai rien à dire, je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai déjà dit cent fois. Rien qui n'ait été dit et répété³²⁷.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Liban, L., « Nathalie Sarraute », *Lire*, septembre, 1995, p. 34.

³²⁷ *Ibidem*.

Par ces commentaires, la romancière s'insurge contre toute tentative de lire une œuvre romanesque suivant une grille de consignes préalables.

La démarche de Nathalie Sarraute est celle qui défend ardemment la littérature comme expression poétique de la vie, expression qui existe et évolue selon ses propres lois inconnues de la sensibilité. C'est pour cela qu'une critique superficielle, qui confond la vie de l'auteur avec son œuvre déçoit la romancière jusqu'à l'exaspération :

Je suis toujours fâchée, même exaspérée par les critiques ou certains lecteurs qui disent que je suis d'une susceptibilité extraordinaire. La première chose c'est d'assimiler un auteur comme moi qui, avec beaucoup de mal, trouve certaines situations conflictuelles qui ne sont pas forcément celles que j'ai vécues ou que j'ai pu observer – avec ce que j'écris. C'est comme si on disait de Dostoïevski, parce qu'il a écrit *Crime et Châtiment* que c'est un assassin [...] ³²⁸

Et ce terrain particulier où Nathalie Sarraute situe la littérature n'est rien d'autre que cette zone neutre où se déploie la vie intérieure de l'être humain et où la position de l'auteur doit être rendue insaisissable et imperceptible, laissant de l'espace à un doute, une hésitation. C'est justement cette possibilité de vivre et de réaliser cette duplicité et de la rendre perceptible qui crée le grand écart entre la vie et l'œuvre d'un écrivain. C'est là, que l'écriture devient une toute autre réalité :

On ne pourrait pas vivre au milieu de mes livres, ni des tropismes. On ne pourrait pas vivre sous le microscope et au ralenti. On deviendrait fou. Il n'y aurait plus de vie sociale ni de communication possibles, ni d'action ³²⁹.

Par là, on comprend que l'originalité de la démarche sarrautienne réside sur un paradoxe : ce qui est principe de vie dans la vie des humains est principe de désintégration dans la vie des êtres romanesques. La vie sociale, la communication quotidienne, l'action dans la vie acquièrent une réalité figurative dans l'œuvre sarrautienne. Et c'est en décomposant cette réalité figurative qu'elle valorise sans cesse cette réalité intérieure qui se cache dans la vie sous différentes représentations et conventions. C'est cette duplicité de la réalité qui est à la base de toute la création romanesque sarrautienne. En outre, si Sarraute, en parlant du neutre cite souvent Dostoïevski c'est qu'ainsi, elle fait appel à l'autorité de celui qui est considéré aujourd'hui comme précurseur de la littérature moderne et fondateur d'une duplicité *complexe* dans son ambiguïté virtuelle et *unique* lorsqu'elle se réalise dans ces représentations. Revenir toujours vers Dostoïevski, c'est non seulement justifier la volonté de rupture des pratiques

³²⁸ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 179.

³²⁹ *Ibid.*, p. 73.

romanesques des anciens et d'évolution vers le roman moderne, mais c'est aussi trouver ses sources chez un grand romancier et par là légitimer sa propre démarche singulière. Or, comme on l'a vu précédemment, cette exigence de modernité dans la littérature qu'exprime Nathalie Sarraute lui vaut une image complexe et ambiguë.

Moderne ou classique, psychologue ou cartésienne, paranoïaque ou hypersensible, neutre ou subjective, Nathalie Sarraute reste toujours avant tout une écrivaine. Un auteur « qui s'adresse à la sensibilité » mais à travers une écriture réfléchie, travaillée, soignée. Le paradoxe est là : comment écrire une œuvre poétique et en même temps la formuler d'une manière artistique originale ? Nathalie Sarraute est-elle une *poète* ou une *artiste* ? Rappelons que la question de la différence entre ces termes a été également abordée lors de l'analyse de la dualité de l'image de Fiodor Dostoïevski.

I. II. VII. Art et poésie.

Dans le cas de Nathalie Sarraute la nouveauté des formes est le résultat d'une transformation radicale. Il s'agit d'une révolution de la matière romanesque elle-même. La substance du roman (sa forme et son contenu) est perçue par Sarraute à travers une perspective nouvelle et singulière. Pour s'affirmer comme écrivain original et hors du commun, la romancière opère un double déplacement : sur le plan de *la manière de travailler un texte* et sur le plan de *la relation de la littérature au réel*. Ceci, dans une perspective qui fasse apparaître une réalité nouvelle en littérature, une réalité poétique qui permettra une remise en cause de tout ce qui est convenu, y compris de certains attendus du genre poésie et roman.

Cette métamorphose a été préparée par Dostoïevski mais pas accomplie de la même manière que Sarraute :

Pour écrire un roman, il faut avant tout se munir d'une ou plusieurs impressions-forces, effectivement vécues par l'auteur en son cœur. Ceci est l'affaire du poète. A partir de cette impression se développe un thème, un plan, un tout harmonieux, ceci est désormais l'affaire de l'artiste, bien que l'artiste et le poète s'entraident dans l'une comme dans l'autre³³⁰.

On sait que dans son épitexte intime, l'écrivain russe témoignait d'une manière sincère et directe de ressentir la double essence du romancier en lui : celle du poète et celle de l'artiste. Par ailleurs, ces « impressions-forces » dévolues selon Dostoïevski au poète ne s'apparentent-

³³⁰ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 23.

t-elles merveilleusement aux « sensations » et au « ressenti » dont parle sans cesse Sarraute ? En ce sens, la romancière française semble partager la même idée sur l'écriture « poétique » du roman que son prédécesseur :

Pour moi, le roman se rapproche, essaye de se rapprocher de la poésie ; il tend, comme la poésie, à saisir au plus près de leur source, des sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir de grands poèmes. Et de même certaines œuvres poétiques sont créées dans des formes qui jusqu'ici étaient considérées comme appartenant à la prose³³¹.

Quant à la dominante « artistique » de la pensée créatrice, les deux écrivains l'ont mise en œuvre chacun à sa manière singulière et inimitable. Etant donné l'écart d'un siècle qui sépare Sarraute de Dostoïevski, il nous semble inutile d'affirmer l'excellence de l'un au profit de l'autre en matière de qualités artistiques. En revanche, il reste indéniable que l'originalité des deux écrivains est justement dans l'effort commun qui a été fait pour créer dans le texte romanesque une symbiose singulière entre l'art (le style) et la poésie (le ressenti).

Comme nous le disions plus haut, pour affirmer son originalité, la romancière opère un double déplacement vers le « renouvellement » du roman.

Sur le plan de la manière de travailler un texte, Sarraute privilégie la lenteur à la rapidité de l'écriture et le laconisme du texte à l'ampleur. Ceci explique la différence cruciale entre le texte sarrautien et le texte dostoïevskien. Malgré cela, il ne fait aucun doute que l'effort créateur reste prodigieux de la part des deux écrivains. Le travail sur l'image de Dostoïevski nous en a fourni la preuve. Quant à Sarraute, ses propos indiquent bien que la poésie ne va pas de soi, et que le genre « poétique » devrait faire l'objet d'une élaboration voire d'une redéfinition : « Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences – et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme « poétique » – plus grande sera dans l'œuvre la part de la poésie. » (LA, p. 1662) Ce qu'il est convenu de considérer comme « poétique » est tout de suite rangé parmi les apparences, les convenances – parmi les pièges qui guettent le créateur. Car ce qui est vraiment de la poésie dans la vision de Sarraute c'est ce qui est découvert au prix d'un énorme effort.

Dans les années soixante-dix, la romancière française tente à établir un lien de contiguïté entre son écriture et la « poésie » : « Au début, je cherche à donner à un thème son rythme général, à trouver des mouvements, des « tropismes », des scènes qui s'y rattachent. J'écris un premier jet, c'est très long... et puis récris mon texte d'un bout à l'autre, en un ou

³³¹ Sarraute, N., « Aujourd'hui Nathalie Sarraute », entretiens avec Serge Fauchereau et Jean Ristat, *Digraphe*, mars 1984.

deux ans, je le retravaille mot pour mot comme un texte poétique³³².» Plus tard, elle expose sa difficulté d'écrire, de réécrire et son souci constant de reformulation artistique à propos des états poétiques ainsi : « Je travaille en deux temps. Généralement j'écris tout, du commencement jusqu'à la fin, et c'est mal écrit. [...]. Puis, quand c'est terminé, je reprends tout depuis la première page en travaillant le texte comme des poèmes ; je peux recommencer cinquante fois la même page. J'en ai des piles comme ça et pour arriver à deux pages³³³.» Et enfin, en 1992, elle affirme : « [Tropismes] c'était comme des poèmes en prose, des petits textes brefs³³⁴.» Entendre ses *Tropismes* dans la proximité avec « poème » c'est entendre que les tropismes chers à Nathalie Sarraute sont « ces tropes qu'affectionnent les poètes³³⁵ ». Mais c'est aussi réinvestir la dimension rhétorique du genre *poésie* ou bien rappeler que la poésie s'étend au-delà des limites des « poésies » versifiées. Ce rapport qu'établit Sarraute entre son travail d'écriture et le travail d'un poète nous fait comprendre que la romancière travaille inlassablement son texte jusqu'au moment où le tropisme s'ébauche et arrive à trouver son propre langage. Tout comme le poète qui cherche à trouver des tours de langage capables d'accroître l'expressivité de sa pensée ou de son ressenti. L'hésitation et le tremblement de ce mouvement singulier se transposent dans le mot du texte. C'est ainsi qu'au prix d'un long travail pour dégager une matière poétique encore intacte, vibrante et fugace que l'écriture sarrautienne devient selon Alan J. Clayton « tremblement de l'écriture ». La lecture devient soudain anxieuse, poursuivant à tâtons l'usage de l'écriture d'une substance poétique volatile. Clayton soutient que l'œuvre sarrautienne « se donne à lire [...] comme une fable sur le bon usage – artistique – de l'anxiété³³⁶ ».

Dans le texte de Nathalie Sarraute, il se produit désormais l'union dont parlait Dostoïevski : l'art et le *moi* angoissé profitent de cette symbiose intime entre le mot et l'impression-force « vécu[e] par l'auteur en son cœur³³⁷ ». De même que l'indécision et l'anxiété des tropismes rendent le texte sarrautien vivant, la spontanéité et la contradiction animent l'écriture dostoïevskienne. Ainsi, on peut dire que le fait de valoriser l'art vivant du ressenti rend désormais légitime le remplacement de l'esthétique de la maîtrise par une sorte d'esthétique du « bouleversement » (pour Dostoïevski) et du « tremblement » (pour Sarraute). A cet égard, l'interprétation d'A. J. Clayton est très judicieuse :

³³² Sarraute, N., propos recueillis par I. Martin, « Nathalie Sarraute à propos de son dernier roman : la parole peut constituer un acte destructeur », *Journal de Genève*, 04 décembre, 1976.

³³³ Sarraute, N., entretiens avec Alison Finch et David Kelley, « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, vol. XXXIX, 1985, p.309.

³³⁴ Sarraute, N., propos recueillis par D. Sallenave, « À voix nue », *France Culture*, 23/03-27/03/1992.

³³⁵ Maulpoix, J.-M., *Le bout de la langue. A propos de Nathalie Sarraute*, 2002, <http://www.maulpoix.net/Sarraute.html>.

³³⁶ Clayton, A.J., Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture, op.cit., p. 27.

³³⁷ Dostoïevski, F., cité d'après Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 23.

[L]’esthétique sarrautienne est régie par une loi du tremblement et de l’indécision. Indécision de l’idée, qui se veut non pas ferme, satisfaite et triomphante, mais flottante, flageolante, titubante, car l’accession à la certitude serait paralysie du mouvement anxieux qui lui confère la vitalité. [...] Tremblement du discours narratif et de la ligne phrastique qui avance par tâtonnements successifs, ponctuée d’hésitations et de vides, creusée d’« espaces brumeux » [...] et ces points de suspension [...] Car « faire corps » avec l’idée, coïncider avec son sens, c’est pour le signe sarrautien l’indice d’une clarté mortelle³³⁸.

A travers cette préoccupation constante de trouver la bonne forme à un projet profondément poétique, Sarraute apparaît comme un écrivain original et singulier, unique. Partout le référent qu’on cherche dans la réalité est ici dans ce « tremblement » du langage et dans ces situations du mot « qui avance par tâtonnements successifs ». C’est ainsi que tout à coup, lorsque nous lisons Sarraute, l’hésitation et la vitalité qui animent le mot sarrautien nous deviennent si familières qu’on ne sait plus si elles ont toujours existé à notre insu, ou si c’est Sarraute qui les a inventées. On s’aperçoit qu’on vit à travers le langage, sans cesse et sans répit. Toutes les situations pratiques qu’on connaît dans la vie avec tout ce qu’elle a de tragique, de comique, de surprenant, aussi bien que les situations les plus banales, sont vécues dans ou à travers le langage poétique sarrautien. En ce sens, il devient logique de penser qu’entre roman et poésie la frontière est extrêmement floue. C’est justement dans cet espace vague qui se creuse entre les deux qu’on se permettra d’intercaler le roman sarrautien. D’ailleurs Nathalie Sarraute avoue elle-même ne pas pouvoir identifier une ligne fixe qui sépare poésie de roman : « Je n’ai jamais, et cela même avant d’écrire *Tropismes*, pu tracer des frontières entre le roman et la poésie³³⁹. » Le roman peut ainsi articuler l’art du mot, avec la poésie de la sensation. La délimitation des frontières génériques entre roman et poésie est, dès lors, presque inutile. Car la tâche suprême de l’écriture sarrautienne consiste à brouiller les frontières qui séparent ces deux catégories, ainsi que celles entre dedans et dehors, subjectif et objectif, double et singulier. Cette exigence de neutralité au niveau des sensations-tropismes détermine l’exigence de faire exploser le principe de classement générique qui oppose « roman » et « poésie ». Poser comme problématique le cadre générique de ces deux écritures c’est les unir sous une seule chapelle, celle de l’art authentique. Ainsi, l’art sarrautien réunit non seulement les deux dominantes de l’écriture, mais aussi y convergent peinture, musique, silence.

En effet, si le roman, tel que le conçoit Nathalie Sarraute, peut changer de place et prendre celle, très fascinante, de la poésie, c’est parce que ce déplacement se réalise, pour

³³⁸ Clayton, A.J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l’écriture*, op.cit., pp. 25-26.

³³⁹ Sarraute, N., « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, p. 1696.

elle, à l'intérieur d'un seul et unique ensemble qui intègre plusieurs catégories génériques et artistiques à la fois. La romancière accomplit de la sorte un bouleversement non seulement sur le plan générique (roman/poésie), mais elle réalise également un bouleversement sur le plan ontologique, de la relation de la littérature au réel. L'art de l'écriture est placé en étroite relation avec les autres arts : le cinéma, la peinture, la musique. L'objectif devient donc double : tout en restant à l'intérieur de la littérature, réaliser un bouleversement des formes traditionnelles en dirigeant son regard sur d'autres domaines de la réalité artistique. Roman et réalité, où passent les frontières qui séparent la fiction du réel ?

Pour explorer et faire évoluer *la relation de la littérature au réel*, Nathalie Sarraute tente d'abord un rapprochement entre le roman et les autres arts. Selon elle, l'art rend visible la réalité invisible. Le roman, ainsi que la peinture, le cinéma ou la musique doit révéler la réalité qui, estime Nathalie Sarraute, se constitue « d'éléments inconnus, épars, confus, amorphes, de virtualités, de sensations fugaces, indéfinissables, écrasé sous la gangue du visible, du déjà connu, du déjà exprimé, du conventionnel³⁴⁰ ». Et la révélation de cette réalité doit se faire dans la spontanéité, puisque la sensation est instantanée, fugace. Or, l'écriture est capable de rendre visible cette réalité spontanée seulement suivant un ordre successif : mot-image-sensation. Tandis que les arts visuels (le cinéma et la peinture) et la musique restituent une simultanéité : « En littérature, quand on veut exprimer la même chose, on est obligé de le faire à la suite, jamais dans la simultanéité. Lorsque j'écrivais *L'Ère du soupçon*, je pensais que la peinture avait au moins cent cinquante ans d'avance sur la littérature³⁴¹. » Et pour rattraper ce « retard³⁴² », Nathalie Sarraute, en s'inspirant de cette capacité des autres arts de traduire l'instant en lui donnant une impression d'éternité³⁴³ tente de construire un nouveau statut du roman. Elle fait fusionner à l'intérieur de son texte le mot avec l'image, le message avec la sensation : « Toute la poésie est fondée là-dessus, sur ce qu'on ressent. On ne peut rien prouver³⁴⁴. » D'où le cheminement des morceaux successifs d'une même expression qui résonne comme une « note persistante³⁴⁵ », « un *sostenuto*³⁴⁶ » et fait jaillir en nous

³⁴⁰ Sarraute, N., « La littérature, aujourd'hui », *Œuvres complètes*, p. 1657.

³⁴¹ Sarraute, N., propos recueillis par M. Pardina, « Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 26/02/1993.

³⁴² « Par rapport à la musique, à la peinture ou à la poésie, le roman était « en retard ». Comme tous les autres arts, il avait besoin de se renouveler. C'est ce qu'a revendiqué le Nouveau roman. », Sarraute, N., propos recueillis par I. Martin, « Nathalie Sarraute à propos de son dernier roman : la parole peut constituer un acte destructeur », *Journal de Genève*, 04 décembre 1976.

³⁴³ « L'avantage de la peinture c'est qu'elle traduit l'instant et lui donne une impression d'éternité. L'écrivain n'a jamais cette impression. C'est comme l'écroule. La musique me donne, par moment, une angoisse. J'ai l'impression qu'elle m'entraîne... », Sarraute, N., *Entretiens avec Simone Benmussa*, op. cit., p. 146.

³⁴⁴ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 121.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 143.

soudainement un défilé cinématographique d'images vibrantes et « migrantes » qui se dérobent aussitôt.

Ce qui se produit désormais chez Sarraute ce n'est pas seulement une fusion entre poésie et roman, mais aussi l'union des autres arts à travers la poésie. En choisissant la quotidienneté des sujets abordés et la banalité de certains termes, Nathalie Sarraute rompt avec une conception de la poésie comme langage élevé, tant du point de vue thématique que formel. Pour elle la poésie c'est la vie, la réalité, qui se cache sous les apparences banales des mots, des images, des sons. La peinture, la musique et le cinéma autant que la littérature ne peuvent pas rendre visible la réalité à son état pur sans être investies de poésie, de sensations, d'impressions-forces. Car poésie et réalité forment un couple, un double. Ce sont là deux termes à la fois contradictoires et complémentaires. La réalité du poète c'est la réalité double, invisible et visible à la fois. C'est la réalité des ressentis et des émotions invisibles qui animent le monde au-delà de toute autre réalité visible à tel ou tel moment de l'évolution de l'humanité. Toute la difficulté, pour l'œuvre sarrautienne, sera de continuer à créer un lien entre la réalité visible et la poésie de l'invisible. Vivant en un temps où la réalité s'avère de plus en plus décousue, propice à la contradiction et au coq-à-l'âne beaucoup plus qu'au chant lyrique, elle crée sa propre écriture poétique, singulière et angoissante. Chez Sarraute, art et réalité sont indissolubles comme le sont la réalité et la poésie. Même si parfois toutes ces catégories entretiennent des rapports conflictuels, ce qui les unit c'est la dynamique de la sensation qui, en fin compte, apparaît comme un lien invisible indéniable entre des données apparemment irréconciliables.

On peut dire que Nathalie Sarraute a rattrapé avec son écriture ce « retard » qui supposait une évolution moins grande du roman par rapport aux autres arts en matière de « rendre visible l'invisible ». Comparer littérature et peinture ne visait pourtant pas à exclure l'une au profit de l'autre du domaine de l'art. C'était affirmer la nécessité de faire participer l'une dans le cadre de l'autre par l'intermédiaire de la poésie – le médiateur des sensations et d'émotions pures :

Je n'ai jamais dit que la littérature n'était pas de l'art ! Dans *L'Ère du soupçon* je revendiquais simplement pour le roman le statut dont jouissait la peinture, la musique, la poésie. Poésie et roman devraient fusionner. Or en quoi toute mon œuvre romanesque se rapproche de la poésie, c'est qu'elle cherche toujours à rendre la sensation à l'état pur³⁴⁷.

³⁴⁷ Sarraute, N., propos recueillis par M. Pardina, « Un entretien avec Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 26/02/1993

Offrir un nouveau statut parmi les genres artistique à la littérature qui jusque là tenait la place de « Cendrillon³⁴⁸ », c'est tendre vers l'abstraction qui brouille les frontières et nous amène à nous interroger sur les limites du genre (poésie, peinture, cinéma, littérature ?) et sur la pertinence des traits thématiques et formels qui le définissent usuellement. Nathalie Sarraute – artiste ou poète ? Plutôt, *écrivain abstrait*, estime Monique Wittig :

Je dirais que Sarraute est le premier écrivain abstrait, comme on dit un peintre abstrait, Sarraute ne détruit pas la forme pour aller vers l'informe. Car ce que Sarraute appelle l'innommé a besoin de formes très précises pour apparaître en littérature³⁴⁹.

Nathalie Sarraute ne s'intéresse plus à toutes ces formes littéraires dans lesquelles il fallait enfermer ce qui lui semblait le plus précieux – la sensation. Faire abstraction de tout ce qui n'est pas essentiel, se concentrer sur le mouvement qui n'a pas été encore formulé, touché, défini :

C'est un art poétique du roman que Sarraute élabore du côté des tropismes, dans une sorte de métaphore à l'envers, en ce qu'ils nous transportent dans un texte où les mots travaillés, devenus ce que Sarraute après Mallarmé appelle « essentiels », émergent des tropismes, tiennent encore aux tropismes, y tiennent par un bout et, tels quels, partagent les deux versants de la littérature, celui de l'avant du travail et celui de l'après. De sorte qu'on ne peut plus faire de distinction entre le poème et le roman³⁵⁰.

L'art suprême de l'écriture sarrautienne se définit dorénavant par le fusionnement à l'intérieur du mot des éléments poétiques, romanesques, picturaux, cinématographiques, théâtraux, musicaux. Et ce mot-sensation la romancière doit le « vivre effectivement dans son cœur », comme le disait Dostoïevski, car : « il faut que ce soit charnellement ressenti³⁵¹ », rajoute Sarraute. Ce n'est donc qu'en privilégiant la « sensation » au détriment de la beauté, que les deux auteurs construisent leur propre style. De même que le « style » devient ambivalent, ainsi le devient tout contenu du texte sarrautien. Le « style » manifeste ici son ambiguïté dans la mesure où il peut être *notable* en tant que marque distinctive qui singularise un auteur dans sa capacité à faire usage de la langue commune, mais également *négligeable* dès lors qu'il est perçu comme un tour artificiel et inauthentique. Ainsi le « c'est beau » qui relève de la caractérisation esthétique, peut devenir « vulgaire ». Et cela quand l'écrivain fait de l'art pour l'art et non pas de l'art à travers la poésie du ressenti : « Tu fais des choses très belles harmonieuses mais sans vie³⁵². » L'écriture de la sensation de Nathalie Sarraute peut

³⁴⁸ Sarraute, N., « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1680.

³⁴⁹ Wittig, M., « L'ordre du poème », *Autour de Nathalie Sarraute : actes du colloque international de*, p. 36.

³⁵⁰ *Ibidem*.

³⁵¹ Sarraute, N., propos recueillis par C. Licari, « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien », *Francofonia*, 9, 5, 1985.

³⁵² Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 126.

donc s'appuyer sur une mise à distance du « poétique » comme style élégant. Celui-ci est perçu, dans la vision sarrautienne, comme embellissement et « poésie de pacotille », et non art et ressenti. Ce style convenu « poétique » n'est plus signe caractéristique de singularité/originalité, mais trace décorative et régularité. C'est ici que surgissent dans le texte sarrautien les « trois points » comme opérateurs, inséparablement, d'achèvement, au niveau des phrases, et d'inachèvement, cette fois, au niveau du tropisme. C'est ici qu'interviennent les répétitions, les ruminations, les antinomies, les dissonances, les allitérations, les phrases « cabrées³⁵³ » qui permettent de cautionner l'œuvre contre la rigidité esthétique, tout en préservant l'agilité émotionnelle :

Ah ces points de suspension ! J'aimerais bien m'en passer. Mais ils me sont absolument nécessaires. Ils donnent à mes phrases un certain rythme, grâce à eux, elles respirent³⁵⁴.

Laisser la phrase en suspension, c'est maintenir roman et poésie dans un même territoire, celui de l'art sarrautien. Ce n'est pourtant pas pour faire fondre ou se dissoudre une dominante au détriment de l'autre. C'est surtout afin que la poésie « garde un œil » sur le roman et l'empêche de se constituer en univers clos, à l'imaginaire consistant, bien établi sur un sujet monolithique, des personnages et une intrigue inauthentiques. Car l'imaginaire de Nathalie Sarraute « recouvre toujours une sensation vraie, vécue même virtuelle³⁵⁵ ». Tel est l'enjeu de ce rapprochement : la poésie maintient le soupçon sur le langage, sur la forme dont le roman tout seul fait volontiers l'économie. Ainsi, la phrase de Nathalie Sarraute « trébuche » sans cesse, affirme et nie à la fois, elle émerge et elle s'évanouit, elle nous colle et aussitôt nous double (comme une voiture) pour revenir de l'autre côté et nous rattraper à nouveau. Une phrase qui se trouve dans un perpétuel processus d'élaboration, ou bien, selon N. Dazord, une « phrase en devenir³⁵⁶ » :

Nathalie Sarraute participe de cette modernité littéraire poétique, qui consiste à confronter le langage à l'ineffable. Le romancier s'apparente au poète, parce que c'est le rôle du romancier de dire le mouvement de conscience, et qu'il est indicible. Son inaptitude à être dit lui vient d'être pris dans cette contradiction : il est à la fois postérieur et antérieur au mot, à la phrase ; il les suit, il les précède. Ils ne coïncident pas. Il les suit, car la langue, la phrase, le style sont un héritage, une culture qui s'imposent à l'écrivain ; mais la phrase du tropisme ne peut que lui être postérieure, car il est, psychologiquement, en deçà du dire, antérieur à toute formulation

³⁵³ Fontvieille, A., « Les phrases cabrées de Nathalie Sarraute – Apposition et hypotypose dans *Les Fruits d'or* et *L'Usage de la parole* », dans textes réunis par Fontvieille, A. et Wahl, Ph., *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase. Actes du Colloque, Université Lumière-Lyon 2, 13-14 octobre 2000*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 139.

³⁵⁴ Sarraute, N., « Nathalie Sarraute a réponse à tous », *Le Figaro*, 04/02/1972.

³⁵⁵ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 117.

³⁵⁶ Dazord, N., « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », dans textes réunis par Fontvieille, A. et Wahl, Ph., *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase. Actes du Colloque, Université Lumière-Lyon 2, 13-14 octobre 2000*, op. cit., p. 113.

linguistique, dont il récuse l'a priori, le caractère préconstruit. Et ainsi, le tropisme n'accède au jour que par un langage qui lui est naturellement contraire, parce que préalable et stable, et dont il a pourtant besoin pour se manifester³⁵⁷.

Poète ou artiste ? Le questionnement frappe désormais par son exigüité, car il n'y pas là d'opposition. Nathalie Sarraute n'est ni l'un ni l'autre, si on juge selon « ce qui est convenu » et, en même temps, elle peut être attachée et à l'une et à l'autre catégorie si on accepte sa vision de bouleversement du cadre générique :

Car il me semble que ce qui s'applique au langage poétique doit aussi s'appliquer au langage du roman.

Sans doute la sensation communiquée par le langage du roman est-elle moins étroite et moins pure. Le matériau qui la fournit est plus vaste et contient beaucoup scories. Mais ces deux arts suivent des voies convergentes. Ils tendent à se rapprocher. (LAR, p. 1693-4)

Son roman est-il poétique ou plutôt artistique ? Impossible à trancher entre les deux car ces deux éléments s'opposent et se composent à la fois. Ce qu'on pourrait affirmer c'est peut-être que le roman de Sarraute se présente comme lieu articulatoire, où des rapports se nouent, se défont et se renouent, c'est-à-dire comme un espace où la langue travaille en vue d'une nouvelle donnée. L'art poétique sarrautien résiste au réel, tout autant qu'il le cherche passionnément.

L'auteur de *L'Ere du soupçon* puise sa matière romanesque (poétique) dans la réalité tout autant que son désir de la fuir ou son énergie pour la transformer, la scinder en deux, la rendre infinie et méconnaissable. L'écriture poétique désire le réel et, en même temps, hait ses acceptations convenues. L'œuvre sarrautienne est telle qu'elle n'existe ni avec ... ni sans... Ainsi, en prenant soin de garder un caractère neutre à l'intérieur de son texte, Nathalie Sarraute maintient la même identité, irréductible à aucun classement, à l'extérieur de son texte. Tout comme Fiodor Dostoïevski, qui, à son époque, explorait les manières de saper l'écorce dure des apparences, des classifications, des catégories fixes de la philosophie, de la religion, de la psychologie et de la littérature. Sans doute, le projet dostoïevskien de « neutraliser » ce qui est convenu pour laisser apparaître une réalité nouvelle s'est développé autrement que le projet sarrautien. Aussi, on peut remarquer l'envergure du premier projet et la subtilité du deuxième projet. Car ce que visait à changer Dostoïevski c'était tout un système, tandis que Sarraute s'est attaquée à une petite parcelle, mais qu'elle a déployée d'une manière remarquable. Certes, les différences entre les deux projets artistiques sont assez

³⁵⁷ Dazord, N., « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », dans textes réunis par Fontvieille, A. et Wahl, Ph., *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase. Actes du Colloque, Université Lumière-Lyon 2, 13-14 octobre 2000*, op. cit., p. 113-4.

importantes, mais ce qui les unit, c'est leur mobile commun : la sensation. Poètes et artistes le sont tous les deux, puisqu'ils ont su privilégier, à l'encontre de tout ce qui était convenu, une même poésie du ressenti qu'ils ont formulé en tant qu'artistes, chacun à sa manière singulière, mais dans le seul but commun de moderniser la littérature de leur époque.

Somme toutes, l'image de Nathalie Sarraute comme celle de Fiodor Dostoïevski, reste essentiellement double et indéterminée dans sa complexité potentielle. Souvent considérée comme ni tout à fait classique, ni complètement nouvelle, ni féminine, ni masculine, ni tout à fait poète ni vraiment artiste, Nathalie Sarraute n'a pas d'image fixe puisque son *je* est celui qu'un autre construit, mais aussi celui qu'elle-même dit (consciemment ou inconsciemment) être.

* * * *

Parler de l'image double de Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute relevait, dans cette partie, d'une tentative double, elle aussi.

D'abord, il s'agissait de relier les deux auteurs sous le signe de leur singularité personnelle reflétée à travers la nouveauté de leurs visées littéraires. L'építex-te sarrautien étant une source inestimable d'interprétations de l'art dostoïevskien, nous avons pu donc procéder à des parallélismes et à des différenciations entre l'image extratextuelle sarrautienne et celle de l'auteur russe de manière plus accentuée dans cette deuxième section du présent chapitre. Simultanément, nous avons pu constater les nombreux refus des deux auteurs, guidés chacun par ses propres raisons, d'être nommés psychologues ou philosophes, ainsi que leurs tentatives de se mettre à l'abri des comparaisons, aussi bien favorables que défavorables. Par ailleurs, nous avons essayé d'aborder notre sujet de manière à représenter la double image de Dostoïevski et Sarraute sans aller à l'encontre de leur volonté d'être « définis » autrement que comme *écrivains* et cela en faisant référence à leurs propres idées philosophiques ou intuitions psychologiques révélées en grande partie à travers leur építex-tes, mais en partie seulement, car la nécessité de faire appel à leurs textes littéraires s'imposait souvent. Nous pouvons conclure au demeurant que ce qui unit indubitablement les deux écrivains est *leur nécessité de parler d'une manière originale, voire singulière, de la dualité complexe de la vie affective de l'être humain*. En cela Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute sont singuliers parce que différents de leurs prédécesseurs et différents parce qu'ils raisonnent sur le roman et la réalité en grande partie à l'aide de ce qu'ils « pressentent ».

A présent, il s'agit de relier l'originalité personnelle de Dostoïevski et Sarraute à l'originalité de leur poétique du double. C'est justement les particularités principales de cette poétique que nous proposons désormais d'étudier au rythme de l'évolution de leur œuvre.

Puisque nous estimons que les intentions créatrices singulières des deux auteurs illustrent la marginalité et l'originalité de leurs projets littéraires, nous nous attacherons à découvrir l'aspect double des textes dostoïevskiens et sarrautiens grâce à la capacité des deux écrivains d'agencer dans leur personnalité des éléments contradictoires et même irréconciliables comme homme/poète, raison/sensation, conscient/inconscient, bien/mal, particulier/universel, refus/création, vie/mort, double/unique. Ainsi, la complexité qui est propre aux images extratextuelles de Dostoïevski et Sarraute apparaîtra en étroite relation avec les avatars qui représentent leurs ambitions littéraires dans leurs œuvres. En disant « avatars » nous sous-entendons toutes les représentations du double sur le plan narratif-énonciatif, lexical, grammatical, etc. C'est pour cela que, tout en admettant qu'il existe chez les deux auteurs, une limite qui sépare leurs personnalités empiriques de leurs personnalités artistiques, on tentera de montrer comment une identité « double », dans le sens d'ambiguë, complexe et équivoque, d'un auteur reflète et transcrit *le double* dans son texte littéraire. Ce sont deux écrivains à qui leur profonde conviction d'annoncer une vérité inouïe permet d'assumer leur singularité, de vivre pleinement leur *moi* intérieur, d'expérimenter des possibles, de voyager au bout de leurs idées et de leur foi. Pour s'exposer au regard des autres, en avant, seuls, pour qu'on les remarque, dérangeants et vulnérables, provocants et coupables. Ils découvrent une réalité « souterraine » des mouvements qui traversent les profondeurs de l'être humain. Ils présentent cette réalité, invisible avant eux, comme étant collective et universelle et dorénavant leur seule préoccupation sera de déployer une nouvelle forme capable d'exprimer toute la complexité de cette découverte. Réalité double, tout autant en dehors que dans le cadre du texte littéraire.

Deuxième partie : **Figures du double dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute.**

Cette partie vise une observation thématique d'ensemble de la notion du double telle qu'elle s'opère et évolue d'une œuvre à l'autre chez Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute. Etant donné la diversité des récits qui composent les univers des deux écrivains, l'évolution du double se fait progressivement et différemment dans chacun des deux cas. En ce sens, au schéma simple d'une dualité conçue par les deux écrivains dans leurs œuvres précoces se substitue, dans leurs œuvres tardives, une succession de représentations intérieures de dualités ayant tendance à la désintégration. Le *double* devient ainsi *multiple*, la *voix double* – *polyphonie* infinie. C'est pour cela qu'afin de pouvoir cerner les transformations que subit la conception du double chez l'un et chez l'autre écrivain, nous en étudierons le statut et la configuration au rythme de l'évolution de leur œuvre. Cette étude portera donc un caractère général et non exhaustif en s'appuyant sur un certain nombre de récits où les représentations du double nous semblent être les plus remarquables.

En ce qui tient de l'analyse des œuvres dostoïevskiennes, le corpus sera divisé selon la modalité d'inspiration de l'auteur en deux sections. D'une part, nous réunirons les romans de jeunesse qui relèvent surtout d'une inspiration réaliste et psychologique, d'autre part, nous rassemblerons les romans tardifs où en plus des thèmes abordés précédemment l'auteur développe des idées qui relèvent d'une inspiration métaphysique plus prononcée que jamais. Nous prêterons une attention particulière à quelques récits dostoïevskiens tardifs où certains aspects de la dualité semblent avoir un fond commun très proche avec la dualité conçue chez Sarraute.

Quant à l'analyse de l'œuvre de Sarraute, elle sera plus ample, grâce, en grande partie, aux comparaisons avec les textes dostoïevskiens sur les points examinés dans l'étude précédente, et comprendra quatre sections. D'abord, nous commencerons par l'étude du premier récit *Tropismes* qui pose à nos yeux le fondement d'une dualité intérieure développée par l'auteur tout au long de sa création sous différents angles et formes. Ensuite nous procéderons à deux études ayant pour principe une lecture croisée de deux textes proches l'un de l'autre selon certains critères liés à la dualité. Ainsi, dans un premier temps, nous verrons groupés *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* comme récits où se déploient deux univers connexes sous le signe d'une réalité double. Dans un deuxième temps, nous réfléchirons sur le double polymorphe qu'on découvre dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance*. La dernière étude

de ce corpus gravite autour d'une lecture de *Tu ne t'aimes pas* à partir de laquelle la dualité est appréhendée à nos yeux chez Sarraute comme un éclatement d'une diversité irréductible.

Une telle démarche thématique nous aidera d'abord à mieux éclaircir les rapprochements et les différences qui se créent entre la poétique du double des deux auteurs. Mais aussi, elle nous permettra de procéder enfin, dans la troisième partie de notre travail, à une étude plus ponctuelle des aspects formels du double dans les textes de Fiodor Dostoïevski et de Nathalie Sarraute.

II. I. L'univers du double chez Fiodor Dostoïevski.

II.I.I. Romans de jeunesse

1. Les Pauvres gens

Le premier roman de Fiodor Dostoïevski *Les Pauvres gens*, publié en 1846, connaît un succès certain et vaut à son auteur d'être remarqué par des écrivains, poètes et critiques influents de l'époque. Grâce aux avis favorables de Nikolaï Nekrassov et Vissarion Belinski, Dostoïevski se trouve immédiatement propulsé au rang de « nouveau Gogol » et devient très apprécié dans les cercles mondains de Saint-Pétersbourg. Son originalité, qui le distingue du génie de l'époque, Gogol, tient à ce qu'il porte le regard à l'intérieur de ses personnages. Il semble même écrire pour eux et se demande comment chacun voit le monde. Dans une lettre à son frère, Dostoïevski écrivait au sujet des *Pauvres gens* : « Ils sont accoutumés à voir en tout la trogne de l'écrivain ; je n'ai pas montré la mienne. Et eux ne sont même pas fichus de comprendre que c'est Diévouchkine qui parle et pas moi, et que Diévouchkine ne peut pas s'exprimer autrement¹. » Ce premier roman pose déjà, même si c'est encore très vague, les bases d'une œuvre où la narration aura tendance à se dédoubler entre la parole du narrateur omniscient (celle de l'auteur) et la parole du personnage. Avec cette nouvelle vision de l'instance narrative, Dostoïevski annonçait déjà pour ses romans à venir la dualité nécessaire d'une représentation authentique basée sur la dichotomie entre le *moi* d'un auteur transparent et le *moi* d'un narrateur-personnage. C'est justement ce qui constitue la différence du jeune auteur avec ses prédécesseurs et c'est ce qui séduit les critiques littéraires les plus exigeants de l'époque.

Diévouchkine des *Pauvres gens*, un petit fonctionnaire sans grande culture, sert à Dostoïevski comme élément de critique littéraire voué à définir d'une manière indirecte les choix littéraires de l'auteur. On voit le héros s'exprimer dans ses lettres avec une éloquence comique sur la littérature qu'il préfère ou contre laquelle il proteste. Ses goûts sont très incohérents : il s'enthousiasme autant pour les plagiats de son voisin que pour la littérature authentique des grands écrivains. Il se passionne pour Pouchkine, mais blâme Gogol. Ce sont deux maîtres de la littérature pour lesquels Dostoïevski éprouve une admiration particulière et chez qui il a puisé énormément. En effet, en introduisant un personnage pareil, Dostoïevski insère la dualité au cœur même de l'image que lui, en tant qu'écrivain, a de ses prédécesseurs

¹ « Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя, я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. ». Dostoïevski, F. dans une lettre à son frère du 1 février 1846 ; Cité par Bakhtine, M., *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 266.

et de la littérature. De cette manière, l'écrivain russe oblige le lecteur à considérer deux points de vue différents (celui de Diévouchkine et le sien) sur le même phénomène littéraire. Diévouchkine s'attendrit sur le sentimentalisme et l'harmonie véhiculés chez Pouchkine, ce qui l'aide à s'identifier en toute confiance à son héros. En revanche, il s'oppose à la souffrance et à la douleur réveillées en lui par la lecture de Gogol, son identification progressive étant remplacée par une révélation brutale de son propre être misérable. Dans sa colère comique contre ce deuxième écrivain, le personnage des *Pauvres gens* ne cesse pas de lui reprocher d'avoir « espionné » et étalé les côtés les plus honteux de sa propre existence que lui-même s'efforçait de cacher par pudeur :

On se cache, parfois, on se cache, on se camoufle, pris par surprise, on a peur de mettre le nez dehors – on ne sait plus, parce qu'on a peur qu'ils viennent vous lancer leurs critiques, parce que, de tout ce qu'il y a au monde, mais de tout, mais de tout, ils vous font un pamphlet, et voilà toute votre vie civile et toute votre vie de famille qui se promènent dans la littérature, on a tout imprimé, on a tout lu, on s'est moqué, on a tout critiqué ! Mais, à ce moment-là, il n'y a même plus moyen de sortir dans la rue ; parce que, ici, là, tout est tellement démontré que, nous autres, on nous reconnaît rien qu'à la démarche. Si encore à la fin il s'amendait, s'il avait adouci quelque chose, s'il avait mis, par exemple, ne serait-ce qu'après ce point où ils versent des papiers sur la tête : voilà, n'est-ce pas, malgré tout, il était vertueux, c'était un bon citoyen, il ne mérite pas que ses camarades le traitent de cette façon-là, il écoutait les anciens (et là, il aurait pu mettre un exemple), il ne voulait de mal à personne, il croyait en Dieu, et il est mort (s'il a vraiment envie qu'il meure) – pleuré par tous. [...] Moi, par exemple, j'aurais fait ça ; parce que, sinon, qu'est-ce qu'il a de particulier, qu'est-ce qu'il a de bien ? Rien, juste une sorte d'exemple vide de la vie quotidienne, la plus vulgaire.² (PG, p. 135)

En vérité, c'est là que Dostoïevski affirme avec puissance l'importance du regard dissociatif d'un écrivain et de sa sensibilité créative. Oser fouiller dans la réalité, la disséquer pour en sortir l'essence dissimulée est l'objectif de Fiodor Dostoïevski, mais aussi celui de Nathalie Sarraute. Dans ce premier récit dostoïevskien le lecteur voit déjà se profiler le thème de la création, du statut ambigu d'un écrivain déchiré entre sa conscience du cliché, son désir de montrer une réalité authentique et son besoin d'un certain degré de compréhension et

² «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать – куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересушено! Да тут и на улице нельзя показаться будет; ведь тут это все так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь. Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) – оплаканный. [А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались.] Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта.» Lettre de 8 juillet.

d'approbation de la part du lecteur. C'est un sujet qui sera effleuré dans presque toutes les autres œuvres de Dostoïevski et cela d'une manière toujours équivoque dans la mesure où plusieurs points de vue seront proposés. Ici, c'est au personnage de Diévouchkine de révéler sa prédilection pour une réalité littéraire artificielle et de dénoncer l'absence du littéraire dans « une sorte d'exemple vide de la vie quotidienne³ ». Mais c'est justement en défendant sa vision d'une littérature *spectaculaire* que le personnage des *Pauvres gens* conduit le lecteur à apprécier la vraie littérature du fait divers. C'est là qu'on perçoit l'effet d'une dualité dostoïevskienne : l'auteur ne grossit la réalité apparente de contradictions comiques et sarcastiques que pour mieux la fausser et la désintégrer. Le double sarrautien semble avoir pris racine précisément dans cette représentation du double dostoïevskien. Comme Diévouchkine sert, en tant que double, à véhiculer le propos de Dostoïevski, ainsi l'écrivain d'*Entre la vie et la mort*, Germaine Lemaire du *Planétarium* ou le double d'*Enfance*, et d'autres personnages encore servent en tant que supports des pensées sarrautiennes sur les ambiguïtés de l'effort créateur, de l'écriture, de la vie d'un écrivain et de son œuvre. Le trait distinctif de ces avatars sarrautiens et dostoïevskiens est qu'ils disposent d'une liberté d'action et d'opinion, mais aussi d'une profondeur étonnante qui frappe les lecteurs. Certains d'eux possèdent eux-mêmes un caractère double puisqu'en apparence ils défendent quelques idées sur la littérature opposées à celles de l'auteur, mais en réalité, c'est tout le contraire qu'ils mettent en évidence. A l'instar de Diévouchkine, les avatars de Sarraute, incarnés par des personnages d'écrivains ou narrateurs traitant de l'écriture ou de l'usage du langage, proposent souvent des visions du monde qui ne sont que des « copies⁴ », des « mièvreries⁵ », ou juste des « jolies sonorités⁶ » vidées de sens, seulement pour les soumettre en réalité à un traitement sarcastique et annihilateur.

La grande différence entre ces doubles réside pourtant dans leur représentation. Chez Fiodor Dostoïevski ils sont des êtres bien ancrés dans la réalité de l'époque de l'auteur russe, dont les liens familiaux et sociaux sont clairement exposés. Leur caractère double émerge dans un cadre bien défini. Quant aux personnages sarrautiens, le manque des prénoms, les détails flous sur le genre de relations qu'ils entretiennent avec autrui et avec la réalité font en sorte que leur dualité s'enracine surtout dans leur réalité intérieure, dans leurs tropismes.

³ « пример из вседневного, подлого быта »

⁴ « Ce sont des moulages de plâtre. Des copies. [...] Tout est mort. Mort. Mort. Mort. », Sarraute, N., *Le Planétarium*, OC, op. cit., p. 450.

⁵ Ingénue ! Vous ne voyez donc pas qu'elle [la phrase] est grotesque ? Des mièvreries. Des clins d'œil de vieille coquette du répertoire... Parlez-m'en... », Sarraute, N., *Entre la vie et la mort*, OC, op. cit., p. 665.

⁶ « Bien sûr, comment résister à tant de charme...à ces jolies sonorités...roucoulements... pépiements », Sarraute, N., *Enfance*, OC, op. cit., p. 998.

Avec *Les Pauvres gens*, l'écrivain russe affirme l'importance de dissocier à la fois les sentiments du personnage et sa vision de la réalité. D'où la conclusion très judicieuse de Jacques Catteau : « Diévouchkine est comique mais on ne reste pas insensible à sa vertueuse indignation et à sa revendication : les petites gens, les « individualités microscopiques » ont droit au sentiment, à l'Idéal surtout. Dostoïevski indique, par ce traitement complexe, l'orientation de sa littérature : il veut réhabiliter, en le cherchant non pas dans les salons ou les décors en carton-pâte des romans antérieurs mais dans les « greniers et les mansardes », selon l'expression de Belinski, le sentiment et par là même le sentimentalisme⁷. » L'originalité de l'écrivain russe consiste dorénavant dans son choix de rénover le sentimentalisme à l'intérieur d'une œuvre où les idéaux littéraires et philosophiques se confrontent à leurs doubles de façon à transformer le genre romanesque pour l'orienter vers des nouvelles formes plus complexes et polymorphes. En ce sens, Dostoïevski partage la même volonté que Sarraute de renouveler le roman, volonté propre d'ailleurs à tout grand écrivain.

Par ce dialogue littéraire entamé à travers Diévouchkine dans son premier récit, Fiodor Dostoïevski confronte sa propre opinion à l'opinion générale sur la littérature qui est par essence connue et acceptée, tandis que la sienne est nouvelle et singulière. Cette œuvre contient l'embryon du double dostoïevskien qui se révèle ici surtout sur le plan extérieur du récit comme outil de confrontation entre deux idées, deux visions, deux instances narratives.

Le succès initial qui a grisé Dostoïevski après la publication des *Pauvres gens* est portant remplacé très vite par l'indifférence des salons prétentieux. Le jeune écrivain manifeste une conscience rebelle, de plus en plus sensible aux motifs sociaux. Il ne se sent pas du tout à l'aise dans le milieu où règnent la superficialité, l'hypocrisie et l'injustice. Bientôt, la position singulière de Dostoïevski à l'égard de certaines conventions philosophiques et littéraires commence à irriter les membres des cercles qu'il fréquentait. L'élite, mécontente de son manque de tenue, son air abattu et ses idées particulières, se moque de sa maladresse, raille ses accès d'humeur. L'originalité artistique de Dostoïevski se trouve affectée par sa singularité personnelle et cela dû, en grande partie, à son projet littéraire encore mal défini et alourdi par ses nombreuses préoccupations philosophiques et politiques avant-gardistes. La disgrâce de Dostoïevski sera accélérée avec la publication de ses romans suivants : *Le Double* et *La Logeuse* qui ne rencontrent plus le succès tant espéré par l'auteur.

⁷ Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 258.

2. Le Double

Le Double (sous-titré poème, comme *Les âmes mortes*) est le plus gogolien et premier récit dostoïevskien à traiter ouvertement du dédoublement psychologique de la personnalité. Goliadkine⁸, un petit fonctionnaire, est persécuté par un autre lui-même, dont il est difficile de savoir s'il est l'expression de son esprit malade ou une incursion de l'écrivain dans un univers à la Hoffmann⁹. La critique, qui a connu jusque-là le double comme représentation d'une étrangeté, thématique proprement fantastique, est déroutée par l'introduction d'un élément irréel dans une œuvre apparemment réaliste. Et c'est justement dans cet enchevêtrement de l'irréel avec le réel que réside l'originalité de la représentation du double chez Dostoïevski. L'écrivain russe ose, à l'encontre de la tradition et de ses prédécesseurs Hoffmann et De Quincey, inscrire le morbide, le pathologique et l'étrange proche de l'irréel sous le signe du psychologique. De cette manière, le double devient réalité, expérience, sensation, mouvement psychique inconscient. La « folie » de Goliadkine c'est qu'il se définit comme identité seulement par rapport à l'autre, lors d'un dialogue intérieur infini. Il se représente comme *relation* à l'intérieur de laquelle on entend sa parole qui n'est jamais seulement la sienne et apparaît comme une polyphonie de ses « voix » différentes. Tantôt c'est un Goliadkine anxieux et timide, tantôt c'est un autre Goliadkine qui se parle à soi-même pour se rassurer, tantôt c'est un Goliadkine soumis et docile. Selon l'opinion de W. Troubetzkoy qui s'appuie sur les analyses du discours polyphonique de M. Bakhtine¹⁰ : « c'est de ce *dialogue intérieur* que naît le double qui est l'*interlocuteur extériorisé* de Goliadkine, et qui prend progressivement possession du texte entier¹¹. »

La dualité progressive qui s'instaure dans le texte est due d'abord à une superposition du discours narratif et du discours introverti du personnage. La coloration stylistique, les bégaiements répétitifs et l'incertitude mélangée parfois aux éclairs d'assurance propres au discours de Goliadkine se profilent aussi dans le discours du narrateur au point que le récit finit par apparaître comme écrit par le personnage, mais qui le ridiculise selon une mimétique sarcastique dévastatrice. L'illusion de l'apparition du double proprement dit naît du discours introverti de Goliadkine. Projection du dialogue intérieur de Goliadkine en un être autonome

⁸ W. Troubetzkoy révèle la signification ambiguë du nom de Goliadkine ainsi : « « Goliadkine » est formé sur le mot *goljad'*, *goliadka*, qui signifie « gueuserie, indigence » (de *golyj*, « nu, dépouillé »). Le suffixe *-kin* est, de plus, un diminutif très péjoratif ». Voir : Troubetzkoy, W., *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, P.U.F., « Littératures européennes », 1996, p. 63. Souligné par l'auteur. Rajoutons que le mot « *goliadka* » peut signifier également « pigeon » d'où on puisera de nouveaux sens doubles du nom du personnage.

⁹ Les études qui ont abordé la question des rapprochements possibles entre Dostoïevski et Hoffmann sont nombreuses. Nous retiendrons entre autres celles de Cadot, M., « Le Double de Dostoïevski et ses modèles hoffmanniens » in : *La figure du double*, (W. Troubetzkoy (dir.) op. cit., p. 115-124 et de Passage, Ch., *Dostoevsky the Adapter. A Study in Dostoevski 'Use of the Tales of Hoffmann*, Chapel Hill, Univ. of Carolina Press, 1954.

¹⁰ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., 2^{ème} section, chapitre V.

¹¹ Troubetzkoy, W., *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, P.U.F., « Littératures européennes », 1996, p. 74. Souligné par l'auteur.

extérieur, le double prend une épaisseur « réelle » dans l'inconscient de Goliadkine car il incarne l'image que le personnage souhaite voir de soi-même. Son double est la projection de tout ce que Goliadkine aurait tant voulu être sans avoir jamais osé le tenter, son idéal, son réconfort inconscient.

Le choix délibéré de représenter le double comme avatar de l'inconscient nous semble motivé par le désir de l'auteur d'attaquer, non sans humour, les tenants du rationalisme classique. Chez Goliadkine, le double, qui surgit d'une manière inconsciente dans l'esprit du personnage, se manifeste comme une force étrange qui possède un pouvoir supérieur à la conscience, il se substitue à lui dans la vie sociale et professionnelle, où, en véritable alter ego, il est celui que Goliadkine a toujours souhaité être. Paradoxalement, le double/inconscient accomplit ce que le personnage/conscience ne peut pas accomplir, réussit partout où Goliadkine a l'habitude d'échouer, relève des défis insurmontables par son double. Ainsi, le récit présente non seulement la confrontation, sur le plan psycho-philosophique, entre l'inconscient et la conscience, mais aussi la confrontation, sur le plan littéraire, de deux visions différentes d'un même individu. Avec Goliadkine, commence chez Dostoïevski la dislocation et la désintégration intérieure du personnage littéraire conçu jusque-là comme entité traditionnellement immuable. L'identité propre du personnage principal est mise en péril par ses fantasmes sur un autre lui-même, par son dédoublement entre l'intérieur et l'extérieur.

Son double drame est le résultat de son comportement mimétique au point d'apparaître complètement inauthentique comme personnalité et comme émetteur de discours. L'impression d'un double comportement provoqué par des attitudes, des gestes similaires, des mêmes mouvements que deux personnages effectuent simultanément est doublée par l'impression d'une parole double. La dualité énonciative se détermine souvent quand l'un répète littéralement l'affirmation de l'autre et lui confère une valeur nouvelle en l'accentuant à sa façon par le doute, l'indignation, l'ironie, la raillerie. Goliadkine et son double nuancent ainsi leurs discours chacun à sa manière. Mais il arrive que l'un adopte la manière de s'exprimer de l'autre, comme dans l'exemple qui suit, d'où la confusion totale et l'impossibilité de déterminer qui d'entre eux parle : « Mais t'es soûl, aujourd'hui, mon pigeon, Iakov Péetrovitch, espèce de canaille, espèce de Goliadkine, le bien nommé !! Hein, qu'est-ce qui te rend heureux ? Demain, tu vas pleurer, espèce de pleurnicheur : qu'est-ce que je peux faire avec toi !¹² » (D, p. 122). Le texte nous fait clairement comprendre que c'est

¹² « Ведь ты пьян сегодня, голубчик мой, Яков Петрович, подлец ты такой, Голядка ты этакой, - фамилия твоя такова!! Ну, чему ты обрадовался? Ведь завтра расплачешься, нюня ты этакая: что мне делать с тобой!» (D, 86) Notons également la subtilité de la traduction que fait Gustave Acouturier de ce passage : « Mais tu es ivre, ma colombe

Goliadkine qui parle avec lui-même. Pourtant dans l'intonation de ces paroles, le lecteur sent la raillerie caractéristique du discours du double, raillerie produisant de multiples effets comiques qui constituent à leur tour le trait distinctif de toute œuvre dostoïevskienne. Ainsi, on hésite entre l'impression d'entendre Goliadkine s'adresser à soi-même sur un ton caressant, ou son double lui parler d'une voix moqueuse, ou de saisir l'accent de l'auteur dans son questionnement éternel sur l'homme et ses pulsions.

De cette confusion de voix, on recueille pourtant l'impression générale que ce langage railleur et en partie réprobateur confère plusieurs significations au texte et provoque par conséquent diverses interprétations de celui-ci. Ce transfert incessant entre le double et Goliadkine qui se traduit par la dualité de leurs paroles et de leurs actions est utilisé par l'auteur afin de pousser ses héros à reconnaître leurs propres mouvements intérieurs chez autrui, à participer à un fond commun dans les profondeurs duquel les sensations de chacun deviennent identiques. Et on connaît les nombreuses allusions faites par Nathalie Sarraute à cet « éternel fond » (ES, p. 1567) dostoïevskien annonçant de loin le for intérieur des personnages agités par la sous-conversation et ce besoin continu de contact avec autrui. En passant par la confusion et l'incertitude, le personnage, en même temps que le lecteur, essaie de construire son individualité, sans que l'autre – le double – réponde de ce déséquilibre.

Le désir maniaque de contact illustre le *désir mimétique* girardien¹³ et on le voit s'exprimer à travers des scènes comme par exemple celle où Goliadkine assiste derrière un paravent au bal auquel ses collègues ont été conviés. Quant à lui, il y était persona non grata. C'est à partir de ce rapport que s'énonce clairement la visée d'une conscience dans le champ d'altérité et son choix engage comme conséquence une communication à caractère double : soit de résistance soit, au contraire, d'ouverture à l'influence d'autrui. Ce besoin humble du personnage de s'abandonner à autrui peut engendrer son abjection et donc son isolement. Dans *Le Double* on voit déjà apparaître un certain nombre de figures caractéristiques des romans dostoïevskiens ultérieurs, mais aussi des romans sarrautiens où le besoin de contact, l'abjection, la solitude, l'enfermement accompagnent l'être agité et divisé par des pulsions profondes et ambiguës.

Iakov Pétrovitch, coquin que tu es. Espèce de Goliadka ! ah, ce nom de famille que tu as ! De quoi t'es-tu réjoui tellement ? Déjà demain tu vas fondre en larmes, oh pauvre, qu'est-ce que je vais faire de toi ? », *Le Double*, Paris, Gallimard, Folio, 1980, p.

¹³ « Le désir mimétique est copié sur un autre désir. » estime René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 11. Le « désir girardien » implique la notion de dédoublement : « Il y a dans l'homme une « insuffisance d'être » que chacun ressent obscurément. Dès l'enfance, donc, on désire intensément mais sans certitude de désirer à bon escient. On s'en remet à l'opinion du grand nombre. Souvent aussi on imite un individu qu'on admire et auquel on voudrait ressembler. On s'efforce alors de conquérir l'être de ce modèle, de devenir lui en somme, sans cesser d'être soi-même. Pour atteindre cet objectif, on s'efforce d'acquérir ce qui paraît le plus essentiel dans l'être désiré, l'objet de sa passion dominante, à laquelle on confère une valeur quasi sacramentelle. », *ibid.* p. 15.

Nul doute toujours que les différences entre les visions du double des deux auteurs relèvent toutes de la forme et les ressemblances relèvent du fond commun qu'ils explorent : le for intérieur de l'être humain. Cette constatation est valable pour la manière des deux écrivains de décrire la dualité à travers des sujets différents et complexes. La folie par exemple. On trouvera chez Dostoïevski et Sarraute une certaine « thématization » de la folie, dans le sens où les personnages feront preuve d'une sensibilité extrême jugée au premier abord comme une pathologie, une paranoïa, une psychose. Ce n'est pas étonnant que les péripéties de Goliadkine ont été très vite interprétées comme une démence malade, une aliénation sociale ou un dédoublement fantasmatique d'un minable fonctionnaire préoccupé de réussir ce qu'il n'ose jamais entreprendre en société¹⁴. Néanmoins ces interprétations ne vont pas au fond des choses et n'expliquent point le grand dessein créateur de l'écrivain. A travers la description pathétique et dramatique du malade qui voit son esprit se dédoubler, le lecteur doit considérer non pas un cas clinique, mais se demander pourquoi Goliadkine recourt au mécanisme de la projection, pourquoi il suscite un substitut à autrui dans la figure d'un double, d'abord soumis puis hostile, pourquoi la voix du narrateur se confond avec celle du personnage, pourquoi on a l'impression de lire un récit écrit et émis par une instance multiple et protéiforme. C'est ici qu'intervient la nécessité fondamentale de cette obsession « névrotique » de la dualité : la *nécessité de généraliser le propos artistique*.

En effet, l'expérience intérieure de l'être dostoïevskien, si elle reste cantonnée au seul malade, risque d'être écrasée dans un réseau étroit et subjectif, puisque tout ce qui serait dit et ressenti ne serait valable que pour la perception qu'auraient les personnes malades, et pas les autres. Avec le double proposé par Dostoïevski, l'écrivain rompt le jeu de la singularité, puisqu'il fait lire au lecteur la proximité anthropologique des individus sous le signe d'une identité suggérée. La « pathologie » de Goliadkine n'est pas seulement un dédoublement psychologique, dans le sens médical, mais aussi un dédoublement intérieur du point de vue anthropologique, dualité inexplorée et présente dans chacun de nous. L'originalité d'un tel dédoublement chez Dostoïevski réside dans sa manière d'insister sur la normalité de ses personnages et donc sur toute forme de division intérieure de l'être humain. En analysant dans *Le Double* le cas d'un remarquable dédoublement de personnalité, le romancier fait découvrir au lecteur, à travers la maladie de Goliadkine, le fonctionnement d'un dédoublement d'esprit « normal ». Pierre Lamblé commente l'expérience du double Goliadkine ainsi :

¹⁴ Remarquons que pour écrire *Le Double*, Fiodor Dostoïevski consulte en particulier son ami le docteur allemand Reisenkampf au sujet de la schizophrénie. D'où la vraisemblance frappante des descriptions médicales que l'auteur mène dans son récit avec un cas clinique de dédoublement de personnalité.

Goliadkine n'est pas beaucoup plus fou qu'un autre : ses fantasmes, ses angoisses, ses complexes, ses désirs et ses refus sont tous parfaitement normaux ; seulement il ne supporte pas ce que les autres supportent, et ainsi éclate au grand jour dans son comportement ce que chacun cache habituellement dans le tréfonds de son inconscient¹⁵.

A l'issue de ces remarques, on peut conclure que ce n'est pas le thème de la folie comme pathologie qui intéresse Dostoïevski, mais *ce sont les révélations des profondeurs d'une réalité intérieure lors d'une recherche microscopique et intuitive d'une crise intérieure* qui constituent la seule et unique intention artistique de ses récits à aspect pathologique. Il s'agit donc de traiter de maladie et de folie comme d'une *hypersensibilité* nécessaire pour donner accès à l'existence à cette réalité nouvelle recherchée dans un récit qui tente d'établir une alliance avec le lecteur afin de le convaincre de l'universalité des expériences représentées.

Ce sens de l'abolition de la frontière entre folie et normalité chez Dostoïevski se traduit à travers un mouvement perpétuel entre l'intérieur et l'extérieur. Le double dostoïevskien se constitue comme résultat de l'errance du héros dostoïevskien entre son état angoissant et son état « normal », entre l'intérieur et l'extérieur de son être. Le double acquiert une consistance quasi « réelle » à travers l'identification mimétique ou opposée qu'il réalise avec son protagoniste. C'est un personnage figuré qui s'exprime par les actions et les mouvements qu'il accomplit simultanément avec le personnage, dans le discours qu'il copie du discours de son sosie. On a l'impression que le double dostoïevskien se trouve en même temps à l'extérieur et à l'intérieur du protagoniste. Il s'agit d'un double qui est à la fois psychique et corporel : tantôt il ne semble qu'être l'hallucination d'un personnage, tantôt, lorsqu'il est perçu par son entourage, son statut est affirmé officiellement, pour ainsi dire. Il semble alors se détacher de la personnalité du héros comme un autre *moi* qui devient indépendant mais dont le statut ontologique reste indéterminé. Comme les deux niveaux du réel et de l'irréel donnent la sensation d'être entièrement mêlés chez Dostoïevski, il est impossible pour le lecteur de faire la distinction entre ce qui ne relève que de la vision déformante du héros et ce qui a vraiment lieu. Pour le personnage dostoïevskien, l'expérience de son dédoublement est déchirante et aliénante et survient souvent dans des moments de faiblesse psychologique, lorsqu'il souffre d'une perte d'identité. Ainsi, par l'introduction du mythe du double dans un contexte psychologique, le récit de Dostoïevski creuse dans la profondeur de la lecture analogique et intertextuelle. Il ambitionne de faire transparaître la

¹⁵ Lamblé, P., *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski. La philosophie de Dostoïevski. Essai de Littérature et philosophie comparée*, tome 2, op. cit. p. 148.

concomitance de mondes réels et irréels, triviaux et poétiques et de susciter dans l'esprit du lecteur l'illusion de *vivre* cette « folie » du dédoublement, « projet de fusion entre l'imaginaire et le réel¹⁶ » comme l'explique W. Troubetzkoy.

Malgré tous ses efforts d'établir un contact avec le public de l'époque, Dostoïevski échoue. Ce désir d'être reconnu par autrui qu'il peint chez Goliadkine semble refléter le désir de l'écrivain d'être approuvé et consacré par ses lecteurs, car, comme disait Nathalie Sarraute, « pour vivre un livre a besoin d'un lecteur¹⁷ ». Du coup, un double drame se joue tant sur le plan littéraire du personnage que sur le plan personnel de l'écrivain déchiré par son besoin ambigu de garder sa position singulière et solitaire et de satisfaire par son œuvre les goûts littéraires de la communauté. Le thème du dédoublement tel que le décrit Dostoïevski dans *Le Double*, n'a pas été compris et apprécié par le public de l'époque. Pourtant, il reviendra comme un thème récurrent dans chacun des romans de Dostoïevski et s'exprimera sous des formes multiples. L'écrivain n'expliquera sa détermination de représenter le double que vers la fin de sa vie : « Cette nouvelle je l'ai positivement ratée, mais l'idée en est assez lumineuse, et je n'ai jamais rien lancé dans la littérature de plus sérieux que cette idée. Mais la forme que je donnai à cette nouvelle fut complètement manquée [...] et si maintenant je revenais à cette idée pour la développer à nouveau, je choisirai une toute autre forme¹⁸. » L'idée est qu'en réalité il n'y a pas de double véritable, il y a dualité s'ouvrant à la multiplicité des possibilités similaires et combinatoires. Le double absolu, celui de l'époque romantique représentant le désir d'identité¹⁹, n'est qu'une hallucination, un fantasme. Comme le note W. Troubetzkoy : « le fantasme du double est ce qui marque l'impossibilité du texte, jamais pur double de la réalité, qu'il copie ou qu'il invente, parce que par définition second, symbolique, médiat et non immédiat²⁰. » Pour laisser transparaître dans le texte la dualité, une illusion est nécessaire, une illusion suscitée à l'aide d'une construction littéraire – dualité instantielle du *je* de l'énonciation et du *je* de l'énoncé – qui conduira le lecteur à une expérience paradoxale. Il est invité, d'une part, à vivre inconsciemment ce délire du dédoublement et, de l'autre part, à

¹⁶ Troubetzkoy, W., « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », *Figures du double dans les littératures européennes*, op. cit., 46.

¹⁷ Sarraute, N., dans Entretien avec Germaine Brée, *Contemporary Littérature*, XIV, n° 2, printemps 1973, p. 144. Cité par Tadié, Y. dans *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1847.

¹⁸ « Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил. Но форма этой повести мне не удалась совершенно. [...] и если б я теперь принялся за эту идею и изложил ее вновь, то взял бы совсем другую форму », cite par Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. Cit., p. 88.

¹⁹ Comme le signale W. Troubetzkoy, Claude Richard démontre qu'à l'époque romantique le double représente un désir d'unicité (« oneness »), de fusion entre le réel et la représentation. Voir : Richard, C., « Edgar A. Poe et l'esthétique du double » in : *Le double dans le romantisme anglo-américain*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand II, Nouvelle série, Fascicule 19, 1984, pp. 155-164. Cité par W. Troubetzkoy, « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », *Figures du double dans les littératures européennes*, op. cit., p. 53.

²⁰ Troubetzkoy, W., « Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski », *Figures du double dans les littératures européennes*, op. cit., p. 56.

récuser celui-ci au profit du ressaisissement identitaire en s'appuyant sur les éléments mis en œuvre pour intercepter ce qui lui reste de raison. Par ailleurs, pour exprimer cette ambiguïté du double, la forme s'élaborera chez l'écrivain russe d'un roman à l'autre se dégageant de la « luxuriance, l'inextricabilité onirique, épistolaire et événementielle propres aux créations²¹ » de la littérature fantastique allemande. Ce n'est que plusieurs années plus tard que ce récit « raté » deviendra source d'exploration de nombreux écrivains, psychanalystes et philosophes dans le monde entier.

Nathalie Sarraute, quant à elle, exploite aussi l'idée de la sensation angoissante de la dualité qu'on trouve dans *Le Double*. Mais elle le fait à sa manière. Il s'agit en particulier des narrateurs qui semblent être atteints d'une vulnérabilité malade²², susceptibles de ressentir étrangement ou violemment la dualité des choses : « Au début, dans mes romans, c'est vrai qu'il y avait toujours un personnage que vous diriez particulièrement fou. Il ressentait les choses à l'intérieur de lui, et après, les autres aussi devenaient fous à leur tour²³. » Toujours en butte à l'autre, pris dans cette guerre éternelle que se livrent les consciences, ce qui rapproche les personnages dostoïevskiens des personnages sarrautiens c'est qu'ils ne connaissent jamais de moments de paix. Ainsi l'essentiel des mouvements intérieurs que décrivent les deux auteurs, d'une façon bien différente, relève d'une certaine « pathologie ». « Au moment où la folie se déclare, on voit fréquemment surgir des doubles²⁴ », dira René Girard. Le thème de la folie, signifiant en réalité une sensibilité particulière, c'est aussi ce qui donne aux deux écrivains la force de transgresser les règles admises par tous, d'outrepasser les limites dans lesquelles se cantonnent la plupart des écrivains. D'une certaine façon, on peut dire que « Chez eux, oui, c'est pathologique ». Si l'on admet que de tels états se retrouvent chez n'importe qui.

Dostoïevski exploite le motif troublant du dédoublement pour décrire dans l'homme la présence d'un autre homme et vise ainsi, ce que Bakhtine définit, « la représentation littéraire de l'autre comme personne²⁵ ». Le constat est que l'homme est homme. Et qu'aucun système, en particulier un système de définition psychologique, n'échappe à la contradiction, à l'aporie. Son objectif est donc de « représenter » et d'exprimer l'indépendance intérieure du héros. L'auteur russe, qui critiquait durement la psychologie de son temps²⁶, voyait et

²¹ Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 87.

²² Nombreux critiques, dont par exemple G. Perros, insistent sur le côté pathologique des narrateurs des premiers récits sarrautiens. Voir : « *Nathalie Sarraute : Martereau* », NNRF, II, 8 août, 1953.

²³ N. Sarraute, propos recueillis par L. Lacombe, « Premier contact », *Les Lettres françaises*, 12 janvier, 1967.

²⁴ Girard, R., *Critique dans un souterrain*, op. cit., p. 21.

²⁵ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 18.

²⁶ A ce sujet voir les exemples fournis par M. Bakhtine ainsi que les commentaires suivants : « De la psychologie de son temps – que ce soit celle de la science, de la littérature ou de la pratique judiciaire – Dostoïevski avait mauvaise opinion. Il voyait en elle une réification de l'âme qui abaissait l'homme, ne tenait aucun compte de sa liberté, de son aptitude à

montrait l'être humain comme un être double, en quête de l'autre, sans toutefois le réduire à une réalité psychique dépersonnalisée ou « réifiée », selon le terme bakhtinien. Cet *autre* devait être représenté, incarné, figuré pour rendre visible cette aptitude à l'inachèvement et à l'indétermination qui caractérise tout être humain. La folie n'était alors qu'un moyen de montrer cette sensibilité de l'homme au dédoublement. C'est grâce à la force de ces représentations que se communique au lecteur le non encore clairement senti, cette imprécision particulière, cette dualité qui anime notre être. Dostoïevski se voyait obligé à son époque de « représenter » cette matière psychique qui divisait l'unité du personnage pour la faire accéder à l'existence. Après les études de Freud cependant, reposer la dualité sur des bases représentatives aussi vastes devenait inutile. Les analogies et les divergences entre la vision freudienne du dédoublement et celle de Dostoïevski sont telles qu'elles permettent de céder du terrain sans compromettre l'empire de la psychanalyse. Dostoïevski est sans doute celui à qui on reconnaîtra des « pressentiments » d'une nouvelle vérité sur l'intériorité de l'homme, mais cette vérité restera essentiellement établie par Freud. La dualité de l'être devient désormais un phénomène constaté, démontré, expliqué et formulé. Il reste la nécessité de la ressentir en soi dans toute sa complexité. Ainsi, le sens de l'abolition des frontières entre folie et normalité, dehors et dedans de l'être humain est différent selon qu'un auteur écrit avant ou après Freud. Si avant Freud, la notion de dualité nécessitait une certaine définition en littérature pour être perçue et acceptée en tant que telle, après Freud, cette dualité avait besoin d'être transmise, communiquée au moyen des sensations anonymes. Ce n'est qu'ainsi que le lecteur moderne pouvait reconnaître et accepter en lui la présence de cette aptitude à être duplice. Pour cette raison, Sarraute, à la différence de son précurseur, poursuit le but de faire ressentir cette indépendance intérieure de chacun, cette dualité, non pas à travers des représentations « incarnées », inutiles déjà à son époque, mais à travers des moyens littéraires nouveaux et précis employés exclusivement dans le but de traduire en mots, sans la déformer, cette substance anonyme et duplice présente chez tous. On y reviendra lors de notre analyse de l'œuvre sarrautienne.

Le dédoublement dans *Le Double* révèle de la sorte non seulement la dualité de l'homme mais aussi la nécessité de construire le personnage littéraire comme une conscience duplice, incertaine et indéterminée, une conscience autre, étrangère. En même temps, le héros

l'inachèvement ni de cette *imprécision-indétermination* particulière, qui est le principal objet de représentation chez Dostoïevski lui-même : ne représente-t-il pas toujours l'homme *au seuil* de sa décision ultime, au moment d'une crise et d'un tournant inachevé – et *impossible à déterminer à l'avance* – de son âme ? », Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 74. Souligné dans la source. Nous y reviendrons à la fin de l'étude de l'œuvre de Dostoïevski.

dostoïevskien n'est pas « réifié », ni fermé sur lui-même, il ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur, sa voix ne se confond pas avec celle de l'auteur et il possède une liberté et une indépendance surprenantes dans la structure même du roman. C'est dans ce sens que M. Bakhtine estime que « l'image du héros chez Dostoïevski n'est pas l'image objectivée du héros des romans traditionnels²⁷ ». A partir du *Double*, la dualité prolifère en d'innombrables exemples où l'homme et sa caricature se provoquent, s'affrontent à travers les livres de l'auteur russe, comme des couples indissolubles où l'un espère et l'autre le ridiculise : Raskolnikov et Svidrigaïlov, l'adolescent et Versilov, Chatov et Stavroguine, Ivan Karamazov et le diable.

3. La Logeuse

Dans *La Logeuse*, Ordynov est un jeune homme instruit, misanthrope enfermé dans le monde imaginaire de sa pensée et de ses rêves. Plein de mouvements intérieurs refoulés, il tombe amoureux d'une jeune femme, sa logeuse, dont il ne sait si elle est la fille ou l'épouse d'un vieillard énigmatique. Tout se déroule dans une atmosphère onirique, où le héros, et avec lui le lecteur, peut à peine distinguer ses rêves du monde réel. La force et la modernité de ce récit réside dans sa manière de rester ouvert, de ne donner aucune clé à l'inévitable éviction du protagoniste, de le présenter comme un héros fictif et de le contester par ses propres rêves chimériques. Dans *La Logeuse*, le contexte social comme facteur important de la désagrégation de l'être humain se trouve manifestement écarté, d'où une nouvelle désapprobation de la part du public qui attendait une peinture socialisante des victimes de l'injustice, ainsi que de la part de la critique²⁸ habituée à imputer au *social* toute problématique de l'époque. C'est ce qui nous fait penser que le succès des *Pauvres Gens* était dû justement à la manière dostoïevskienne d'aborder le social et de poursuivre ainsi le même but de la littérature de son temps. Or dans *La Logeuse* l'écrivain s'oriente vers d'autres problèmes que sociaux.

Ici, Dostoïevski traite du sentiment de la faute envers soi-même de l'être divisé par la crise spirituelle et psychologique. Dans cet essai de psychologie onirique, Dostoïevski s'est révélé comme un explorateur subtil de la dualité des mouvements et des tourments de l'âme humaine qui provoquent la rêverie et le refus de regarder la réalité en face. Pour peindre la dichotomie de l'être dans *La Logeuse*, Dostoïevski s'écarte délibérément des procédés qu'il avait utilisés et qui ont été mal compris dans *Le Double*. Le thème du récit est toujours

²⁷ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 35. Souligné dans la source. On peut lire une analyse détaillée de la position du narrateur et de sa parole dans *Le Double* dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., pp.255-266.

²⁸ Il s'agit des tenants de l'« école naturaliste » comme V. Belinski, V. Grigorovitch.

hybride, tissé d'éléments fantastiques et réalistes. Pourtant, ici, la dualité des personnages ne prend pas seulement des dimensions psychologiques, comme dans *Le Double*, mais aussi spirituelles. L'expérience du dédoublement psychique du *moi* de l'être dostoïevskien est décrite dans *La Logeuse* à travers la problématisation de la spiritualité de l'être humain. Les thèmes du schisme, de la dualité du mouvement psychique indéterminé et profond accompagnée d'une dualité spirituelle qu'on rencontre plus tard chez tous les personnages de Dostoïevski trouvent leurs racines dans ce récit.

Dès lors, l'originalité de Dostoïevski se manifeste non seulement dans son art d'observer minutieusement le cadre réel et de représenter en détail la complexité des choses et de leurs contradictions, mais aussi d'étendre ses recherches sur la vie affective et spirituelle de ses personnages. Dans ce sens, la conception du héros dostoïevskien se prête plus particulièrement à la dualité classique de l'esprit et de l'âme qui présuppose l'existence dans l'homme de deux *moi* : le *moi* empirique qui se forme dans la vie psychique, et le *moi* intérieur et spirituel. Pourtant, chez l'écrivain russe le dédoublement par division, figuré par la scission du *moi* en instance empirique et spirituelle se projette en dédoublement par multiplication²⁹ : chacune de ces instances peut désormais se fragmenter sans cesse et s'opposer à l'autre. D'où les nombreux personnages divisés intérieurement entre leurs mouvements psychiques et leurs convictions spirituelles. En rajoutant au dédoublement psychique une dimension spirituelle, on peut avoir l'impression que l'écrivain épaissit la texture de son héros déjà solidement ancré dans le réel et l'histoire de l'époque ce qui l'éloignerait considérablement de la conception du personnage proposée par Nathalie Sarraute. Les différences entre les visions des deux écrivains semblent prévaloir sur les ressemblances qu'on tente de découvrir dans notre étude. Néanmoins, une analyse plus profonde, nous montrera que c'est précisément de cette épaisseur que l'auteur se servira pour créer au personnage une image progressivement complexifiée par des oppositions et des contradictions. De là les confrontations intérieures qui vont désagréger l'unité du monde intérieur du sujet. C'est cette volonté insatiable d'explorer principalement l'intériorité de l'être humain qui constitue l'élément principal reliant Nathalie Sarraute à Fiodor Dostoïevski. Leur modèle commun c'est « l'homme dans l'homme³⁰ » dans toute sa diversité et sa profondeur. L'écriture de Nathalie Sarraute, qu'on perçoit si abstraite par rapport à l'écriture si minutieuse de Dostoïevski, se situe pourtant ici, au cœur de la variété dostoïevskienne et au

²⁹ Nous empruntons ici les termes « dédoublement par division » et « dédoublement par multiplication » au vocabulaire de W. Troubetzkoy. Voir : « Ad te clamavi. La nuit obscure de M. Goliadkine » in : *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Etudes recueillies par Jean Bessière avec la collaboration d'Antonia Fonyi, Wladimir Troubetzkoy, Paris, H. Champion, 1995, p. 69.

³⁰ Référence de la citation voir ci-dessus.

cœur de l'enchevêtrement du réel et de l'imaginaire dostoïevskien. Dostoïevski voyait-il déjà la nécessité de comprendre les romans de la même manière qu'indiquait Jean-Paul Sartre dans la préface au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute : « des ouvrages d'imagination qui nous présentent des personnages fictifs et nous racontent leur histoire. Mais c'est pour mieux décevoir : il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman qui ne se fait pas, de créer une fiction qui ne peut se faire...³¹ » ? Selon nous, il est apparu qu'en laissant deviner une authenticité insaisissable derrière les cloisons rassurantes de l'inauthentique, en montrant la confrontation incessante du réel à l'imaginaire, du singulier à l'ordinaire, Dostoïevski a mis au point une technique qui lui permettra de trouver par-delà le psychologique et le philosophique « l'homme dans l'homme » et le personnage dans le personnage et par cela il poussera Nathalie Sarraute à continuer l'exploration de la réalité intérieure de l'homme et du personnage.

Les descriptions subtiles des gens humbles comme les pauvres fonctionnaires Diévouchkine et Goliadkine ou la fille modeste Katerina introduisent dans le style naturaliste de l'époque une intensité de sentiments, une sensibilité, une sympathie philanthropique qui dépassaient largement le cadre purement réaliste de la littérature du moment. Ainsi *Les Pauvres Gens*, *Le Double* et *La Logeuse* ne pouvaient pas être considérés seulement comme des tableaux des mœurs car on voit déjà s'y glisser des thèmes plus symboliques, comme ceux de la dissociation des sentiments du personnage et de sa vision de la réalité (*Les Pauvres Gens*), du dédoublement de l'esprit (*Le Double*), du rêve ou du crime commis en pensée (*La Logeuse*). Cependant, les romans du jeune Dostoïevski continuent à être toujours mal accueillis par la critique et par les lecteurs. Belinski, le critique enthousiasmé à la lecture des *Pauvres gens*, caractérise *La Logeuse* comme un ouvrage « d'une absurdité terrible³² ». En réalité, un pareil jugement s'explique par une sorte d'incompréhension générale pour la dimension profondément littéraire (pas suffisamment élaborée à l'époque) de l'aspect psychologique du roman dostoïevskien. Comme on l'a déjà signalé dans l'étude du *Double*, Dostoïevski répudie l'unité psychologique des personnages romanesques en essayant de souligner plus fortement leur dualité métaphysique et cela par la recherche éthique des causes d'une pathologie, d'un dédoublement de personnalité. *La Logeuse* poursuit cette désagrégation du héros à travers l'exploration des raisons d'un rêve, d'une culpabilisation tragique, de l'auto-châtiment, recherche inscrite dans l'esthétique littéraire de l'auteur. *Les Pauvres Gens* met l'accent sur l'impossibilité d'une conception figée de la réalité et sert

³¹ Sartre, J.-P., Préface à *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1977.

³² « ерунда страшная », Белинский, В. Г., *Полное собрание сочинений*, Т. 10, 1956, p. 363.

d'outil de confrontation entre deux idées, deux visions, deux instances narratives. De cette manière, Dostoïevski exprime une vérité nouvelle pour son temps et ceci prouve son accord avec les romanciers modernes de nos jours. Il adopte une position complètement à l'opposé de l'opinion littéraire traditionnelle en rejetant à la fois l'unité psychologique et l'unité métaphysique du personnage.

Se voyant constamment confronté à un public intolérant et incompréhensif, malgré l'originalité de sa vision artistique dans ces trois premiers récits, Dostoïevski accumule les déceptions et devient plus écorché vif que jamais. Marginalisé, Dostoïevski nourri d'idées radicales et occidentalistes commence en 1847 à fréquenter de temps en temps un cercle fouriériste qui lutte contre l'absolutisme de Nicolas I^{er}. Même si le jeune auteur n'adhère pas à ce système (ses opinions étant irréductibles à une doctrine fixe particulière) pour causer de réelles actions révolutionnaires, mais seulement pour discuter d'idées nouvelles et surtout, parler de l'avenir de la Russie, il se trouve pourtant condamné et accusé comme fouriériste à quatre ans de bagne³³. Cette expérience exceptionnelle marque profondément l'esprit dostoïevskien et enrichit son fonds spirituel d'amour inséparable de la souffrance, du sacrifice et du pardon. L'univers carcéral lui révèle l'irréductibilité du *moi* à la raison, la Bible, qui était son seul livre, lui faisant traverser une crise religieuse qui, d'emblée, le fait devenir croyant, le détermine à rejeter l'occidentalisme progressiste de sa jeunesse. C'est ici, pendant ses années d'observation que Dostoïevski va découvrir des vérités invisibles pour lui avant sur les profondeurs de l'être humain et les multiples causes de sa duplicité essentielle³⁴. Dorénavant l'écrivain va manifester dans ses récits une tendance encore plus prononcée à s'éloigner du naturalisme sentimental et à s'orienter, « sans que le social ou le sentimental soient pour autant totalement bannis, vers un genre à dominante psychologique et philosophique³⁵ ». Pourtant, ce qu'on remarquera dans ses de cette période c'est une confusion plus prononcée d'idées, un heurt constant des conflits d'esprit chez les personnages. De retour du bagne, la position politique et philosophique de Dostoïevski est loin d'être univoque et cette même manière mystérieuse de penser le monde s'identifie à une certaine manière énigmatique de se servir du langage dans ses œuvres littéraires. Ses récits nous révèlent tantôt des échos d'idées d'un socialisme révolutionnaire, tantôt d'un monarchisme conservateur,

³³ Notons que l'écrivain a été en effet condamné à la mort mais pardonné à la dernière minute avant son exécution.

³⁴ Dostoïevski découvre lors de sa détention le peuple russe et le cœur à nu des hommes, dépouillés de leurs conventions sociales. Il avoue à son frère : « Même au bagne, parmi les bandits, j'ai fini en quatre ans par découvrir des hommes. Le croiras-tu ? Il y a des natures profondes, fortes, merveilleuses, et comme c'était bon de découvrir l'or sous la rude écorce [...] » (lettre à Mikhaïl, 22 février 1854).

³⁵ Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 258.

tantôt d'un nationalisme acharné, tantôt d'un véritable occidentalisme³⁶, tantôt d'une croyance religieuse profonde, tantôt d'un athéisme effrayant. Malgré sa vision fortement contradictoire de la réalité pendant cette période, on ne peut pas accuser l'écrivain d'hypocrisie, car sa position indéterminée est en effet due au principe d'un réalisme plus profond qui cultive la confrontation des esprits et des sentiments afin de révéler ce que Nathalie Sarraute appelait l'impression à « fonds multiples » (DK, p. 1558).

Une telle vision progressiste mais, sans doute, particulière impose à Dostoïevski des nouvelles difficultés. Il renoue avec les libéraux et fonde avec son frère Mikhaïl la revue *Le Temps*, revue interdite et censurée plus tard en 1863 pour son statut jugé trop contestataire à l'époque. Malgré les problèmes financiers pressants, la malveillance des critiques, le gouffre que le bagne a creusé autour de lui, Dostoïevski se remet à écrire avec une passion indomptable. Pendant cette période les récits *Humiliés et offensés* (1861) et *Les Carnets de la maison morte* (1861-1862) apparaissent.

4. *Humiliés et offensés*

Publié en 1861, sur le principe d'écriture d'un roman-feuilleton afin de soutenir la revue *Le Temps*, *Humiliés et offensés* est un roman riche, ayant pour toile de fond les milieux populaires de Saint-Petersbourg du XIXe siècle. C'est un roman où règnent encore le mélodrame sentimental et le drame social. Mal reçu en son temps par les critiques, c'est un récit complexe où les lenteurs alternent avec des scènes à effet, où la misère morale ne semble jamais apaisée, et où la trame narrative propose clairement divers angles de lecture introspective en matière de sentiments et d'émotions à l'extrême. Cette lecture intuitive s'opère simultanément et parallèlement à deux niveaux de perceptions. Dans un premier temps, il s'agit de discerner la surface des émotions que le texte décrit et ensuite, et c'est le second niveau de perception, il s'agit de décoder les affects qui semblent nourrir et motiver les interactions sociales entre les personnages du récit. Ce n'est qu'à l'aide de ce double regard introspectif que le lecteur des *Humiliés et offensés* peut écouter les silences et sonder le non-dit émotionnel du texte. Avec ce roman, Dostoïevski invite son lecteur à disséquer l'écorce des apparences et à s'interroger sur les motivations émotionnelles qui sont au fondement de l'interaction des personnages. Epreuve difficile à laquelle la plupart du public de l'époque succombera très vite. Même les amis de Dostoïevski n'ont pas apprécié ce roman parsemé de détours étranges et imprévus. Les règles du jeu entre les représentants de différents milieux y sont brutales.

³⁶ Dans son essai sur l'écrivain russe N. Berdiaev affirme : « Dostoïevski fut un véritable patriote européen », *L'esprit de Dostoïevski*, Stock, 1974, p. 200.

Ici apparaît pour la première fois la vraie vision du monde du point de vue métaphysique³⁷ de Dostoïevski, mise à nu et non plus masquée, comme c'était le cas pour les œuvres précédentes, par des considérations d'ordre politique ou polémique. L'auteur nous fait comprendre qu'il croit en l'être humain et le salut vient, d'après lui, de sa capacité de pardonner l'offense et l'injustice d'autrui. Un roman sur la force et la difficulté du pardon, un roman qui souligne l'importance et la complexité de la relation du *moi* à l'*autre*. Aussi, tantôt les personnages de Dostoïevski se révèlent animés d'une volonté de domination et d'un orgueil qui explose, tantôt ils sont agités en permanence par un sentiment d'humilité et de pardon. André Gide disait : « Les personnages de Dostoïevski se groupent et s'échelonnent sur un plan, toujours le même, celui de l'humilité et de l'orgueil³⁸. » Pour René Girard : « Le héros dostoïevskien révèle à tout instant, par des gestes et des paroles, une vérité qui reste le secret de la conscience chez les romanciers antérieurs³⁹. » Et Girard découvre cette vérité dans l'antinomie de l'orgueil. Pour le philosophe, l'orgueil est cette puissance « contradictoire et aveugle » qui suscite toujours des effets duplices paradoxaux : « L'orgueil le plus fanatique se voue, au moindre échec, à s'incliner très bas devant l'autre ; c'est dire qu'il ressemble, extérieurement, à de l'humilité. L'égoïsme le plus extrême fait de nous, à la moindre défaite, des esclaves volontaires ; c'est dire qu'il ressemble, extérieurement, à l'esprit de sacrifice⁴⁰. » Girard met ainsi en lumière l'importance de l'écart que les œuvres dostoïevskiennes établissent entre « les intentions subjectives et la signification objective⁴¹ », la pulsion et son apparence, la dualité/différence des pulsions et leur identité.

Ainsi, la différence cruciale entre les œuvres précédant *Humiliés et offensés*, excepté *Le Double*⁴², et celles qui lui succèdent réside, selon Girard, en ce que les premières dissimulent la dualité (orgueil/humilité), tandis que les deuxièmes en révèlent obstinément les subtilités. L'être dostoïevskien est contradictoire dans son essence, dédoublé et déchiré entre soi et l'autre, entre son propre orgueil inavoué (intention subjective) et son humilité feinte (signification objective), entre son refus de se conformer et son désir mimétique indomptable. Dans les premières œuvres dostoïevskiennes, l'impulsion première, qui anime le héros

³⁷ On est tenté de croire que cette vision s'élabore chez Dostoïevski sous l'influence du « weltanschauung », concept philosophique du romantisme et du modernisme allemand qui désigne la conception du monde de chacun selon sa sensibilité particulière. Davies Robertson donne l'explication suivante à ce phénomène de « weltanschauung » : « c'était avoir conscience du mystère insondable du monde invisible et, parallèlement, reconnaître d'une façon lucide la dureté, la cruauté et les exigences quotidiennes du monde tangible. C'était une disposition à voir des démons là où aujourd'hui nous voyons des névroses et la main d'un ange gardien dans ce que nous sommes enclins à attribuer avec légèreté et ingratitude à un coup de chance. C'était une approche religieuse, mais il s'agissait d'une religion qui comptait des milliers de dieux dont aucun n'était tout-puissant et dont la plupart avaient vis-à-vis des hommes une attitude ambiguë. »

³⁸ Gide, A., *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1964, p. 123.

³⁹ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 66.

⁴⁰ Girard, R., « Psychologie souterraine », *Critique dans un souterrain*, op. cit., p. 49.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² Dans *Le Double*, la dualité des intentions, ce décalage entre la pulsion première et la façon dont elle se concrétise, est plus explicite qu'elle ne l'est dans les autres premières œuvres de Dostoïevski.

dostoïevskien, est considérée obstinément sous un jour flatteur et mensonger. Ainsi dans *Humiliés et Offensés* la dualité des sentiments qu'éprouvent les trois protagonistes du triangle mimétique : Aliocha, Natacha et Katia est dissimulée sous une forme romantique d'effort moral et d'esprit de sacrifice.

A partir de ce roman, un changement d'orientation radical se produit, une rupture qui démasque la présence des impulsions contraires dans des conduites qui ressemblent à l'humilité et à l'altruisme. Dorénavant, la pulsion antinomique d'orgueil, d'égoïsme, de vanité est mise à nu, révélée sous une lumière satirique, et non plus reflétée dans le cadre d'un idéalisme romantique. C'est là que se produit un changement dans l'œuvre de Dostoïevski où se distinguent d'une part « des textes qui se fondent sur une différenciation illusoire des rapports mis en jeu et ceux qui se fondent sur une reconnaissance des doubles ⁴³ ».

Chaque personnage dostoïevskien contient donc en creux la substance d'un mouvement duplice où l'humilité se confronte à l'orgueil, dualité qui le conduit à vouloir s'affirmer tantôt en dominant l'autre, tantôt en se laissant dominer par celui-ci. Ce déséquilibre entre l'humiliation et l'orgueil dans l'esprit de l'être humain est largement exploré par Dostoïevski tout au long de sa création. Pour Nathalie Sarraute cette dualité est signe d'une « impossible et apaisante étreinte » (DK, p. 1568) avec autrui que tout être dostoïevskien cherche à accomplir. En tant que lectrice attentive de Dostoïevski, Nathalie Sarraute, marquée par son esprit contestataire, décrit avec passion ce drame du dédoublement du personnage dostoïevskien entre pulsions contraires qui reflètent son besoin incommensurable de contact avec l'autre :

Leur humilité n'est qu'un appel timide, détourné, une manière de se montrer tout proche, accessible, désarmé, ouvert, tout livré, tout abandonné à la compréhension, à la générosité d'autrui : toutes les barrières que dressent la dignité, la vanité, sont abattues, chacun peut s'approcher, entrer sans crainte, l'accès est libre. Et leurs brusques sursauts d'orgueil ne sont que des tentatives douloureuses devant l'intolérable refus, la fin de non-recevoir opposé à l'appel, quand leur élan a été brisé, quand la voie qu'avait cherché à emprunter leur humilité se trouve barrée, pour faire rapidement machine arrière et parvenir, en empruntant une autre voie d'accès, par la haine, par le mépris, par la souffrance infligée, ou par quelque action d'éclat, quelque geste plein d'audace et de générosité, qui surprend et confond, à rétablir le contact, à reprendre possession d'autrui. (DK, p. 1568)

⁴³ Girard, R., *Critique dans un souterrain*, op. cit., p. 19.

En effet, *Humiliés et offensés* présente une exploration très subtile du besoin vital des personnages d'établir le contact avec autrui, un besoin qui cache une énigme, une question. Qu'est-ce qui est à la base de ce besoin où le personnage dostoïevskien est tout entier communication avec un double ? Quelle est cette substance inconnue, ce ressort secret qui détermine le héros à exister pour son avatar et à travers lui ? C'est peut-être cette « impulsion qui pousse à tout moment ceux qui se sentent avilis à s'avilir davantage encore et à forcer les autres à se vautrer avec eux dans le même avilissement » (DK, p. 1568-9) que Nathalie Sarraute s'acharne à explorer avec un réel intérêt. L'inconséquence de la conduite des personnages dostoïevskiens, ce flux-reflux de leurs contorsions bizarres, de leurs attitudes contradictoires, de leurs gestes, secousses, tournoiements, hésitations, retracent dans la vision de Nathalie Sarraute « avec une grande justesse, mais en les amplifiant, leurs mouvements intérieurs » (DK, p. 1650). C'est là qu'on saisit le fil qui réunit les univers littéraires de Dostoïevski et Sarraute. C'est en plongeant au cœur même des ces antinomies, encore « primitives » comme forme et expression, peintes du dehors par l'écrivain russe, que sa lectrice fidèle découvre en elle-même les fameux tropismes qu'elle déploiera dans son œuvre littéraire en effectuant une descente à l'intérieur du personnage et de sa parole. La dualité de la sensation, qui se traduisait chez Dostoïevski à travers un kaléidoscope d'attitudes ambiguës du héros, se lit chez Sarraute comme un pressentiment incertain, une impression fugace, une suggestion à peine saisissable.

Humiliés et offensés est un roman de réflexion qui possède les germes des grandes œuvres à venir de Fiodor Dostoïevski. Ce roman fait aussi le point sur son évolution personnelle en tant que romancier. Après le succès des *Pauvres Gens*, Dostoïevski entame une traversée du désert qu'il relate dans ce livre.

5. Les Carnets de la maison morte

Aux tumultes des *Humiliés et offensés* succèdent les souvenirs et les réflexions sur l'institution du bagne révélées dans *Les Carnets de la maison morte*. Un livre qui représente le terrible écart entre la noblesse russe et le peuple. Ici, Dostoïevski parle de sa propre expérience du bagne où durant sa réclusion, malgré ses souffrances physiques et morales, il éprouve une véritable consolation à pénétrer jusqu'au fond le caractère et la psychologie russes. En vivant avec ceux qui sont considérés comme les marginaux de la vie sociale, il parvient à cette conclusion : « Je suis le premier à pouvoir témoigner que, dans le milieu le moins éduqué, le plus écrasé, parmi tous ces hommes qui souffraient, j'ai rencontré des âmes

parmi les plus raffinées⁴⁴. » (CMM, p.462) A partir de cette conclusion on est amené à comprendre que la *faute* représente en effet pour Dostoïevski un *malheur* et les pécheurs sont des malheureux. Dans la sympathie et la compassion pour ces « malheureux », il se garde pourtant bien de les idéaliser ; il ne cherche pas à en faire des héros, mais, grâce à une capacité d'observation psychologique très aiguë, il les présente tels qu'ils sont sans dissimuler leurs côtés les plus répugnants. Avec un art particulier, l'écrivain réussit à caractériser individuellement chacun de ses personnages comme des consciences à la fois pleinement autonomes et profondément assujettis aux pulsions contradictoires et anonymes. Le Dostoïevski des *Carnets de la maison morte* découvre qu'il ne peut réduire en types la diversité des êtres qu'il tente d'évoquer, des monstres si divers et infiniment plus doux et plus imprévisibles qu'on imagine en général les assassins ou les condamnés de droit commun : « Du reste, j'essaie, là, en ce moment, de diviser le bagne tout entier en catégories ; mais est-ce possible ? La réalité est infiniment diverse comparée à toutes les déductions, même les plus futées, de la pensée abstraite et elle ne souffre pas les distinctions trop fortes, trop violentes. La réalité tend à la fragmentation.⁴⁵ » (CMM, p. 461). On entend dans cet aveu le refus de succomber au « découpage en caractères », contre lequel s'inscrit en faux également une grande partie de l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les deux écrivains luttent avec acharnement contre cette « psychologie adjectivale » dénoncée par Roland Barthes, psychologie réductrice qui étouffe toute dualité, complexité et richesse du sens d'un mot ou d'une sensation :

Et ce langage « universel » vient relancer à point la psychologie des maîtres : elle lui permet de prendre toujours autrui pour un objet, de décrire et de condamner en même temps. C'est une psychologie adjectivale, elle ne sait que pourvoir ses victimes d'attributs, ignore tout de l'acte en dehors de la catégorie coupable où on le fait entrer de force. Ces catégories, ce sont celles de la comédie classique ou d'un traité de graphologie : vantard, coléreux, égoïste, rusé, paillard, dur, l'homme n'existe à ses yeux que par les « caractères » qui le désignent à la société comme l'objet d'une assimilation plus ou moins facile, comme sujet d'une soumission plus ou moins respectueuse. Utilitaire, mettant entre parenthèses tout état de conscience, cette psychologie prétend pourtant fonder l'acte sur une intériorité préalable, elle postule « l'âme » ; elle juge l'homme comme une « conscience », sans s'embarrasser de l'avoir premièrement décrit comme un objet⁴⁶.

⁴⁴ « Я первый готов свидетельствовать, что и в самой необразованной, в самой придавленной среде между этими страдальцами встречал черты самого утонченного развития душевного. », ЗМД, 439.

⁴⁵ « Впрочем, вот я теперь силюсь подвести весь наш острог под разряды; но возможно ли это? Действительность бесконечно разнообразна сравнительно со всеми, даже и самыми хитрейшими, выводами отвлеченной мысли и не терпит резких и крупных различий. Действительность стремится к раздроблению. Жизнь своя особенная была и у нас, хоть какая-нибудь, да всё же была, и не одна официальная, а внутренняя, своя собственная жизнь. », ЗМД, 438.

⁴⁶ Barthes, R., *Mythologies*, Seuil, no. 10, Paris, 1957, p. 52. Et il ajoute plus loin : « Or cette psychologie-là, au nom de quoi on peut très bien aujourd'hui vous couper la tête, elle vient en droite ligne de notre littérature traditionnelle, qu'on appelle en style bourgeois, littérature du Document humain. ».

Catégoriser, classer, aligner les caractères reviendrait pour Dostoïevski et Sarraute à réduire ce qui est double, infini, multiple, imprévisible, à transformer le monde des mouvements intérieurs dans une « maison des morts », un espace connu, étouffant, sinistre. Le texte vaut surtout pour ses portraits, ses dialogues drôles et dissonants et ce sens fascinant qu'on ne retrouve pas ailleurs dans l'œuvre dostoïevskienne de l'interdépendance entre la psychologie individuelle et la psychologie des foules.

Publiés à la même époque, les récits *Humiliés et offensés* et *Les Carnets de la maison morte* révèlent aux yeux du public un Dostoïevski toujours singulier dans sa façon de présenter une réalité littéraire, pourtant c'est déjà un écrivain exceptionnel qui a beaucoup évolué depuis le temps des *Pauvres gens* et qui annonce le grand créateur littéraire des ouvrages uniques aux richesses inépuisables.

II.I.II. Romans d'inspiration métaphysique.

1. *Les Carnets du sous-sol*

L'écriture des *Carnets du sous-sol* (1864) fait progresser d'un bond prodigieux la création de Fiodor Dostoïevski vers l'exploration des dimensions nouvelles de la réalité et de la littérature. Désormais le héros romanesque s'affirme comme un anti-héros⁴⁷ : la négation du type et de l'achèvement aussi bien idéologique que littéraire. Avec ce chef-d'œuvre, intitulé à l'origine *La Confession*, l'écrivain espère conquérir définitivement son public comme il l'annonçait à son frère Mikhaïl : « L'effet sera plus fort que pour les *Pauvres Gens* (et comment !) et que *Nietotchka Niézvanova*. Je m'en porte garant [...] *La Confession* consolidera définitivement mon nom⁴⁸. » Ce texte s'avère sans doute être le « centre gravitationnel⁴⁹ » de toute la réflexion dostoïevskienne sur « la dualité, la duplicité et le dédoublement naturel de la créature humaine⁵⁰ ». A partir de là, le parcours littéraire de Fiodor Dostoïevski apparaît comme scindé en deux : d'un côté se trouvent ses romans de jeunesse d'inspiration réaliste, sociale et psychologique ; et de l'autre côté se rassemblent les romans ultérieurs d'inspiration métaphysique plus prononcée⁵¹. L'une et l'autre sont des modalités

⁴⁷ Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 287. Rappelons-nous à ce sujet la préface de Jean-Paul Sartre au *Portrait d'un inconnu* qui qualifie le roman de Nathalie Sarraute d' « anti-roman ».

⁴⁸ Cité par Larangé, D. S. dans *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op. cit., p. 46, notice 32.

⁴⁹ Larangé, D. S. dans *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op. cit., p. 45.

⁵⁰ Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 287.

⁵¹ « Les *Notes d'un sous-sol* divisent l'œuvre de Dostoïevski en deux périodes. Avant les *Notes*, Dostoïevski était encore un psychologue, quoique d'une psychologie particulière, il est un humaniste [...]. A partir des *Notes*, la géniale dialectique des idées de Dostoïevski commence. Il n'est désormais plus seulement un psychologue, c'est un métaphysicien, il explore jusque dans les profondeurs de la tragédie l'esprit humain. », Berdiaev, N., *Мирозерцание Достоевского*, Paris, YMKA-Press,

d'inspiration qui correspondent aux deux *moi* de Dostoïevski, le *moi* social et le *moi* profond, et c'est grâce à la duplicité de vision de ce *moi* dostoïevskien que s'instaurent les principes d'un *moi* dialogique dans le récit. Cet état d'ouverture du *je* à un phénomène, une œuvre ou bien une personne qui se distinguent de lui en même temps qu'ils en sont le fondement, pousse l'écrivain à briser la continuité de son récit par des confrontations d'idées incessantes. Ce procédé, loin de montrer l'incapacité d'une personnalité à maintenir l'unité d'une logique et d'une émotion créatrices, nous annonce plutôt la dialectique fondamentale entre un récit *achevé* et le même récit par essence *inachevé* dans sa dimension polyphonique. Dostoïevski devient ainsi non seulement le créateur d'un genre romanesque nouveau – le roman polyphonique, selon Bakhtine, mais il est aussi le créateur d'« un type nouveau de pensée artistique ⁵² ». Ici, Dostoïevski révèle une nouvelle conception de la littérature en adoptant une position radicalement différente de celle adoptée par ces prédécesseurs dans les romans dits « traditionnels ».

Le récit est divisé en deux parties dont les formes sont très différentes. Cette division instaure dès le début une certaine dualité des structures narratives et stylistiques. Dans la première partie, intitulée *Le souterrain*, le personnage-narrateur se présente lui-même et sa vision des choses : « Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant. Un homme repousser. Voilà ce que je suis. » (CSS, p. 11). Et ensuite : « malgré tout, si je ne me soigne pas, c'est par méchanceté. J'ai mal au foie, tant mieux, qu'il me fasse encore plus mal. » (CSS, p. 11). Mais dès la page suivante : « C'était là qu'était le nœud de l'affaire, c'était là qu'était la saleté la plus nauséabonde, qu'à chaque instant, même dans mes montées de bile les plus irrépessibles, je comprenais honteusement que non seulement je n'étais pas un homme méchant – je n'étais même pas aigri : je ne passais mon temps qu'à faire peur aux moineaux » (CSS, p. 12). Négation absolue et inattendue. La confession se poursuit toutefois : « J'ai menti, plus haut, en disant que j'étais un fonctionnaire méchant. J'ai menti par méchanceté. [...] Je ressentais à chaque instant au fond de moi une foule, oui, une foule d'éléments les plus hostiles à la méchanceté. Je les sentais grouiller à l'intérieur, ces éléments hostiles. » (CSS, pp. 12-13). Impossible dans ces conditions d'être méchant ou de ne pas l'être, de se définir ainsi ou autrement d'ailleurs : « Non seulement, je n'ai pas su devenir méchant, mais je n'ai rien su devenir du tout : ni méchant, ni gentil, ni salaud, ni honnête – ni un héros, ni un insecte. » (CSS, p. 13). Le *je* du personnage-narrateur semble être

1968, p. 24; cité par Larangé, D. S., *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op. cit., p. 57.

⁵² Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 31.

perpétuellement déchiré entre le besoin d'être défini et en même temps d'échapper à toute définition.

En colère contre lui-même et contre tous les autres, il s'apostrophe, s'injurie, se reprend, se contredit, mettant un point d'honneur à ne retoucher aucune de ses phrases : « (Mauvaise pointe, mais je ne la barre pas. Je visais l'effet comique en l'écrivant ; maintenant je comprends assez que je ne cherchais qu'à crâner, d'une façon ridicule – je ne barre rien, exprès !) » (CSS, p. 12). Le narrateur se scinde en deux et construit un dialogue polyphonique entre le narrateur et les auditeurs/les lecteurs invisibles auxquels il feint s'adresser. Tout en affirmant qu'il n'écrit que pour lui et qu'il n'a aucune intention de convaincre le lecteur, l'être souterrain ne s'adresse finalement à personne d'autre qu'à nous-mêmes. Il nous interpelle par un « vous » et nous questionne : « Enfin, est-ce que vraiment, vraiment, vous pensez que j'ai à ce point une cervelle d'oiseau pour imaginer que tout cela, je le publierai et que je vous le donnerai à lire ?⁵³ » (CSS, p. 54). Lorsqu'il s'imagine entendre nos répliques, qu'il formule lui-même sur un ton différent du sien, il se montre surpris par la coïncidence de « nos » pensées avec les « siennes » : « Tout doux, messieurs, je voulais commencer par ça moi-même. Je vous l'avoue, vous m'avez fait peur⁵⁴. » (CSS, p. 39). On s'aperçoit de la distance, voire du contraste, qui sépare les propos qui nous sont adressés en tant que lecteur et la réelle confession intérieure. On sent bien que l'être souterrain vise surtout à affirmer une position avec des expressions telles que : *voyez-vous Messieurs, vous allez me dire, pensez-vous vraiment, ne me dites-pas, reconnaissez-le*, etc., mais une fois sa pensée développée et argumentée, le narrateur la contredit par une autre : *il serait peut-être mieux de, et si je me trompais, si j'ai encore l'honneur de vous entendre*, etc. Il y a bel et bien un décalage, un double niveau de langage qui nous invite à participer aussi à la construction du récit.

Tout au long de ces confessions, sous l'action du propre regard du narrateur, des déterminations fondent devant de nouvelles, niant les premières. Rien ne demeure au bout du compte que le seul mouvement d'une introspection acharnée caractérisée par une profonde discordance entre la description du *je* de lui-même et l'attitude qu'il adopte face à elle. Ce va-et-vient maladif entre le refus provocateur d'assumer un quelconque trait de caractère et la recherche d'une qualité susceptible d'être assumée, constitue chez Dostoïevski un pas important vers l'inachèvement formel du personnage, vers son éviction inévitable qu'on

⁵³ «Но неужели, неужели вы и в самом деле до того легковесны, что воображаете, будто я это все напечатаю да еще вам дам читать? », ЗП, 480.

⁵⁴ «Постойте, господа, я и сам так начать хотел. Я, признаюсь, даже испугался. », ЗП, 470.

observe chez Nathalie Sarraute. Celle-ci dira : « Cet aliéné⁵⁵ a pour la première fois disloqué les personnages où s'affrontent et se détruisent à chaque instant des traits de caractère opposés, des sentiments contraires. » (RR, p. 1650).

Les Carnets du sous-sol représentent donc à la fois une introduction aux profondeurs psychiques et métaphysiques de l'homme et une introduction à la décomposition du personnage littéraire. Mieux qu'aucune autre œuvre dostoïevskienne, ce récit éclaire la personnalité et la vision double de l'être humain et donc l'inconsistance de toute représentation « typique » de celui-ci. L'homme et son avatar sont des êtres constamment désagrégés par des mouvements contradictoires comme ceux qui animent le personnage dostoïevskien : « Je les sentais grouiller à l'intérieur, ces éléments hostiles. Je savais bien qu'ils y avaient grouillé toute ma vie et qu'ils ne demandaient qu'à jaillir au-dehors, mais je refusais, je refusais, oh oui, je refusais de les voir jaillir. Ils me martyrisaient jusqu'à la honte ; ils en arrivaient à me donner des convulsions [...]»⁵⁶ (CSS, p.12-13). Dans cette description des « éléments hostiles » qui agitent comme des séismes minuscules la vie intérieure du personnage dostoïevskien, on est fort tentés de lire une définition pré-sarrautienne des tropismes. Dostoïevski utilise des éléments psychiques comme des agents qui désagrègent la forme monolithique du personnage. Aussitôt, le héros donne l'impression de ne représenter qu'un support de ces éléments contraires. Nathalie Sarraute utilise un principe similaire de désagrégation du modèle traditionnel des personnages en les représentant comme des êtres sans identité et sans formes, tourmentés par les tropismes. Telle a été la conclusion faite par Sarraute à propos du personnage dostoïevskien : « C'est que ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages du roman seront de plus en plus, non point tant des « types » humains en chair et os, comme ceux que nous croyons voir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait être le but essentiel du romancier, que de simples supports, des porteurs d'états, parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes. » (ES, p. 1571).

Le « sous-sol » symbolise ce monde intérieur qui est comme la négation de la réalité objective, de ses conventions et de ses contraintes. Dans cette tentative d'exploration des bas-fonds, Dostoïevski semble aller encore plus loin que de contredire toute définition du monde par une idéologie, car il défend surtout la littérature contre toutes les réductions, tous les esprits bornés qui cherchent à restreindre le cercle de notre horizon à l'aide d'une éducation

⁵⁵ La romancière appelle ainsi l'écrivain russe pour justement contredire cette dénomination d'« aliéné » qu'on attribuait d'une manière injuste à Fiodor Dostoïevski.

⁵⁶ « Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я ахал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. Они мучили меня до стыда; до конвульсий меня доводили [...] », ЗП, 453.

livresque. La position de l'auteur dans son œuvre se traduit par la présence d'un narrateur qui ne dit pas tout sur la vérité qu'il voit. Il laisse de l'espace à l'interprétation du lecteur sur tels ou tels mouvements de l'âme de son héros. Un discours est entamé sur un sujet quelconque et aussitôt, on s'aperçoit que la réflexion se dirige vers d'autres sujets apparentés qui au fur et à mesure éloignent la pensée du narrateur, et la nôtre, de l'idée primaire pour la reprendre ultérieurement sous un autre angle. Des nouveaux aspects et dimensions s'ouvrent et c'est au lecteur de choisir son propre chemin de l'interprétation.

Dans une telle optique, la forme des *Carnets du sous-sol* à la première personne est fort représentative. L'être souterrain qui mène le récit du point de vue de son *je*, à la différence de son créateur omniscient, ne peut pas dévoiler au lecteur toute la vérité sur lui et sur son monde puisqu'il est, lui-même, à la recherche de son identité. Un autre trait qui est à retenir chez le narrateur dostoïevskien c'est son caractère indécis qui permet à l'auteur de glisser inaperçu dans sa parole et dans sa pensée révélées au lecteur. Pour cela, le narrateur change souvent de point de vue, selon une technique appelée par D. S. Likhatchiov *la vision stéréoscopique*⁵⁷ et commentée par Jacques Catteau ainsi :

La simultanéité savante de deux regards : le regard myope, et toujours à la traîne, du chroniqueur qui s'agite, se démène au service des uns ou des autres mais est toujours et finalement surpris, désorienté et dépassé par les événements, et le regard du romancier, qui, lui, a pris de la hauteur et juge de son point de vue. Dans un tel choix, il n'y a plus ni narrateur pur, ni auteur pur mais une subtile indistinction entre les deux, comme il n'existe pas non plus de héros pur⁵⁸.

Ce même principe d'indistinction et d'ambiguïté de l'instance de la parole nous semble être à la base de l'écriture sarrautienne où les visions sur le réel n'ont jamais de source unique et indivisible. La simultanéité des regards de l'auteur et du narrateur se double de la simultanéité des regards du personnage et du lecteur. Tout se passe chez Sarraute dans la simultanéité d'un instant présent démesurément agrandi où multiples visions sont possibles. Et aucune démarche scientifique ou artistique ne doit réduire cette complexité de la réalité à des dogmes et des conventions.

Dans la dernière partie de la nouvelle, Dostoïevski réagit violemment contre l'éducation artificielle et mondaine et conclut amèrement par la bouche de son héros : «Laissez-nous seuls, sans livres, et nous serons perdus, abandonnés, nous ne saurons pas à quoi nous accrocher, à quoi nous retenir ; quoi aimer, quoi haïr, quoi respecter, quoi

⁵⁷ « стереоскопичность » Лихачев, Д., *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград, 1971, p. 358. Cité par Jacques Catteau dans *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 397.

⁵⁸ Catteau, J., dans *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 397.

mépriser ?⁵⁹» (CSS, p. 163). On entend ces paroles comme les échos des propos sarrautiens sur la lecture et le lecteur. Intransigeante aussi à l'égard des méthodes didactiques d'une certaine littérature, Nathalie Sarraute est pourtant moins acerbe que son prédécesseur russe à l'égard du lecteur et s'efforce de nous guider plutôt que de nous sermonner :

Au lieu de se laisser guider par les signes qu'offrent à sa[celle du lecteur] paresse et à sa hâte les usages de la vie quotidienne, il doit pour identifier les personnages, les reconnaître aussitôt, comme l'auteur lui-même, par le dedans, grâce à des indices qui ne lui sont révélés que si, renonçant à ses habitudes de confort, il plonge en eux aussi loin que l'auteur et fait sien sa vision » (ES, p. 1585).

C'est peut-être justement cette fâcheuse éducation conventionnelle des lecteurs et des critiques contre laquelle s'érigent avec véhémence Sarraute et Dostoïevski qui est la cause d'un nouvel échec littéraire subi par ce dernier avec *Les Carnets du sous-sol*. Le récit a eu si peu de succès du vivant de Fiodor Dostoïevski que certains éditeurs ne croyaient pas devoir le comprendre dans leur édition des œuvres de l'auteur ; d'autres l'ont relégué parmi les écrits de peu d'importance et n'ont pris même point la peine d'en faire figurer le titre sur la page de garde du volume. Ce n'est qu'au XXe siècle que les critiques se sont aperçu qu'il avait droit à une place de choix dans l'ensemble de l'œuvre dostoïevskienne. Etant donné l'importance des *Carnets du sous-sol* pour notre problématique, nous l'avons choisi comme texte de référence pour étayer dans la troisième partie de ce travail une analyse ponctuelle des éléments témoignant d'une poétique du double proche de celle qu'on trouve dans *Martereau* de Nathalie Sarraute. Pour terminer, notons qu'en français, ce récit est également traduit sous les titres : *Notes d'un souterrain*, *La voix souterraine*, *L'esprit souterrain*, *Dans mon souterrain*, *Le sous-sol*, *Les Mémoires d'un souterrain*.

Crime et Châtiment, *L'Idiot*, *Les Démons* sont des œuvres remarquables qui succèdent aux *Carnets*. Ces trois chefs d'œuvre contiennent en creux une densité thématique qui se nourrit de la création dostoïevskienne précédente et préparent une ouverture vers des univers encore plus novateurs. Ainsi l'exploration intérieure de la dualité de l'homme entamée dans les œuvres antérieures continue et se complète tantôt d'énumérations embrouillées des agents extérieurs : gestes, paroles, situations, expériences conçues comme symptomatiques d'une réalité invisible, tantôt d'interrogations sur le ton, la forme et le style de la narration. Les personnages de ces récits donnent l'impression d'être plus que jamais engagés dans le cours

⁵⁹ « Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, - не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? », ЗП, 549.

de l'histoire non seulement par leurs destins, mais également par leurs personnalités et leur caractère. Le schismatique Raskolnikov, le juge lucide Porphiri Pétrovitch ou la pieuse prostituée Sonia Marmeladov de *Crime et Châtiment* ; le « parfait » idiot Mychkine, le terrible Rogojine, l'ange et démon Nastassia Philippovna de *L'Idiot* ; ainsi que le révolutionnaire Verkhovenski, l'aristocrate amoral Stavroguine ou encore l'utopiste Chigalev, Chatov l'homme du peuple entraîné au libéralisme mais sauvé par une croyance mystique dans le christianisme russe, n'impressionnent pas seulement en tant qu'individus, ils possèdent également une dimension universelle, dans la mesure où les forces qui les agitent sont les mêmes qui agitent l'humanité et l'histoire. C'est surtout cette incarnation de la « profusion » de la dualité humaine : la confrontation perpétuelle des motivations binaires du meurtre de Raskolnikov, de la jalousie destructrice de Rogojine, de l'immoralité de Stavroguine, qui intéresse l'auteur désormais. Une liberté soudaine et imprévisible du personnage s'affirme avec plus d'audace dans ces trois récits qu'elle ne s'affirmait dans les œuvres précédentes. Au schéma simple d'une dualité psychologique intérieure se substitue une succession de dualités et de divisions métaphysiques de l'être humain ; au schéma d'une complexité romanesque succède l'impression d'un désordre créateur universel reproché souvent à Dostoïevski et déploré par lui-même. Mais comme on l'a déjà suggéré ailleurs, cette méthode « chaotique » de mettre en scène des personnages excessifs et tourmentés, d'essayer leurs gestes, de les soumettre à des épreuves multiples et de s'interroger sans cesse sur les résultats de leurs expériences ne sont pas les produits d'une composition malaisée, mais, au contraire, le signe d'une technique inhérente à l'idée de la complexité des dualités comme expériences répétées et nécessaires du *pro* et *contra*. A propos de cette particularité du style de l'écrivain russe, René Girard dit : « Le procédé fondamental de Dostoïevski consiste à ménager des confrontations qui épuisent tous les rapports possibles entre divers personnages du roman. L'œuvre se divise en une série de scènes entre lesquelles l'écrivain ne se soucie guère de ménager des transitions. Dans chacune de ces scènes, les personnages nous révèlent une, ou plusieurs, facettes de leur kaléidoscope intérieur. Aucune scène ne peut nous révéler la vérité entière d'un personnage. Le lecteur ne peut rejoindre cette vérité qu'au terme des rapprochements et des comparaisons dont le romancier lui laisse tout le soin⁶⁰. »

Le lecteur de Dostoïevski serait-il soumis à la même épreuve policière que le lecteur de Sarraute invité à « participer, lui aussi à cette recherche incessante » (FCR, p. 1673) de la vérité ? Au-delà de la confusion et de l'obscurité qui ensèrent tous les personnages de ces trois récits, au-delà de leurs lacunes et surtout de l'extrême complexité de leur trame

⁶⁰ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 298.

narrative, au-delà d'une étrange métaphysique religieuse, sociale et politique, nous apercevons surtout un état de balancement de dualités diverses, état constitutif de la totalité d'un roman aux fortes significations symboliques.

2. Crime et châtiment

L'expérience de Raskolnikov dans *Crime et châtiment* nous servira d'exemple de ces dualités de sens au degré supérieur⁶¹. D'entrée, on constate la fonction symbolique et donc double de son nom qui a pour racine le mot russe *raskol* comportant deux significations : fente et schisme. Ainsi, dans un premier temps, ce nom peut suggérer au lecteur une division, une fente, une désintégration de l'identité du personnage dostoïevskien. Et on s'aperçoit tout au long du roman que Raskolnikov donne l'impression d'être placé à la croisée des doubles qui lui ressemblent ou, au contraire lui sont opposés. Svidrigaïlov est le double infernal de Raskolnikov qui apparaît inopinément dans la chambre de l'étudiant perclus de fièvre après avoir commis un terrible crime. Svidrigaïlov aussi a des crimes sur la conscience, mais à la différence de Raskolnikov, il ne se pose aucun problème, il est le vide, l'indifférence totale au bien et au mal, l'ennui. L'écrivain laisse Svidrigaïlov se décrire lui-même ainsi : « [...] pourquoi ne pas jouer les rustres, quand c'est tellement pratique, sous nos climats de porter ce genre d'habits... et surtout s'il y a en soi une tendance naturelle à l'être.⁶² » (CC, p. 287). Ce double incarne le nihilisme (« nihil humanum⁶³ » (CC, p. 284)). Exprimant toujours une fausse empathie envers Raskolnikov, l'Esprit de Négation entretient des conversations très captivantes avec celui-ci et lui suggère sans cesse l'idée de leur complicité : « N'est-ce pas que j'avais raison, qu'on est deux pommes du même pommier ?⁶⁴ » (CC, p. 292). Dans ce contexte rappelons-nous la première rencontre des deux personnages anticipant leur ressemblance mais gravement gênés par ce « point commun » dont ils n'arrivent pas à expliquer l'essence :

Quoi-oi ? Vous vous êtes dit ça ? demanda, très surpris, Svidrigaïlov, mais comment ça se fait ? Vous voyez je savais bien que nous avons un point commun, vous et moi. Vous n'avez jamais dit ça ! répondit violemment et avec fougue Raskolnikov.
Je n'ai pas dit ça ?
Non !

⁶¹ Ricœur, P., *De l'Interprétation*, Éd. du Seuil, 1965, pp. 21-22.

⁶² « [...] а потому отчего же и не побывать пошляком, когда это платье в нашем климате так удобно носить и... и особенно если к тому и натуральную склонность имеешь », ПН, IV, I, 269.

⁶³ Dans l'original, l'expression est la même.

⁶⁴ « Ну, не правду я сказал, что мы одного поля ягоды ? », ПН, IV, I, 270.

J'avais l'impression de l'avoir dit. [...]»⁶⁵ (CC, p. 289)

Lors de cette discussion sur les fantômes, les deux héros trouvent une idée commune qui les hante mais qui explique d'une manière symbolique le phénomène propre du dédoublement. En parlant des fantômes comme des éléments suggérant le dédoublement de la réalité, l'existence d'autres mondes, des mondes nouveaux, Svidrigaïlov nous incite à penser que « c'est lui ! » le double le plus puissant de Raskolnikov. Le ton exagérément agacé et nerveux de toutes les répliques lancées par Raskolnikov à Svidrigaïlov nous suggère sa peur de retrouver son reflet dans les propos de son interlocuteur, parce que le dédoublement effraie.

Si Svidrigaïlov apparaît dans le roman comme le double diabolique de Raskolnikov, Porphiri Pétrovitch, le juge, est son double « positif », qui pénètre avec facilité dans les profondeurs de la psychologie du protagoniste reflétant ainsi l'essence même de celui-ci. Svidrigaïlov et Porphiri agissent, en tant que doubles de Raskolnikov, d'une façon tout à fait indépendante, exprimant ainsi l'achèvement de leurs idées et positions. Pourtant, même si, d'un côté, ces deux personnages constituent des entités définies, d'autre côté, ils donnent l'impression d'être des composantes de Raskolnikov car ils devinent avec facilité ses pensées et ses désirs les plus secrets. Déchiré sans cesse entre le mal et le bien, Raskolnikov mène une lutte effrayante et intense tantôt contre l'influence satanique de Svidrigaïlov, tantôt contre l'autorité probante du juge Porphiri. Le héros se reconnaît dans les pensées et dans la conduite de ses doubles, mais leurs consciences restent impénétrables pour lui ainsi que la sienne pour eux. C'est pour cela qu'il ne cesse jamais de s'interroger sur le fond de la pensée de Svidrigaïlov et de Porphiri, sur leur opinion de lui et de sa faute. Raskolnikov cherche avec acharnement dans les regards de ses doubles la trace du soupçon et s'angoisse terriblement lorsqu'il se rend compte qu'aussi bien Porphiri que Svidrigaïlov ont découvert son crime. Le juge est le premier à découvrir la culpabilité de Raskolnikov.

Après avoir fait de Raskolnikov l'objet des savantes recherches psychologiques, Porphiri Pétrovitch trouve finalement la réponse à sa question exaspérée : « Alors... qui

⁶⁵ « Во-от? Вы это подумали? - с удивлением спросил Свидригайлов, - да неужели? Ну, не сказал ли я, что между нами есть какая-то точка общая, а? - Никогда вы этого не говорили! - резко и с азартом ответил Раскольников. - Не говорил? - Нет! - Мне показалось, что говорил. [...] », ПН, IV, I, 270.

donc... a tué ? » « Mais c'est vous, Rodion Romanovitch » (CC, p. 459)⁶⁶. Aussitôt cette révélation faite par le double raisonnable, Raskolnikov est pressé de rencontrer Svidrigaïlov, son double empirique. Ce dernier semble aussi avoir deviné le secret de Raskolnikov, mais à la différence de Porphiri, Svidrigaïlov n'accuse point le héros du crime commis. Cette « tolérance » de la part de Svidrigaïlov souligne une fois de plus la terrible complicité entre les deux criminels : « Si vous êtes persuadé qu'on n'a pas le droit d'écouter aux portes mais qu'on peut cogner les petites vieilles avec n'importe quoi si ça nous fait plaisir, alors, partez vite, je ne sais pas, en Amérique ! Fuyez, jeune homme ! Peut-être qu'il reste encore du temps. Je vous parle sincèrement. Vous n'avez pas d'argent ? Je vous en donnerai pour la route⁶⁷. » (CC, p. 487). Ainsi, la première révélation faite par Porphiri fait écho à la deuxième révélation faite par Svidrigaïlov. L'effet de dualité se trouve renforcé de plus avec les deux réactions différentes qu'ont les doubles à l'égard du crime de Raskolnikov. C'est justement là que l'auteur nous présente un double point de vue sur un fait, une vision double sur une réalité ambiguë. La dualité dans le récit dostoïevskien se remarque également dans les diverses interprétations d'une même idée variant selon les protagonistes du dialogue. De Raskolnikov à Sonia, de celle-ci à Svidrigaïlov et puis à Dounia, la même pensée sera exprimée sous des formes différentes acquérant à chaque fois de nouvelles tonalités et résonances. Le héros reste toujours le noyau de la narration, néanmoins certaines parties constituantes de sa conscience s'éparpillent sur tout le champ d'action du roman.

Même le crime de Raskolnikov est conçu dans la vision de l'auteur selon une double motivation. D'un côté, l'étudiant tue sous l'influence de mauvaises idées singulières. Il tue la vieille usurière « bête et méchante » qui « ne fait que du mal, dévore son prochain » pour tuer celle qui « n'est bonne à rien⁶⁸ ». Il le fait pour se prouver qu'il est un homme fort et raisonnable. De l'autre côté, Raskolnikov vivant dans une extrême pauvreté assassine l'usurière afin de lui voler l'argent qu'il veut utiliser pour finir ses études et soutenir sa famille. Devrait-il reconnaître son crime, son erreur ? C'est la grande question du roman. Le seul fait de se poser la question, Raskolnikov prouve en quelque sorte qu'il n'est pas un homme fort. Pourtant il n'est pas faible non plus puisqu'il commet un meurtre avec une précision horrifiante des gestes. Raskolnikov est donc une créature double... De là vient son refus de se repentir entièrement : « Mon crime ? Quel crime ? s'écria-t-il soudain, dans une

⁶⁶ « Как кто убил?... - переговорил он, точно не веря ушам своим, - да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с... », ПН (VI, II), p. 431.

⁶⁷ « Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек! Может, есть еще время. Я искренно говорю. Денег, что ли, нет? Я дам на дорогу. », ПН, VI, V, p. 459.

⁶⁸ Dostoïevski décrit comme ça l'usurière dans sa lettre adressée au directeur du *Messenger russe*. Cité par Pascal, P. dans l'Introduction de *Crime et châtiment*, Paris, Omnibus, p. 11.

espèce d'accès de frénésie. Le fait que j'ai tué un pou, infect, nuisible, une vieille usurière dont personne ne voulait, et dont le meurtre vaut bien le pardon de quarante péchés, une vieille qui suçait tout le sang des pauvres, c'est ça, un crime ? Mais je ne pense pas à ça. Et tout le monde me montre du doigt : « Un crime ! un crime ! » C'est seulement maintenant que je vois à quel point c'est absurde d'être aussi lâche que moi, maintenant que j'ai pris ma décision d'aller vers cette honte qui ne sert à rien ! Si j'ai décidé ça, c'est que je suis vil et que je suis médiocre, ou bien pour en tirer un avantage, comme il me le proposait, l'autre... Porphiri.⁶⁹» (CC, p. 519). Même après avoir avoué son crime devant le juge et accepté volontairement l'expiation, Raskolnikov apparaît toujours comme un être déchiré entre le bien et le mal : « Non mais, en quoi mon acte leur paraît-il si monstrueux ? se demandait-il. En quoi est-ce un méfait ? Ce mot, « méfait », que veut-il dire ? J'ai la conscience tranquille. Oui, j'ai commis un crime de droit commun ; oui, j'ai violé la lettre de la loi et j'ai versé le sang, eh bien, pour cette lettre de la loi, prenez ma tête... et qu'on n'en parle plus ! Evidemment, dans ce cas, même de nombreux bienfaiteurs de l'humanité, qui n'ont pas hérité du pouvoir mais s'en sont emparé eux-mêmes, auraient dû être exécutés dès leurs tout premiers pas. Mais, ces gens, ils ont supporté les pas qu'ils faisaient, c'est pour cela qu'ils avaient raison, et, moi, je n'ai pas supporté, et, donc, je n'avais aucun droit de me permettre ce pas⁷⁰. » (CC, p. 544). Pour Raskolnikov, son unique erreur consiste dans le fait de ne pas avoir pu assumer son crime. En effet, Raskolnikov ne connaît pas le remord, mais il est écartelé par des états divers où le physique et le psychique interfèrent et se contrarient. Son châtement est cette scission entre son corps terrassé par la fièvre et l'épuisement de son esprit fêlé, un châtement double de la souffrance psychologique et ensuite du bagne.

C'est que le romancier, refuse de choisir entre un Raskolnikov repentí et un Raskolnikov assassin convaincu, entre un Raskolnikov chrétien dans son âme et essentiellement diabolique dans sa raison, crée à son personnage une identité double, jamais conçue comme une unité. Pour P. Pascal le génie de Dostoïevski consiste précisément dans cette décision de l'auteur de maintenir sans cesse la dualité de son personnage : « Le premier eût été peu original, et le second peu vraisemblable : celui que nous avons est extraordinaire,

⁶⁹ « - Преступление? Какое преступление? - вскричал он вдруг, в каком-то внезапном бешенстве, - то, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю. И что мне все тычут со всех сторон: « преступление, преступление! » Только теперь вижу ясно всю нелепость моего малодушия, теперь, как уж решился идти на этот ненужный стыд! Просто от низости и бездарности моей решаюсь, да разве еще из выгоды, как предлагал этот... Порфирий!.. », ПН, VI, VII, 491.

⁷⁰ « Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? - говорил он себе. - Тем, что он - злодеяние? Что значит слово « злодеяние » ? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому они правы, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг. », ПН, 513.

mais, grâce à ses contradictions, il reste possible. [...] Cet effroyable assassin est un homme, soumis dans sa conduite à toutes les influences : les sentiments naturels, le caractère, l'état de santé, l'éducation, les lectures, les doctrines, les conditions d'existence, même l'atmosphère ambiante et le hasard des rencontres et de conversations⁷¹.» La complexité de la personnalité de Raskolnikov, sa double pensée et son comportement équivoque constituent la force et la vérité de sa représentation dans le récit.

Un autre effet de dédoublement se lit dans le geste de l'étudiant de tuer l'usurière. Au risque d'avancer une hypothèse insolite peut-être, nous suggérons cependant que le geste de Raskolnikov de fracasser le crâne d'une vieille usurière avec la hache peut marquer symboliquement la brisure historique effroyable qui sépare désormais les jeunes générations des anciennes. Avec ce geste, un canevas épais de dualités symboliques se tisse. D'un côté, c'est le lien de continuité de la civilisation entre les générations qui se brise. De l'autre côté, comme dans l'histoire russe le Raskol avait divisé l'Église et la société, on peut comprendre que le geste de Raskolnikov perce une brèche dans la société toute entière, et ouvre la voie à une ère de crimes et de révoltes. Par conséquent, l'expérience de Raskolnikov ne représente pas seulement un destin individuel, mais il accomplit, tout en s'efforçant de garder son autonomie, le destin de la Russie et par extension, de toute autre société humaine. Ces quelques effets de dualités dégagés de l'expérience de Raskolnikov nous révèlent déjà son image morcelée et désintégrée d'une identité dépersonnalisée.

A noter par ailleurs que l'image du personnage central de *Crime et châtiment* trouve toute la variété de sa nature contradictoire se reflétant dans le caractère des autres. Ainsi, à travers les paroles de Razoumikhine, qui incarne le côté raisonnable du protagoniste, son ami, on appréhende le caractère complexe de Raskolnikov et on ressent bien l'énorme déchirure qui se produit dans sa conscience :

Je connais Rodion depuis un an et demi : il est sombre, renfermé, hautain et fier ; ces derniers temps (et peut-être bien avant), susceptible et hypocondriaque. Généreux et bon. Ses sentiments, il n'aime pas les exprimer, et il préférera être cruel plutôt que d'exprimer son cœur avec des mots. Parfois, du reste, il est tout sauf hypocondriaque, mais simplement froid et insensible jusqu'à être inhumain, vraiment comme s'il avait deux caractères contradictoires qui se succèdent en lui. Parfois terriblement muet ! Il n'a jamais le temps, on le dérange toujours et, lui, il reste couché, il ne fait rien. [...] Il n'écoute pas la fin de ce qu'on dit. Il ne s'intéresse pas à ce qui intéresse tout le monde au même moment. Il s'estime au plus haut point et, semble-t-il, il a un certain droit de le faire⁷². (CC, p. 219)

⁷¹ Pascal, P., dans l'Introduction de *Crime et châtiment*, Paris, Omnibus, p. 19-20.

⁷² « Полтора года я Родиона знаю : угрюм, мрачен, надменен и горд ; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия,

Les paroles de Razoumikhine auraient pu être proférées par Raskolnikov lui-même tellement le discours de l'un reflète les sentiments de l'autre. Aux révélations de Razoumikhine, fait écho le portrait de Raskolnikov dressé par sa mère : « vous ne pouvez pas vous imaginer, [...] à quel point il est fantastique et, comment dire ça, capricieux. Je n'ai jamais pu me fier à son caractère [...] Je suis convaincue que, et en ce moment aussi, il est capable de se faire à lui-même quelque chose qu'aucun autre homme n'aurait même jamais l'idée de le faire...⁷³ » (CC, p. 220). La raison de l'autre est capable de détecter l'incohérence de la nature du protagoniste, mais elle est incapable de définir la profondeur de la dialectique des nouveaux mondes qui naissent et se développent dans la conscience de Raskolnikov. Ainsi, la conscience du héros se transforme selon M. Bakhtine en un « champ de bataille où s'affrontent des voix appartenant à d'autres [...] et c'est dans ce dialogue qu'il tente de « résoudre sa pensée »⁷⁴ ». Sans doute, le lecteur participe d'emblée à ces conversations difficiles à suivre vu leur caractère complexe : la répétition, le parallélisme et l'opposition des thèmes, scènes et images éloignent cette solution omnisciente tant pratiquée dans le récit traditionnel.

Dualité des effets sonores.

Un trait caractéristique de la narration du *Crime et châtiment* qui mérite d'être examiné dans le cadre de notre étude du double est l'emploi qu'y fait Dostoïevski d'une série de dispositifs stylistiques reliés au son et aux effets sonores. L'écrivain utilise certains effets musicaux et sonores comme modèles significatifs dans le but de représenter d'une manière authentique les personnages et l'intrigue. L'image du personnage dostoïevskien, ses pensées et ses mouvements intérieurs sont presque toujours révélés à travers sa parole intérieure ou lors d'une conversation qu'il entretient avec autrui. Dans *Crime et châtiment* les discours des personnages sont souvent accompagnés des sons, des cris, de la musique d'orgue ou d'autres bruits révélateurs. C'est aussi un roman dans lequel les personnages « ne parlent pas, mais hurlent, poussent des cris et s'exclament⁷⁵ ». Comme le démontre G. Simina, dans les cinquante premières pages de *Crime et châtiment*, seulement environ vingt pour cent des énonciations des personnages sont émotionnellement et stylistiquement neutres. Le reste est

право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются. Не дослушивает, что говорят. Никогда не интересуется тем, чем все в данную минуту интересуются. Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то. [...] », ПН, III, II, 202.

⁷³ « вы вообразить не можете [...] как он фантастичен и, как бы это сказать, капризен. Его характеру я никогда не могла довериться [...] Я уверена, что он и теперь вдруг что-нибудь может сделать с собой такое, чего ни один человек никогда и не подумает сделать... », ПН, III, II, 203.

⁷⁴ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 104.

⁷⁵ Voir à ce sujet Simina G.Ia., *Из наблюдений над языком и стилем романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»*, Ленинград, Учпедгиз, 1957, p. 127.

chargé d'émotion et d'intensité⁷⁶. Les exclamations doublées par des gestes brusques et incohérents trahissent l'agitation qui règne dans les âmes des êtres dostoïevskiens. L'atmosphère générale du récit se crée grâce aux tonalités des voix, mais aussi aux tonalités des sons que l'écrivain nous fait entendre. En effet, on peut dire que Dostoïevski pratique un système double de construction du récit où se produit l'interférence entre d'une part, des éléments littéraires, textuels, lisibles et d'autre part, des éléments sonores, acoustiques, audibles. L'intrigue du texte repose sur les concordances et les discordances qui se créent entre ces deux systèmes de créations. Ainsi les voix porteuses de sens et d'existence s'affrontent et se composent et le dialogue acquiert une dimension double tantôt de contrepoint, tantôt de confrontation de positions existentielles. Cette dualité de la parole des personnages dostoïevskiens est soulignée souvent par une modulation acoustique dissonante ou concordante à la tonalité des discours. De la sorte, dans un premier temps, l'intensité des éléments sonores souligne parfois l'intensité des états d'esprit des personnages et révèle l'atmosphère générale tendue du récit. C'est une technique efficace non seulement pour intensifier le drame et le suspense aux moments cruciaux du roman, mais aussi un moyen par lequel Dostoïevski crée la tonalité singulière du roman. Cependant, dans un deuxième temps, l'intensité du drame n'est pas soulignée par un son strident qui crée le vacarme, mais au contraire par son absence, par un silence révélé en contradiction avec les tumultes des émotions et des pensées qui traversent l'esprit des personnages. La tonalité du roman s'avère ainsi constamment variable.

Cette dualité qui s'établit dans le texte grâce aux alternances successives entre les contrepoints et les oppositions des sons et des voix constitue la structure et la poétique du roman entier. Grâce à cette extraordinaire aptitude littéraire de l'écrivain à concevoir l'intrigue en interaction des effets polyphoniques antinomiques naissent les images doubles des personnages. Dans *Crime et châtiment*, l'exploitation cohérente de beaucoup d'exclamations proférées par les personnages traduit indirectement la signification métaphorique de leurs états psychologiques. Dostoïevski établit cette tendance du discours dans le récit à chaque nouvelle rencontre qui se produit entre les personnages. Analysons quelques exemples où l'antinomie profonde de toute pensée, de tout sentiment, de toute idée est à l'origine des voix discordantes accompagnées par certains effets sonores.

La première scène témoigne déjà de cette dualité complexe. Ici un ivrogne que Raskolnikov rencontre par hasard dans la rue lui lance sarcastiquement : « Va donc, eh, galurin prussien ! » (CC, p. 15). L'apparence loqueteuse d'un Raskolnikov très mal habillé et

⁷⁶ *Ibidem.*

portant un chapeau affreusement abîmé n'a pas laissé indifférent même un ivrogne. Les cris effrayants de celui-ci (qui « se mit à gueuler à pleins poumons » (p. 15)) instaurent d'entrée une atmosphère de vacarme qui déstabilise le héros principal et en même temps reflète le tumulte intérieur de ses pensées. Comment a-t-il pu ignorer son apparence inappropriée et suspecte ?! Comment envisageait-il de commettre un crime et espérer ne pas se faire saisir s'il portait un chapeau si singulier et facilement reconnaissable ?! Cette scène où le vacarme des cris de l'ivrogne reflète le vacarme intérieur de Raskolnikov est révélatrice non seulement de l'image du personnage principal mais aussi de ses pensées et de ses projets. A l'aide de cette scène aux effets sonores, l'écrivain annonce indirectement l'atmosphère tumultueuse et tendue de crime qui ira ensuite s'aggravant.

Cette première rencontre, qui donne le ton à beaucoup de dialogues ultérieurs, fait écho à la rencontre qui se produit plus tard dans la rue entre Raskolnikov et Svidrigaïlov. Voici le monsieur d'âge mûr que Raskolnikov, exagérément tendu, voit tourner autour d'une jeune fille ivre au chapitre IV de la première partie. « Eh, vous, Svidrigaïlov ! » (CC, p. 58), lui crie l'étudiant en colère. Cette exclamation attire l'attention du lecteur sur un autre Raskolnikov que celui de la scène précédente où l'ivrogne avait perturbé ses pensées criminelles. Ici, l'étudiant s'érige en défenseur d'une pauvre fille qu'on a enivrée et dont on a profité d'une manière obscène. Sa colère et ses cris ne traduisent point dans ce cas la méchanceté d'un assassin, mais au contraire l'indignation contre les intentions criminelles d'un autre. Le contexte des deux rencontres, ainsi que les deux exclamations conduisent le lecteur à construire une image double de l'étudiant : d'un côté c'est un assassin, de l'autre, c'est un être protecteur et faible à la fois. Cette dualité d'images s'insinue en nous dès le début de l'histoire, surgit avec insistance de loin en loin et finit par tisser un fil conducteur et unificateur. Le lecteur devient sensible à tous les cris et les effets sonores qui accompagnent chaque nouvelle rencontre de Raskolnikov avec tel ou tel personnage.

C'est dans cette polyphonie impressionnante du récit dostoïevskien qu'on peut puiser divers effets de dualité. Ainsi, on remarquera que les itinéraires de Raskolnikov et de Svidrigaïlov se croisent constamment. De plus, leurs discussions se passent presque toujours dans un contexte excessivement discordant comme celui de leur dernière rencontre au cabaret :

Des chansons se répandaient dans la salle, on entendait sonner une clarinette, un violon, et un tambourin. Des cris de femmes retentissaient. [...] aux cris farouches d'un chœur de chanteurs, des marchands, des fonctionnaires et toutes sortes de gens buvaient du thé. On entendait, quelque part, claquer de boules de billard. [...] Svidrigaïlov était avec un petit joueur d'orgue, jouant d'un petit orgue manuel, et une grande fille, aux joues bien rouges, [...] une chanteuse d'environ dix-huit ans, et qui, malgré la chanson du chœur dans la pièce opposée, chantait, accompagnée par le petit

orgue, d'une voix de contralto assez enrouée, une sorte de chanson de laquais...
⁷⁷(CC, p. 468).

La dimension acoustique complexe du cadre est révélatrice de l'état d'esprit troublé des deux personnages : Raskolnikov exténué de se remémorer le meurtre commis, Svidrigaïlov perturbé par ses pensées suicidaires. On a l'impression de réellement assister à la conversation des deux personnages ainsi qu'aux échanges non verbaux amplifiés par le vacarme des effets sonores révélés. Nous y reviendrons. Les deux personnages s'opposent fortement quant à leur apparence : Raskolnikov loqueteur et Svidrigaïlov toujours apprêté. Leur manière de parler est différente aussi : le premier s'exprime toujours sur un ton élevé, le deuxième parle d'une voix calme et modérée. Ce dernier est le double le plus détesté par Raskolnikov car, comme on l'a déjà dit, il incarne les pulsions les plus diaboliques du protagoniste. C'est surtout du regard pénétrant de Svidrigaïlov que se méfie Raskolnikov. La peur de lire dans ce regard sa culpabilité pour le meurtre est à la base du désir ambigu de Raskolnikov d'éviter et en même temps de garder le contact avec son double. C'est précisément pour résoudre ce déchirement que le protagoniste décide de rencontrer Svidrigaïlov dans cette taverne.

Cette dernière rencontre des deux hommes est donc fortement symbolique. Elle révélera aussi des mouvements identiques à ceux qu'ils ont ressentis lorsqu'ils se sont vus la première fois dans l'appartement de Raskolnikov. Le narrateur nous suggère lui-même l'analogie qui relie ces deux rencontres : « Il y eut entre eux quelque chose qui ressemblait à leur première rencontre, chez Raskolnikov, quand celui-ci dormait⁷⁸. » (CC, p. 467). Mais, l'ambiance sonore dissonante qui règne dans la taverne semble surtout refléter métaphoriquement la crise que traverse Svidrigaïlov. Le lecteur qui connaît déjà la passion perverse de Svidrigaïlov pour les enfants, ainsi que son caractère enclin à la débauche ressent un réel malaise à entendre la cacophonie produite par des jeunes musiciens et des enfants payés pour chanter. Cette scène de rencontre entre Raskolnikov et Svidrigaïlov est conçue comme toutes les autres scènes de confrontation de façon à placer d'emblée le lecteur dans une atmosphère hautement dissonante, atmosphère qui est celle de tout le roman. A chaque fois, une telle scène contient des épisodes polyphoniques (la musique et les voix multiples qui résonnent autour des personnages) ou de simples notations sonores (comme le claquement des balles du billard dans la taverne) qui ont au moment donné leur signification naturelle, mais

⁷⁷ « В зале разливались песенки, звенели кларнет, скрипка и гремел турецкий барабан. Слышны были женские взвизги. [...] при криках отчаянного хора песенников, пили чай купцы, чиновники и множество всякого люда. Откуда-то долетал стук шаров на бильярде. [...] В комнатке находились еще мальчик-шарманщик, с маленьким ручным органчиком, и здоровая, краснощекая девушка [...], которая, несмотря на хоровую песню в другой комнате, пела под аккомпанемент органчика, довольно сильным контральтом, какую-то лакейскую песню... », ПН, VI, III, 439.
⁷⁸ « Между ними произошло нечто похожее на сцену их первого свидания ». (*ibid.*)

au fur et à mesure du développement de l'action acquièrent en plus une valeur symbolique. Ainsi, le son de la balle que Svidrigaïlov se tire dans la tête apparaît en contrepoint au claquement des boules du billard dans la taverne ; la mort de Svidrigaïlov après sa dernière rencontre avec Raskolnikov est mise en opposition avec son surgissement dans le récit lors de la première rencontre des deux personnages ; cette dernière rencontre avec Svidrigaïlov répond en écho à la dernière entrevue du juge avec Raskolnikov ; la révélation de la culpabilité du protagoniste faite par le juge est aussi celle faite par Svidrigaïlov peu après ; le suicide de Svidrigaïlov fait écho à l'effondrement de Raskolnikov. Dans tout cela l'angoisse du silence du moment juste avant la révélation, la rencontre, le suicide se révèle en opposition au vacarme qui régnait auparavant.

En effet, Dostoïevski intensifie souvent le suspense en alternant systématiquement le bruit et le silence. On saisit ce phénomène par exemple au moment où Raskolnikov quitte l'appartement de la vieille femme qu'il a assassinée. On est balloté entre le silence qui s'installe avant le meurtre et le vacarme infernal qui se produira après. Sur le point de s'échapper du lieu du crime, Raskolnikov effrayé par le son des pas et des voix dans les escaliers, se voit obligé de revenir à l'appartement où gisait le corps de la vieille usurière assassinée. Très vite, il se retrouve derrière la porte à peine fermée à laquelle l'homme, dont il avait entendu les pas, se met à frapper violemment. Le son intense des coups portés par cet homme semble décrire les battements du cœur de Raskolnikov. Les hurlements deviennent gémissements, le silence provoque l'étouffement. Avec ces alternances successives du son et du silence, on a l'impression d'être entraînés en plein milieu de l'action dramatique et participer avec les personnages aux tumultes de leurs émotions. Ainsi, Dostoïevski parvient à transmettre au lecteur les effets dramatiques de l'histoire de *Crime et châtiment* non seulement au travers les cris et les hurlements mais aussi en révélant ceux-ci dans certains cas par opposition à des cris non prononcés, étouffés.

Nous suivons un exemple représentatif de cette technique au moment où Lizavéta rentre à l'appartement de sa sœur et la trouve assassinée. La peur et le choc la laissent sans voix : « elle était blanche comme un linge et comme incapable de crier. En le voyant se précipiter, elle se mit à trembler comme une feuille, de tout petits frissons, et des convulsions lui secouèrent tout le visage ; elle leva légèrement le bras, voulut ouvrir la bouche, mais, malgré tout, ne poussa aucun cri et, lentement, toujours de face vers lui, se mit à reculer devant lui vers un angle, en le regardant fixement, de tous ses yeux, mais toujours sans crier ,

comme si elle manquait d'air dans les poumons pour être capable de crier⁷⁹. » (CC, p. 89). Ici, le silence de la femme terrifiée face à la mort devient plus révélateur qu'aucun mot ou cri. Même quand elle se fait assassiner à son tour par Raskolnikov, elle n'est pas en état de pousser un seul son, c'est son regard effrayé et naïf qui dit tout. Plus tard, quand Raskolnikov rentre chez lui après avoir tué les deux femmes, son état d'esprit est décrit à travers des révélations successives et alternées du silence qui régnait autour de lui après la tombée de la nuit et du trouble des pensées et des questions qui retentissaient sans cesse dans son âme déchirée.

Ainsi, nous avons l'impression de percevoir tout au long du roman une réelle relation de dualité entre le silence évoqué en contrepoint aux cris étouffés de Raskolnikov. La tonalité discordante de l'atmosphère qui règne dans la chambre du personnage principal est saisissable également à cause de l'évidente disproportion établie entre les phrases qui décrivent le milieu du personnage et les phrases qu'il profère, marquées toutes d'un point d'exclamation :

Tout dormait complètement dans la maison. [...] Soudain, il se souvint que le porte-monnaie et les objets qu'il avait pris chez la vieille, dans la malle, que, tous, jusqu'à présent, ils étaient restés dans ses poches ! Et jusqu'à présent, il n'avait pas pensé à les sortir et à les cacher ! Il ne s'en était même pas souvenu là, là tout de suite, quand il avait examiné tous ses habits ! [...] pas plus de cinq minutes plus tard, il bondit à nouveau et, tout de suite, dans un état second, il se précipita, une nouvelle fois, vers ses habits : « Comment est-ce que j'ai pu me rendormir, quand rien n'est fait ! Mais bien sûr, mais bien sûr ! » la boucle sous l'aisselle, je ne l'ai toujours pas enlevée ! Oublié une chose pareille, je l'ai oubliée ! » [...] Soudain, il se souvint que, sur le porte-monnaie aussi, il y avait du sang. « Euh ! Mais, dans ce cas-là, dans la poche aussi, il doit y avoir du sang, parce que le porte-monnaie était mouillé quand je l'ai fourré dedans ! » En un clin d'œil, il retourna ses poches, - mais bien sûr – il y avait des traces sur le revers de la poche, des taches ! « Donc, la raison ne m'a pas encore complètement abandonné, donc j'ai encore de la réflexion et de la mémoire, si je m'en suis rendu compte moi-même, si j'ai deviné !⁸⁰ » (CC, p. 101)

Les mouvements saccadés, les gestes brusques et irréguliers, tout le comportement et le langage intérieur de Raskolnikov tracent dans notre imagination l'image de son trouble et

⁷⁹ « вся белая как полотно и как бы не в силах крикнуть. Увидав его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкою дрожью, и по всему лицу ее побежали судороги ; приподняла руку, раскрыла было рот, но все-таки не вскрикнула и медленно, задом, стала отодвигаться от него в угол, пристально, в упор, смотря на него, но все не крича, точно ей воздуху недоставало, чтобы крикнуть. », ПН, I, VII, 79.

⁸⁰ « В доме все совершенно спало. [...]Вдруг он вспомнил, что кошелек и вещи, которые он вытащил у старухи из сундука, все до сих пор у него по карманам лежат! Он и не подумал до сих пор их вынуть и спрятать! Не вспомнил о них даже теперь, как платье осматривал! [...] Не более как минут через пять вскочил он снова и тотчас же, в испуге, опять кинулся к своему платью. « Как это мог я опять заснуть, тогда как ничего не сделано! Так и есть, так и есть: петлю подмышкой до сих пор не снял! Забыл, об таком деле забыл! Такая улика! [...] « Ба! Так, стало быть, и в кармане тоже должна быть кровь, потому что я еще мокрый кошелек тогда в карман сунул! » Мигом выворотил он карман, и - так и есть - на подкладке кармана есть следы, пятна! « Стало быть, не оставил же еще совсем разум, стало быть, есть же соображение и память, коли сам спохватился и догадался! », ПН, II, I, 86-88.

de sa peur. Tantôt abasourdi par le silence et aussitôt agité par des frissons ; tantôt anéanti par la fatigue et aussitôt debout, en train d'effacer les traces de son crime ; tantôt inconscient et terrassé par les fièvres et aussitôt soudainement réveillé à la réalité par quelqu'un qui frappe à la porte.

De cette manière, les crises des personnages impliqués dans un meurtre ou un suicide sont systématiquement associées aux sons particulièrement dissonants et aux mouvements essentiellement discordants. La dualité acoustique augmente énormément le drame et le suspense en établissant des résonances entre les événements. Par ailleurs, les discours et la musique, participent à la dramatisation de l'action de certains passages et révèlent métaphoriquement soit par opposition, soit par conformité, les états émotionnels et psychologiques des personnages. Au niveau de la parole de l'auteur s'instaure une dichotomie où le narratif s'oppose ou se rejoint au dramatique et l'on est alors tout près du texte-théâtre, ce que J. Peytard appelle « écriture-théâtre⁸¹ ». Par l'insertion des descriptions des effets sonores divers qui accompagnent les discours des personnages, Dostoïevski semble donner priorité à la simulation de la parole orale. L'écriture-théâtre chez Dostoïevski, dans sa forme de texte-théâtre, est constituée essentiellement de la parole polyphonique des personnages à laquelle adhère le non-verbal sous la forme des indications acoustiques sur le décor, les gestes, les intonations, tous éléments qui seront représentés lors de la mise en spectacle. Dans le cadre d'une telle écriture, le lecteur a l'impression de ne plus entendre la voix de l'auteur mais seulement celle du texte. Une impression de vérité complète se dégage alors de la lecture. Ce qui fait que la lecture est vivante. Nathalie Sarraute l'a souvent répété : lorsqu'elle lit *Crime et châtiment*, c'est elle qui tue l'usurière. Témoin ce passage des entretiens avec Simone Benmussa :

Et cependant, quand nous lisons *Crime et châtiment*, eh bien, nous avons l'impression d'avoir donné le coup de hache sur la nuque de la vieille usurière. Quand nous disons : « C'est tellement vrai », nous sentons que c'est vrai parce que nous nous sentons capables de le faire et que nous avons fait des choses analogues – je veux dire du même ordre – mais sur un plan considéré comme anodin. Nous l'avons fait en tout petit, en très réduit – en paroles évidemment, pas à coups de hache – mais pour que nous puissions, à ce point-là, sentir que la chose est vraie, que c'est ainsi que ça doit se passer, il faut que, quelque part, en nous, nous soyons capables de le faire⁸².

Même si la romancière ne parle pas spécialement de la nature polyphonique du roman dostoïevskien comme source essentielle d'authenticité, on peut supposer que c'est grâce, en

⁸¹ Peytard, J., *Sémiotique différentielle de Proust à Perec*, Paris, Presses Univ. Franc-Comptoises, 2001, p. 153.

⁸² Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cité, pp. 173-174.

grande partie, aux modulations acoustiques originales avec les éléments littéraires que le lecteur acquiert l'impression de participer au drame de Raskolnikov. De plus, Nathalie Sarraute exploite avec habileté dans ses textes le même principe dostoïevskien du rapport entre le son et le silence pour révéler l'ambiguïté de la sensation. Chez les deux écrivains, le silence devient plus révélateur qu'aucun mot ou son. Pourtant, la forme d'expression de ce silence est différente dans les deux cas. Si chez Dostoïevski, le silence est décrit, l'analyse du texte sarrautien nous montrera que chez Nathalie Sarraute, le silence est inscrit dans la phrase. Chez Dostoïevski la communication verbale entre les personnages est essentielle pour révéler une réalité. Puisque le silence y apparaît souvent en opposition au vacarme dialogique, il souligne l'existence d'une double réalité placée à la lisière de la *conversation*. Ainsi le silence qui s'installe entre Razoumikhine et Raskolnikov révèle au premier la terrible culpabilité du dernier :

Pendant une minute, ils se regardèrent sans rien dire. Razoumikhine se rappela cette minute toute sa vie. Le regard fixe et embrasé de Raskolnikov semblait se renforcer à chaque instant, lui pénétrer dans toute l'âme, dans toute la conscience. Soudain, Razoumikhine tressaillit. Quelque chose d'étrange sembla comme passer entre eux... Une sorte d'idée venait de se glisser, une espèce d'allusion ; quelque chose de terrible, de monstrueux et de soudain, compris de part et d'autre... Razoumikhine devint pâle comme un mort⁸³. (CC, p. 345)

Ici le mensonge n'est plus possible. Il semble évident que ce soit un silence qui révèle la faute de Raskolnikov à Razoumikhine, ce qui met en valeur les limites du langage dans l'échange humain. On peut noter ainsi l'attention portée dans le récit par Dostoïevski aux échanges non verbaux. Puisqu'on ne peut pas tout verbaliser, l'écrivain ne peut traduire l'échange qu'avec un « quelque chose » – un « quelque chose » qui revient si souvent sous la plume de Nathalie Sarraute. Chez Sarraute, la communication, l'échange entre les personnages, membres du même groupe, à la limite n'a pas besoin de paroles pour réaliser une réalité littéraire, le silence s'opposant à tout ce qui, on le sait, nourrit ce phénomène si riche que l'auteur a appelé la « *sous-conversation* ». Nous avons souvent l'impression que dans ses récits, l'échange, le dialogue est aussi intense et complet, qu'il n'ait même plus besoin des mots pour se produire. La romancière s'alimente d'une multiplicité de signes corporels dont on sait la richesse de notation dans l'œuvre sarrautienne. C'est là qu'on peut

⁸³ « С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец. », ПН, IV, III, 296.

supposer qu'elle a puisé chez Dostoïevski le silence révélateur des regards, des gestes, un silence qui, plus que les paroles, favorise un échange complet. Ces signes donnent lieu à un déchiffrement constant et efficace de la vie intérieure du personnage. Cette communication est accompagnée dans les récits des deux écrivains de dialogues d'une telle densité d'appui et de commentaire que les paroles réellement prononcées en apparaissent non seulement nourries, mais en quelque sorte noyées dans cette riche correspondance muette et corporelle. L'innommable et l'indescriptible constituent l'abîme où demeure la sensation qui est un piège pour l'écrivain comme le « trop dit » qui empêcherait de percevoir le gouffre dans lequel se débat Raskolnikov. L'accent mis sur les regards et la dualité des images, la description du microscopique, l'évocation du silence en contrepoint au son et au bruit, nous retrouvons toutes ces techniques dostoïevskiennes approfondies, ou plus exactement bien plus focalisées chez Nathalie Sarraute.

Désagrégation du personnage.

A mesure que les dualités des événements présentés dans *Crime et châtiment* deviennent récurrentes, le rapport entre le son et le silence devient discordant, le déchirement intérieur du personnage devient atroce, et sa désagrégation se révèle inévitable. Mais quel paradoxe ! La désintégration du personnage dostoïevskien survient comme une délivrance, un apaisement puisque toujours associée au calme et à la clarté. En effet, en assumant le châtiment de son crime qui va lui permettre un long cheminement vers la vérité, Raskolnikov avoue en toute lucidité les circonstances du meurtre et son chemin vers sa propre désintégration : « Le criminel confirma sa déposition d'une voix ferme, précise et claire, sans embrouiller les circonstances, sans les atténuer en sa faveur, sans déformer les faits, sans oublier le moindre détail.⁸⁴ » (CC, p ; 535). Aucun son strident, aucune dissonance n'interviennent pour troubler les esprits. Tout se passe dans une clarté totale. Car ce n'est qu'après le trouble de la désintégration que survient l'apaisement d'une autre vie lumineuse. Après quoi sera possible ce que l'épilogue annonce : la régénération de Raskolnikov à une réalité nouvelle, le passage d'un monde à un autre monde. De cette façon, dans *Crime et châtiment*, l'opposition entre la dissonance tumultueuse générale du récit avec la quiétude trouvée dans l'épilogue révèle parfaitement l'antinomie thématique fondamentale du roman de la régénération au travers de la désintégration. C'est donc par la confrontation des oppositions que la vérité. Le pauvre étudiant Raskolnikov est nourri d'idées schillériennes et persuadé que tout est permis aux hommes de génie, y compris de défier la loi et la moralité. Confronté à la vieille usurière, qui représente la loi de l'argent, Raskolnikov la tue et à partir

⁸⁴ « Преступник твердо, точно и ясно поддерживал свое показание, не запутывая обстоятельств, не смягчая их в свою пользу, не искажая фактов, не забывая мельчайшей подробности. », ПН, 504.

de là son monde se scinde en deux. Déchiré entre Satan et Dieu, il incarne bien la division spirituelle que symbolise son prénom. Pour retrouver l'unité perdue, le héros doit demander pardon, car le salut ne s'obtient dans l'univers dostoïevskien que par la souffrance. Il faut être un criminel pour être pardonné, il faut être désintégré complètement par les déchirements intérieurs pour renaître comme le phœnix renaît toujours de ses cendres. Le drame de Raskolnikov se produit durant sa confrontation avec les regards d'autrui dans lesquels le héros s'imagine constamment lire sa condamnation. Torturé par des sentiments inconnus et insoupçonnés après le crime, le personnage est conduit à se retrancher de la société des hommes. Dostoïevski commentait lui-même l'expérience de Raskolnikov ainsi : « ce sentiment d'isolement et de séparation de l'humanité, qu'il a commencé à éprouver aussitôt le crime commis, était pour lui un supplice⁸⁵. » Raskolnikov doit accepter la souffrance pour racheter son acte aux yeux d'autrui. C'est donc à autrui qu'il doit l'aveu de son crime et de sa désintégration, c'est à autrui qu'il doit sa renaissance. Nathalie Sarraute semble concevoir l'idée du crime chez Dostoïevski notamment à travers ce même rapport d'altérité :

Le crime même, l'assassinat qui est comme l'ultime aboutissement de tous ces mouvements, le gouffre vers lequel à tout moment tous se penchent, pleins de crainte et d'attrait, n'est chez eux qu'une suprême étreinte et la seule définitive rupture. Mais même cette rupture suprême peut encore être réparée grâce à la confession publique par laquelle le criminel verse son crime dans le patrimoine commun. (ES, p. 1570)

Le meurtre qui ponctue la plupart des œuvres de l'écrivain russe est selon la romancière française l'expression de ce dont nous pouvons tous être coupables. On est tous semblables dans le fond, capables de défier les lois, de tuer symboliquement certains stéréotypes insupportables à nos yeux. On est toujours coupables pour quelque chose aux yeux de tous et on ne peut pas cacher éternellement la faute qu'on a commise car on la lit en l'autre et l'autre la lit en nous. Celui qui a tué ne peut le cacher et celui qui l'a saisi ne peut cacher qu'il l'a saisi. Le monde dostoïevskien est vu par Sarraute comme un monde essentiellement intersubjectif. Rajoutons que dans l'univers de l'écrivain russe toute communication intersubjective est plus que verbale, elle est contact avec autrui. L'essentiel de ce contact se dérobe à nous, il n'est pas clairement exposé, mais il est pourtant senti, entendu, accessible. Au prix d'un long travail, affirmait toujours Sarraute. Le dialogue, qu'il soit intérieur ou échange, occupe souvent l'essentiel des pages de Dostoïevski. Il existe pourtant un domaine où l'informulé règne à travers les sons, les gestes, le silence, ce qui semble permettre l'accès à l'autre, un domaine où tous sont semblables, ajouterait Nathalie Sarraute.

⁸⁵ Dostoïevski, F., cité par Pierre Pascal dans l'Introduction de *Crime et châtiment*, Paris, Omnibus, p. 12.

Et la compassion de Razoumikhine envers Raskolnikov, sa compréhension au sens le plus fort du terme, semble liée à cet échange singulier auquel le lecteur doit se prêter aussi, car sans doute faut-il accepter provisoirement l'étrange, le morbide pour entrer de plain-pied dans la psyché de l'être dostoïevskien. C'est ce dont on n'ose pas parler qui est morbide et étrange, une autre facette de la réalité que le roman classique préférerait ignorer, mais que Dostoïevski s'est acharné à explorer comme seule vérité, seule source de vie. Bien que Nathalie Sarraute ait rejeté ou remodelé cette conception « morbide » des mouvements souterrains, qu'elle ait rejeté une lecture par trop cruelle ou « paranoïaque » de son œuvre, de tels états morbides, semblaient, aux yeux de certains critiques des années '50, bien avoir fondé sa propre création littéraire⁸⁶. Et toute cette description singulière des personnages de Dostoïevski conduit la romancière française vers une irrémédiable conclusion qui sera le point de départ de son œuvre : la littérature est entrée dans « l'ère du soupçon », une ère qui est avant tout motivée par la nécessité de privilégier la dualité de la réalité littéraire, une ère où la prolifération des effets de dualité mènera à l'inévitable éviction du personnage romanesque.

3. L'Idiot

Quant aux effets de dualité présents dans *L'Idiot*, on en perçoit tout au long du roman. Les structures doubles des répétitions et les situations où des scènes se répondent en écho sont ici les expressions les plus récurrentes de la dualité. Derrière l'apparence des situations qui se répondent en écho, il s'agit bien entendu de variations sur le même thème : la première crise d'épilepsie de l'idiot, si spectaculaire soit-elle, le sauve de la mort, la seconde, en revanche, le condamne aux yeux de la société ; le premier geste de Mychkine pour empêcher Gania de frapper sa sœur n'est pas aussi grave que le second qui entraîne un duel ; la première fuite de Nastassia avec Rogojine n'est qu'une insulte à la société, la seconde est un suicide. Rappelons aussi que l'ambiguïté de l'image de Mychkine vient des jugements que tout le monde fait sur son apparence. On le compare souvent à un enfant grâce à sa bonté, sa croyance au bien, sa facilité de pardonner. Pourtant, on l'appelle idiot à cause de sa maladresse apparente dans le monde, ses prises de positions radicalement différentes. Son idiotie aux yeux des autres c'est d'être singulièrement humble et doux, toujours parfaitement sincère et confiant dans tout le monde.

⁸⁶ Voir par exemple la critique d'Etienne Lalou qui en dépit de son admiration pour certaines qualités chez Sarraute, qualités qu'elle désavouerait d'ailleurs, voit dans *Martereau* « le monde d'un malade » où les personnages « ne sont que des prétextes, des marionnettes animées par le délire morbide du narrateur ». Lorsqu'on veut aborder la question des « influences » en matière d'étrangeté, c'est F. Dostoïevski qui est souvent cité comme précurseur de Sarraute : « [...] nous sommes et restons mystérieux les uns aux autres. C'est là le sens de *Martereau*. Nous y retrouvons ce message dostoïevskien dont Nathalie Sarraute assure, parmi nous, un relais. », Jean Blanzat dans *Le Figaro littéraire*, 12 septembre 1953. On trouve ces citations dans le compte-rendu que fait Valérie Minogue de l'accueil par la critique de *Martereau*, OC, p. 1788.

Soumis aux terribles épreuves répétées et multiples de la souffrance, de l'humiliation, du doute que leur assène l'écrivain, les personnages finissent par se scinder ou éclater en personnages multiples. C'est le cas des deux personnages principaux qui incarnent chacun le double de l'autre : Mychkine incarne la part de spiritualité qui habite Rogojine, et Rogojine est le démon de Mychkine. A travers le cheminement dans le récit de ces deux personnages, on a souvent l'impression de lire en gros l'expérience d'un seul héros. Les deux hommes, même si en apparence très différents l'un de l'autre, poursuivent, chacun à leur manière, le même objectif – Nastassia. Ils vont se trouver face à face, tantôt animés par une sympathie inexplicable (leur première rencontre par exemple), tantôt par une hostilité naturelle (leur rivalité). Leurs comportements parallèles prennent des allures nettement symboliques : l'un se conduit en ange, l'autre en démon. Pourtant, à un moment donné, on les voit échanger leurs croix orthodoxes... Par cet échange symbolique, les voilà frères tous les deux. Ils deviennent une unité, deux représentations symboliques de la même figure. Mais, le jour même, Rogojine tente d'assassiner son « frère » le prince. Paradoxalement, la tentative de meurtre ne descellerait pas l'union des deux héros et le prince pardonnera Rogojine.

Dostoïevski ne cesse de mettre en parallèle les aventures des deux rivaux dans leur poursuite de Nastassia. Celle-ci est déchirée aussi entre les demandes en mariage que les deux hommes lui font chacun à son tour. La femme fatale promet sa main au prince, mais s'enfuit avec Rogojine, qui, finalement, l'assassine. Vers la fin, les voilà à nouveau ensemble : Rogojine, qui incarne l'être terrestre dominé par l'inconscient et l'instinct, et le prince Mychkine qui incarne l'être dévoilant la vérité de la spiritualité. Ils se retrouvent tous les deux à veiller le corps inanimé de Nastassia. Maintenus presque inséparables jusque-là, les deux moitiés du « double » Rogojine/Mychkine sombrent dans le noir après la mort de Nastassia : Rogojine est condamné au bagne, le prince redevient épileptique.

Certes, cette image du double est importante si on en étudie les rapports avec l'ensemble des thèmes philosophiques abordés par Dostoïevski, mais ce qui nous intéresse ici c'est le double comme représentation littéraire originale dans laquelle réside la vérité du personnage romanesque. On s'aperçoit ainsi qu'en dehors de sa structure double, le personnage dostoïevskien ne peut pas exister, il se désintègre. Écoutons George Steiner faire la synthèse du personnage double dostoïevskien :

Rogojine est le péché originel de Mychkine. Dans la mesure où le prince est humain, et par conséquent est héritier de la Chute, les deux hommes doivent rester inséparables. Ils entrent ensemble dans le roman et en sortent par une fatalité commune. Dans la tentative de meurtre de Rogojine contre Mychkine il y a le déchirement du suicide. Leur inextricable mélange est une parabole dostoïevskienne

sur la nécessité du mal au seuil de la connaissance. Quand Rogojine lui est enlevé, Mychkine sombre à nouveau dans l'idiotie. Sans les ténèbres, comment saisirions-nous la nature de la lumière ?⁸⁷

Si Steiner explique le double Rogojine-Mychkine par le fait qu'on est toujours deux en un, René Girard nous suggère qu'au sein d'une relation duelle il y a toujours un troisième.

Dualité et désir mimétique.

En effet, René Girard place à l'intérieur d'une structure intersubjective bipolaire la notion de désir mimétique. Le désir ne se fixerait pas, dans la vision girardienne, de façon autonome selon une trajectoire linéaire : sujet - objet, mais par imitation du désir d'un autre selon un schéma triangulaire : sujet - modèle - objet. Le désir mimétique est, selon Girard, l'essence la plus intime du rapport humain parce que l'être humain ne peut pas se définir en dehors de ce rapport avec un autre. L'hypothèse girardienne repose donc sur l'existence à l'intérieur d'une relation bipolaire d'un troisième élément, médiateur du désir, qui est l'*Autre*. On ne désire un objet que parce qu'il est désiré par un autre. C'est parce que l'être que j'ai pris comme modèle désire un objet (conçu de façon étendue comme toute chose dont l'autre semble pourvu et qui me fait défaut) que je me mets à désirer celui-ci et l'objet ne possède de valeur que parce qu'il est désiré par un autre. Celle qui est désirée dans *L'Idiot* c'est Nastassia. C'est elle l'objet, le médiateur entre les deux hommes qui eux forment, on a vu, un double. Un autre triangle peut se dessiner avec les mêmes sujets mais d'une façon différente. Il s'agirait d'une relation entre Rogojine et Nastassia où l'objet « désiré » serait le prince. Ou encore, un troisième triangle est possible aussi où le médiateur serait Rogojine.

Ainsi le principe du désir mimétique peut s'appliquer aux rapports entre tous les personnages dostoïevskiens. De surcroît, René Girard lui-même démontre que le désir triangulaire est l'essence même de l'existence des personnages chez Proust, Stendhal, Cervantès, Flaubert et autres. Il souligne que la grandeur de Stendhal ou de Dostoïevski consiste dans le fait même qu'ils ont su placer l'*autre* au cœur de l'intersubjectivité humaine et par là, le théoricien dénonce le mensonge romantique du héros divin ou surhumain. Celui-ci étant en tous les cas autosuffisant, il illustrerait la trajectoire linéaire du désir et donc mensongère. Le mensonge romantique révoqué par Girard n'est en somme que la tentative d'effacement, de dissimulation du modèle, du tiers dans le schéma du désir.

Si on revient au schéma du désir dans *L'Idiot* on peut remarquer, suivant l'hypothèse girardienne, que le rapprochement ou l'éloignement du médiateur de l'un ou de l'autre des sujets cause à l'intérieur du triangle des sentiments contraires, ambigus et inexplicables parfois.

⁸⁷ Steiner, G., *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, Seuil, p. 1963, p. 157.

La rivalité des deux hommes s'exaspère à un tel point qu'ils tendent à oublier le tiers qui en est la cause et se laissent porter par un sentiment double de haine et de vénération, un désir ambigu d'adhésion et de rupture. On voit s'établir alors une médiation interne, selon Girard, lorsque le médiateur est réel et au même niveau que le sujet. Chaque rival devient pour l'autre le modèle-obstacle adorable et haïssable, celui qu'il faut à la fois abattre et absorber. Le prince se transforme aussitôt en rival et en obstacle pour l'appropriation de l'objet (Nastassia) dont la valeur augmente pour Rogojine à mesure que la rivalité croît. Lorsque la femme meurt, le drame atteint les deux autres actants. Une désagrégation absolue y a lieu. Et Girard, qui tout au long de son étude compare l'univers de Proust à celui de Dostoïevski, constate :

[Proust] n'atteindra pas le stade suprême de la médiation interne. Cette dernière étape étant réservée à un autre romancier, au Russe Dostoïevski qui précède Proust dans la chronologie mais qui lui succède dans l'histoire du désir triangulaire.

En dehors de rares personnages qui échappent entièrement au désir selon l'Autre, il n'y a plus, chez Dostoïevski, d'amour sans jalousie, d'amitié sans envie, d'attraction sans répulsion. On s'insulte, on se crache au visage et, quelques instants plus tard, on est aux pieds de l'ennemi, on lui embrasse les genoux⁸⁸.

Cette « fascination haineuse », estime René Girard, est du même ordre en principe que le snobisme proustien et la vanité stendhalienne : un désir copié sur un autre. L'ambiguïté dramatique qui s'installe à l'intérieur du triangle est celle de la médiation interne tourmentée par des émotions doubles intenses :

Chez Dostoïevski la haine, trop intense, finit par « éclater », révélant sa double nature, ou plutôt le double rôle de modèle et d'obstacle joué par le médiateur. Cette haine qui adore, cette haine qui traîne dans la boue et même dans le sang, c'est la forme paroxystique du conflit engendré par la médiation interne. Le héros dostoïevskien révèle à tout instant, par des gestes et des paroles, une vérité qui reste le secret de la conscience chez les romanciers antérieurs. Les sentiments « contradictoires » sont si violents que le héros n'est plus capable de les maîtriser⁸⁹.

L'hypothèse du triangle mimétique tel que Girard le décrit chez Dostoïevski apporte une nouvelle dimension au dédoublement extérieur des personnages. Ce dernier s'avère associé à un dédoublement intérieur du même personnage. Les sujets du couple Rogojine-Prince unis par l'intermédiaire de Nastassia se révèlent donc doublement doubles. Par ailleurs, la description fournie par Girard des héros dostoïevskiens nous rappelle fortement les

⁸⁸ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 55-56.

⁸⁹ *Ibidem*.

descriptions faites par Nathalie Sarraute dans *De Dostoïevski à Kafka*⁹⁰. Cette révélation des gestes et des paroles du personnage chez Dostoïevski évoqués par Girard semble être du même ordre que celle soulignée par Sarraute. Il s'agit bien évidemment des mouvements qui traduisent au-dehors le secret d'une vie intime inexplorée avant Dostoïevski et qui constitue pour l'auteure des *Tropismes* « la substance même de notre vie » et de son œuvre romanesque. Le phénomène de l'« amour haineux » selon l'autre est une construction présente aussi au cœur de l'intersubjectivité sarrautienne. Et comme chez Dostoïevski, les émotions contradictoires et les impulsions ambiguës, qui animent l'œuvre sarrautienne, désorientent et angoissent le lecteur.

Jeux de perspective.

Dans l'univers dostoïevskien, le lecteur doit passer par les ténèbres de la dualité pour en sortir avec l'impression d'avoir pu saisir l'unité d'un personnage ou d'un événement. Néanmoins, cette impression est soumise aux autres fluctuations qui fournissent une information nouvelle et empêchent la première conception du personnage de s'ancrer dans notre imagination. Le double est donc nécessaire chez Dostoïevski puisqu'il sert à l'écrivain à moduler de multiples visions de la réalité littéraire. A travers la représentation double, le romancier réalise la description du personnage sur deux niveaux, celui de la conscience et de l'inconscient, celui du dehors et du dedans, celui de la surface et du souterrain, celui de la raison et de la pulsion. De l'« inextricable mélange » de ces deux plans différents se crée une sorte d'image dynamique des personnages et de leurs états. A notre avis, c'est à la source de ce dynamisme dostoïevskien que réside la conception sarrautienne du personnage littéraire. Cette idée d'un univers immense authentique qui demeure à la frontière de deux mondes qu'on découvre en lisant Dostoïevski, aurait-elle servi à Nathalie Sarraute à déployer sa propre écriture sur un double niveau : « celui des tropismes et celui des apparences » (RR, p. 1655) ? Réduire chez Sarraute le personnage à l'état d'une simple apparence accessible aux regards de tout lecteur, c'est aussi peindre l'image d'un idiot⁹¹ dostoïevskien. Mais, si rendre « vivant » son personnage-idiot pour Sarraute, c'est l'animer de tropismes, pour Dostoïevski, c'est le confronter à un autre lui-même, à un Rogojine, et sur un autre niveau – à un désir mimétique. En effet, à son époque, Dostoïevski se voyait encore obligé de dissimuler sous l'aspect d'une dualité extérieure une dualité intérieure. Un siècle plus tard, Nathalie Sarraute affirme ne plus avoir besoin de complexifier les représentations extérieures des personnages

⁹⁰ Il s'agit de l'entière description du père Karamazov et du personnage de *L'Eternel mari* dans *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1564-7.

⁹¹ Signalons que l'Idiot dostoïevskien n'est idiot qu'aux yeux du monde. Autrement dit, c'est un personnage réduit à son apparence lorsqu'on l'appelle *idiot*, mais en réalité, il est animé par une vie intérieure très active. Cette intériorité exceptionnelle est surtout saisissable à travers les confrontations du protagoniste avec Rogojine.

pour en révéler la substance double authentique. Ce qui l'intéresse, c'est d'explorer la complexité intérieure des caractères comme si c'était sa propre complexité, comme si c'était une expérience universelle : « Si complexe que soit un personnage, si plein de traits de caractère changeants et contradictoires, cette complexité n'est rien en comparaison de ce qui se passe, si on l'examine à travers un instrument grossissant, en chacun de nous, à chaque instant. » (RR, p. 1653).

En revenant à Dostoïevski, on constate que Rogojine et Mychkine, dans leur unité/dualité sont nécessaires pour représenter la synthèse de l'âme humaine et, par extension, la synthèse du personnage romanesque en général. Toute suppression d'une moitié du « double », mènera à l'anéantissement de l'autre moitié et par conséquent à la désintégration totale du personnage. Ici, une image, une séquence, une scène n'explique pas l'autre, mais comme par surimpression, la double, la répète, la multiplie, la disloque. Pour J. Catteau ces structures doubles, devenues signes d'une écriture moderne de nos jours, remplissent « le grand dessein de Dostoïevski [...] non pas de tuer le personnage romanesque mais de réduire la multiplicité des individus à la pluralité des expériences chez le même individu ⁹² ». A notre sens, l'écrivain tente d'écrire un roman où le héros, en traversant de multiples phases contradictoires de sa dualité profonde, est livré plutôt à une expérience universelle qui lui confère une extraordinaire réalité au point qu'il interpelle le lecteur à participer ou à s'identifier à sa situation. Pour aider le lecteur à réaliser plus facilement cette identification aux expériences du personnage, l'écrivain tente de le guider par l'intermédiaire d'un narrateur qui propose une double vision de la réalité révélée. Cela implique une dualité de perspective narrative partagée entre un point de vue extérieur et intérieur sur le monde. Si une représentation extérieure est objective, une représentation intérieure est animée par le doute et l'hésitation, sensations inhérentes au for intérieur des êtres humains. Cette deuxième représentation de la réalité a plus de chances d'aider le lecteur à participer aux événements du récit pour la simple raison qu'elle fait appel à ce fond commun des sensations et d'expériences intérieures auxquelles on peut facilement s'identifier.

Dans l'*Idiot*, l'instance narrative est structurée selon une vision et une parole double. Dans la première partie du roman, c'est un narrateur omniscient qui fournit au lecteur la préhistoire des personnages et l'origine des événements qui se produiront dans la suite. On sent la présence d'un chroniqueur qui en dit plus que n'en sait aucun de ses personnages. Les événements du récit sont présentés à travers une perspective omnisciente appelée par

⁹² Catteau, J., *La création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 289.

J. Pouillon « vision par derrière » et une parole univoque. Le narrateur voit tout et il dit tout. Mais, à partir de la deuxième partie du roman ce narrateur qui sait tout sur les événements et les personnages est remplacé de temps en temps par un autre narrateur qui inscrit son récit sous le signe du doute. Celui-ci semble ne pas être au courant de certains événements évoqués par son « partenaire » omniscient et ne cesse pas de s'interroger sur le sens de tout ce qu'il voit et entend. Le récit de ce deuxième narrateur vise à révéler très clairement la dualité de la réalité. Les questions, les soupçons, les incertitudes, les contradictions, les « dirait-on » dont il parsème son discours rendent toute image et parole imprégnées d'une dualité révélatrice. L'énoncé donne ainsi l'impression de se construire sur un double niveau. Les descriptions des événements, des sentiments et des raisonnements des personnages révélés par le narrateur omniscient sont aussitôt ébranlées par les interventions hésitantes et contradictoires d'un autre narrateur qui « ne sait pas », « n'est pas sûr », « doute bien » de « quelque chose ».

C'est précisément cette dualité de la voix narrative qui constitue le fil conducteur du récit et influence la vision du lecteur sur l'histoire racontée. Ainsi, par exemple dans le premier chapitre de la deuxième partie du roman la voix incertaine du narrateur nous révèle d'abord divers ragots colportés sur le héros principal par la foule anonyme. Ici le narrateur semble ignorer ce qu'était devenu Mychkine après son départ de la ville et se fie plutôt aux dits des autres : « On disait alors qu'il pouvait exister quelques autres raisons à une telle précipitation de son départ ; mais sur cela, comme sur les aventures du prince à Moscou et, en général, sur toute la durée de son absence de Petersbourg, nous ne pouvons apporter qu'assez peu d'information⁹³. » (I, p. 890). Bien que ce narrateur n'ait que très peu d'information à nous fournir sur le protagoniste, il est au courant de tout ce qui se passe avec les autres personnages. Son regard hésitant se transforme aussitôt en regard omniprésent et nous révèle aisément toute une suite d'événements sur la vie de la famille Epantchine. L'information est tantôt présentée à travers le regard omniscient d'un narrateur qui est au courant de tout ce qui se passe, tantôt à travers le regard furtif jeté sur une lettre intime ou un journal quotidien. Il suffit de lire attentivement ce premier chapitre de la deuxième partie du roman pour remarquer facilement ce décalage narratif présent tout au long du livre. Citons juste quelques lignes qui évoquent Aglaïa après réception de la lettre du prince :

Aglaïa lut ce billet rapide et un peu saugrenu, et, d'un seul coup, elle s'empourpra, mais tout entière, puis elle resta pensive. Il nous serait difficile de peindre le cours de ses pensées. Entre autres, elle se posa cette question : fallait-il le montrer ?

⁹³ « Говорили тогда, что могли быть и другие причины такой поспешности его отъезда ; но об этом, равно как и о приключениях князя в Москве и вообще в продолжение его отлучки из Петербурга, мы можем сообщить довольно мало сведений. », И, II, I, 181.

Bizarrement, elle avait honte. Elle finit d'ailleurs, avec un sourire bizarre et ironique, par jeter la lettre dans son bureau. Le lendemain, elle la sortit et la glissa dans un gros livre à reliure massive (ce qu'elle faisait toujours avec ses papiers, pour les retrouver plus vite en cas de besoin). Ce n'est qu'une semaine plus tard qu'il lui arriva de regarder le livre que c'était. Elle l'avait mise dans *Don Quichotte de la Manche*. Aglaïa fut prise d'un fou rire terrible – elle ne savait pas pourquoi.

On ne sait pas non plus si elle montra son bien à l'une ou à l'autre de ses sœurs⁹⁴. (CC, p. 900)

Dans ce passage on détecte facilement la double instance narrative. D'abord, le narrateur voit Aglaïa rougir lorsqu'elle lit la lettre. Brusquement, il ne sait plus reproduire le cours des pensées qui envahissent l'esprit de son héroïne. Sa voix tremble et son regard hésitant se fraye un chemin vers les sentiments (la honte) et les pensées (faut-il montrer la lettre ?) de la jeune fille. Ici intervient de nouveau le regard omniscient qui suit tous les gestes d'Aglaïa. On voit à travers cette vision extérieure, la jeune fille cacher la lettre dans un gros livre. La phrase entre parenthèses est un exemple incontestable d'une vision et d'une parole « savante ». Notons aussi les références temporelles explicites au moment de la narration (« une semaine plus tard ») que la conscience omniprésente nous révèle. Ce narrateur précise également qu'il s'agit du roman *Don Quichotte de la Manche*⁹⁵. La scène culmine avec le rire soudain d'Aglaïa lorsqu'elle voit le titre de ce gros livre. La puissance de ce rire (« terrible ») semble bouleverser la conscience du conteur. La raison de ce rire éclatant reste pourtant un mystère délibérément pointé mais inexpliqué par notre observateur timide. Il parsème son discours des expressions de l'indéfini et de l'incertitude. Ce narrateur myope ne sait pas non plus si son héroïne allait montrer la lettre du prince à l'une ou à l'autre de ses sœurs. L'hésitation du narrateur sème inévitablement le doute dans l'esprit du lecteur. Mais, très vite l'héroïne est révélée à nouveau par un narrateur qui croit savoir le fond de sa pensée.

⁹⁴ « Прочтя эту коротенькую и довольно бестолковую записку Аглая вся вдруг вспыхнула и задумалась. Нам трудно бы было передать течение ее мыслей. Между прочим, она спросила себя: « показывать ли кому-нибудь? » Ей как-то было стыдно. Кончила, впрочем, тем, что с насмешливою и странною улыбкой кинула письмо в свой столик. Назавтра опять вынула и заложила в одну толстую, переплетенную в крепкий корешок книгу (она и всегда так делала с своими бумагами, чтобы поскорее найти, когда понадобится). И уж только чрез неделю случилось ей разглядеть, какая была это книга? Это был Дон-Кихот Ламанчский. Аглая ужасно расхохоталась - неизвестно чему. Неизвестно тоже, показала ли она свое приобретение которой-нибудь из сестер. », И, II, I, 191.

⁹⁵ Dostoïevski reconnaît lui-même avoir modelé en partie le personnage de l'Idiot sur *Don Quichotte*. Dans une de ces lettres, il dit : « Il n'est rien au monde de plus profond ni de plus fort que cette œuvre. C'est jusqu'à présent le dernier mot et le plus grand de la pensée humaine, c'est l'ironie la plus amère qu'ait jamais exprimée l'homme, et si la terre venait à sa fin et que là-bas, quelque part, on demandât aux hommes : « eh quoi, avez-vous compris la vie que vous avez menée sur terre et qu'en avez-vous conclu ? » l'homme pourrait sans un mot tendre *Don Quichotte* : « Voici ma conclusion sur la vie, pouvez-vous me juger à cause d'elle ? », cité par Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 150. Les deux personnages se ressemblent parce qu'ils sont menés par une idée fixe, résistant aux épreuves de la réalité avec une foi inébranlable. Un autre élément commun est leur dévotion platonique pour une femme idéalisée. Mais si pour sauver son idéal, le héros de Cervantès se réfugie dans la folle imagination de sauver le monde, le héros dostoïevskien se réfugie dans l'épilepsie. Si l'un est une figure comique, l'autre est profondément tragique. Cet élément intertextuel semble souligner délibérément surtout les différences entre les deux œuvres.

Ainsi, le lecteur se sent constamment amené à appréhender Aglaïa d'une façon double objective/subjective, relevant tantôt de la vision omnisciente tantôt de la vision restreinte du narrateur. On a l'impression que ces deux instances narratives différentes se concentrent tantôt sur la réalité extérieure des personnages, tantôt sur leur réalité intérieure et dissimulée.

Dualité de la réalité spatio-temporelle.

De plus, le point de vue narratif ambigu retiendra d'emblée notre attention par une forte émotion dramatique produite grâce à la construction particulière du temps et de l'espace dans le récit. En réalité, la temporalité romanesque chez Dostoïevski est caractérisée par une forme double. Ici se confronte l'ordre de disposition des événements dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements temporels à l'intérieur de l'histoire. Cette dualité temporelle chez Dostoïevski est définie par Jacques Cateau comme : « le temps *manipulé* par l'auteur et le temps *vécu du dedans* par le héros⁹⁶ ». Dans *L'Idiot*, nous assistons à un sensible décalage entre les événements narrés « du dehors » par un narrateur omniscient préoccupé de donner au lecteur des références explicites au moment de la narration et les événements vécus « du dedans » par un narrateur myope, concentré sur les émotions et les pensées immédiates des personnages. Ce décalage s'exprime dans l'énonciation par un rythme double conçu comme structure de contrôle responsable de la dynamique temporelle de la production et de l'attente narrative, mais aussi poétique. Ainsi le rythme de la parole narrative « omnisciente » est perçu par le lecteur comme continu par opposition à la discontinuité et à l'incohérence constante de la parole hésitante d'un narrateur préoccupé à nous transmettre, les mouvements intérieurs du personnage au moyen d'incertitudes, de régressions, d'interrogations. On est enclin à remarquer que s'agissant de l'écriture dostoïevskienne, il y a une distorsion entre le moment de l'appréhension des mouvements intérieurs des personnages et les réactions qui s'en suivent. Par exemple, dans le passage cité plus haut, les observations minutieuses du comportement d'Aglaïa sont ancrées dans le temps et l'espace⁹⁷. Le regard omniprésent de l'observateur nous révèle tous les mouvements visibles (les gestes et les actions) de l'héroïne. Le regard soupçonneux du narrateur nous révèle les mouvements invisibles (la honte et l'agitation) du for intérieur de la jeune fille. Le texte progresse grâce à la juxtaposition des propos narratifs doubles qui débouchent sur le rire éclatant d'Aglaïa. Gradation continue qui arrive à son point culminant et bouleverse l'imagination du lecteur. On s'interroge : pourquoi rit-elle lorsqu'elle lit le titre du livre ? Cette tension entre l'énonciation et l'expérience vécue par le sujet de la lecture est le résultat

⁹⁶ Cateau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 433.

⁹⁷ Des indices temporels comme « Назавтра »/le lendemain ou encore « через неделю »/une semaine plus tard créent ici une temporalité romanesque bien précise. De même, l'espace où se déroule l'action est défini comme étant celui de la maison où habitait la jeune fille.

de la tension subtile qui se crée entre l'énonciation omnisciente et l'énonciation hésitante. Malgré les indices temporels explicites sur l'origine des événements qui se produiront, on a l'impression que le texte révèle une tendance spontanée de faire coïncider l'ordre des événements observés à l'ordre des événements vécus. De cette illusion de simultanéité découle la sensation qu'une durée des événements particulière s'installe dans le texte, une durée qui met en relief la tension et la vacillation de quelque chose d'inconnu. Cet inconnu est à la base du sourire d'Aglaïa lorsqu'elle range la lettre au fond d'un tiroir, cet inconnu est aussi à la base de son rire qui bouleverse plus tard le narrateur. Cette tension acquiert toute son originalité lorsqu'un constant va-et-vient s'établit entre la conscience d'un narrateur extérieur et celle d'un narrateur « incarné » dans son personnage. Balloté sans cesse entre les deux visions, le lecteur s'aperçoit de l'éclatement inattendu de ce décalage temporel.

D'un monde à l'autre chez Dostoïevski, il n'y a que l'espace d'un instant. Un espace dynamique débouchant sur une multiplicité et une simultanéité de mondes qui s'opposent et se composent. Un instant d'extrême tension qui déclenche une avalanche de contradictions, d'hésitations, d'accumulations langagières largement répandues dans le récit. Et cet instant nous rappelle, même si timidement, l'instant du « présent démesurément agrandi » (ES, p. 1554) du tropisme sarrautien. C'est au sein de cet instant placé à la lisière des deux réalités extérieure/intérieure que Nathalie Sarraute examine le tropisme à travers un instrument grossissant de grande précision et subtilité. Tout se passe comme si elle appuyait sur la touche « pause » et arrêta le déroulement d'un film au moment où quelque chose se déroba sous la surface de l'action. Tandis que dans le récit de Dostoïevski il s'agit d'un pressentiment de la nécessité de créer l'effet d'une simultanéité entre l'énonciation et l'expérience, dans l'univers de Sarraute « les événements se succèdent en fonction de l'appréhension immédiate du tropisme, des mots qui se répercutent dans la conscience⁹⁸ ». Ce n'est qu'en prenant le temps d'arrêter son regard sur ce fameux instant dostoïevskien pour saisir sa tension que Nathalie Sarraute réussit à déployer devant le regard du lecteur toute la finesse du mouvement fugace des tropismes imperceptibles. Il s'agira pour la romancière de rendre saisissable cet instant, situé à l'intérieur de la dualité *dedans/dehors* chez Dostoïevski, moyennant « un temps immédiat, fracturé, nous livrant les hésitations, les tâtonnements de la conscience aux prises avec la parole de l'autre⁹⁹ ». Dans cet univers du présent agrandi, il n'y aura pas d'organisation stricte et le temps ne pourra jamais se couler dans l'ordre chronologique habituel.

L'enchaînement chaotique de divers événements à l'intérieur d'une scène principale vise non seulement à dégager des effets de dualité des représentations, mais aussi à faire

⁹⁸ Calamusa, G., « Instant présent et tropisme », *Nathalie Sarraute. Un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 25.

⁹⁹ *Ibidem*.

éclater tout ordre temporel. Le narrateur évoque à travers des fragments qui viennent s'imbriquer dans l'événement principal des scènes qui ont déjà eu lieu (par exemple la scène de l'arrivée de la bande de Rogojine). Mais, peu à peu, on s'aperçoit que ces scènes du passé n'introduisent pas une coupure temporelle entre le moment antérieur et présent, elles provoquent une sorte d'actualisation dans le présent des mouvements intérieurs éprouvés dans le passé. Ainsi, la sensation de trouble angoissant qu'on avait ressentie au moment de la première incursion des amis de Rogojine dans la gare est réactualisée au moment de la répétition de presque la même représentation inquiétante. La spontanéité de cette répétition de scène est bouleversante par son intensité. Du coup, le lecteur ne se préoccupe point de rétablir une continuité chronologique, mais s'attache plutôt à restituer une continuité de la sensation qui va s'intégrer à la relation événementielle. Dès la première représentation des amis de Rogojine, on avait l'impression d'un mystère de mauvais augure et ce mystère est réactualisé et remodelé lorsque la même image survient de nouveau plus tard.

Dans ses premiers romans, Nathalie Sarraute utilise souvent un principe analogue de la réactualisation dans le présent des événements passés. Ces événements sont, dans l'univers romanesque sarrautien, des situations de parole dont le sens se modifie ou s'enrichit avec chaque répétition. Rappelons-nous les cas des multiples expressions comme « Et les Fruits d'Or, qu'est-ce que vous en pensez ? », « taper sur le même clou », etc. Un groupe de mots jaillit et rompt l'équilibre, sous le regard attentif, presque scientifique du conteur sarrautien, comme un groupe inquiétant des gens survient et rompt l'harmonie illusoire, sous l'œil observateur du narrateur dostoïevskien. Mais à la différence de Dostoïevski, Sarraute concentre son regard sur le moment minuscule de l'effraction afin de nous révéler les gouffres dissimulés, les développements probables avant que le jeu de paroles n'annihile le scintillement passager de la sensation authentique. Partir du passé pour aboutir au présent ou l'inverse est une constante des écritures dostoïevskienne et sarrautienne. Ce procédé mobile, même représenté de manière différente chez chacun des deux auteurs, vise à concentrer notre attention sur la dualité fondamentale des choses et à en détacher notre propre impression, impulsion et sensation. Ainsi, notre attention est sans cesse réclamée, mais généreusement récompensée par des impressions nouvelles et enrichissantes.

Dans *l'Idiot* de Fiodor Dostoïevski, une autre façon de retenir l'attention du lecteur est l'insertion dans le sujet principal des récits secondaires qui d'habitude traitent des thèmes philosophiques auxquels l'écrivain russe tient énormément. Comme exemple de ces récits intercalés on peut citer l'article « accusateur » lu par Bourdovski. Ici, l'auteur véhicule des idées qui lui sont chères et s'acharne contre les nouveaux « positivistes ». De là, résulte un texte qui se construit sur un double niveau : littéraire et philosophique, car le contenu

idéologique est intimement fondu avec l'intrigue romanesque centrale. L'avantage d'un tel procédé est double aussi : il instruit et en même temps divertit le lecteur.

On est sans cesse obligés de rester attentifs au tourbillon d'événements pour être capables à la fin de rassembler les lambeaux épars de notre lecture, donner un sens à ce voyage dans l'univers dostoïevskien. Le style de l'écrivain russe dans *L'Idiot* est époustouflant de force, agité et surprenant. La phrase est parsemée à chaque instant des expressions comme : « soudain », « brusquement », « tout à coup ». Une fois l'attention du lecteur attirée, l'écrivain ne le relâche plus. A tout moment, on trouve des mots exprimant la stupéfaction, l'indignation, la colère, le dépit, la bizarrerie, l'épouvante. Les contrastes y sont présents comme dans toutes les autres œuvres dostoïevskiennes dans le but de renforcer les effets de dualité qui prolifèrent. Rogojine qui joue le rôle de voyou et de pervers est opposé à Mychkine, l'incarnation de la bonté et de la spiritualité, la soirée d'anniversaire de Nastassia est plutôt un scandale, son mariage avec Rogojine est surtout une condamnation. On lit le livre à bout de souffle, hébétés par le mouvement tourmenté de l'action et intrigués par la suite.

Malgré la complexité de ce livre qui s'étend sur plusieurs centaines de pages nous ne pouvons pas accuser l'auteur d'en avoir formé un ensemble confus. A notre avis, la pensée de Dostoïevski possédait au contraire une solide cohérence interne. Cette pensée visait des objectifs littéraires très précis : présenter et développer, dans toute sa complexité, l'idée du double. Le fait de trouver, dans *L'Idiot*, tel ou tel détail en contradiction avec un autre exprime l'essence même de la conception de la dualité dostoïevskienne. La pensée de l'écrivain n'est pas une pensée figée, elle est duplice et se trouve en constante évolution. Sur ce principe du progrès se construit, dans son ensemble, l'esthétique littéraire de Fiodor Dostoïevski. C'est pourquoi l'écrivain russe refuse de peindre des types et choisit d'explorer la diversité dissimulée sous la banalité de l'ordinaire. C'est l'homme ordinaire, source de mouvements contradictoires, inattendus et authentiques qui intéresse Dostoïevski. L'écrivain expose clairement cette idée dans la quatrième partie de *L'Idiot* :

Et quand même, néanmoins, nous restons confronté à une question : que doit faire le romancier avec les gens normaux, absolument « ordinaires », et comment doit-il les présenter à son lecteur afin de les rendre un tant soit peu intéressants ? Les oublier complètement dans un récit est vraiment impossible parce que les gens « ordinaires » forment à tout instant, et dans la majorité des cas, les maillons de la chaîne des événements de la vie quotidienne ; ainsi, en les passant sous silence, nous enfreindrons la vraisemblance. Ne remplir les romans que des types, ou même, simplement, pour l'intérêt, que de gens bizarres et inventés serait invraisemblable, voire, sans doute, sans intérêt. Nous pensons que l'écrivain doit chercher des nuances intéressantes et pleines d'enseignement jusque chez les gens les plus banals. Et quand, par exemple,

l'essence même de certaines personnes ordinaires réside justement dans leur banalité constante et perpétuelle, ou, mieux encore, quand, malgré tous les efforts surhumains de ces personnes pour sortir, coûte que coûte, des ornières de la routine et de la banalité, elles finissent, de toute façon, par rester inchangées et immuables dans leur routine – alors ces personnes-là finissent par acquérir un certain genre de caractère typique – comme une banalité qui ne veut pour rien au monde rester banale et veut, coûte que coûte devenir originale et indépendant, sans posséder le début d'un moyen de devenir indépendante¹⁰⁰. (I, p. 1196)

L'intérêt que découvre Dostoïevski à peindre des personnages « ordinaires », à fouiller dans leur existence authentique et à s'efforcer à tout prix de ne pas étouffer sous des clichés leurs pulsions s'explique par une double motivation. D'une part, l'écrivain reconnaît lui-même qu'il est impossible de décrire ces hommes « ordinaires » d'une manière intégrale, dans un aspect typique et caractéristique. D'autre part, ces êtres « ordinaires » constituent la majorité d'une société humaine et donc incarnent la diversité et la complexité existentielle universelle. L'ordinaire de tels êtres recèle une dualité essentielle, inépuisable et inexplicable de d'émotions et de sensations. Comme dira Nathalie Sarraute : « C'est quelque chose qui est fait d'éléments épars, que nous devinons, que nous pressentons très vaguement, d'éléments amorphes qui gisent, privés d'existence, perdus dans la masse infinie des possibilités, des virtualités, fondus en un magma, emprisonnés dans la gangue du visible, étouffés sous le déjà-vu, sous la banalité et la convention. » (RR, p. 1644). C'est donc l'écorce de la banalité que les deux écrivains tentent de percer pour découvrir des nouvelles vérités dont l'existence restait insoupçonnée et inexplorée avant eux.

4. Les Démons

D'autres éléments, aussi divers que significatifs, seront à la base du double dans le roman le plus mystique de Fiodor Dostoïevski - *Les Démons*. Notons avant tout qu'il existe une polémique sur la traduction du titre. Le terme russe « Бесы » [besy] signifie « les démons » et non « les possédés », comme l'ont traduit certains traducteurs¹⁰¹. Il est fort possible qu'à l'origine de cette confusion soient les deux épigraphes du livre. La première

¹⁰⁰ « все-таки пред нами остается вопрос: что делать романисту с людьми ordinарными, совершенно « обыкновенными », и как выставить их перед читателем, чтобы сделать их хоть сколько-нибудь интересными? Совершенно миновать их в рассказе никак нельзя, потому что ordinарные люди поминутно и в большинстве необходимое звено в связи житейских событий; миновав их, стало быть, нарушим правдоподобие. Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывальными было бы неправдоподобно, да пожалуй, и не интересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ordinарностями. Когда же, например, самая сущность некоторых ordinарных лиц именно заключается в их всегдашней и неизменной ordinарности или, что еще лучше, когда, несмотря на все чрезвычайные усилия этих лиц выйти во что бы ни стало из колеи обыкновенности и рутины, они все-таки кончают тем, что остаются неизменно и вечно одною только рутиной, тогда такие лица получают даже некоторую своего рода и типичность, - как ordinарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальною и самостоятельною, не имея ни малейших средств к самостоятельности. », И, IV, I, 461.

¹⁰¹ Albert Camus, Jean Chuzeville, Elisabeth Guertik, Georges Philipenko, etc.

citation est un extrait du poème *Les Démons* d'Alexandre Pouchkine (le titre du roman de Dostoïevski est le même que celui du poème de Pouchkine « Бесы »). La seconde citation, tirée de l'Évangile selon Saint Luc évoque l'épisode où Jésus, ayant libéré un possédé, autorise les démons à se réfugier dans un troupeau de porcs, qui se précipitent alors dans le lac du haut d'un rocher. De nos jours, les traductions françaises vont dans le sens du titre « Les Démons »¹⁰², qui, selon le slaviste Georges Nivat, est le titre correct. Les explications données par Dostoïevski et reprises par Pierre Pascal¹⁰³ confortent cette traduction.

Dans ce récit, ayant comme thème la conspiration politique, apparaît l'action destructrice des sinistres socialistes révolutionnaires contre les mouvements anarchiques naissants. Des démons qui cherchent à supprimer par tous les moyens la société. Les personnages apparaissent bien comme des « possédés », puisqu'ils semblent être prisonniers d'une puissance mystérieuse incarnée dans l'idéologie d'un programme politique « novateur » qui les pousse à commettre des actes dont ils seraient par eux-mêmes incapables. L'atrocité de ce « dédoublement » des personnages possédés consiste dans son absurdité : les héros commettent des crimes contre l'humanité au nom d'une idéologie humanitaire. Ils sont prêts à accepter la gravité et l'horreur de leurs actes, mais, dans le même temps, leurs confessions ne sont que des défis lancés au monde puisqu'ils dévoilent le mépris profond des personnages à l'égard de tous ceux qui pourraient les écouter. Partagés entre leurs pulsions intérieures et leurs convictions idéologiques, ce sont des personnages doubles dont la conscience est constamment divisée entre l'humain et l'inhumain. Dans ce contexte, ce n'est pas étonnant qu'on ait vu à travers l'incertitude et la dualité existentielle peintes dans les *Démons* de Dostoïevski, le pressentiment du désespoir et du délire du programme politique révolutionnaire, communiste et fasciste. Ainsi H. Troyat estimait que *Les Démons* devrait se situer au vingtième siècle, car à l'époque de sa publication, le public n'était pas encore prêt à mesurer la portée d'un tel message prophétique :

Il [le public] n'y a vu qu'une caricature du temps. Il n'a pas su discerner la promesse atroce du temps. Il n'a pas compris que cette charge d'atelier deviendrait bientôt un tableau d'une effrayante ressemblance. La tragédie de la révolution russe a donné une conclusion sinistre à ce grand livre qui l'annonçait¹⁰⁴.

¹⁰² Boris de Schoelzer et André Markowicz.

¹⁰³ *Les Démons*, Introduction, Bibliothèque de la Pléiade, p. XV.

¹⁰⁴ Troyat, H., *Dostoïevsky*, Fayard, 1960. Cité par Lamblé, P., *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski*, 2, op. cit., p. 337.

Pour N. Berdiaev aussi, cela semblait presque incroyable d'avoir pu ainsi tout prévoir et prédire comme le fait Dostoïevski dans *Les Démons*¹⁰⁵. Quant à Pierre Lamblé, il explique le « don prophétique » de l'auteur russe par sa manière quasi-scientifique d'étudier les mécanismes historiques qui étaient en cours et d'analyser les possibilités de la préparation d'une catastrophe :

On a parfois voulu voir, en particulier N. Berdiaev, un prophète en Dostoïevski : mais c'est une erreur. Il n'y a là aucune prophétie, aucune intuition, ni rien de ce genre ; il y a seulement une analyse rigoureuse et objective des forces et des mécanismes historiques ; Dostoïevski voit venir la révolution russe parce qu'il comprend comment fonctionne l'Histoire, parce qu'il est un bon physicien de l'Histoire. S'il comprend de quoi l'avenir peut être fait, c'est parce qu'il analyse de manière scientifique le rapport des forces historiques et qu'il en déduit la trajectoire de l'Histoire. Et ce qu'il déduit, c'est le vingtième siècle¹⁰⁶.

Qu'il s'agisse là d'une prophétie vague ou d'une démonstration objective du fonctionnement historique, il est certes qu'avec *Les Démons* Fiodor Dostoïevski nous livre une analyse extrêmement fine des forces ambiguës présentes dans l'être humain qui régissent ses actions. Pour Nathalie Sarraute, ce pressentiment prophétique de Dostoïevski acquiert consistance grâce à Kafka : « Avec cette divination propre à certains génies, celle qui avait fait pressentir à Dostoïevski l'immense élan fraternel du peuple russe et sa singulière destinée, Kafka qui était juif et vivait dans l'ombre de la nation allemande a préfiguré le sort prochain de son peuple et pénétré ces traits qui furent ceux de l'Allemagne hitlérienne [...] » (DK, p. 1576).

Malgré la profondeur de la pensée dostoïevskienne, ce n'est pourtant pas l'idée le principe de représentation dans les *Démons*. Mieux : l'idée n'est plus le fait de l'auteur mais le fait du personnage qui en donnant un développement inattendu et varié à cette idée devient lui-même auteur. Auteur de ses convictions, de ses crimes, de son image dédoublée. Et même lorsqu'il arrive à Dostoïevski de donner son opinion, c'est précisément, quand il sombre dans l'idéologie qu'il est le moins convainquant. Et comme le dit Bakhtine : « le roman de Dostoïevski est construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tel des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivation de tout l'événement selon le modèle

¹⁰⁵ Berdiaev, N., « Les esprits de la Révolution russe » dans *Le messager orthodoxe*, no. 40/41, 1967/68, pp. 27-32. Cité par Lamblé, P., *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski*, 2, op. cit., p. 335.

¹⁰⁶ Lamblé, P., *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski*, 2, op. cit., p. 335.

monologique habituel (thématique, lyrique ou cognitif) et l'oblige de ce fait à y participer¹⁰⁷.» Et ceci parce qu'aucune « troisième conscience » neutre qui ferait la synthèse monologique des deux ou trois consciences généralement en scène n'intervient. Tout le roman est structuré « de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution¹⁰⁸ » et à maintenir continuellement sous pression le mystère de l'être.

Le secret des âmes « possédés » consiste dans leur dualité mystique, fantastique même, puisqu'ils ne disent jamais tout sur eux, nous laissant toujours dans une semi-obscurité les concernant. Des démons impersonnels, véritables acteurs invisibles, agitent la conscience des êtres dostoïevskiens « possédés » qui ne se révèlent en fin compte que des marionnettes entre les mains des forces indomptables. Le problème de cette œuvre concerne en effet bien moins tels ou tels individus qu'une conscience universelle. Stavroguine est l'un des exemplaires les plus remarquables d'un être humain dominé par des doubles démoniaques. Mais à la différence des autres personnages qui l'ont précédé, il est le premier à prendre terriblement conscience de sa dualité et à éprouver un besoin sadique d'exercer et de cultiver cette qualité. C'est à partir de là qu'on peut constater les deux catégories de dualités dostoïevskiennes : inconsciente et consciente. Lorsque Stavroguine agit de manières tout-à-fait contradictoires, il ne suit pas son instinct inconscient comme les autres héros de Dostoïevski, mais il exerce à sa libre convenance sa dualité, en toute conscience de son caractère duplice terrible. Dorénavant, pour le personnage dostoïevskien, prendre conscience de sa dualité c'est affirmer par son attitude un constant défi à tout ce qui prétend limiter sa nature bipolaire. C'est accepter ou, au contraire, aller consciemment à l'encontre d'un double incarné par certaines conventions de la morale, de la philosophie, de la religion, des systèmes de pensée ou des conventions sociales. C'est reconnaître en soi l'existence d'un autre comme une cible contre laquelle il se doit d'exercer les diverses facultés de son esprit.

Outre le caractère double des personnages, on perçoit dans *Les Démons* le caractère double de la narration. On a déjà suivi un dédoublement de l'instance narrative dans *L'Idiot* où le narrateur construit son énoncé à l'aide d'une double perception des choses. La voix certaine de l'observateur omniprésent se mêlait tout au long du texte à la voix hésitante d'un narrateur qui scrutait la motivation intérieure des gestes, des paroles et des actions des personnages. Avec *Les Démons*, cette technique prend une nouvelle ampleur. A la différence du chroniqueur de *Crime et châtiment* et de *L'Idiot*, le narrateur des *Démons* n'a pas accès directement aux sentiments et aux pensées de ses personnages. Etant donnée cette réserve narrative, le caractère contradictoire des actions des héros nécessite d'autres principes

¹⁰⁷ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p 48.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

d'interprétation. Si pour créer une image double à Raskolnikov ou à Mychkine, l'auteur soulignait d'abord la dualité de leur pensée intérieure, dans *Les Démons*, la dualité des personnages découle avant tout de leurs gestes contradictoires. C'est seulement de la mise en corrélation de ces gestes antinomiques avec le discours introverti des personnages que résulte la dualité de leurs paroles, de leurs actions et de leurs images.

Par exemple, Stavroguine est présenté au début comme un aristocrate capable de fasciner tous ceux qu'il rencontre par ses bonnes manières et son aplomb. Très vite on apprend pourtant que le narrateur, qui ne peut jamais pénétrer dans les pensées de son personnage, a été témoin dans le passé de deux actions qui contredisent l'image lisse de Stavroguine. Il s'agit d'un Stavroguine qui a mordu l'oreille d'un gouverneur et a embrassé en public la femme d'un autre. Ces actions surprenantes sont révélées au lecteur selon le principe des gestes contredisant l'image immaculée de l'aristocrate Stavroguine. Comme si l'auteur voulait nous persuader qu'au-delà des apparences, il y a une toute autre réalité. Le narrateur n'essaye pourtant pas de faire une analyse explicite de l'incohérence de Stavroguine, mais se contente de fixer progressivement tel ou tel geste qui apparaît en nette contradiction avec son portrait sans failles. Ainsi, ce n'est qu'avec la confession finale de Stavroguine¹⁰⁹, l'aveu du viol dont il s'est rendu coupable sur une fillette et qu'il a laissé en outre se suicider de désespoir, que le lecteur apprend la pire révélation de la monstruosité de ce personnage. Et même si cette confession clôt la deuxième partie du roman, on a l'impression de se retrouver au seuil d'une nouvelle histoire dont l'auteur laisse le développement aux soins de notre propre imagination.

Il est important de signaler ici que chaque geste contradictoire de Stavroguine est aussitôt soumis aux rumeurs publiques dans le roman. Ce procédé vise non seulement à fournir au lecteur de nouvelles visions et interprétations sur le personnage central, mais aussi à créer une atmosphère de doute et d'incertitude à l'égard de tout ce qu'on entend dans les discours des autres. Une variété de personnages narratifs organise et contrôle le flux d'information (« guidés » selon l'intention de l'auteur, bien entendu) et détermine en grande partie la duplicité de celle-ci. Ainsi, comme tout autre roman dostoïevskien, *les Démons* implique des incertitudes inhérentes à tout discours, mais de surcroît, l'ambiguïté latente est soulignée et doublée ici par une atmosphère pénétrante de doute et de soupçon concernant non seulement les événements que le narrateur entreprend de décrire, mais aussi la façon dont il

¹⁰⁹ Il s'agit ici d'un chapitre des *Démons*, intitulé *La Confession de Stavroguine*, qui n'a pas été compris dans l'ensemble du roman du vivant de Fiodor Dostoïevski. Ce n'est qu'après sa mort que sa femme a présenté aux yeux du public le manuscrit supprimé de la publication et censuré et refusé par Katkov, le directeur de la revue *le Messager Russe* (où parurent en 1870 *les Possédés*). Ce manuscrit, d'une importance littéraire capitale est une copie faite entièrement de la main de la femme de Dostoïevski devant former le neuvième chapitre de la seconde partie du roman. Nicolaï Stavroguine y est le personnage principal et confesse à l'évêque Tikhon, son interlocuteur, un crime atroce.

les décrit. La voix de « tout le monde », le bruit de fond de la rumeur perce sans cesse l'énonciation du narrateur au point qu'on est tenté de croire que le démon s'empare autant des personnages que de la façon de narrer du chroniqueur.

Le récit est d'abord censé être mené par un narrateur qui se présente comme un témoin privilégié, ayant bien connu personnellement les principaux acteurs du drame, ayant également reçu leurs confidences en qualité d'ami intime, et pouvant passer pour un témoin relativement objectif. Durant toute la première partie, le récit est effectivement mené par un narrateur, qui en dit fort peu sur son propre compte. Son identité est révélée d'une manière proustienne, assez tard et à travers la parole des autres : son nom (G -v) on le découvre grâce à Stépan Trophimovitch (partie I, chapitre, III) et son prénom et patronyme, Anton Lavrentiévitich, grâce à Lizavéta Nikolaïevna (partie I, chapitre, IV). De la conversation du narrateur avec la mère à Liza, on apprend qu'il fait le service militaire (I, IV), mais on ne le voit jamais exercer son métier. Il est difficile aussi d'identifier son âge. Même ses propres raisons de mener la narration ne sont jamais révélées explicitement, ce qui détermine le lecteur à soumettre aux doutes perpétuels aussi bien les paroles narratives que les rumeurs qui traversent sa narration. L'incertitude caractérise l'image du narrateur, mais aussi sa parole. Son discours narratif repose sur l'oscillation et la suggestion. Dès qu'une hypothèse est lancée, survient immédiatement la correction ou la contradiction de celle-ci. On trouve une technique similaire de narration dans *Les Carnets du sous-sol* où le narrateur-personnage revient sans cesse sur un jugement déjà exprimé afin de le renforcer ou de le réétudier sous un autre angle.

Les Démons abonde en phrases contradictoires surtout aux moments de la représentation des personnages. Témoin le passage suivant où le narrateur tente de décrire l'image de Stépane Trophimovitch : « à peine commencée, la carrière de Stépane Trophimovitch tourna court par suite d'« un tourbillon de circonstances » pour ainsi dire. Or il se trouva plus tard qu'il n'y avait eu ni « tourbillon », ni « circonstances », tout au moins dans ce cas. [...] Et cependant, c'était un homme fort, intelligent et très doué, un homme de science même en quelque sorte ; bien qu'en science... Pour tout dire, il n'avait pas fait grand'chose, il n'avait même rien fait du tout en science. Mais chez nous, en Russie, le cas est fréquent parmi les hommes de science¹¹⁰.» (D, p. 6-7). Cette figure stylistique qu'utilise Dostoïevski vise un double effet : créer l'illusion de la vraisemblance des paroles du narrateur, tenter de nous

¹¹⁰ « Но деятельность Степана Трофимовича окончилась почти в ту же минуту, как и началась, - так-сказать, от « вихря сошедшихся обстоятельств ». И что же? Не только « вихря », но даже и « обстоятельств » совсем потом не оказалось, по крайней мере в этом случае. [. . .] А между тем это был ведь человек умнейший и даровитейший, человек так-сказать даже науки, хотя впрочем в науке... ну, одним словом, в науке он сделал не так много и, кажется, совсем ничего. Но ведь с людьми науки у нас на Руси это сплошь да рядом случается. », Б, 8.

convaincre de sa sincérité et aussitôt contredire cette illusion par une autre affirmation qui, d'ailleurs, peut s'avérer aussi fausse. Lorsque ce procédé prend l'envergure qu'il prend dans *Les Démons*, on est naturellement conduit à constater qu'à travers les incessantes corrections, l'auteur tente de nous dévoiler la difficulté du narrateur à penser, construire et achever un récit cohérent. Par là, Dostoïevski démontre que dans une fiction tout est double : tout peut être vrai comme tout peut être faux. Car dès qu'une suggestion est faite, aucune accumulation de contestations ne peut ni en affirmer absolument la vraisemblance, ni en prouver définitivement l'invraisemblance.

L'inachèvement s'empare alors de toute pensée, de toute parole, de toute image et de toute action. D'où la dualité infinie des personnages : Stépane Trophimovitch décrit comme possédant une bonne et une mauvaise réputation, son fils Piotr divisé entre une apparence lisse et une conduite paradoxale, le narrateur, lui-même, exaltant et aussitôt blâmant la beauté de Liza, excusant et aussitôt accusant Julia Mikhaïlovna. Aux yeux d'Oscar Wilde ce caractère inachevé qu'ont tous ces personnages est l'une des marques essentielles de la « dramaturgie dostoïevskienne » : « les héros de Dostoïevski étonnent toujours par ce qu'ils disent ou font, en gardant jusqu'à la fin l'éternel secret de l'existence.¹¹¹ » Ce secret de l'existence consiste en ce que l'être dostoïevskien existe tant que sa conscience a la possibilité de muter, de se dédoubler. Impossible donc de la plaquer à vif pour la comprendre.

Le héros de Dostoïevski et son narrateur peuvent précisément changer à tout moment et c'est là la marque de leur liberté. Le lecteur, naturellement, serait initialement tenté de faire confiance au narrateur qu'est Anton Lavrentiévitich, du fait de son statut initial. Cependant, peu après le début de la première partie, apparaît un autre narrateur, qui nous montre tout ce qu'Anton Lavrentiévitich n'aurait peut-être pas pu nous dire, ou ne voudrait pas nous dire. En effet, l'auteur nous fait croire parfois qu'Anton Lavrentiévitich en sait beaucoup plus qu'il ne l'avoue. Ainsi, dès le début du roman, le narrateur avertit le lecteur de ne pas chercher à savoir d'où lui-même tient tout ce qu'il raconte : « Peut-être me demandera-t-on comment j'ai pu apprendre de tels détails ? » remarque-t-il à propos des relations entre Stépane Trophimovitch et Varvara Péetrovna ; et il répond aussitôt l'air mystérieux : « Et si j'en ai été moi-même témoin ? » (p. 12). Pourtant le rôle exact joué par ce personnage/narrateur demeure flou et il semble n'être qu'un rapporteur de rumeurs, un fouineur indiscret et donc un narrateur peu fiable.

Bref, avec *Les Démons* de Dostoïevski on se sent plus près que jamais de l'ère du soupçon qu'annonçait pour le personnage et le narrateur romanesques Nathalie Sarraute, car

¹¹¹ Cité par Bakhtine M. en note, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 97.

dans le roman dostoïevskien on se méfie à la fois du narrateur, de ses personnages et de toute l'imagerie. Il suffit qu'un personnage donne l'impression qu'on peut douter de ses paroles et de ses actions, il devient et reste pour toujours potentiellement incertain et cette non fiabilité latente a tendance à jeter une ombre rétrospective de soupçon sur les discours et les comportements précédents dont on n'avait encore aucune raison de douter. Très vite, les effets cumulatifs de tels signes de non fiabilité créent une atmosphère dans laquelle toutes les déclarations apparaissent comme non sincères, manipulatrices, ou indignes de confiance.

La méfiance du lecteur est provoquée non seulement par une énonciation saturée de contradictions, mais aussi par une énonciation « évasive » parfois. Dans ce dernier cas, le narrateur ou le personnage n'achèvent pas leurs révélations sur la réalité, mais arrêtent leurs discours au moment précis où on s'attend à une suite. Tel l'exemple cité par M. Bakhtine à propos de la confession de Stavroguine. Lorsque le personnage central du roman divulgue son crime monstrueux contre la petite fille violée, il semble dévoiler son repentir, mais en même temps, il ne l'exprime pas jusqu'au bout d'une manière entièrement sincère. Bakhtine analyse les propos de Stavroguine comme des propos doubles où chaque parole risque de se doubler d'une autre parole qui semble outrepasser ou nier la première : « Stavroguine s'efforce, lui, de présenter son mot sans accent de valeur, de le rendre plat, d'en chasser toutes les notes humaines. Il veut que tous le regardent, mais en même temps son repentir porte un masque immobile, mortuaire. En conséquence de quoi, il transforme toutes ses phrases pour qu'on n'y découvre son ton personnel, pour que ne s'y glisse pas d'accent repentir ou même simplement ému. C'est pourquoi il brise sa phrase : la phrase normale est trop souple et retransmet avec trop de sensibilité la voix humaine¹¹². »

A côté de ce trait révélé par Bakhtine, il nous semble que l'auteur visait avec la phrase hachée de Stavroguine à effacer le personnage de l'énonciation, doser en quelque sorte sa propre représentation et ainsi devenir encore plus mystérieux aux yeux du lecteur. On découvre le personnage dostoïevskien au fur et à mesure qu'il se découvre et l'on ne sait jamais si ce qu'il dit de lui-même n'est pas un leurre. On est tenté de supposer qu'aux endroits où Dostoïevski laisse l'énoncé de Stavroguine s'arrêter court, Sarraute aurait mis des points de suspension. Et le résultat aurait été le même : la phrase laissée en suspension aussi bien que la phrase « arrêtée » net en dit beaucoup plus qu'aucun mot. Dostoïevski profère cette constatation dans *les Démons* par la bouche d'un personnage : « Pour que l'on vous croie il faut être aussi obscur que possible, rien que des allusions. Il ne faut montrer qu'un petit coin de la vérité, juste assez pour les allécher. Quoi que nous disions, ils mentiront encore

¹¹² Bakhtine, M., *La Poétique de Dostoïevski*, op. cité, p. 317.

davantage et, bien entendu, ils croiront à ce qu'ils auront inventé eux-mêmes plus qu'à nos inventions. Et c'est tant mieux¹¹³. » (p. 650). Ici, Piotr Stépanovitch est en train de persuader Kirilov d'écrire sa dernière lettre où celui-ci devait avouer d'une manière succincte et équivoque le meurtre commis sur l'étudiant Chatov. Kirilov cependant ne cède pas aussi facilement. « Je veux dessiner tout en haut une gueule tirant la langue. », dit-il. A quoi son « maître » : « Pas de dessin. On peut tout exprimer uniquement par le ton. » (p. 650). En effet, la théorie exposée ici par Piotr Stépanovitch se réfère évidemment à l'événement donné par la narration. Mais en même temps, le lecteur distingue difficilement cette pratique d'écriture conseillée ardemment par le personnage dostoïevskien du procédé stylistique pratiqué par l'auteur lui-même dans l'élaboration du roman. Ici, la parole du personnage se double de la parole de l'auteur d'une manière tout à fait naturelle, car le lecteur ne ressent aucun décalage entre les deux instances superposées du discours.

D'autre part, si on analyse le fait même de confesser le crime commis, on remarque que Kirilov, comme Stavroguine d'ailleurs, écrit son aveu autant pour dire ce qu'il a fait que pour dire que son aveu ne vise pas à s'excuser aux yeux de ceux qui le jugeront. Ainsi, le personnage est animé par un double désir : interpeller l'autre pour le nier aussitôt. C'est cette discordance tragique qui le rend aussi imprévisible que profondément comique. Confesser qu'on a tué un étudiant égaré ou violé une enfant innocente au nom de sa révolte mystique, de son démon de possession de l'autre est incompréhensible et mérite les pires accusations. La façon dont Dostoïevski conduit ses personnages à se rendre coupables des plus affreux crimes pour soulager leur conscience, tout en ayant besoin de blesser autrui par le mépris de certains aspects de l'humanité effraie, mais en même temps provoque de la pitié. Car pitoyables sont ceux qui tuent l'humanité au nom du bien de celle-ci.

Ce récit, l'un des plus difficiles à lire à cause de son contenu idéologique surchargé et l'obscurité de la composition, s'achève dans une cascade de meurtres : les deux Lébiadkine, Lisa, Fedka, le suicide de Stavroguine. Au-delà des apparences contradictoires du comportement des personnages dans *Les Démons*, il nous semble que Dostoïevski envisage des êtres déséquilibrés et tourmentés par Dieu bien plus que par la réforme de la société. Aussi, on comprend bien que *Les Démons* ait surpris les contemporains de Dostoïevski. Les radicaux, naturellement, condamnèrent l'auteur, passé si violemment à la réaction. Mais le grand public lui-même voyait mal le lien qui pouvait exister entre ces « possédés » par le diable et les libéraux des années 1860-1870. Dans cette œuvre, la vision mystique de

¹¹³ « чтобы поверили, надо как можно темнее, именно так, именно одними намеками. Надо правды только уголок показать, ровно на столько, чтоб их раздражить. Всегда сами себе налгут больше нашего и уж себе-то конечно поверят больше, чем нам, а ведь это всего лучше, всего лучше! » Б, 578.

l'écrivain révèle au lecteur la grave vérité de la tragédie universelle et éternelle de l'athéisme, tragédie nettement plus puissante que tout autre drame possible. *Les Démons* est le récit qui fournit des idées variées et complexes concernant le double diabolique, « conscience persécutrice et martyrisante de l'homme¹¹⁴ ». C'est justement cette représentation du double reposant sur la croyance primitive à la dualité de l'âme divisée en une partie mortelle et une partie immortelle, qu'on retrouve incarnée dans le Diable d'Ivan Karamazov. Avec cette dernière représentation du double, Dostoïevski pousse la signification du double diabolique à l'extrême. Telle est la part du diable chez lui : sonder les abîmes, les pulsions qui viennent des souterrains, mettre à nu les mouvements les plus horribles. Un double généralement négatif qui accomplit indirectement les intentions de l'auteur : montrer le côté sombre et caché qui existe dans chaque être humain.

Une narration ténébreuse, des personnages « possédés », des idées sans cesse contestées sont les modalités qu'utilise l'écrivain russe pour représenter la dualité illimitée de la réalité. Nathalie Sarraute utilise presque le même principe d'une écriture mystérieuse, mais moins « pittoresque » si on peut dire. Tout au long des *Démons*, on ne peut pas s'empêcher de sentir le facteur de décomposition du style narratif harmonieux, du personnage romanesque intègre, de l'intrigue cohérente. Tout ici manifeste une forte tendance vers une désintégration continue et des formes déchiquetées. Et si ces nouveaux procédés littéraires pouvaient désorienter et irriter un lecteur privilégiant les caractères classiques, une fine lectrice comme Nathalie Sarraute ne pouvait qu'y puiser l'originalité de ses propres formes romanesques inédites. C'est au cœur de la singularité de l'écriture dostoïevskienne que Nathalie Sarraute découvre son propre projet qu'elle formulera plus tard. C'est à travers l'expérience cauchemardesque des êtres dostoïevskiens aux prises avec ses propres « démons » et les « démons » d'autrui, que naissent les drames intérieurs des consciences sarrautiennes aux prises avec la parole d'autrui.

L'idée comme sujet polémique.

A l'issue des commentaires faits sur ces trois romans : *Crime et châtiment*, *L'Idiot* et *Les Démons*, on constate que le personnage dostoïevskien donne l'impression de posséder une épaisseur et une profondeur qui lui confèrent paradoxalement une extraordinaire liberté de représenter, mais aussi d'exercer lui-même l'insondable dualité de la réalité. Raskolnikov, Rogojine ou Stavroguine sont des personnages agités par des pulsions ambiguës et des idées contradictoires sur la réalité, c'est pourquoi ils sont capables de réaliser consciemment à la fois le bien comme le mal qui se trouvent en eux. Doté de cette dualité suprême, le

¹¹⁴ Rank, O., *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1990, p. 22.

personnage dostoïevskien l'exerce dans le texte sous la forme d'une succession de comportements très équivoques, voire invraisemblables, dont l'évocation sature le récit au point de compromettre son unité. Une construction « chaotique », reflétant le désordre intérieur de l'être dostoïevskien, le rythme mixte et la dynamique impétueuse du récit provoquent non seulement la désintégration du personnage en tant que tel, mais aussi une dévaluation de l'intrigue. Ordonner le chaos intérieur initial et en forger une unité romanesque avec personnages et intrigue univoques ne constitue point, à notre sens, le dessein asymptotique de Dostoïevski. Ce que l'écrivain tente avec acharnement par la création de ses personnages est plutôt une harmonisation unique de leur totalité dialectique dans une intrigue représentant un ensemble de significations qui se dépassent inlassablement les unes les autres. Ainsi, non seulement le personnage et l'intrigue ne constituent pas des unités définies chez Dostoïevski, mais ce sont des structures profondément désagrégées par la dualité absolue qui devient progressivement un mouvement dynamique entre pluralité, complexité, richesse, totalité.

Avec l'élaboration difficile des héros comme Raskolnikov, Mychkine ou Stavroguine, vus « par transparence¹¹⁵ » (DK, p. 1571), selon Nathalie Sarraute, et en tant que natures larges¹¹⁶, selon Jacques Catteau, s'élabore une sorte de polémique à la fois thématique, idéologique et même esthétique dans le récit. Le texte entraîne du coup le lecteur dans un vertige de dialogues intérieurs/extérieurs et l'invite à adopter une position face à telle ou telle pensée de sorte à ce qu'il participe lui-même à l'élaboration de l'intrigue. Une relation étroite s'installe immédiatement entre le récit et le lecteur par l'intermédiaire d'une « idée-fixe » qui se répète « à travers mille situations diverses » (DK, p. 1567) selon l'expression de Nathalie Sarraute. Il s'agit d'une idée-force, suffisamment libre pour passer d'un personnage au lecteur, sans pour autant dominer ou orienter d'une façon autoritaire aucune conscience. En ce sens, la « révolution copernicienne » de Dostoïevski est selon Bakhtine d'avoir annulé l'impersonnalité et la solidité de l'idée.

Par exemple l'idée de Raskolnikov, si étrange et terrible qu'elle soit, s'élabore en interaction par le dialogue avec d'autres idées pleinement valables révélées par d'autres personnages. L'idée dostoïevskienne devient ainsi interindividuelle et intersubjective et la

¹¹⁵ « On dirait qu'ils [les personnages] sont tous vus par transparence [...], malgré les descriptions minutieuses auxquelles, pour satisfaire aux exigences de son époque, il se croyait obligé ».

¹¹⁶ Jacques Catteau définit comme « large » la nature du héros dostoïevskien. A son avis, l'élan de l'écrivain de composer « l'architecture humaine » dans ses romans s'exprime par la tentative « d'y recomposer le foisonnement de l'univers dans l'étalement, le développement au sens géométrique du terme de l'âme immense de son héros avec ses pulsions et ses actes contraires ». Pour le critique français, Dostoïevski « aurait essayé de faire tenir toute une large tranche de l'Histoire de Russie, toutes les grandes questions éternelles de Dieu et de l'humanité, nombre de problèmes brûlants de l'actualité, bref une Histoire de la pensée dans la somme des expériences vécues par sa créature monstrueuse ». Voir : Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 355.

vérité est toujours attachée à une personne ou à une conscience. Ainsi au début, l'idée du meurtre n'est qu'un vague songe qui traverse l'esprit de l'étudiant après la lecture de la lettre où sa mère faisait allusion à leur situation financière déplorable. Un mois après, une question anodine de Marmeladov a déclenché des nouvelles angoisses chez Raskolnikov et son idée s'est mise à mûrir « prenant la forme d'une question monstrueuse » (CC, p. 56). Ensuite, ce n'était plus un songe qui effleurait sa conscience, maintenant l'idée était perçue par Raskolnikov « comme tout sauf un songe, oui, sous une sorte d'aspect nouveau, menaçant, totalement inconnu » (ibid.). Enfin l'idée est réduite à un vague « quelque chose le frappa à la tête, lui obscurcit les yeux » (ibid.). Le statut de « l'idée » est de cette manière reconsidéré, ruminé jusqu'au point où ce n'est qu'une sensation angoissante, une intuition indéterminée qui creuse le monde intérieur du héros et interpelle le lecteur. En plus, poussé en permanence vers le contact avec d'autres personnages (Razumikhine ou Svidrigaïlov, par ex.), Raskolnikov est terrifié de trouver dans leurs discours la formulation, sous divers aspects, de ce « quelque chose » (ibid.) qui le hantait : « C'est dans toute cette affaire que, par la suite, il eut tendance à voir une sorte d'étrangeté, de mystère, comme la présence d'il ne savait trop quelles influences et coïncidences particulières. » (p. 73).

Soudain, son « idée » devient aussi l'idée d'un autre, d'un autre étudiant qui discute avec un officier au sujet de la même usurière que Raskolnikov tuera plus tard. On entend cet étudiant dire : « Moi, cette satanée vieille, je l'assassinerais et je la détrouserais, et, je t'assure, sans le moindre remords de conscience » (p. 75). Raskolnikov, stupéfait par la coïncidence de son idée avec celle de l'étudiant, l'écoute attentivement exposer sa théorie de tuer « cette petite vieille phtisique » en lui prenant l'argent au nom de l'humanité et de la cause commune :

Pour une seule vie – des milliers de vies sauvées de la pourriture et de la décomposition. Une mort, et cent vies en retour – mais c'est de l'arithmétique ! Et qu'est-ce qu'elle peut valoir, sur la balance commune, la vie de cette petite vieille phtisique, stupide et haineuse ? Pas plus que la vie d'un pou, d'un cancrelat, et, même ça, elle ne vaut pas, parce que la petite vieille, elle est nuisible. (CC, p. 76)

Un étudiant inconnu formule avec précision l'idée étrange qui poussait encore dans l'esprit d'un autre étudiant, Raskolnikov. A cela s'ajoutent les questions ambiguës de Marmeladov, la perspicacité de Razumikhine, la scène avec la jeune fille loqueteuse que regardait vicieusement Svidrigaïlov et qui, par sa misère, a fait penser Raskolnikov à Dounia, sa sœur. Le héros semble être pris dans le piège de son désir de contact avec autrui car ce n'est qu'au point où se produit ce contact de plusieurs consciences que son « idée » prend forme définitivement tout en le laissant dans un état de perplexité inexplicable : « Mais

pourquoi était-ce à cet instant précis qu'il avait dû entendre cette conversation précise, avec ces pensées-là, quand dans sa propre tête, il avait senti naître... des pensées qui étaient exactement les mêmes ? » (CC, p. 77).

Toutes ces circonstances font en sorte que le héros murisse son idée progressivement comme une idée pleinement valable grâce à l'interaction avec l'autre et sa parole. Ce qui a pu faire écrire à Bakhtine :

L'idée ne commence à vivre, c'est-à-dire à se former, à se développer, à trouver et renouveler son expression verbale, à produire des idées nouvelles, qu'en nouant des rapports essentiels de dialogue avec d'autres idées appartenant à *d'autres*¹¹⁷.

Cette idée dorénavant n'est plus le résultat d'un processus de représentation symbolique, mais une partie intégrante d'un vaste circuit de significations que le lecteur est invité à décoder. Le but de cette idée est d'ouvrir de nouveaux horizons et d'infiltrer dans le texte des multiples visions. Il résulte que cette idée puissante poursuit un chemin autonome et son véhicule est le personnage. L'auteur brosse en fin de compte non pas le portrait d'un personnage mais le support d'une idée polymorphe. Etant le résultat d'une situation intersubjective et interindividuelle, l'idée dostoïevskienne trouve aussi bien son affirmation que sa contestation dans ce dialogue de consciences multiples. Et la contestation de l'idée suit le même parcours complexe à travers de différentes consciences (le juge, Sonia) pour enfin prendre une forme contradictoire pleinement valable, elle aussi. C'est précisément ainsi que l'idée devient l'événement vivant du récit se passant et se métamorphosant sans cesse dans un processus de dialogue et de communication complexe. D'où la conclusion de B. Engelhardt que l'originalité de Dostoïevski consiste dans sa façon unique de construire un récit dont l'objet n'est pas une aventure, un type psychologique, une anecdote ou un événement quotidien, mais dont l'héroïne principale est l'idée comme sujet polémique. Cette constatation du critique russe mérite d'être citée entièrement puisqu'elle insiste surtout sur le fait que toute idée dostoïevskienne s'inscrit résolument dans une stratégie littéraire :

Dostoïevski représentait la vie de l'idée dans une conscience individuelle et sociale, car il la tenait pour le facteur déterminant d'une société d'intellectuels. Mais il ne faut pas entendre par là qu'il écrivit des romans à idées, des nouvelles orientées et qu'il fut l'écrivain d'une tendance, plus philosophe que poète. Ce qu'il a écrit, ce ne sont pas des romans avec une idée, des romans philosophiques dans le goût du XVIIIème siècle, mais des romans sur l'idée. Tout comme d'autres romanciers purent organiser leur œuvre autour d'une aventure, d'une anecdote, d'un type psychologique, d'un tableau de mœurs ou d'histoire, lui organisa autour de « l'idée ». Il cultiva et porta à

¹¹⁷ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cité, p. 103. Souligné dans la source.

une hauteur extraordinaire un type tout-à-fait particulier de roman, qui, par opposition au roman d'aventures, au roman sentimental, psychologique ou historique, peut être appelé idéologique. En ce sens son œuvre, tout pénétrée qu'elle fut d'esprit polémique, ne le cédait pas en objectivité à l'œuvre d'autres artistes du verbe : lui-même était artiste comme eux et ce sont d'abord et surtout des problèmes purement artistiques qu'il posait et résolvait dans ses romans. A cela près que sa manière était très originale : son héroïne à lui, c'était l'idée¹¹⁸.

Le cas des révolutionnaires des *Démons* est révélateur à l'appui de cette constatation. Porté par une idée destructrice, Verkhovenski entame un dialogue constant avec d'autres personnages afin de concrétiser son objectif révolutionnaire. En perdant son caractère achevé de théorie abstraite se référant à une conscience unique, cette idée acquiert un caractère inachevé lorsqu'elle trouve des résonances diverses dans l'esprit des autres protagonistes du groupe révolutionnaire. L'idée de Verkhovenski révèle dans ce dialogue des nouvelles facettes et nuances de son atrocité. D'où les meurtres et les crimes au nom des convictions diverses qui naissent de la relation de l'idée première avec de nouvelles positions prises par les autres personnages dans la vie.

Désormais, on découvre que dans le récit de Dostoïevski les questions philosophique, sociologique, théologique, psychologique répondent foncièrement à une seule préoccupation esthétique littéraire. Lorsqu'il introduit au cœur de son projet littéraire l'idée comme déclencheuse de polémique, l'écrivain russe révolutionne l'écriture littéraire au point qu'aujourd'hui on le voit comme « un précurseur remarquable [...] des penseurs prométhéens¹¹⁹ ». L'idée, en tant qu'objet de représentation et dominante dans la construction du récit dostoïevskien, est polymorphe et conduit le monde romanesque des personnages à s'exprimer non seulement avec une parole double, mais une parole multiple et polyphonique, une « parole nouvelle¹²⁰ » et mystérieuse. L'introduction d'une idée dans sa dimension

¹¹⁸ « Достоевский, - говорит Энгельгардт, - изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но романы об идее. Подобно тому как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый тип романа, который в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому может быть назван идеологическим. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова: он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея ». Энгельгардт Б.М., *Идеологический роман Достоевского* in *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*. Сб. 2, под ред. А.С.Долинина, изд-во «Мысль», Москва/Ленинград, 1924, стр. 91. Cité par Bakhtine dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 31.

¹¹⁹ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 334.

¹²⁰ « новое слово » C'est une expression que Dostoïevski utilise souvent dans ses discours sur sa vision de la réalité littéraire. Jacques Cateau définit cette « parole nouvelle » dostoïevskienne comme « simultanément un message, même sous

dialogique entraîne donc, dans sa mouvance, les notions de double, de langage et d'une logique d'altérité. Ainsi, la nature immense du héros dostoïevskien est exceptionnelle dans la mesure où elle révèle une conscience aiguë de sa dualité et surtout, c'est une nature exceptionnelle, parce qu'elle nous fait découvrir le mystère de l'évolution de cette dualité vers une polyphonie absolue. Ce qui est nouveau, selon Bakhtine, c'est la signification polyphonique que Dostoïevski a conférée à l'articulation de l'intrigue avec une problématique violente, avec le dialogisme, la confession, l'hagiographie. L'intrigue apparaît donc dans le roman de Dostoïevski comme étant le point de jonction entre le dessein de l'auteur de véhiculer une idée complexe, voire mystérieuse et de créer une forme romanesque polyphonique qui traduise indirectement ce que l'intention auctoriale ne veut pas exprimer de manière directe. On peut conclure que l'attitude éthique de Dostoïevski devient un principe de vision et de *construction artistique* d'une idée et d'une intrigue mystérieuses, « multiplanaires » et dans une certaine mesure, « polyphoniques »¹²¹.

Trois romans sombres et complexes : *Crime et Châtiment*, *L'Idiot* et *Les Démons* ont suscité des réactions diverses, néanmoins ces trois récits finissent par s'imposer avec puissance à l'esprit du lecteur de l'époque et constituent des sources inépuisables pour le public d'aujourd'hui. Ce sont aussi des œuvres qui ont constitué le cheminement pour atteindre l'apogée d'une création artistique sans précédent – *Les Frères Karamazov*, le dernier roman dostoïevskien.

5. *Les Frères Karamazov*

Toutes les préoccupations éthiques et esthétiques de Fiodor Dostoïevski trouvent leur épanouissement dans *Les Frères Karamazov*. Ici, la dualité présente précédemment prend des significations particulières approfondies et enrichies. Le livre est écrit sur un niveau au moins double : en apparence, c'est l'histoire d'un parricide où tous les fils d'un père assassiné partagent une complicité de crime aux degrés variables. A un autre niveau plus profond, est décrit un drame spirituel des luttes morales entre la foi, le doute, la raison et la volonté libre de l'être humain duplice. Si on analyse ce récit en termes de dualité, on y trouve bien des exemples de cette figure paradoxale, et par excellence mouvante, au point de voir du double partout : les thèses philosophiques et leurs antithèses, qui, ailleurs, chargeaient le récit, s'intègrent ici au cœur même du roman sous la forme des chapitres entiers¹²², la scission

forme d'interrogation, une vision nouvelle du monde et la création d'un univers » ; *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 281.

¹²¹ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 55.

¹²² On trouve au sein du récit des vrais traités philosophiques : « la Confession d'un cœur brûlant », « Pro et contra », « La Légende du grand inquisiteur ».

fantastique de la conscience d'Ivan qui débat avec un diable, toute dualité des comportements contradictoires de chaque personnage, toute relation complexe avec l'*autre*, tout engendrement de pulsions ambiguës, tout phénomène spéculaire et structure récurrente viennent allègrement s'inscrire ici dans la problématique du double.

Les trois frères du roman, Dmitri, Ivan et Aliocha, tous personnages doubles, représentent la convergence de trois lignes de la création antérieure. Avec Ivan, le révolté suprême, Dostoïevski poursuit l'interrogation sur l'existence de Dieu, la grande question qui l'a tourmenté sa vie entière. Lorsqu'Ivan débat et philosophe avec son diable, il ne reste plus aucun doute que le dédoublement soit nécessaire à celui qui s'aventure sur le chemin intérieur de sa conscience. C'est bien pour cela que René Girard considère Ivan Karamazov comme le héros « le plus « dédoublé » peut-être de tous les personnages dostoïevskiens¹²³ ». Le double d'Ivan est un double polymorphe qui incarne plusieurs représentations : diabolique, philosophique, psychologique et métaphysique. C'est une vision, une hallucination « à la fois vraie et fausse¹²⁴ », un *autre*, mais qui, en définitive, n'est qu'une part d'Ivan lui-même seulement avec « une autre tronche » (FK II, p. 550). Un double qui emprunte mille formes d'intervention : discours ironique ou sérieux, violent ou humble, analytique ou grossier et qui instaure dans le texte un dialogisme et une polyphonie inépuisables. La complicité d'Ivan avec Smerdiakov dans le meurtre de leur père révèle au lecteur non seulement leur lien de sang, mais aussi leur communauté d'idées, de pulsions et de capacités. La responsabilité du crime est également répartie entre Ivan, qui a inventé les raisons justifiant le meurtre du père, et Smerdiakov, qui a exécuté le crime. La représentation de ces deux doubles d'Ivan : Smerdiakov et le diable, nous révèle deux types essentiels de cette figure chez Dostoïevski : le double extérieur et celui intérieur. Le diable n'est qu'une hallucination, vue seulement par Ivan, tandis que Smerdiakov est l'incarnation effective peut-être de ce diable. La dualité d'Ivan s'étend donc du diable, avatar de ses réflexions, aux actes de Smerdiakov. D'une certaine manière, le diable comme Smerdiakov sont victimes de la pensée d'Ivan. Ce personnage appartient aux révoltés contre l'emprise de la religion au nom de la raison et de la justice que sont l'homme du *Sous-Sol*, le Raskolnikov de *Crime et châtiment*, l'Hippolyte de *L'Idiot*, le Kirilov et le Stavroguine des *Démons*, le Versilov de *L'Adolescent*.

Aliocha Karamazov est le deuxième fils, le moine qui se refuse à l'être. Même si dans son cœur il a élu le saint starets Zossime, il écoute attentivement Ivan exposer sa révolte. Ainsi, il représente en même temps la foi dans le Christ et la voix de la raison. Il est révélé dans une confrontation constante entre le bien qu'il pratique et le mal qui l'entoure et qu'il

¹²³ Girard, R., « Métaphysique souterraine », *Critique dans un souterrain*, op. cit., p. 77.

¹²⁴ Girard, R., « Résurrection », *Critique dans un souterrain*, op. cit., p. 103.

s'efforce de neutraliser. Alexeï c'est l'image de la modestie et de la bonté humaine comme le sont Sonia de *Crime et Châtiment* ou le prince Mychkine de *L'Idiot*.

Quant à Dmitri, il explicite clairement la dualité de sa conscience : il se sait adorateur tout autant et en même temps de l'idéal de la Madone et de l'idéal de Sodome. D'où son amour double passionné pour Grouchenika, et respectueux pour Katerina Ivanovna. C'est le personnage qui ressemble le plus à son auteur par sa force d'esprit, sa nature divisée entre croyance et doute, vice et vertu, impulsion et dépression, par sa marginalité et son expérience d'un crime non commis et pourtant expié. Grouchenika a elle-même autant de vigueur dans son rôle double : de prostituée et de femme fidèle, prête à tous les sacrifices pour le condamné repent.

Dans *Les Frères Karamazov*, l'exploration poursuit le chemin du dépouillement des méandres de la dualité de l'âme humaine à la décomposition et la reconstitution du mystère de l'homme. Cette recherche modifie foncièrement le statut traditionnel du personnage dans le roman. Ce n'est plus une unité, ni seulement une division, mais déjà une multiplicité. Dans chaque personnage convergent d'une manière énigmatique des dizaines d'autres qu'on a pu voir dans les romans précédents. D'où l'impression paradoxale qu'il y a cent héros et il n'y a qu'un seul héros universel dont l'aventure intérieure se tisse d'un bout à l'autre de la création romanesque de Fiodor Dostoïevski. La lecture des *Frères Karamazov*, révèle à Nathalie Sarraute cette même impression : « ces état baladeurs qui traversent toute son œuvre, passent d'un personnage à l'autre, se retrouvent chez tous, sont réfractés dans chacun suivant un indice différent, et nous présentent chaque fois une de leurs innombrables nuances encore inconnues, nous font pressentir quelque chose qui serait un nouvel unanimisme. » (DK, p. 1572). Un « nouvel unanimisme » est une allusion à l'œuvre aujourd'hui méconnue de Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté* où l'auteur définit une nouvelle « technique de roman qu'il faut bien nommer « unanimiste »¹²⁵. » Lorsque Jules Romains tente d'expliquer le travail qu'il a entrepris, en revenant sur les différents modèles dont il a ou aurait pu s'inspirer au niveau de la forme, le voilà conduit à écrire : « Un de mes soucis les plus anciens et les plus constants a été justement de chercher un mode de composition qui nous permît d'échapper à nos habitudes de vision « centrée sur l'individu »¹²⁶ ». Et il insiste sur la variété, l'extrême souplesse que permet le roman, « l'art le plus coextensif à l'âme humaine¹²⁷ ». Il refuse d'obéir à un rythme mécanique, de se livrer à un autre dogmatisme « formel », de remplacer une routine par une autre :

¹²⁵ Romains, J., préface au premier volume des *Hommes de bonne volonté*, *Le six octobre*, Flammarion, coll. « Le Livre de Poche », n° 3670, Paris, 1958, p. 7.p. 15.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 16.

Il devine qu'à maintes reprises le fil du récit lui [le lecteur] paraîtra se rompre, l'intérêt se suspendre ou se disperser ; qu'au moment où il commencera à se familiariser avec un personnage, à entrer dans ses soucis, dans son petit univers, à guetter l'arrivée de l'avenir par la même lucarne que lui, il sera invité soudain à se transporter bien loin de là, et à épouser d'autres querelles¹²⁸.

Et il appelle son public, en conclusion, à ne pas redouter l'effacement des voix singulières dans la « confuse rumeur de la multitude¹²⁹ ». Ajoutons que les techniques que Jules Romains va mettre en œuvre sont bien différentes de celles de Dostoïevski ou plus encore de celles de Nathalie Sarraute, mais on comprend également qu'elle ait pu voir dans « l'unanimité » un des multiples mouvements qui tentaient d'opérer le décentrement du personnage et entamaient ainsi son rôle essentiel dans la littérature classique. Dans ce dernier roman de Dostoïevski, il ne s'agit point donc d'un personnage universel-type d'une littérature antérieure, mais d'un support des mouvements qui reflètent une expérience collective qui peut être aussi celle d'un lecteur moderne. Comme le résume très justement Jean-Yves Tadié : « L'auteur des *Karamazov*, s'il ne se limite pas à un « décevant et abstrait exposé des motifs », explore des « mouvements sous-jacents », un « tourbillonnement incessant » qui constituent une action intérieure, infiniment moins grossière que celle, extérieure, de Dos Passos ou du cinéma. Au fond de cette œuvre, le « besoin de contact » explique tous les paradoxes du comportement et le grouillement de cette comédie humaine, de ses saints, de ses bouffons et de ses criminels ; il faut donc lire en elle, non pas des individus, non pas des types, mais des mouvements communs qui traversent toute l'œuvre, et passent « d'un personnage à l'autre »¹³⁰. » Les faits et gestes rassemblés par le narrateur des *Frères Karamazov* sont toujours ceux dont le lecteur a besoin pour parvenir à une connaissance pleine et entière de ce personnage toujours changeant. Cette tentative « maniaque » de se frayer toujours un chemin jusqu'au lecteur inquiète l'auteur russe, le dérange, le harasse. L'atmosphère de l'énigme et de suspense est constamment maintenue. Le doute règne partout. C'est justement ce mystère qui affectionne peut-être Nathalie Sarraute lorsqu'elle est à la recherche d'une nouvelle matière romanesque. L'être double, capable de destructions, haines, meurtres, vanités, folie, mais aussi du contraire, éveille le soupçon et suscite la dissociation de son image traditionnelle. Et on connaît l'admiration que Nathalie Sarraute exprime dans son essai intitulé *De Dostoïevski à Kafka* pour les personnages des *Frères Karamazov*, êtres divisés entre le mystère de la pulsion psychique et l'apparence de l'action, entre l'authenticité

¹²⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁰ Jean-Yves Tadié, *Un traité du roman*, art. cité, p. 55.

du mouvement intérieur et le trouble de la parole, entre le besoin d'interpeller l'autre et le nier aussitôt.

Car, être chez Dostoïevski, c'est communiquer avec l'autre, c'est établir un contact avec un double à travers une parole et une pensée double. Ici, c'est Dmitri qui rapporte ses antécédents à Aliocha ; là, Ivan qui donne au même « auditeur » le privilège d'écouter le premier son poème sur « Le Grand Inquisiteur ». Le lecteur se trouve pris dans le tourbillon d'une narration polyphonique, étourdi par des va-et-vient entre le passé et le moment de l'action. Souvent même, l'objet s'éclipse devant le sujet et la façon de dire – les tics, inflexions et clichés par quoi le personnage dostoïevskien se livre en parlant – prime sur la chose dite. Ces tics contorsionnés impressionnent Nathalie Sarraute et la poussent à les interpréter à sa manière « tropismique ». Ainsi, le portrait du père Karamazov dressé par Nathalie Sarraute nous fait penser précisément à la description de ses propres personnages : « Toutes ces contorsions bizarres [...] tous ces bonds désordonnés et ces grimaces, avec une précision rigoureuse, sans complaisance ni coquetterie traduisent au-dehors, telle l'aiguille du galvanomètre qui retrace en les amplifiant les plus infimes variations d'un courant, ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie. » (DK, p. 1566). L'univers romanesque semble avoir perdu cette impitoyable et aveuglante clarté que les classiques projetaient ordinairement. Le sentiment qu'avait le lecteur, de détenir la seule, l'unique vérité est remplacé par le doute, un malaise dû à l'intrusion des récitants sarcastiques et au cheminement caché, irrationnel de l'intrigue :

— Mais là encore, ce n'est pas possible sans préface, je veux dire sans préface littéraire, zut ! – se mit à rire Ivan, et moi, je me pose là, comme auteur ! ¹³¹(FK I, p. 445)

Dans ce passage, on devine facilement l'attitude ironique de l'auteur envers tout ce qu'on pourrait appeler *storytelling* ou méthode savante d'exposer les faits. À ces causes vient s'ajouter l'autonomie, relative encore, des protagonistes par rapport au romancier. Dostoïevski est trop réaliste pour afficher une invraisemblable omniscience – l'homme, créé à l'image de Dieu, est mystère lui aussi –, trop respectueux des créatures, même fictives, et de leur liberté pour se les asservir.

¹³¹ « Ведь вот и тут без предисловия невозможно, то-есть без литературного предисловия, тфу! — засмеялся Иван, — а какой уж я сочинитель ! (БК, V, V, 280)

De cette façon, l'ambiguïté augmente en proportion grâce à la structure et à la psychologie de ces récits polyphoniques. Dans une situation donnée, plusieurs avis sont possibles, voire également valables comme lors du procès des frères Karamazov où tour à tour sous l'angle de l'accusation et de la défense, le narrateur note leurs interprétations divergentes avec le même détachement. L'histoire se déroule sous la forme d'un double jeu subtil de chants et contre-chants, de voix qui tantôt dialoguent, tantôt s'unissent dans l'arène de la conscience comme dans le monde extérieur. Et ce dialogue d'Ivan avec son double morbide nous fascine par l'amalgame de la bouffonnerie au drame, du cynisme à l'hésitation, du diabolique à l'oscillation psychique et spirituelle d'un personnage, du fantastique au réel.

Dialogue avec un double « interne ».

Percevant un être extérieur à lui-même Ivan va osciller entre deux explications : le diable n'est qu'une hallucination, le produit de sa maladie, un mirage ; mais, d'un autre côté, Ivan s'adresse au diable comme à un interlocuteur dont il semble admettre l'indépendance. D'où la façon équivoque de communiquer avec son double. Tantôt la voix d'Ivan est faible, hésitante, suppliante, exprimant l'intérêt, la surprise. Il s'étonne des rhumatismes de son diable, l'interroge sur ses activités en tant que tentateur des solitaires, sur son attitude envers Dieu. Tantôt la voix du protagoniste retentit violemment exprimant la peur, la colère, le mépris envers son double diabolique. Et on voit un Ivan furieux, criant, menaçant. Selon la manière double de parler au diable, on dirait qu'Ivan a deux interlocuteurs devant lui. Ils constituent un triangle : Ivan, l'hallucination qui a l'apparence du diable et le diable.

- Pas une seule minute je ne te prends pour de la vérité réelle, s'écria Ivan avec une espèce, même, de fureur. Tu es un mensonge, ma maladie, tu es un fantôme. Tout ce que je ne sais pas, c'est comment t'exterminer, et je vois qu'il faudra que je souffre encore un certain temps. Tu es mon hallucination. Tu es l'incarnation de moi-même, mais d'un seul de mes côtés, du reste... de mes pensées et de mes sentiments, mais des plus dégoûtants et des plus bêtes. De ce point de vue, je pourrais même te trouver curieux, si seulement j'avais du temps à perdre avec toi...¹³² (FK II, p. 548)

Sous la constante pression du double dont le but consiste à faire douter Ivan lorsque ce dernier semble croire en lui et vice versa, Ivan saute, cependant, et tente de le frapper au visage, il lui porte des coups et lui lance un verre. Il expliquera alors à Aliocha :

¹³² « – Ни одной минуты не принимаю тебя за реальную правду, – как-то яростно даже вскричал Иван. – Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак. Я только не знаю, чем тебя истребить, и вижу, что некоторое время надобно проработать. Ты моя галлюцинация. Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых. С этой стороны ты мог бы быть даже мне любопытен, если бы только мне было время с тобой возиться... », БК, XI, IX, 347.

- Non, non, non, s'écria soudain Ivan, ce n'était pas un rêve ! Il était là, il s'est assis, là sur l'autre divan. Quand tu as frappé à la fenêtre, je lui ai jeté un verre à la figure... celui-là, là... Attends, l'autre fois aussi, je dormais, mais ce n'est pas un rêve. L'autre fois, c'était pareil¹³³. (FK II, p. 575)

Même la façon d'apparaître du diable est double, il apporte des preuves doubles de son existence : celles de sa réalité (il était présent lors de la crucifixion, il est le tentateur des hommes, celui qui connaît les tréfonds de l'âme humaine) et celles de son irréalité (sa tirade sur les rêves générateurs d'idées nouvelles). Tirailé entre l'hésitation et l'obligation d'admettre la présence du diable, Ivan se laisse de plus en plus envahir par son double passant du mépris aux injures, de l'accusation de mensonges aux menaces de coups ou de mort :

– Tais-toi ou je te cogne dessus !

– Remarque, ça me ferait plaisir, un peu, parce que mon but, à ce moment-là, il serait atteint : si tu me cognes dessus, ça veut dire que tu crois en mon réalisme, parce qu'on ne cogne pas sur un fantôme. Blague à part : moi, n'est-ce pas, ça m'est égal, injurie-moi, si tu veux, mais tout de même, ça serait mieux si tu étais un tant soit peu poli, ne serait-ce même qu'avec moi. Sinon, crétin, laquais, est-ce que c'est une façon de parler ! ¹³⁴(FK II, p. 549)

Les rires, les plaisanteries mais aussi les insultes et les objections constituent des divagations narratives afin de créer une forme artistique susceptible d'exprimer et de traduire dans le domaine de l'écriture l'angoisse d'une interrogation plus que la certitude d'une réponse. Le processus graduel de la perte de personnalité est révélé dans le discours d'Ivan par une alternance tout à fait significative de la première et de la deuxième personne. Aussi, la distance entre les deux diminue dès qu'Ivan utilise « tu » à la place de « vous » pour s'adresser à son diable, au grand bonheur de ce dernier. Au début les « je » coexistent avec les « tu ». Parfois les « je » sont plus importants que les « tu ». Mais, très vite, les « tu » l'emportent, le « je » devient unique et est enserré par les « tu » :

– En t'injuriant, c'est moi que j'injurie ! [...] Toi, tu es moi, moi-même, mais juste avec une autre tronche. Tu dis précisément ce que je pense déjà... et tu n'es pas capable de me dire quoi que ce soit de neuf ! ¹³⁵ (FK II, p. 550)

¹³³ «—Нет, нет, нет! – вскричал вдруг Иван. – это был не сон! Он был, он тут сидел, вон на том диване. Когда ты стучал в окно, я бросил в него стакан... вот этот... Постой, я и прежде спал, но этот сон не сон. », БК, XI, X, 365.

¹³⁴ « - Молчи, я тебе пинков надаю! - Отчасти буду рад, ибо тогда моя цель достигнута: коли пинки, значит веришь в мой реализм, потому что призраку не дают пинков. Шутки в сторону: мне ведь всё равно, бранись, коли хочешь, но всё же лучше быть хоть каплю повежливее, хотя бы даже со мной. А то дурак да лакей, ну что за слова! », БК, XI, IX, 349

¹³⁵ « Браня тебя себя браню! [...] ты - я, сам я, только с другою рожей. Ты именно говоришь то, что я уже мыслю... и ничего не в силах сказать мне нового!», БК, XI, IX, 349.

On peut lire ici l'ambiguïté de l'attitude d'Ivan. La reconnaissance de la présence du diable, comme la lutte contre lui, se révèle un moyen de se prouver sa normalité et d'être confronté à la conséquence ultime de sa philosophie. Ainsi la découverte qu'une phrase du diable n'est pas de lui constitue une preuve importante : « – Mais ça, tu ne l'as pas pris chez moi, fit soudain Ivan, s'arrêtant comme stupéfait. Ça, ça ne m'était jamais venu à l'idée, c'est étrange...¹³⁶ » (FK II, p. 552). Mais cette reconnaissance est une arme à double tranchant, car elle implique la croyance au diable alors que le désir de croire à l'hallucination peut être interprété comme un refus de se mettre au service du diable. Ivan oscille entre des besoins contradictoires, entre des perceptions et des interprétations doubles : « Non, tu n'existes pas en toi-même, tu es *moi* – tu es *moi* et rien d'autre ! Tu es une saleté, tu es ma fantaisie !¹³⁷ » (FK II, p. 558). L'oscillation incroyable entre les deux pôles est un moyen artistique de traduire le dilemme dans lequel se trouve le héros, et qu'exprime Aliocha à la fin du chapitre X : « Soit il se relèvera dans la lumière de la vérité... soit il mourra dans la haine, se vengeant, contre soi-même et les autres, d'avoir à servir ce en quoi il n'a aucune foi.¹³⁸ » (FK II, p. 580).

Représenter le double sous l'image d'une apparition fantastique est pour Fiodor Dostoïevski un moyen de faire percevoir d'une manière visible l'ambiguïté de la nature du double : est-il inhérent à la personne humaine ou est-ce un être venu de l'extérieur, tenter les hommes au moment où ceux-ci, affaiblis par une maladie ou une obsession, sont prêts à accepter sa présence. Ainsi, le fantastique met en question le bien-fondé de la Légende, en faisant apparaître les idées du Grand Inquisiteur dans toute leur nudité caricaturale. Hallucination ou diable, le double d'Ivan s'instaure en double parodique du Grand Inquisiteur, lui-même un des doubles d'Ivan. Ivan ne peut pas se reconnaître dans le Grand Inquisiteur, comme il ne peut reconnaître dans le diable « l'esprit très sage et terrifiant¹³⁹ » (FK I, p. 454) qu'il a évoqué dans son poème. Le miroir déformant est destructeur.

Dialogue avec un double « externe ».

Le fait de retrouver dans le discours du diable ses propres pensées est la preuve que ce que vit Ivan n'est qu'un monologue halluciné. De l'autre côté, comment expliquer alors le phénomène de Smerdiakov qui est le double laid de son demi-frère Ivan Karamazov ? Il a compris l'idée du parricide, idée qui avait effleuré la pensée d'Ivan et il l'a mise en œuvre...

¹³⁶ Souligné par l'auteur. « - А ведь это ты взял не у меня, - остановился вдруг Иван как бы пораженный, - это мне никогда в голову не приходило, это странно... », БК, XI, IX, 350.

¹³⁷ « Нет, ты не сам по себе, ты - я, ты есть я и более ничего! Ты дрянь, ты моя фантазия! », БК, XI, IX, 359.

¹³⁸ « Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти [...] », БК, XI, X, 369.

¹³⁹ « Страшный и умный дух », БК, V, V, 287.

Alors ce n'est pas qu'un diable, une apparence fantasmagorique, qui peut s'approprier les pensées des autres, cela arrive aussi aux humains. Et Mikhaïl Bakhtine d'expliquer ce phénomène par l'inhérente dualité du mot du personnage dostoïevskien¹⁴⁰.

Selon Bakhtine, le désir occulté d'Ivan de voir son père mort détermine, d'une certaine manière, son discours. Smerdiakov y entend une allusion au parricide. Même si Ivan n'a jamais exprimé explicitement le fond de sa pensée, sa parole est entendue comme étant double, divisée entre ses pensées intériorisées et extériorisées. Sa propre voix est au moins double, et son mot est déchiré par ses intentions criminelles et ses remords. Lors de ses conversations avec Smerdiakov, celui-ci s'empare progressivement de la voix criminelle qu'Ivan tente de cacher. Le double confère ainsi une forme concrète à une pensée équivoque qui tourmente le protagoniste. Progressivement, le lecteur comprend cette liaison étroite entre la voix double d'Ivan et les actes de Smerdiakov.

Après la mort de son père, Ivan fait trois visites insistantes à son demi-frère épileptique. Profondément animé par un sentiment trouble de culpabilité pour le meurtre de son père, Ivan semble venir à chaque fois chercher auprès de son demi-frère la résolution de son propre dilemme. Le dialogue qui se lie entre les deux hommes est très tendu. Smerdiakov parle d'une façon assez vague, mais de temps en temps il formule bien ses pensées : « – Moi aussi, j'ai pensé à ce moment-là, une petite minute, que, sur moi aussi, vous comptiez, [...] si bien que ça vous a encore plus démasqué pour moi, vu que si vous aviez un pressentiment sur moi, et puis qu'au même moment vous partiez, ça voulait dire que c'était tout comme exactement si vous me disiez : tu as le droit de tuer le père, je ne fais pas obstacle¹⁴¹. » (FK II, p. 510). Les réactions d'Ivan sont contradictoires. Tantôt il nie d'une voix ferme sa complicité avec Smerdiakov : « – Non, je le jure, non !¹⁴² » (FK II, p. 510). Tantôt sa voix hésitante profère sa propre accusation : « – Si ce n'est pas Dmitri qui a tué, mais Smerdiakov, alors, je suis solidaire de lui, parce que c'est moi qui l'ai poussé. Est-ce que je l'ai poussé – je ne le sais pas encore. Mais si seulement c'est lui qui a tué et pas Dmitri, alors, bien sûr, moi aussi je suis assassin¹⁴³. » (FK II, p. 513). La voix de Smerdiakov est double aussi. D'abord on l'entend déclarer : « – Je vous dis que vous avez rien à craindre. Je ne déposerai pas contre vous, il y a pas de preuves. Non mais, les mains qui tremblent. Pourquoi ils ont la bougeotte,

¹⁴⁰ Voir Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique du double chez Dostoïevski*, op. cit., p. 290-306.

¹⁴¹ « И я тоже подумал тогда, минутку одну, что и на меня тоже рассчитываете, - [...] - так что тем самым еще более тогда себя предо мной обличили, ибо если предчувствовали на меня и в то же самое время уезжали, значит мне тем самым точно как бы сказали : это ты можешь убить родителя, я не препятствую. », БК, XI, VII, 323.

¹⁴² « – Нет, клянусь, нет! », БК, XI, VII, 323.

¹⁴³ « - Если б убил не Дмитрий, а Смердяков, то конечно я тогда с ним солидарен, ибо я подбивал его. Подбивал ли я его - еще не знаю. Но если только он убил, а не Дмитрий, то конечно убийца и я. », БК, XI, VII, 325.

vos doigts ? Rentrez chez vous, *c'est pas vous qui avez tué*¹⁴⁴.» (FK II, p. 522). Et aussitôt, Smerdiakov affirme le contraire : «— Et vous en avez pas assez ! On est là, les yeux dans les yeux, à quoi ça servirait, on pourrait croire, de se triturer l'un l'autre, de jouer la comédie ? C'est vous qui avez tué, c'est vous l'assassin principal, et, moi, je suis juste là comme votre complice, votre fidèle Porello, et c'est sur votre Parole que, cette chose-là, je l'ai accomplie¹⁴⁵.» (FK II, p. 523). Ce déchirement des voix des deux personnages reflète leur désintégration intérieure. Les chapitres où sont décrites les trois visites d'Ivan chez Smerdiakov sont entièrement constitués de dialogues et c'est à travers la parole double de chacun des personnages que le lecteur est amené petit à petit à comprendre toute la profondeur de la dualité de leurs pulsions intérieures.

Le processus de la désagrégation qui se reflète, répétons-le, essentiellement à travers les dialogues, démontre la justesse des conclusions bakhtiniennes : « dans [l]es dialogues [du roman polyphonique dostoïevskien] se heurtent et se disputent non pas deux voix entières et monologiques, mais deux voix déchirées¹⁴⁶.» Ces deux voix déchirées tantôt clament l'innocence, tantôt bredouillent sur le terrain de l'hésitation et de la culpabilité. A la voix d'Ivan qui refuse sa culpabilité, retentit soudainement la voix rassurante de Smerdiakov : « *c'est pas vous qui avez tué.* » A ces deux voix fermes s'ajoute la voix convaincante d'Alexeï s'adressant à Ivan : « Ce n'est pas toi. » Trois voix qui retentissent et qui clament avec les mêmes paroles une réalité équivoque : Ivan affirme l'innocence de ses actes et de ses pensées ; Smerdiakov confirme l'innocence d'Ivan pour l'acte, mais l'accuse pour sa pensée ; Aliocha, l'incarnation de la sainteté, déclare sur un ton d'amour fraternel infini l'innocence absolue de son frère. Du coup, on a l'impression que l'auteur place le lecteur devant deux personnages, deux paroles, deux voix opposées : celle d'un démon, dans la personne de Smerdiakov, et celle d'un saint incarné par Aliocha, mais qui reflètent en même temps deux dimensions contradictoires de l'esprit du même personnage - Ivan. Dans cette polyphonie de voix différentes s'incrute de loin la voix grave et sincère de Dmitri, le frère accusé à tort du meurtre de son père : « —Je ne sais pas qui et quelle personne, la main des cieux ou bien Satan, mais... pas Smerdiakov !¹⁴⁷ » (FK II, p. 268) ; et puis aussitôt l'hésitation disparaît : « Alors, dans ce cas, c'est le diable qui a tué mon père !¹⁴⁸ » (FK II, p. 270). C'est bien l'unique explication fiable de ce meurtre. Car, très exactement, Smerdiakov a matérialisé les pensées

¹⁴⁴ « - Говорю вам, нечего вам бояться. Ничего на вас не покажу, нет улик. Ишь руки трясутся. С чего у вас пальцы-то ходят? Идите домой, *не вы убили.* », БК, XI, VII, 331.

¹⁴⁵ « Не надоеет же человеку! С глазу на глаз сидим, чего бы кажется друг-то друга морочить, комедь играть? Али всё еще свалить на одного меня хотите, мне же в глаза? Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил. », БК, XI, VII, 331.

¹⁴⁶ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 330.

¹⁴⁷ « Не знаю, кто или какое лицо, рука небес или сагана, но... не Смердяков! », БК, IX, V, 168.

¹⁴⁸ « Ну, в таком случае отца чорт убил! », БК, IX, V, 169.

diaboliques d'Ivan, ces pensées, ces hallucinations qui s'incarnent d'une façon mystique dans le diable avec lequel débat le protagoniste.

L'auteur introduit les deux doubles, Smerdiakov et le diable, dans le récit de manière à ce qu'ils soient étroitement liés à la voix intérieure d'Ivan. La différence des deux représentations de ces doubles réside dans le fait que le diable est l'incarnation directe (explicite) d'Ivan, alors que Smerdiakov en est l'incarnation indirecte (implicite). Malgré cette différence apparente, dans le dialogue mené par Ivan avec l'un ou l'autre de ses doubles, il arrive que les réponses de ceux-ci reflètent, intensifient ou outrepassent les répliques du protagoniste. Cette superposition des voix lors d'un dialogue rend toute conversation vibrante et gonflée par des mouvements doubles qui propulsent des mots à double signification et reflètent à nos yeux la dichotomie de la parole introvertie et extravertie. Cette dichotomie nous rappelle avec insistance le « jeu serré, subtil et féroce » qui se joue chez Nathalie Sarraute entre la conversation et la sous-conversation. Les phrases-leitmotiv comme : « un homme d'esprit, on peut même trouver du plaisir à causer avec » (FK I, p. 504), et « ce n'est pas toi qui as tué » sont répétées frénétiquement tout au long de plusieurs chapitres, et, à chaque fois, elles acquièrent de nouvelles significations selon le ton de la voix qui les prononce.

Tout se passe comme si une phrase décrivait graphiquement les sentiments et les pulsions contraires de celui qui la prononce. Inviter le lecteur à tendre l'oreille aux retentissements de ces phrases, à en ressentir la profondeur mystérieuse, faire appel à son attention vigilante et à sa mémoire volontaire, établir un contact direct et sensible avec la réalité constitue le but principal du récit polyphonique chez Dostoïevski. Tout comme les textes dont Nathalie Sarraute a évoqué les particularités dans son article *Conversation et sous-conversations* :

Les dictons, les citations, les métaphores, les expressions toutes faites ou pompeuses ou pédantes, les platitudes, les vulgarités, les maniérismes, les coq-à-l'âne qui parsèment habilement ces dialogues ne sont pas comme les romans ordinaires, des signes distinctifs que l'auteur épingle sur les caractères des personnages pour les rendre mieux reconnaissables, plus familiers et plus « vivants » : ils sont ici, on le sent, ce qu'ils sont dans la réalité : la résultante des mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au-dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a ni le temps ni le moyen de séparer et de nommer. (CS, p. 1606)

Au cœur de la conversation polyphonique dont Dostoïevski a révélé le mystère et la fécondité, Sarraute déploie une méthode originale de « communiquer » avec le lecteur. Marquée par les phrases sinueuses de Dostoïevski, la romancière française élabore sa propre

méthode d'écriture où la phrase se situe « quelque part sur une limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation » (CS, p. 1605). Chez Dostoïevski le dialogue se poursuit entre deux ou plusieurs voix, où l'âme se trouve entièrement impliquée. D'où résulte une conversation sur un double niveau : la parole se trouve à la limite entre un dialogue et un pré-dialogue. Chez Sarraute, la conversation se déroule lorsque deux ou plusieurs êtres se trouvent en présence, où, cette fois, c'est leur corps qui semble être impliqué. D'où les phrases qui se situent sur cette « limite fluctuante » d'un dialogue continu et muet entre la parole et le tropisme. Le récit dostoïevskien apparaît comme un lieu polyphonique d'un *moi* déchiré, d'un for intérieur habité par « cette immense masse mouvante » des pulsions ambiguës à partir desquels Nathalie Sarraute opère un basculement qui met l'intériorité au premier plan, reléguant la vision sociale et analytique des personnages dans le domaine du trompe-l'œil et des clichés.

Ainsi, les dialogues entre les êtres dostoïevskiens nous situent en tant que lecteurs à l'intérieur d'un sujet double et cherchent à nous faire vivre sa nature dialogique. Les images du *moi* que nous offre *Les Frères Karamazov* soulignent, à travers le dialogue, la dualité inépuisable du personnage romanesque, son aspect pluriel, divers, toujours changeant. Cette représentation de l'être dostoïevskien ne ressemble-t-elle pas précisément à celle qu'on pourrait faire des personnages sarrautiens se révélant par ailleurs comme « une énorme masse mouvante... où il y a de tout... où tant de choses dissemblables s'entrechoquent, se détruisent... » (TAP, p. 1154) ? L'inachèvement de l'image du *moi* karamazovien est doublé par l'inachèvement de sa voix et l'intrusion immédiate de la voix d'un « tu ». C'est que le dialogue des consciences n'attend pas. Le « tu » est dans l'urgence et son présent, son immédiateté est de tous les temps. Car, comme le constate Bakhtine : « Tout, dans le roman de Dostoïevski, converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but. Une voix seule ne finit rien, ne résout rien ? Deux voix sont un minimum de vie, d'existence¹⁴⁹. » L'incapacité du personnage romanesque à exister en tant que sujet monolithique à voix unique est le crédo de Dostoïevski. La vérité de l'existence réside donc dans la dualité. L'expérience du « dédoublement » d'Ivan Karamazov nous prouve que dorénavant, on peut voir le *moi* comme une polyphonie de voix différentes. Et c'est au cœur de cette polyphonie que naît la « multitude de « je » disparates » (TAP, p. 1203) qu'on rencontre dans le roman sarrautien.

Ce schéma commun ne doit pourtant pas masquer les particularités de la technique de chacun des auteurs. Si Dostoïevski sape l'identité fixe du personnage au moyen du jeu des

¹⁴⁹ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 325.

représentations, Nathalie Sarraute le fait par le jeu des pronoms. Si les dialogues de Dostoïevski arrivent à nous donner l'illusion de la vie à travers de multiples confrontations des répliques introduites dans le texte par les « dit-il » ou « répondit Untel » à peine saisissables, Nathalie Sarraute crée l'impression d'un mouvement perpétuel sans pour autant utiliser des guillemets pour distinguer la conversation de la sous-conversation. Si chez Fiodor Dostoïevski, la parole intérieure est incarnée par un diable ou un saint, chez Nathalie Sarraute, le discours intérieur prend la forme d'une sous-conversation. Cependant, tout en reconnaissant les particularités formelles des textes de chacun des deux auteurs, le lecteur s'aperçoit inévitablement que les romans de Dostoïevski comme les romans de Sarraute établissent à la fois « un contact dialogique particulier, jamais éprouvé auparavant, avec des consciences d'autrui autonomes ¹⁵⁰ », et avec le lecteur. Celui-ci, immergé dans les univers polyphoniques de Dostoïevski et Sarraute, devra à son tour apprendre à dialoguer avec ces personnages comme eux entre eux. Cette nouvelle conception du roman qui intègre la présence obligatoire du lecteur à l'intérieur d'une polyphonie de voix doubles implique l'élargissement inévitable de sa propre conscience ainsi que de ses propres doutes et soupçons.

Les Frères Karamazov se présente au lecteur comme un vrai creuset du doute et du soupçon, une œuvre qui nous aide à cerner avec précision la démarche métaphysique de Dostoïevski vers une dualité absolue. Un récit qui révèle amplement la vision dostoïevskienne du double comme phénomène anthropologique inscrit dans une stratégie littéraire unique. C'est pour cela que nous avons choisi d'étudier à plusieurs reprises, par la suite, *Les Frères Karamazov* comme récit où s'enracine la vision moderne du double littéraire. Nathalie Sarraute, mieux qu'aucun autre écrivain moderne à su puiser dans cet univers singulier des dualités dostoïevskiennes sa propre matière inédite du double. *Les Frères Karamazov* constitue à la fois un aboutissement de la recherche romanesque singulière de l'auteur et un départ pour d'autres recherches visant à révéler aux écrivains comme Nathalie Sarraute des matières romanesques nouvelles.

* * * *

Écrire le double avant et après Freud.

Au terme de cette analyse de l'œuvre de Fiodor Dostoïevski on peut dire que des *Pauvres Gens* aux *Frères Karamazov* s'aperçoit la cristallisation d'une idée romanesque singulière et son expérimentation dans le texte à travers l'épreuve de la dualité psychologique

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

et métaphysique du personnage, de sa parole dialogique et polyphonique et de son rapport dialectique d'identification ou d'aliénation à autrui. De la première œuvre sur le double de Goliadkine jusqu'au double de Karamazov, nous avons pu suivre le passage de l'inconscience à la conscience, de la problématique strictement psychologique du dédoublement à la conception métaphysique propre à l'auteur sur la duplicité du monde, du mot monologique au mot polyphonique, d'une dualité dissimulée, implicite et reflétée dans le cadre d'un idéalisme romantique à une dualité dénoncée, révélée, explicite. Ce passage reflète l'épaisseur existentielle du personnage dostoïevskien et en même temps, à travers une dualité conduisant à la fragmentation infinie, sa transparence et sa désagrégation.

Ce passage indique aussi la « rupture » qui se produit dans l'esprit créateur de Dostoïevski divisant son œuvre en deux grandes parties. Ainsi, malgré la continuation thématique qui dissimule ce dédoublement de l'auteur, on distingue bien une grande différence entre la représentation du double dans l'œuvre précoce de Dostoïevski et celle dans l'œuvre tardive. Le premier Dostoïevski conçoit son œuvre comme un double positif de tous les ouvrages à la mode à son époque, la dualité y étant reflétée sous une lumière romantique mensongère. Notons une fois de plus qu'à ce sujet, *Le Double* présente quelques particularités distinctives par rapport aux autres œuvres du jeune écrivain. Œuvre qui s'inspire parfois de certains doubles romantiques, l'histoire de Goliadkine contient cependant plusieurs éléments narratifs qu'on retrouve dans *Carnets du sous-sol* : même héros chétif et malingre, même type de fonctionnaire prétentieux et minable, mêmes dualités maître/esclave, même paroxysme d'écartèlement entre *moi* et *autre*, même thème de l'invitation refusée et de l'expulsion physique du cercle. Le deuxième Dostoïevski est celui qui apparaît comme un double négatif et grimaçant des écrivains convenables, Tourgueniev par exemple. Ainsi la dualité de l'auteur, révélée précédemment lors de l'étude de son image, surgit à la rupture entre ces deux étapes de son évolution. Ce sont donc les textes eux-même qui éclairent cette nature « large ¹⁵¹ » de la personnalité dostoïevskienne, « largeur » par laquelle l'auteur définit également l'individu moderne. Si au début de sa carrière, Dostoïevski essayait de contredire et de dissimuler dans ses livres sa propre dualité qui l'animait, dans la période suivant la rupture, après *Les Carnets du sous-sol*, l'écrivain révèle, l'un après l'autre, les démons de son esprit contestataire, en les incarnant dans sa création romanesque. L'œuvre tardive ne contredit plus le double sous divers prétextes idéalistes, mais le prend en charge et en explique le caractère obsessionnel sous diverses formes de représentation.

¹⁵¹ Voir : Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op.cit, p. 355 ; ainsi que : *Les Frères Karamazov*, II, p. 658.

Ainsi, avec les œuvres tardives, on distingue nettement les deux formes du double, externe et intérieur, qui peuvent coexister au sein d'un seul sujet. Si la première forme, le dédoublement externe, met l'accent sur la vision simultanée de deux images combinées du sujet, la deuxième forme, la dualité intérieure, traduit un sujet aux images multiples. Dans le premier cas, l'enjeu c'est la représentation, l'incarnation de l'alter-ego, dans le deuxième, l'auteur vise à communiquer la foule de pulsions équivoques, d'émotions floues, des sensations fugaces qui animent ce sujet. L'expérimentation de l'idée romanesque de cette deuxième forme de double se poursuit donc par la mise en œuvre de « toutes ces contorsions bizarres » (DK, p. 1566) et antinomiques des êtres dostoïevskiens qui soulignent la dualité polymorphe de leur nature immense et permet la confrontation des multiples discours contradictoires.

De Diévouchkine à Ivan Karamazov, l'auteur propose au lecteur des visions strictement opposées du personnage, de sa parole, regard et réalité : les unes évidemment authentiques, les autres parfaitement erronées, laissant ainsi le lecteur décider où se trouve réellement la vérité. Et on comprend que la vérité se trouve d'une manière très singulière à l'intérieur, dans « ces éléments » qui disent tout et son contraire, si bien que toute vision peut y trouver son compte. Il est évident qu'on peut se trouver dérouté par cette singulière complexité, d'où l'incompréhension courante pour la création de Dostoïevski. Des *Pauvres Gens* aux *Frères Karamazov* l'écrivain russe développe un univers où, comme le dit Raskolnikov : « tout est à double tranchant » (CC, p. 296). De ce sentiment profondément authentique, naît une psychologie nouvelle qui refuse les définitions réductrices et extériorisantes. La profonde ambiguïté des personnages de Dostoïevski est liée à cette conception de la psychologie qui semble être le lien le plus net entre ses textes et ceux de Nathalie Sarraute. Par sa plongée dans l'intimité psychologique de l'être humain, Dostoïevski ouvre une voie nouvelle en littérature. *Crime et châtiment* et surtout le dernier livre, *Les Frères Karamazov*, s'éclairent à la lumière d'une conception originale de la psychologie sur laquelle on est conduit de s'attarder une fois arrivés à la fin de cette étude de l'œuvre dostoïevskienne.

On sait que l'auteur russe désapprouve la psychologie de son temps qui, à son avis, portait atteinte à la liberté et au caractère inachevé de l'être humain. Sur ce sujet, Bakhtine constate que « Dostoïevski critiquait constamment et durement la psychologie mécaniste, son pragmatisme fondé sur les concepts de naturel et d'utilité et particulièrement sa ligne physiologique réduisant la psychologie à la physiologie¹⁵² ». Le formaliste appuie ses

¹⁵² Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 74.

remarques sur des exemples des textes où la position de Dostoïevski par rapport à la psychologie de convention se lit nettement. Ainsi le dialogue de Porphiri avec Raskolnikov, de Dmitri Karamazov avec le juge d'instruction sont des exemples frappants où la psychologie des enquêtes et des tribunaux est rejetée au profit d'une psychologie fondée sur une intuition particulière et une ouverture extraordinaire vers les profondeurs intimes des suspects, Raskolnikov et Karamazov.

Si l'on se penche de plus près sur le procès de Raskolnikov on découvre deux façons de concevoir la psychologie. L'auteur se sert des paroles de Porphiri Pétrovitch, le juge d'instruction réputé pour son sens de la psychologie, pour exposer sa vision de la psychologie des enquêtes : « Parce que nos procédés, là (enfin pas tous), profondément psychologiques, ils sont tout à fait comiques et, en plus, n'est-ce pas inutiles, au cas où ils seraient, n'est-ce pas, engoncés dans la forme. » (CC, p. 340). Ensuite, le juge développe une hypothèse selon laquelle un criminel ne sera jamais démasqué et conduit à se dénoncer si son cas est étudié comme un cas général suivant des « lois psychologiques » de l'enquête : « le cas général, n'est-ce pas, celui pour lequel elles sont conçues, toutes les formes, toutes les lois juridiques, celui pour lequel elles sont calculées et mises dans les livres, eh bien, il n'existe pas du tout, pour cette simple raison, déjà, que toute chose, tout crime, par exemple, à partir du moment où il arrive dans la réalité, il devient tout de suite un cas totalement particulier. » (CC, p. 341). C'est là une clef essentielle du roman. Le discours du juge apparaît de ce fait presque comme une réflexion métatextuelle sur la littérature. Le « cas général » c'est le personnage classique construit d'un seul bloc. En revanche le « cas particulier » c'est un personnage double, un alliage de tous les possibles, un élément du réel, un support de multiples mouvements souterrains. Et Porphiri de confirmer : « Parce que, mon cher, c'est un truc drôlement important, de comprendre de quelle façon le bonhomme est développé. Parce que, les nerfs, n'est-ce pas, les nerfs, c'est ça que vous oubliez ! Parce que, tout ça, maintenant, c'est malade, c'est chétif, toujours à fleur de peau !... Et la bile, et toute cette bile qu'ils ont, tous ! Mais ça je vous dirais, dans certains cas, oui, c'est une véritable mine ! » (CC, p. 341-2). Une exploration psychologique fondée sur une sensibilité particulière aux mouvements sous-jacents d'autrui est la méthode qui permet à Dostoïevski de découvrir dans l'homme cette « véritable mine » inépuisable de dualités et de vérités authentiques. Une méthode à laquelle empruntera Sarraute. Enfermer dans une forme littéraire stable l'ambiguïté fondamentale de l'être humain pour la représenter, la capter, ne pas la laisser s'échapper revient à un résultat contraire : c'est écraser la dualité inhérente à l'être humain, c'est laisser s'échapper l'essentiel : « Mais ça c'est des bêtises, c'est l'extérieur ! Qu'est-ce que ça veut dire : s'échapper ! De la pure forme ; l'essentiel, ce n'est pas ça ; ce n'est pas seulement parce qu'il n'y a nulle part où

s'échapper qu'il ne m'échappera pas : c'est psychologiquement qu'il ne m'échappera pas, hé, hé ! » (CC, p. 342). Par conséquent, une découverte de Dostoïevski serait le constant besoin d'échapper au carcan de la forme asséchante pour exprimer ces mouvements intérieurs imperceptibles dont Sarraute affirmera tout au long de son œuvre l'importance dans notre vie. Ainsi, l'étude de l'œuvre dostoïevskienne nous montre que la psychologie chez Dostoïevski est une « arme à double tranchant¹⁵³ ». D'une part, on trouve cette « satanée » (CC, p. 449) et « maudite » (CC, p. 359) psychologie qui, en réalité comme en littérature, chosifie l'être humain et le réduit à une grille de types. Cette forme de psychologie est fustigée avec véhémence de manière à l'opposer à une autre psychologie, celle des mouvements souterrains indéfinissables qui animent l'homme et révèlent sa vraie nature. Dans le cas de cette deuxième forme de psychologie, l'être humain est identifié tout de suite comme un « cas particulier » (CC, p. 341) mystérieux et imprévisible.

Dans *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski nous livre une peinture encore plus profonde d'une fausse psychologie, celle d'Hippolyte Kirillovitch, le procureur. Tout d'abord on l'entend saluer la science psychologique : « Oui, la psychologie du criminel russe sera un terrain de recherche, un jour, peut-être, pour nos plus grands esprits, les nôtres et ceux de toute l'Europe, car le thème en est digne. » (FK II, p. 649). Dans l'analyse des états de conscience de Dmitri, l'inculpé, le crime, tout trouve son explication, l'enchaînement des faits et des conséquences conduit vers la conclusion abrupte du meurtre inévitable. Soudain, se dessine devant nos yeux un type d'âme, un type de criminel : « nous sommes des natures larges, karamazoviennes [...] capables de contenir toutes les contradictions possibles et de contempler en même temps les deux abîmes, l'abîme au-dessous de nous, l'abîme des idéaux supérieurs, et l'abîme sous nos pieds, l'abîme de la chute la plus basse et la plus nauséabonde. » (FK II, p. 658). Des remarques justes qui mettent en lumière l'ambivalence de Dmitri, mais c'est notamment sur cette ambivalence que s'appuie le procureur pour mieux la nier en rejetant certaines possibilités dans l'absurde, dans l'illogique. Toute sa « psychologie » conduit inévitablement au crime et n'admet aucune autre possibilité de déroulement des événements.

Au réquisitoire succède la plaidoirie de l'avocat qui vient élucider toute la contradiction et l'artifice de la psychologie « formelle » du procureur. A la lecture de ce passage on a de nouveau l'impression d'entendre l'auteur exposer son propre projet littéraire. Dès le début, l'avocat complimente les talents de l'orateur précédent pour, en réalité, mieux attaquer ses idées préconçues : « Mais il y a des choses qui sont pires, qui sont, oui, plus

¹⁵³ Cette expression appartient à Porphiri, le remarquable enquêteur de *Crime et châtiment*.

fatales en de tels cas, qu'un examen par un esprit préconçu et porté par la haine. Surtout si, par exemple, nous sommes portés par une espèce, pour ainsi dire, de jeu esthétique, de besoin de création artistique, pour ainsi dire, d'élaboration d'un roman, surtout par la richesse des dons psychologiques dont Dieu nous a donné jouissance. » (FK II, p. 706). L'avocat reconsidère pas à pas la trame psychologique du procureur et il en souligne la contradiction fondamentale : « Cela, c'est la psychologie : mais prenons cette même psychologie et appliquons-la au dossier, mais en le prenant par l'envers, et cela donnera quelque chose de tout aussi vraisemblable. » (FK II, p. 707). Il oriente son propos de façon à élucider l'importance d'une psychologie différente de celle « excessive » : « La psychologie incite au roman même les hommes les plus sérieux, et, ce, tout à fait malgré eux. Je parle d'un excès de la psychologie, messieurs les jurés, d'un certain abus de la psychologie. » (FK II, p. 709).

Une constatation irrévocable s'installe désormais : « Messieurs les jurés, la psychologie a son endroit et son envers, nous aussi, nous savons la comprendre, la psychologie. » (FK II, p. 721). Progressivement, l'avocat en vient à se demander si le procureur, dans sa préoccupation de reconstruction psychologique au sens le plus classique du terme, n'a pas créé de Dmitri tout simplement un « personnage » (FK II, p. 723). La psychologie est entièrement au cœur de la polémique, le roman psychologique d'une certaine façon. Ce que vise à prouver l'écrivain russe c'est qu'on ne peut rétablir impunément ce qui est contradictoire, incertain, ambivalent, duplice. En quelque sorte, on peut dire que les formes ne révèlent rien d'essentiel. On ne peut décrire les mouvements de la conscience comme une chose.

Ainsi la psychologie de convention apparaît comme une forme d'exploration comique et inutile. En revanche, la nouvelle tendance dostoïevskienne de connaître « l'homme dans l'homme », en tant qu'entité éternellement duplice, s'affirme comme seule psychologie capable de mettre à jour l'inconsistance de la vie intérieure des êtres. Et Nathalie Sarraute privilégie notamment cette dernière forme de psychologie. Ce qui différencie cependant les deux auteurs sur ce point c'est leur manière de représenter leurs explorations psychologiques. Sans imposer un point de vue unique, Dostoïevski recourt aux analyses minutieuses des caractères, le héros restant pourtant éternellement « inachevé », double. A l'époque de Sarraute : « « Le psychologique », source de tant de déceptions et de peines, n'existait pas. » (EDS, p. 18). On pouvait oublier en toute sérénité « les contorsions, les piétinements, les subtilités alambiquées ou les lourdeurs embourbées du psychologique. » (EDS, p. 19). La psychanalyse freudienne détermine en quelque sorte cette « crise du psychologique » et implique l'impossibilité d'un retour pur et simple à l'introspection classique, à l'analyse des sentiments et des caractères telles que les concevait le roman traditionnel. Nathalie Sarraute

précise dans la préface à *L'Ere du soupçon* la différence entre son propre projet de représentation et celui de Dostoïevski :

On commence maintenant à comprendre qu'il ne faut pas confondre sous la même étiquette la vieille analyse des sentiments, cette étape nécessaire, mais dépassée, avec la mise en mouvement de forces psychiques inconnues et toujours à découvrir dont aucun roman moderne ne peut se passer. (EDS, p. 1555)

C'est qu'à l'époque de Dostoïevski, bien avant les avancées freudiennes, l'élaboration d'un nouveau type psychologique nécessitait une vision sociale et analytique des personnages. Mais l'intérêt supérieur des personnages dostoïevskiens ne réside pas davantage dans leur vérité psychologique, toujours contestable, mais bien plutôt dans leur valeur exemplaire. Derrière des comportements outranciers se dévoilent des attitudes humaines, communément vraies et en même temps prophétiques, créées par un poète visionnaire. Nihilisme et révolution, athéisme et religion, révolte et goût de l'absurde, mal et innocence, tous ces thèmes, et tant d'autres, s'incarnent dans une dimension binaire à l'intérieur des héros de Dostoïevski. Cela nécessite que l'unité minimale de la représentation du personnage dostoïevskien soit au moins double, au sens de *moi* et de *l'autre*, et suppose que le langage poétique fonctionne selon un modèle protéiforme où chaque unité est susceptible d'agir et de parler comme une construction complexe. D'où les doublets des personnages qui, en définitive, ne sont rien d'autre qu'une part d'eux-même. Ces doubles empruntent mille formes pour s'affirmer : esprit d'ironie ou de dérision, volonté de dominer, de soumettre à la tentation de la beauté ou de la sensualité, délectation à faire le mal. Visibles ou invisibles, ces doubles se rendent saisissables lorsqu'ils cultivent dans la conscience des personnages les aspects les plus contradictoires de leurs personnalités d'où les conséquences ambivalentes des crimes, des destructions, des haines, des vanités, des folies. Et sur ces ruines se dresse le personnage dostoïevskien dont l'unité est constamment désagrégée par des pulsions contraires qui proviennent de son souterrain.

On peut conclure ainsi que Dostoïevski est un écrivain exceptionnel puisqu'il est le premier à montrer que la littérature doit servir à révéler les innombrables problèmes que la dualité inhérente à l'être humain porte en soi. La mise en œuvre du double opérée par l'auteur russe assure d'une manière tout à fait unique des nouveaux tournants de cette figure polymorphe en littérature. Dostoïevski fait une révolution de la figure du double en l'interprétant non seulement comme partie inhérente de l'homme comme être naturel et être social, mais aussi comme outil de connaissance de l'homme dans sa faculté de dépassement intérieur. Le double dostoïevskien incarne des formes et des actes créateurs par lesquels il

change le destin que le personnage littéraire subissait comme être monolithique, par lesquels il transforme la situation qu'assignaient au personnage les écrivains précédents, et par lesquels, à la longue, il modifie la littérature elle-même.

En France, l'œuvre de Dostoïevski a dû malheureusement parvenir aux lecteurs sous une forme « défigurée » à cause des traductions insuffisamment réussies. Dans les années '60, ses personnages et son œuvre se révélaient comme trop « russes » pour être parfaitement accessibles aux lecteurs français. La spontanéité, l'irrationalisme et le mystère de l'être souterrain restaient incompréhensibles pour l'esprit occidental cartésien. Cette œuvre énigmatique échappait par définition aux critères rationnels et, pour être mieux comprise, elle a dû subir des améliorations de son texte qu'on a voulu ramener vers une norme. Actuellement, cette tendance à « franciser » et à améliorer le texte dostoïevskien s'avère non seulement périlleuse, mais inutile, car, comme l'affirme René Girard : « Aujourd'hui, ce n'est plus le Russe qui domine en Dostoïevski mais l'apôtre de la « liberté », le novateur de génie, l'iconoclaste qui a brisé les anciens cadres de l'art romanesque¹⁵⁴ ». Certes, traduire Dostoïevski et respecter l'oralité de son texte, ses lourdeurs, son chaos poétique est une des tâches linguistiques et littéraires très dures, mais ce n'est qu'en la réalisant le mieux possible que les traducteurs français ont pu faire découvrir au lecteur français le vaste et riche univers dostoïevskien. Jacques Catteau, a contribué énormément à l'entrée de l'œuvre dostoïevskienne en France. Maître d'œuvre du passionnant *Cahier de l'Herne* consacré à Dostoïevski, il souligne qu'en traduisant les textes ambitieux de l'écrivain russe, il est primordial de respecter la langue du récit dostoïevskien dans sa rudesse et sa brutalité. M. Aucouturier, D. Arban, D. Ergaz et d'autres sont des traducteurs qui se sont attachés fidèlement à refléter la complexité connotative de la parole dostoïevskienne. Ils y sont parvenus avec plus ou moins de succès comme d'ailleurs les traducteurs des autres pays.

Cependant, malgré toutes les difficultés qu'a dû surmonter cette œuvre pour être reçue dans le monde entier, son importance dans l'histoire de la littérature reste indéniable. Nathalie Sarraute se trouve parmi les écrivains modernes français à mettre en évidence la révolution de la pensée romanesque réalisée par Fiodor Dostoïevski dans son œuvre littéraire. Son mérite extraordinaire, comme celui de tout autre grand écrivain, consiste désormais dans sa volonté d'aller à l'encontre du déterminisme des catégories préétablies pour ainsi construire sa singularité en explorant une matière neuve et inédite. Car selon les affirmations de Nathalie

¹⁵⁴ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 68.

Sarraute, ce n'est que d'un mouvement réactionnaire qu'une nouvelle réalité et forme efficace naissent et subsistent largement à l'épreuve du temps :

Ce ne sont pas les écrivains subordonnant leur création aux directives d'une idéologie qui font œuvre révolutionnaire. Tout au contraire Dostoïevski et Balzac, qui professaient des idées politiques réactionnaires, étaient ultra-révolutionnaires en tant qu'artistes, parce que dans l'ordre de la création, ils ne connaissaient pas d'autre approche que celle de leur perception de la réalité et de la vérité¹⁵⁵.

C'est donc dans la singularité des grands auteurs dont Dostoïevski fait sans doute partie que Nathalie Sarraute a pu visiblement puiser certaines de ses idées nouvelles et construit sa propre expérience avant-gardiste. Ce n'est, bien entendu, qu'une hypothèse parmi d'autres permettant de relier une nouvelle fois la vision artistique de Dostoïevski à celle de Sarraute. En se forgeant « un instrument neuf » (RR, p. 1647), particulier et unique, la romancière française propose une évolution personnelle du matériel psychique révélé par Dostoïevski. Ce legs de Dostoïevski se joint, chez Sarraute, à une recherche encore plus subtile des effets causés par les mouvements souterrains, soit « tropismes », et parmi ces effets – la dualité est la dominante essentielle. Du double dostoïevskien au double sarrautien se creuse l'espace d'un siècle, un écart considérable qui engendre des différences saillantes entre les deux poétiques. Car, à chaque époque ses pionniers. Et Sarraute de nous convaincre :

Sans doute, les procédés employés par Dostoïevski pour traduire ces mouvements sous-jacents, étaient-ils des procédés de primitif. S'il avait vécu à notre époque, sans doute les instruments plus délicats d'investigation dont disposent les techniques modernes lui eussent-ils permis d'appréhender ces mouvements à leur naissance et d'éviter toutes ces invraisemblables gesticulations. Mais, à se servir de nos techniques, peut-être eût-il plus perdu que gagné. Elles l'eussent incliné à plus de réalisme et à une plus étroite minutie, mais il eût perdu l'originalité et la hardiesse ingénue du trait et abandonné un peu de son pouvoir d'évocation et de sa puissance tragique. (DK, p. 1566)

Il devient donc tout à fait logique qu'il existe des différences entre les poétiques du double chez ces deux écrivains. Notons par ailleurs que les différences de styles sont tout à fait légitimes et elles deviennent pleinement valables lorsqu'on comprend que l'excellence esthétique n'est pas toujours signe d'excellence poétique. Après une étude de l'évolution du double dans l'œuvre dostoïevskienne, une étude du même sujet dans l'œuvre sarrautienne s'impose désormais.

¹⁵⁵ Sarraute, N., propos recueillis par J. Mosel, « Les aveux spontanés de Nathalie Sarraute : le monde des limbes », *L'Arche*, décembre, 1959.

II. II. L'univers du double chez Nathalie Sarraute.

II.III.I. Tropismes - le fondement d'une dualité intérieure.

Le premier texte de Nathalie Sarraute *Tropismes* annonce un projet littéraire bien singulier pour l'époque. Si dans l'univers de Dostoïevski, le double est associé à une représentation troublante, à un dédoublement entre intérieur et extérieur, chez Sarraute le double est essentiellement intérieur. La duplication sarrautienne ne se joue pas au niveau de la représentation, le personnage n'acquiert pas d'ombre, il n'est pas hanté par une hallucination ou un double identique en chair et os. Ce double est une instance angoissante jusqu'à la folie et pertinemment présente dans le for intérieur du protagoniste. Une voix intérieure de la conscience qui, malgré le fait qu'elle n'acquiert pas de consistance double corporelle, peut se manifester de façons très diverses et inattendues. Chez Sarraute, la dualité se manifeste surtout au niveau d'un langage hésitant, des bredouillements, des répétitions déconcertantes et des ruminations troublantes d'un narrateur ou d'un personnage excessivement sensibles. De ce fait, mais aussi parce qu'écrits en français, les textes de Sarraute se prêtent, dans le cadre de notre étude, plus aisément à l'analyse linguistique du discours que les textes de Dostoïevski. *Tropismes* en est un exemple fort significatif. Ici, la romancière s'applique à entraîner le lecteur avec une énergie impressionnante à l'intérieur même du *trouble du mot duplice*, en le contaminant de soupçon et d'inquiétude et en le guérissant par l'humour et l'analyse déductive tendue vers son but suprême : prouver que le tropisme existe, qu'il est sain et seule source de vie. Ici le double est manifestation d'une étrangeté inquiétante à l'intérieur d'une parole ou d'une sensation grâce à l'unicité voire la simplicité de l'intrigue qui évacue progressivement du récit les protagonistes, les narrateurs, l'histoire en elle-même en lui conférant une dualité interprétative. C'est ainsi que les trois points de suspension interviennent pour combler les vides en permettant ainsi la liberté au lecteur de construire son propre récit. Ce silence représenté dans l'ordre textuel est l'expression directe de l'intention d'un auteur libéral qui refuserait de tout fixer. Laissant la phrase en suspension, Nathalie Sarraute permet la primauté de l'authenticité en ménageant une place au lecteur. Et c'est au tour du lecteur d'entendre ce silence, seule manière de faire convenablement écho à l'excellence de cet auteur.

Vingt-quatre petits récits serrés¹⁵⁶, réunis d'une manière « instinctive », sont difficiles à classer. Ce ne sont pas explicitement des « poèmes en prose¹⁵⁷ », même si c'est justement ainsi qu'ils seraient désignés par Nathalie Sarraute lors d'une interview. Roman, nouvelle,

¹⁵⁶ On se réfère ici à la deuxième édition des *Tropismes*,

¹⁵⁷ Sarraute, N., propos recueillis par D. Sallenave, « À voix nue », *France Culture*, 23/03-27/03/1992.

récit, poème, ou bien tout simplement *Tropismes* est la première œuvre sarrautienne où toutes les conventions romanesques sont abolies. Pas d'intrigue, pas de « personnages », pas de noms propres, mais seulement une écriture des mouvements intérieurs oscillatoires qui agissent dans un espace intersubjectif constitué des *elle* et des *ils* anonymes. Ces « personnages » mystérieux fournissent à Sarraute un modèle qu'elle déploiera tout au long de sa création littéraire : ils vivent le monde chacun à leur tour d'une manière fragmentaire et spontanée. Ils surgissent à travers des mots, des clichés, des lieux communs et des banalités quotidiennes pour aussitôt se dérober et provoquer une impression, un mouvement, une sensation fugace. Divers petits tableaux d'oscillations intérieures presque imperceptibles révèlent divers points de vue sur telle ou telle chose. Chaque texte est un univers où on trouve les germes d'une dualité jamais épuisée : le flou et le fixe, le passif et l'actif, le vieux et l'enfant, l'autoritaire et le faible, le doute et la certitude, l'indéfini et le défini. Cette tension entre les deux semble créer constamment un obstacle dans l'expérience de connaître la réalité absolue. Et dans cet espace, où aucune réalité extérieure aux personnages n'est identifiable qu'à travers ces mouvements intérieurs indéfinissables, le narrateur nous offre des visions sur le monde multiples et indépendantes, directement présentées.

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares. (T, p. 3)

On pourrait croire que l'œil qui saisit ces déplacements moléculaires ne sait pas qu'il s'agit des mouvements humains, et que l'observateur et les *Ils* appartiennent à deux espèces différentes : humain/inhumain. D'abord cet œil anonyme épie les tropismes « sourdre de partout », ensuite, il observe l'immobilité de ces *ils* hypnotisés par les clichés comme une « poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient » sans cesse. Le battement de « s'allumaient, s'éteignaient » semble reproduire les mouvements d'expansion et de contraction, à la limite de la conscience de ceux qui s'apprêtent à vivre l'expérience des tropismes. En même temps, ce battement rythmique évoque quelque chose qui vient en contradiction avec le « suintement », l'« écoulement » et l'émergence à la fois irrégulière et envahissante des mouvements sous-jacents. Entre cliché et tropisme se creuse dès lors l'espace d'une dualité complexe et subtile qui se traduit dans le texte sarrautien à travers une asymétrie, une assonance, un conflit, un gouffre sémantique. Soudain, on est heurté à une réalité scindée en deux où l'image du monde ambiant (la poupée) est moins attirante que la poussée et la vie sous-jacente de ces *ils*. Le principe du contraste prend toute son importance également à travers des expressions comme

« quiétude étrange » ou « satisfaction désespérée », oxymores qui qualifient les impressions doubles que dégagent les tropismes. Désormais, le principe du clair-obscur, principe du double, ne quitte plus le texte. Ainsi, à l'intérieur d'une phrase des mots à significations contraires se heurtent : loin-devant ; compacts-légers, immobiles-remous. Pourtant, le double ne naît pas seulement du contraste, mais aussi de l'équivalence. La fréquence amplifiée des répétitions en est un exemple : « De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux compacts » (T, p. 3). Même si, dans ce premier tropisme, l'effet de dualité reste vague encore, il sera renforcé progressivement par la suite.

Dans le deuxième texte, la perspective s'humanise et très vite s'individualise. Femmes, filles, cuisinières concierges sont présentées telles qu'elles se reflètent dans la vision d'un *il* dont les pensées nous sont révélées dans l'esprit d'un *il* sous forme de discours indirect à la troisième personne du singulier. Ce *il* privilégié cède la place dans les pages suivantes à une *elle* enfermée dans sa chambre et avec qui nous écoutons les bruits extérieurs. Les personnages de cette première œuvre de Nathalie Sarraute vivent l'histoire, voient le monde tour à tour, et chacun de façon très fragmentaire. Anonyme et flottant, le point de vue dans *Tropismes* peut aussi être collectif, le discours devient alors celui d'un *elles*, d'un *nous* ou d'un *on*. Mais quel qu'il soit, collectif ou singulier, masculin ou féminin ce point de vue particularise chacun des textes constituant le recueil. Les pages blanches intercalées entre les courts récits soulignent les changements de perspectives, faisant silencieusement glisser le lecteur d'un univers à l'autre. Ce mouvement perpétuel entre un aspect de la réalité au contact d'un autre se réalise dans *Tropismes* comme un processus qui tend essentiellement à augmenter les différences entre deux visions, deux mots, deux significations.

- ***La phrase binaire.***

La réalité est rendue duplice chez Sarraute grâce à une action de désintégration de deux choses, et cela par opposition à l'assimilation. Ainsi, apparaissent les segments de texte intercalés ou apposés en incidentes. La phrase sarrautienne se construit dès lors comme un mouvement cadencé dont la dynamique consiste en un usage prodigieux d'une double dissimilation, morphologique et syntaxique :

Se taire ; les regarder ; et juste au beau milieu de la maladie de la grand-mère se dresser, et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite, tandis que les concierges lèveraient la tête au-dessus de leur tricot et que leurs maris abaisseraient leur journal sur leurs genoux et appuieraient le long de son dos, jusqu'à ce qu'elle tourne le coin de la rue, leur regard. (T, p. 28. Nous soulignons)

Ce procédé littéraire illustre très bien l'un des aspects que prend le double chez Nathalie Sarraute. Son ressort consiste dans une sinuosité calculée de la phrase, à travers des multiples énumérations, coupures, reprises, retards, ruminations intercalés entre le début et la fin de la phrase. Le dessein d'une telle énonciation est, d'une part, de ménager volontairement le *suspense* des tropismes et, de l'autre côté, de produire à la fin de la phrase un effet d'arrêt, d'accentuation sur un seul terme conclusif au caractère « achevé ». Une telle finalité de la phrase semble la couper en deux : sa première partie multiplie et amplifie les effets retardataires des tropismes à l'état naissant ; sa deuxième partie s'achève sur une forme réfléchie abrupte et en même temps vide de sens et de mouvement. Ces deux segments textuels s'opposent par le rythme, la forme et le contenu qu'ils portent, même si, syntaxiquement, ils se constituent. Cette phrase complexe comporte donc une mesure binaire singulière où une succession de sept verbes à l'infinitif s'achève en un seul nom ayant un effet de clôture inopportune. On a l'impression que la phrase *existe, vit* tant qu'on bascule d'un mouvement à l'autre à l'aide des verbes exprimant naturellement une action. Mais lorsque ce système syntaxique se clôt en une réduction finale à un nom, le lecteur se sent désorienté. L'effet d'étourdissement est double lui aussi. Premièrement, il est lié au caractère flou et suspensif de la première partie de la phrase où des constructions verbales multiples s'intègrent selon divers degrés, deuxièmement, est lié à la disjonction que dégage la fin de la phrase.

Un schème binaire similaire suit la phrase suivante :

Les objets se méfiaient aussi beaucoup de lui et depuis très longtemps déjà, depuis que tout petit il les avait sollicités, qu'il avait essayé de se raccrocher à eux, de venir se coller à eux, de se réchauffer, ils avaient refusé de « marcher », de devenir ce qu'il voulait faire d'eux, « de poétiques souvenirs d'enfance ». (T, p. 29)

Ici, le rythme des énumérations augmente à chaque construction verbale. Un certain flou se maintient tout au long de la première partie de la phrase. On suppose que la fin de l'énoncé devrait éclaircir les choses. Pourtant, lorsque l'expression finale « de poétiques souvenirs d'enfance » aboutit à résoudre les successions des constructions précédentes, on se rend compte qu'avec l'achèvement de l'énoncé se produit paradoxalement son éclatement. C'est là que la parole sarrautienne révèle sa double essence. D'une part, elle assure la transmission de la sensation dans son inachèvement à travers l'hésitation et la répétition, mais d'autre part, elle aplatit la sensation lorsqu'elle prend la forme d'étiquettes, de définitions privées de cette infime part de l'innommé. En voici un autre exemple :

Mais ils ne se demandaient rien de plus, c'était cela, ils le savaient, il ne fallait rien attendre, rien demander, c'était ainsi, il n'y avait rien de plus, ici ou là, c'était cela, « la vie ». (p. 23)

Ainsi, l'ensemble textuel est achevé et inachevé en même temps par une résolution ambiguë et étrange. Les guillemets qui encadrent le mot « la vie » renforcent l'impression qu'il s'agit d'un cliché, mais en même temps incitent le lecteur à creuser le langage et à entretenir le suspense du tropisme. La parole est authentique tant qu'elle est porteuse de tropismes, qu'elle est intégrée à la sensation. Dès que cette union du langage avec le tropisme est abolie, le mot devient une simple étiquette, une résolution réductrice. Cette résolution, surprenante contribue efficacement à souligner la disjonction qu'elle produit grâce à son inertie par rapport au mouvement dynamique des divers éléments intercalaires qui la précèdent.

La phrase sarrautienne semble être soumise ainsi à un double mouvement : de cohésion et de désagrégation à la fois. Le sens de l'énoncé est complexifié au point à douter de qui il s'agit exactement : d'*elle*, d'*eux*, d'*elles*. Tout un univers de « personnages » se déploie dans ce petit livre, pourtant ce qui compte pour Nathalie Sarraute c'est de montrer que ses vrais protagonistes sont les tropismes. Ce sont les tropismes les seuls sujets réels de chaque verbe et de chaque action, tandis qu'un *elle* ou un *il* restent si vagues qu'ils n'apparaissent que comme « porteurs d'états d'esprit » (ES, p. 1571) ambigus et duplices.

- ***L'anonymat.***

Cet anonymat dû à l'absence d'identité n'est pas résolue, mais elle est amplifiée différemment dans chacun des *Tropismes*. Ainsi le cinquième texte s'ouvre sur la perspective d'un *on* :

On entendait seulement, agressif, strident, le grincement d'une chaise traînée sur le carreau, le claquement d'une porte. (T, p. 8)

Soudain, on découvre une *elle* :

Et elle restait sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue, comme attendant que quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant. (T, p. 8)

Mais aussitôt, au pronom *elle* se substitue de nouveau le pronom impersonnel *on*. Cette substitution d'un sujet « individuel » par un sujet « impersonnel » se réalise d'une manière tout à fait naturelle :

Étendu dans l'herbe sous le soleil torride, on reste sans bouger, on épie, on attend. (T, p. 8)

Même si la phrase change complètement de sujet, de cadre et de circonstances, elle garde la même tonalité et le même rythme des mots qui donnent l'impression de propulser un mouvement intérieur vers l'extérieur. « Quelque chose d'angoissant » (T, p. 8) se préparerait selon l'auteur. *Elle* continue à se débattre contre l'indifférenciation où on tente de l'engluer et resurgit peu après :

Elle attendait dans le silence [...]

Elle restait là, toujours recroquevillée, attendant, sans rien faire. La moindre action, comme d'aller dans la salle de bains se laver les mains, faire couler l'eau du robinet, paraissait une provocation, un saut brusque dans le vide, un acte plein d'audace. Ce bruit soudain de l'eau dans ce silence suspendu, ce serait comme un signal, comme un appel vers eux, ce serait comme un contact horrible [...]

Elle les sentait ainsi, étalés, immobiles derrière les murs, et prêts à tressaillir, à remuer.

Elle ne bougeait pas. (T, p. 9)

La présence insolite du pronom *elle* semble bannir à chaque coup le *on* sur des terrains inconnus et lointains. *Elle* veut s'affirmer, dominer la phrase, acquérir une forme et une identité. *Elle* tient à éviter de se laisser envahir par *eux* pour ne pas succomber à la provocation de devenir un *on* impersonnel même si chargé de remuantes virtualités affectives. Dans ce combat symbolique, la forme anonyme du *on* réapparaît pour s'installer définitivement dans le texte. Ainsi, on voit que dans la première partie du texte, *on* se fait vite remplacer en se transformant en *elle*, tandis que la fin du texte nous laisse lire le mouvement opposé de cette substitution. Le texte réalise comme un retour après réflexion à une forme plus explicitement impersonnelle, une forme qui dénoncerait toute impossibilité de remplissage formelle de ce *moi* vacant :

Il paraissait certain quand on ouvrait la porte et qu'on voyait l'escalier [...], quand on se mettait derrière la fenêtre de la salle à manger et qu'on regardait les façades des maisons [...], il paraissait certain qu'il fallait le plus longtemps possible – attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger, que la suprême compréhension, que la véritable intelligence, c'était cela, ne rien entreprendre, remuer le moins possible, ne rien faire. (T, p. 9)

Ce double passage d'un *on* à une *elle* et vice versa vise non seulement une neutralisation de l'identité d'un personnage, mais aussi l'effacement d'une parole narrative autoritaire. Cet effacement est davantage ressenti à travers la modalisation répétée des assertions du type « il paraissait certain » (oxymore réitéré deux fois dans le même alinéa), la reprise des verbes

« sembler », « paraître », ou encore à travers la minimalisation des précisions (« la moindre trace », « pas le moindre souvenir », « remuer le moins possible », « un peu de mouvement », « juste pour respirer un peu », etc.). Impossible de s'accrocher à une quelconque représentation puisqu'à chaque mot l'énonciation sarrautienne écarte l'illusion d'une image.

Tout se passe comme si le doute et l'incertain que véhiculent les phrases nous suggéraient l'insuffisance de toute représentation quant à ce qui est décrit dans ce texte. Le lecteur, sous l'effet de cette neutralité énonciative, découvre que la réalité intérieure d'un *elle* est soumise à la même agitation angoissante des mouvements psychiques que la réalité de n'importe qui : d'un *on*. *Elle* n'est donc pas seule face à elle-même dans cet univers de l'incertain. Le lecteur la saisit immédiatement dans le pressentiment d'un contact avec autrui. Ce passage de *elle* à *on* ne suggère-t-il pas justement la possibilité de fusion en un être anonyme de deux instances du *moi* ? Ici, l'altérité extérieure devient altérité intérieure, un dédoublement intérieur, une scission de sensations, analogiques ou distinctes, à l'intérieur d'un seul être duplice. Un motif digne des récits dostoïevskiens.

- **Parallélismes avec *Crime et châtiment*.**

Ce rapport peut paraître au premier abord au moins absurde, tant l'écart, dans ce contexte, semble être grand entre l'œuvre de Dostoïevski et celle de Sarraute. Néanmoins, arrêtons-nous un peu sur cette hypothèse. Certes, dans le tropisme analysé, les mouvements intérieurs révélés par l'anonyme *elle* sont du même ordre que ceux révélés par l'impersonnel *on*. Ce qui nous conduit à conclure que les deux sujets anonymes donnent l'impression d'être indistincts, de former un double où deux *moi* identiques sont bien soudés. Si on considère Raskolnikov comme un être à l'intérieur duquel deux instances contraires du *moi* fusionnent (le mal et le bien), on constate bien évidemment sa différence de l'être double sarrautien. Si on se limite, cependant, à considérer seule la dualité générale, sans tenir compte de son caractère, des mouvements intérieurs des deux êtres, on est tenté d'établir un rapport de contiguïté entre le double sarrautien et le double dostoïevskien. Ainsi, à rapprocher la scène après le meurtre de *Crime et châtiment*¹⁵⁸ avec la scène du cinquième tropisme, on peut y déceler quelques traits communs surprenants.

D'abord, dans les deux cas, les descriptions du décor renvoient à une ou plusieurs sensations fortes. Les bruits dissonants dans l'escalier font écho d'une façon symptomatique aux émotions contradictoires ressenties par Raskolnikov lorsqu'il se trouve sur le point de fuir le lieu de son crime¹⁵⁹. La frayeur mêlée à la brutalité de l'assassin se lit à travers ses gestes et

¹⁵⁸ Voir aussi l'analyse de cette scène lors de notre étude de *Crime et châtiment* : pp.176-7.

¹⁵⁹ « Ces bruits, est-ce qu'ils étaient particuliers, symptomatiques ? Ces pas étaient lourds, mesurés, lents. Voilà déjà que l'*autre* avait déjà franchi le rez-de chaussée, et voilà qu'il montait : on l'entendait de plus en plus, de plus en plus ! On

son discours intérieur comme réactions aux nombreuses alternances entre le bruit strident et le silence qui animent l'action. Les pas des deux personnages qui montent l'escalier vers la porte derrière laquelle est cloué Raskolnikov déclenchent en celui-ci des mouvements intérieurs sous-jacents, contraires et indomptables. Dans ce contexte, il s'agit naturellement des états « crépusculaires » d'angoisse liée au crime commis. Et grâce à la force de ces représentations (gestes ultimes, contorsions, monologue intérieur syncopé), se communique au lecteur un ressenti indéfinissable, cette imprécision particulière que Nathalie Sarraute explore à une échelle plus intime en lui donnant le nom de « tropisme ». De plus, la scène « de l'escalier » dans *Crime et châtiment* trouve une profondeur surprenante si on la lit à la lumière de la scène « de l'escalier » du cinquième texte des *Tropismes*¹⁶⁰.

Dans ce deuxième texte tout ce passe comme si on était conviés à jeter un autre regard sur la scène dostoïevskienne. Comme si le tumulte de *Crime et châtiment* était doublé d'un « calme implacable », un « calme » qui est « impersonnel et sans couleur » en apparence, mais en-deçà duquel s'agite un magma de sensations à la fois imperceptibles et angoissantes. L'immobilité de Raskolnikov derrière la porte de l'appartement où gisait le corps de l'usurière assassinée par lui est en contradiction avec l'agitation des deux hommes dans l'escalier. Mais justement c'est cette immobilité qui lui permet de ressentir en lui un tourbillon d'émotions contraires. Le tout consiste donc, comme l'affirme Sarraute, à « ne rien faire », « ne rien entreprendre », « demeurer ainsi immobile » pour laisser « la suprême compréhension » se faire ressentir. Et ce qu'on ressent dans les deux scènes c'est que les sujets, Raskolnikov et *elle+on*, sont des êtres doubles, des porteurs des mouvements intérieurs ambigus. Le décor ne compte plus en tant que tel, l'identification nominale, psychologique et sociale de Raskolnikov semble se dissoudre dans ce magma d'impulsions qui l'animent et par là il s'approche de cette conscience anonyme qu'est le *on* sarrautien, une conscience qui peut être aussi bien la nôtre. C'est pour cela qu'un tel rapprochement nous permet de continuer notre exploration en superposant une nouvelle fois l'expérience de Raskolnikov avec celle de l'être anonyme sarrautien. Il s'agit de la scène où l'un et l'autre personnages sont décrits dans leurs chambres, chacun « sur le bord de son lit ».

Ici, comme dans la scène précédente, à condition de faire abstraction du cadre « réaliste » qui alourdit l'expérience du personnage dostoïevskien, les analogies peuvent être surprenantes. Signalons toutefois seulement le fait que la scène dostoïevskienne révèle le

entendit le lourd halètement de celui qui montait. C'est le deuxième qui commençait déjà... Ici ! Et, brusquement, il lui sembla qu'il s'était comme pétrifié, que c'était comme dans un rêve, quand vous rêvez qu'on vous rattrape, tout près, qu'on veut vous tuer, et que, vous-même, c'est comme si vous étiez collé sur place, et que vous ne pouvez même pas bouger le bras. », CC, p. 91-92. Souligné par l'auteur.

¹⁶⁰ Il s'agit du dernier passage cité.

héros juste après son assassinat. Ainsi, on trouve *Raskolnikov* qui, à l'image de *elle* sarrautien, reste un instant immobile sur son lit, dans sa chambre¹⁶¹. Certes, les descriptions narratives sont complètement différentes dans ces deux scènes, mais ce qu'on cherche à révéler c'est les procédés communs par le biais desquels les deux auteurs parviennent à déployer devant nos yeux une réalité intérieure. *Raskolnikov* et *elle* sont dans un état d'immobilité similaire, à écouter les bruits qui leur parviennent du dehors. Ainsi, dans le premier cas on entend « des hurlements désespérés » et « terrifiants ». Dans le deuxième cas c'est « le grincement » « strident » et « agressif » d'une chaise, « le claquement d'une porte » qui retentissent et aussi « quelquefois le cri aigu des cigales, dans la prairie pétrifiée sous le soleil » (T, p. 8). Ces bruits angoissants résonnent dans les deux cas en contraste avec le silence qui règne à l'intérieur des chambres où se trouvent chacun des deux personnages. En un sens, le bruit du dehors donne l'impression d'être le signe d'une altérité, de la présence d'un *autre*. Mais ni l'un, ni l'autre auteur ne nous donnent une description extérieure de cet autrui. Ce n'est qu'une altérité pressentie, une impression intérieure angoissante d'un contact à la fois incertain et agressif, l'intuition d'un « déchirement » (p. 8). Une altérité qui existe quelque part, indéfinie mais étrangement saisissable, dérangeante mais singulièrement nécessaire. Un tropisme ? Une sensation provoquée en nous par un objet/sujet extérieur ? Le silence est dans ces deux cas chargé d'allusions.

Les protagonistes semblent tendre l'oreille au bruit de l'extérieur pour mieux le « transférer », le ressentir dans leur for intérieur. Mais en même temps cette communication supposée établie, les deux personnages l'appréhendent comme un contact « terrifiant » (CC, p.100), voire « horrible » (T, p. 8). Cette altérité qui pénètre à l'intérieur de *Raskolnikov* et de cette silhouette sarrautienne, *elle*, déchire leur identité personnelle, les rend doubles, même si cette dualité est traduite au dehors différemment chez les deux auteurs. Ainsi, les gestes et les actions chaotiques de *Raskolnikov* semblent révéler au même titre que les alternances d'un *elle* à un *on* la duplicité inhérente à tout sujet. Avant même qu'une représentation ait eu le temps de signifier quelque chose, le son, la sensation s'adresse au double inconnu qui est présent à l'intérieur de l'être dostoïevskien et sarrautien. L'expérience de l'un se superpose, à ce niveau, à l'expérience de l'autre. Comme en *Raskolnikov* coexistent deux virtualités du *moi*, ainsi fusionnent *elle* avec *on* en un double qui est un *on* anonyme. Deux doubles,

¹⁶¹ « Il gisait de tout son long sur le divan, encore hébété de cette absence qui l'avait saisi. Des hurlements désespérés, terrifiants, lui parvenaient violemment de la rue, des hurlements qu'il écoutait, du reste, toutes les nuits, sous sa fenêtre, vers les deux heures. [...] Un froid terrifiant le saisit ; [...] cette fièvre prit soudain une telle ampleur que c'est tout juste si ses dents ne jaillirent pas hors de sa bouche et tout, littéralement, se mit à bouger en lui. Il ouvrit la porte et se mit à écouter : tout dormait complètement dans la maison », CC, p. 100.

dostoïevskien et sarrautien, dont les constituants tantôt s'opposent, tantôt se composent et par là rendent concevable, dans les deux univers poétiques, la coexistence d'identité et de différence.

C'est pour cela que l'immobilité de celle qui au début « restait là, toujours recroquevillée, attendant, sans rien faire » semble en même temps être identique et distincte de l'immobilité d'une source d'énonciation anonyme évoquée à la fin :

Il paraissait certain qu'il fallait le plus longtemps possible – attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger, que la suprême compréhension, que la véritable intelligence, c'était cela, ne rien entreprendre, remuer le moins possible, ne rien faire. (T, p. 9)

Là où, au début, on trouvait celle qui « restait sans bouger sur le bord de son lit », on retrouve son double, le pronom impersonnel *on*, qui dit « revenir chez soi » et « s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié, immobile » (T, p. 10). La substitution d'une *elle* à un *on*, engendre un effet de mimétisme, de coïncidence. Ici, la dualité apparente de la surface se réduit à une unité sur le niveau du contenu : analogie des mouvements, de sensations, d'impressions. Néanmoins, Nathalie Sarraute joue constamment de ce décalage entre les deux niveaux de la réalité afin de mettre en évidence la futilité de l'écart qu'on est habitué à y voir.

Par ailleurs, cette analyse comparative nous dévoile en quelque sorte le paradoxe de ce jeu entre différence et identique. En rompant avec le récit traditionnel, Nathalie Sarraute nous invite à vivre presque la même expérience intérieure à laquelle nous conviait auparavant le texte dostoïevskien. Deux scènes si différentes en apparence mais suffisamment similaires au fond pour qu'on puisse les rapprocher et établir des parallélismes entre la notion du double chez un auteur et chez l'autre.

- ***Circularité et subtilité contrapuntique du jeu de la dualité.***

Dans l'univers tropismique, on se retrouve constamment à l'endroit d'où l'on est partis : au seuil de la sensation. « Ce qui revient sans cesse, dans le premier livre, c'est le sentiment de l'encerclement¹⁶² », dira Françoise Asso. Cette constatation est illustrée par la fin de ce cinquième *Tropisme* où, à travers diverses expériences que vivent soit une *elle*, soit un *on*, le texte « se recroqueville » sans cesse sur le même mouvement double de quête et de refus, de saisie et de lâchée, de distinction et d'indistinction. Ceci explique le double niveau sur lequel se construit de manière générale la réalité de tout texte sarrautien. Une vision se superpose à une autre, une voix féminine résonne à l'unisson avec une voix anonyme, un comportement singulier devient commun et vice versa. La montée en neutralité se réalise dans

¹⁶² Asso, F., *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 237.

ces cas à travers une dualité qui se résout par le biais d'une coïncidence ou bien d'une mise en parallèle. Cependant, l'enjeu d'une neutralité, telle que Nathalie Sarraute la conçoit dans toute sa complexité, dépasse largement le cadre d'une dualité mimétique. Car il ne suffirait pas toujours de substituer les *je, il, elle, ils* ou *elles* par le pronom indéfini *on* pour convaincre le lecteur de l'existence d'une certaine conscience collective et universelle animée par des sensations communes. Pour mieux soutenir que l'écriture doit décrire les tropismes de « l'être humain » en se situant uniquement dans une zone neutre sans aucune référence à des comportements reliés aux différences, Nathalie Sarraute construit artificiellement des différences pour opposer leur caractère stéréotypé au caractère indéterminé et neutre des tropismes. Si la mise en équivalence est une dualité qui pratique une exploitation commune des virtualités tropismiques, le contrepoint est une dualité qui vise à dissocier le tropisme du stéréotype. Par ailleurs, les deux pratiques du double sont là pour atteindre le même objectif : souligner le « mensonge » du stéréotype au profit de la « vérité » du tropisme.

On trouve dans *Tropismes* plusieurs exemples très intéressants de la pratique contrapunctique de la dualité. En contrepoint, résonne, par exemple dans le *Tropisme* VII (pp. 13-14), la voix hésitante d'une femme qui se « tenait » constamment « aux aguets » à la voix calme d'un homme « sûr de lui ». Ici, la femme incarne le lyrisme (« Van Gogh, Utrillo ou un autre ») et l'homme au regard « placide de certitude » nous suggère un certain comportement stéréotypé de mâle. La sensibilité de la femme pour l'art semble s'appuyer sur une hypersensibilité à l'égard des mouvements intérieurs qu'une œuvre d'art provoque en elle. Sujette aux tropismes, elle redoute anxieusement le regard accusateur d'un *il*, comme un névrosé redouterait une expertise médicale. Lorsque l'homme qui, resté sourd au lyrisme du récit de son interlocutrice, s'y est finalement intéressé pour relever une référence savante : « Il comprenait très bien. Il était indulgent, amusé. », on a soudain l'impression de percevoir une double image de ce « personnage ». D'une part, surgit l'image d'un homme qui, tout en restant fidèle à ses valeurs concrètes, se laisse impressionner, par indulgence, par les « fantaisies » d'une femme. D'autre part, survient l'image d'un psychiatre qui, motivé par ses analyses freudiennes, fait semblant d'acquiescer aux opinions singulières de la « malade » afin de ne pas provoquer l'aggravation de « son cas ». Ce rapport « malade »/« spécialiste », ou bien hypersensible/insensible, est un exemple de double assez récurrent dans l'œuvre sarrautienne. Souvent, un tel rapport est évoqué au cœur du thème du traitement dégradant que subissent les artistes et les écrivains par les psychanalystes. Relevons d'ailleurs, en passant, qu'une telle réception outrancière de l'art touche à vif, on le sait, non seulement Nathalie Sarraute et son œuvre, mais aussi, et peut-être davantage, Fiodor Dostoïevski et sa

création littéraire. Le personnage du « spécialiste » en arts fait écho ici à celui du tropisme XII (p. 18) qui, comme l'affirme ironiquement la romancière :

se plaisait à farfouiller, avec la dignité des gestes professionnels, d'une main implacable et experte, dans les dessous de Proust ou de Rimbaud, et étalant aux yeux de son public très attentif leurs prétendus miracles, leurs mystères, il expliquait « leur cas ».

En revenant au tropisme précédent (VII), nous remarquons facilement l'ambiguïté de sa fin. L'acquiescement de l'homme est-il vrai ou feint, ou peut-être, tout simplement, sa réaction n'est qu'une projection imaginaire dans l'esprit de la femme de sa propre volonté ? *Elle* voit dans le regard d'autrui l'approbation tant attendue de sa sensibilité singulière. On est tenté de croire qu'un bouleversement des stéréotypes est en train de se produire. Evidemment, Nathalie Sarraute construit un mur entre les deux protagonistes tout au long du texte. *Elle*, animée par des mouvements intérieurs, est toujours inquiète et méfiante. *Il*, même à la fin, reste intérieurement inébranlable. Par ailleurs, un œil avisé saura déceler qu'*elle* redoute non seulement l'hostilité d'un *il* « savant » à des propos sur l'art et son insensibilité aux tropismes, mais aussi l'insensibilité de *ils* anonymes dont le sexe reste indéterminé et suppose la présence à la fois des individus masculins et féminins. Seule, contre *eux*, *elle* détient toutefois une identité très vague et pourrait être aussi bien celle d'un *il*. C'est d'ailleurs le cas du narrateur de *Martereau*, qui est un homme, mais aussi sensible aux mouvements sous-jacents que la femme du texte en cause. De même, l'identité de l'homme figé dans son rôle stéréotypé reste une identité indéterminée. Seulement le pronom *il*, indique son appartenance à la catégorie du genre masculin. Quant à son comportement, rien ne prouve qu'il ne puisse être aussi celui d'une femme. Dans ce sens, son conformisme stéréotypé sera similaire à celui des femmes « délicates » qui « allaient dans des « thés » » dans *Tropisme X* (pp. 15-16), à celui de la femme-snob du texte XI (pp.16-17) qui connaissait parfaitement « l'échelle des valeurs », ou à celui des *elles* qu'on voyait marcher « le long des vitrines » avec « leur petit « bibi » réglementaire juste comme il faut incliné sur leur tête » dans le récit XIII (pp. 19-20).

Une insensibilité aux tropismes sera ultérieurement un trait commun aussi bien aux hommes qu'aux femmes, comme par exemple dans *Les Fruits d'or* ou dans *Tu ne t'aimes pas*. Lorsqu'il s'agit chez Sarraute d'évoquer l'intérêt ou l'indifférence à l'égard des mouvements intérieurs, homme ou femme s'y prêtent de la même manière. Ce que vise Nathalie Sarraute par la mise en opposition d'une *elle* à un *il* c'est, justement, à stigmatiser une réalité de convention que le lecteur, en proie à de vieilles habitudes, est susceptible de créer lors de la lecture d'une œuvre romanesque. Par ailleurs, c'est un double message que ces textes nous

suggèrent. Premièrement, il s'agit de défendre l'existence d'une certaine zone neutre où les tropismes circulent entre hommes et femmes. Deuxièmement, il importe de diriger sa satire contre ceux qui ne reconnaissent en Nathalie Sarraute qu'une écrivaine-femme, seule sensible à ce qu'elle appelle « tropismes ». En effet, même si une telle hypersensibilité à l'égard d'une vie souterraine peut sembler plutôt une caractéristique féminine, il apparaît que tout lecteur, quel que soit son sexe, est capable d'y déceler ses propres sensations. Sinon, pourquoi hommes, lecteurs, critiques modernes se seraient-ils intéressés tant à faire l'éloge de l'écriture sarrautienne ?

Le texte XIV (T, pp. 20-21) élucide d'une manière surprenante le conflit qui peut se déclencher sur le fondement d'une vision stéréotypée et conformiste de la division des sexes :

Bien qu'elle se tût toujours et se tînt à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à l'endroit, si féminine, si effacée (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi), ils sentaient sans cesse, comme en un point sensible de leur chair, sa présence.

L'image de la femme « réfugiée » dans son travail de tricot est fort métaphorique. Elle nous rappelle en quelque sorte l'image caricaturale que l'on ébauche de la romancière plus tard : « Nathalie Sarraute est une brodeuse¹⁶³. » Consciente de la difficulté de prouver aux hommes que « la condition féminine, c'est la dernière chose à laquelle [elle] pense¹⁶⁴ », Nathalie Sarraute ironise dès *Tropismes* sur cette attitude stéréotypée méfiante et critique des hommes envers les femmes. D'abord, le protagoniste *elle* est la cible des regards éprouvants des *ils* :

Toujours fixés sur elles, comme fascinés, ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard [...]

Le silence incarné par un personnage de femme intrigue les hommes dans l'esprit desquels la femme représente un certain stéréotype du bavardage. Paradoxalement, celle qu'on épie se tient non seulement « à l'écart », mais sa présence effacée marque profondément la chair même des autres locuteurs masculins. Ici, la vigilance des hommes traduit leur appréhension à l'égard « des endroits mystérieux » et « dangereux » qu'il faut éviter afin de préserver leur territoire de mâles hors d'atteinte du résonnement « des milliers de clochettes à la note claire comme [l]a voix virginale » de la femme. Néanmoins, ils se sentent imprégnés par cette présence mystérieuse, comme tout lecteur masculin se sentirait touché par la réalité

¹⁶³ Sandier, G., « Est-ce la fin du TNP ? », *Arts-Loisirs*, 25 novembre, 1967. Cité d'après Verdrager, P., *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, op. cit., p. 105.

¹⁶⁴ Sarraute, N. lors d'un entretien avec Pierre Boncenne, *Lire*, juin 1983, p. 92.

énigmatique et en même temps si universelle du texte sarrautien. D'ailleurs, la première partie du texte semble d'abord viser un certain niveau de neutralité, en mettant l'accent sur les soubresauts tropismiques s'échangeant dans et sous la conversation. Les dialogues sont évoqués plutôt (« chaque mot, la plus légère intonation ») que transcrits directement. L'identité des personnages, désignés par les seuls pronoms de *ils* et de *elle*, demeure difficile à cerner, délibérément vague. L'action et l'intrigue se limite aux mouvements eux-mêmes, alors que le récit est mené à l'imparfait, sur un mode itératif que les adverbes « toujours » et « parfois » rendent intemporel ou tout au moins indéterminé. Françoise Asso appellera ce temps du passé récurrent dans *Tropismes* comme « imparfait inquiétant » ayant « pour effet essentiel de figurer l'engluement dans une situation, dans un état qui s'éternise, c'est-à-dire dans un présent où l'agitation est immobilisée¹⁶⁵ ».

Cependant, dans la deuxième partie du texte, en contrepoint à l'attitude précédente envers la femme, les hommes se mettent aussitôt à l'agresser en lui infligeant « des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages ». Cette réaction brusque des hommes ne manifeste-t-elle justement un besoin de se débarrasser de l'emprise des tropismes déclenchés par la présence de la femme et de sortir de cet « état qui s'éternise » d'une façon inquiétante ? :

Mais parfois, malgré les précautions, les efforts, quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes, ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux : cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir.

Ici, chaque verbe à l'imparfait indique la tendance répétitive et insistante des *ils* de se détacher de plus en plus de l'état étrange où leur identité se mêlait à celle de la femme. Par ailleurs, les verbes « glisser », « tomber », « écraser » indiquent l'action d'un corps qui semble être tout entier engagé dans la parole. Une autre dualité s'amorce là où à travers un mot il est parfois difficile de démêler ce qui relève du discours et ce qui désigne un geste. Ainsi, les verbes d'action en cause se voient conférer un sens métaphorique de verbes de parole lorsque « cela » qui sort d'eux est désigné, en fin de phrase (« plaisanteries », « histoires »), « cela » ne peut donc être que des paroles. Une étude d'Anthony Newman¹⁶⁶ a montré comment, tout au long de son œuvre, Sarraute s'attachait à conférer un sens de verbes

¹⁶⁵ Asso, F., *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 237.

¹⁶⁶ « La lecture des romans sarrautien révèle, à côté du paradigme codifié pour exprimer la fonction déclarative, un paradigme non codifié dans la langue mais motivé dans l'idiolecte », voir Newman, A. S., « La Fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *Poétique*, n° 14, avril 1973, p. 211.

déclaratifs à des verbes qui en langue renvoient à des actions, leur conférant au fil des œuvres un sens idiolectal.

L'effet qu'exerce *elle* sur *ils* est ainsi profondément double de plusieurs points de vue. D'abord, respectueux de la présence silencieuse de la femme, *ils* manifestent ensuite une conduite agressive et provocante à l'égard de celle dont ils n'arrivent pas à percer la nature mystérieuse. Les conversations (transposées) portent, elles aussi, un caractère double. Si au début on décèle dans les voix des *ils* une sorte de fascination mêlée à l'effroi par rapport à une *elle* étonnante et inhabituelle, très vite ces voix éclatent et fustigent sans pitié ce qu'elles cautionnaient auparavant. De même, la présence de l'imparfait dans la première et dans la seconde parties du texte révèle un double effet d'engluement dans deux situations différentes : d'adhésion et d'écartement du monde tropismique.

Tous ces mouvements doubles de l'effet produit, de la conversation menée et du verbe employé amplifient assurément le caractère double de l'écriture sarrautienne. Certes, le texte sarrautien se donne pour ambition de refuser les catégories binaires et la chronologie successive. Il vise avant tout la neutralité. Pourtant, pour valoriser cette neutralité, Nathalie Sarraute se voit obligée, dans son premier livre, de faire appel à la dualité. Ainsi, *elle* « semblable à une fragile et douce plante sous-marine » esquisse un personnage de femme selon un schéma stéréotypé. En même temps, en contrepoint à la présence passive de femme, et conformément au même schéma, le texte évoque la présence active (agressive même) des hommes. Cependant, si Nathalie Sarraute recourt à une confrontation ou à une mise en équivalence de deux éléments c'est pour mieux condamner la conception stéréotypée des différences. On admet dès lors qu'*elle* et *ils* se trouvent plutôt sur deux plans différents. Notons que cette constatation découle des descriptions doubles et différentes que fait l'instance narrative de chacun de ces protagonistes. Ainsi, la parole narrative, qui décrit les hommes, effectue comme une incursion dans leur conscience, dans leurs mouvements ambigus. Leur conscience est le sujet principal de la narration. Rien de leur apparence n'est dévoilé. Ce qui n'est pas le cas des observations faites sur la tricoteuse silencieuse. Ici, les révélations de la surface et de la « sous-surface¹⁶⁷ » alternent tout au long du texte.

On remarque aussi dans le dernier paragraphe « une pirouette de clown » réalisée simultanément sur deux plans : celui de l'action et celui de la narration. Sur le premier plan, il s'agit d'une « pirouette » exécutée par *ils* qui essayent de s'esquiver le « visage distendu par un sourire idiot » après avoir côtoyé la femme-plante. Sur le deuxième plan, c'est l'instance narrative qui semble « pirouetter » en abandonnant soudainement le ton neutre pour céder à la

¹⁶⁷ Minogue, V., Notice aux *Tropismes*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1722.

tentation de juger sur un ton subjectif la façon des *ils* d'esquiver les tropismes. La sanction est notifiée sous forme de caractérisation et notation négatives : *ils* n'ont qu'un sourire « idiot », « horrible ». Les adjectifs « idiot » et « horrible » témoignent ici d'une ambiguïté impressionnante. Très subjectifs en apparence, ils veulent suggérer à la fois le danger et l'importance de cette « pirouette » narrative. Un jugement subjectif, unilatéral n'est pas toujours un jugement judicieux. Juger le sourire des hommes comme « idiot » et « horrible » serait peut-être une erreur subjective de la part du narrateur tout autant que l'est le raisonnement accusateur que font *ils* sur *elle*. Car, en définitive, l'un et l'autre jugements sont faits à partir des apparences. D'autre part, on peut considérer la « pirouette » narrative comme un artifice employé délibérément pour mimer en quelque sorte la « pirouette » de *ils* et par là même ridiculiser celle-ci.

Notre analyse nous amène ainsi à interpréter la « pirouette » réalisée par l'instance narrative, en un sens figuré, comme une petite performance verbale qui disjoint l'image figée du mouvement et renforce l'idée d'un enchaînement entre le geste/l'action et la parole biaisée. S'esquiver, « pirouetter », serait alors l'équivalent de nier, refuser et peut-être se tromper dans ses déclarations autant que dans ses actions. Cette dualité qui suppose une possible articulation à travers les mots entre un mouvement intérieur incontrôlé et un mouvement corporel contrôlé trouve ses racines dans l'œuvre dostoïevskienne. Nathalie Sarraute évoque dans *L'Ere du soupçon* cette confusion entre geste (corps) et parole qu'on trouve chez le romancier russe. Pour la romancière, les gestes des personnages dostoïevskiens traduisent au dehors ces mouvements corporels subtils que sont les tropismes¹⁶⁸.

Il se trouve que le double chez Nathalie Sarraute, tel qu'il est conçu dans son premier livre et développé dans ses ouvrages ultérieurs, incarne des formes différentes de celles qu'on a pu voir chez Dostoïevski. En effet, passer, dans ce contexte, d'un auteur à l'autre relèverait d'une décision étrange peut-être. Mais abstraction faite des différences cruciales sur le plan de la représentation du double, on remarque un rapprochement intéressant entre Sarraute et Dostoïevski dans le style de la narration, avec ses discontinuités, ses rebondissements, son jeu avec l'attente du lecteur. Chez l'un, comme chez l'autre, parler est doublement significatif. C'est tour à tour jouer un rôle, gesticuler, mais aussi écraser, grimacer, pirouetter, etc. Parler, c'est aussi dire au moins deux choses à la fois, faire entendre au moins deux voix, organiser finalement le texte selon une double structure de mise en équivalence ou d'opposition. Ainsi, si on analyse de ce point de vue le modèle de phrase binaire que nous avons révélée précédemment chez Sarraute, où le second élément aboutit à un double mouvement, de

¹⁶⁸ Cité ailleurs. Voir Sarraute, N., « De Dostoïevski à Kafka », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1566.

construction et d'éclatement des tropismes, on découvre qu'un modèle analogique est présent également dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski. La phrase dostoïevskienne, qui s'élançe, se déploie et chute très souvent comme la phrase sarrautienne, est sans cesse agitée par quelque chose de très inquiétant qui se résout finalement par un éclatement. Et cet éclatement indique à la fois l'achèvement d'une situation complexe et le commencement d'une autre expérience inédite.

Ce mouvement double d'émergence et de chute qui est le mouvement même du tropisme et du mouvement souterrain est sensé d'être revécu par le lecteur à partir des sensations qui percent à jour à « travers les phrases de leur développement et jusqu'à leur aboutissement, sans savoir ni ce qu'ils sont, ni où ils vont » (FCR, p.1662). C'est pour cela que les récits de Dostoïevski, comme ceux de Sarraute, nous rappellent des structures emboîtées comme celle des matriochkas, les poupées de la patrie russe des deux auteurs. Cependant, si la dualité se lit chez Dostoïevski plutôt du point de vue thématique, cette dualité est inscrite dans l'écriture sarrautienne. Le texte de Nathalie Sarraute rend sensibles les effets duels à travers des subtilités formelles inédites : métaphores, représentations en trompe l'œil, équivalences et oppositions des formes grammaticales et sémantiques. Là où Dostoïevski atteint un effet de dualité à travers un discours prolix, Nathalie Sarraute le fait au cours d'une seule phrase. Là où l'un privilégie dans son écriture l'abondance, l'autre privilégie l'austérité. Néanmoins, on pourra remarquer que l'effet exercé sur le lecteur par un chapitre dostoïevskien et respectivement par une phrase sarrautienne est généralement le même : l'absence de linéarité des virtualités affectives révélées. Les poétiques de Dostoïevski et Sarraute ne se fondent donc pas sur une linéarité des événements, ni non plus sur des simples suites d'impacts, mais elles se constituent très exactement à partir d'une tentative sans cesse renouvelée de travailler, à l'intérieur d'un cadre de plus en plus grand, le rythme d'un même lieu souterrain qui attire et effraie en même temps.

D'ailleurs, la filiation entre le romancier russe et la romancière française n'est pas linéaire non plus. Ce qui justifie pleinement à la fois leur originalité dans le monde littéraire et l'écart considérable qui se crée entre leurs créations. Cette différence apparaît donc comme tout à fait naturelle et explique en grande partie la singularité de Dostoïevski et Sarraute, deux auteurs déterminés d'éviter les influences littéraires qui les accablent durant la première moitié de leur œuvre. A cet égard, Nathalie Sarraute affirme que l'obligation la plus profonde de l'écrivain, c'est de découvrir de la nouveauté et que son erreur plus grave serait de répéter les découvertes de ses prédécesseurs :

[...] the only real, deadly danger is to be found in great works of the past. For [the writer] must at the same time impregnate himself with them, feed upon them and

discard them, be familiar with them and forget them; [...] the real danger for all writers — and I don't believe I am being paradoxical — is not that of being crushed by mediocrity but rather of being dazzled by genius¹⁶⁹.

Le double chez Sarraute serait conçu peut-être grâce aux représentations qu'elle a pu lire chez Dostoïevski, Woolf, Proust ou autres, mais l'originalité de cette notion, telle qu'elle la déploie dans son œuvre d'une manière sans précédent, lui appartient sans doute. Elle a su « oublier » ses prédécesseurs, éviter toute ressemblance d'écriture avec eux, et se placer sur un terrain jamais exploré avant elle. La dualité sarrautienne est la dualité propre aux tropismes. D'où l'exclusivité des formes et des aspects de cette dualité. Car sinon il s'agirait de réaliser un simple travestissement du double dostoïevskien, une « copie des copies », pour reprendre le vocabulaire du tropisme XXIII (pp. 30-31).

En effet, cet avant-dernier texte des *Tropismes* évoque explicitement l'objectif de Nathalie Sarraute de dénoncer l'imitation des grands écrivains traditionnels, imitation inadmissible et considérée à la fois comme un sacrilège et un crime qui mènerait à une littérature de convention. Décrire le double avec les procédés de Dostoïevski ou un autre est une chose inconcevable du point de vue de Sarraute. Pour exprimer cette idée, la romancière des *Tropismes* recourt dans son XXIIIème texte à une double personnification. Elle choisit un avatar pour les clichés et le copies – un *ils*, et un avatar pour sa propre voix d'auteur qui sera un *elle* :

Ils savaient très bien, ils connaissaient tout cela, mais ils n'avaient pas peur ils la regardaient gentiment, ils souriaient, ils semblaient se sentir en lieu sûr auprès d'elle, ils semblaient le savoir, qu'ils avaient été tant regardés, dépeints, décrits, tant sucés qu'ils en étaient devenus tout lisses comme des galets, tout polis, sans une entaille, sans une prise. Elle ne pourrait pas les entamer. Ils étaient à l'abri.

Pourtant, résister à une influence si condescendante et accommodante, éviter d'établir un lien entre *eux* et *elle*, s'avère l'une des tâches les plus difficiles à réaliser. C'est pour cela que dans le texte, *elle* ne réussit pas à couper le fil qui la reliait aux clichés :

Ah, nous voilà enfin tous réunis, bien sages, faisant ce qu'auraient approuvé nos parents, nous voilà donc enfin tous là, convenables, chantant en chœur comme de braves enfants qu'une grande personne invisible surveille pendant qu'ils font la ronde gentiment en se donnant une menotte triste et moite.

¹⁶⁹ Sarraute, N., dans « Rebels in a World of Platitudes », *The Times Literary Supplement*, 10 juin 1960, p. 371.

C'est contre la surveillance de cette « grande personne invisible » que s'érige toute la création littéraire de Nathalie Sarraute et, en général, contre toute tentative de manifester une autorité, d'imposer un seul point de vue irrévocable. Se dérober à toute influence étrangère à sa propre intuition constitue son crédo. Même en choisissant son avatar anonyme, Nathalie Sarraute, tout en ayant besoin de ce double, lui échappe sans cesse. L'exemple précédent en est une preuve évidente. Car, ce double – *elle*, qui, au début, semble représenter la romancière même, n'est là, en effet, que pour nous suggérer la singularité et l'unicité d'une voix d'auteur d'exception, à la fois présent et insaisissable dans son récit. Unique dans son genre, Nathalie Sarraute utilise un double qui évoque le mouvement ambigu d'adhésion et de refus, de révolte et d'humiliation, de haine et d'affection, d'avalissement et d'ascension. C'est en cela que cet alter ego se rapproche de celui qu'on aperçoit chez Fiodor Dostoïevski. Le double qui unit les deux romanciers est cette figure singulière qui contient à la fois l'idée de division et l'idée de totalité : des éternels écorchés vifs hantés par leur besoin ambigu d'autrui. Tels seront aussi les narrateurs-personnages de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*.

II.II.II. *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* – deux univers sous le signe d'une réalité double.

Deux romans qui se suivent, narrés à la première personne par une conscience impliquée directement à l'intérieur du récit. Ce sont des narrateurs hésitants, privés d'autorité, en proie à la confusion et aux déchirements que provoquent en eux leurs mouvements intérieurs. Ils doutent d'eux-mêmes jusqu'à un point tel qu'ils mettent sans cesse en question leurs perceptions, leurs paroles, leur véracité et la véracité des personnages qu'ils côtoient. Des consciences dédoublées entre ces « deux vérités¹⁷⁰ », figurative et intuitive, qui en réalité incarnent à la fois l'outil et le témoin de la recherche tropismique de la romancière¹⁷¹. Les thèmes essentiels de ces deux récits restent les mêmes : la « lutte » ambiguë contre les stéréotypes, l'immense difficulté de la mise en mots des ressentis, la duplicité complexe de la réalité. Représentant à la fois une expérience générale, ou bien impersonnelle, capable d'affecter tout être humain, et une expérience personnelle, intime, singulière, la réalité des mouvements intérieurs apparaît, en elle-même, comme source des dualités et des

¹⁷⁰ « Ainsi tous mes romans sont écrits à deux niveaux, celui des tropismes et celui des apparences », Sarraute, N., « Roman et Réalité », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1655.

¹⁷¹ « Les difficultés que rencontre mon personnage témoin dans son rôle d'observateur reflètent celles que me donne l'appréhension, en tous les sens de ce mot, du tropisme. », Sarraute, N., « Comment j'ai écrit certains de mes livres », entretien avec Lucette Finas, *Études littéraires*, Québec, XII, 3 décembre 1979, p. 395. Cité par Minogue V., Notice, *Œuvres Complètes*, p. cit., p. 1745.

contradictions interminables. C'est la nature double du tropisme auquel sont livrés les narrateurs, avatars de Nathalie Sarraute, qui caractérise leur mouvement ambigu et contradictoire de résistance à l'uniformité des sollicitations extérieures et, en même temps, de recherche d'une unité avec les normes de ce monde factice. Ce sont en effet des « faux » (ni tout-à-fait personnages, ni tout-à-fait narrateurs) qui se meuvent dans un univers factice afin d'en révéler la vanité des platitudes. La duplicité de leur conscience, intime et impersonnelle, est mise en œuvre par la romancière pour articuler à la surface du texte les deux dimensions de la réalité sarrautienne. Des visions factices et des visions intimes s'entrechoquent tout au long de ces récits, d'où l'alternance des impressions d'in vraisemblance et de vraisemblance, de doute et de certitude. Grâce à un curieux renversement des valeurs préétablies, le lecteur est soumis à un dilemme perpétuel, tiraillé entre la lumière d'une réalité nouvelle et le conformisme d'une réalité de convention. Car le nouveau agace, angoisse, déstabilise, scinde en deux toute unité bien consolidée.

Une nouvelle vision a toujours l'air un peu « folle » et le danger de l'incompréhension augmente lorsque cette vision évoque un terrain intime, à peine définissable qu'est le tropisme, cette sensation particulière qui, selon Nathalie Sarraute, naît à la limite de la conscience de n'importe qui. Souvent, la vérité de l'émotion n'est pas prise au sérieux. Honnie et persiflée par les adeptes des formes concrètes, stables et tangibles, une recherche tropismique à laquelle s'adonnent les narrateurs sarrautiens est considérée comme une expérience pathologique illégitime et déraisonnable. En ce sens, les consciences sarrautiennes qui, dans le texte, sont à la recherche des tropismes, ressemblent à des caractères névrotiques, instables, hypersensibles et incohérents. Mais, c'est justement à travers une telle conscience faible en apparence, et c'est là le génie de l'art sarrautien, qu'apparaît toute la vigueur et l'authenticité de la vérité humaine. Par ailleurs, c'est notamment ce manque d'autorité du personnage-narrateur qui permet à la romancière de dédoubler et puis de multiplier dans son indétermination virtuelle le point de vue sur tel ou tel aspect de la réalité. Ainsi, à une esthétique classique, Nathalie Sarraute donne la préférence à une esthétique singulière, à l'ordre, elle oppose le désordre, à l'équilibre le déséquilibre, à l'unité le double. Contre un art narratif de plénitude et de détente, elle érige un art de l'effort, du tumulte, du doute et du dramatique.

Une telle préférence singulière dans la littérature relève-t-elle d'une influence dostoïevskienne ? Les narrateurs sarrautiens rejoignent-ils les êtres dostoïevskiens dans leur manière de vivre le monde à travers des perceptions doubles, scindés entre l'extérieur et l'intérieur ? D'ailleurs, dans *Portrait d'un inconnu*, on trouve à plusieurs reprises des éléments intertextuels renvoyant à l'œuvre dostoïevskienne et en particulier à *L'Eternel mari*

(p. 65) dont nous avons réservé l'étude jusqu'à ce point de notre recherche. Et cela, d'une part, pour pouvoir relier directement l'œuvre de Dostoïevski à celle de Sarraute par le biais d'une lecture croisée et, d'autre part, pour éviter une répétition de citations et de constatations révélatrices de la notion du double. Notons que notre intention ne vise pas un rapprochement des deux instances narratives, dostoïevskienne et sarrautienne. Il s'agit d'établir un lien seulement entre, d'un côté, les *personnages* de l'auteur russe et, de l'autre côté, le *narrateur* et les *personnages* de Nathalie Sarraute. Cette mise en parallèle entre le mécanisme dostoïevskien de construction des personnages, et les narrateurs dans les deux premiers romans de Sarraute se fonde également sur le fait que les narrateurs sarrautiens sont impliqués dans le récit aussi en tant que personnages. Dans ce contexte, il nous semble convenable de suggérer l'existence de certains rapports importants de contiguïté entre les tentatives des deux auteurs de détruire « l'idée classique du personnage tout d'une pièce ¹⁷² ».

Désagréger l'image classique du personnage consiste pour Dostoïevski et Sarraute à briser en éclats l'unité de cette figure romanesque. La conscience d'un héros ne sera pas une forme monolithique, consolidée pour l'éternité, mais ce sera une conscience soumise aux nombreux dénombrements, dualités et contradictions. Une conscience « capricieuse » et mouvante qui échappe à la stabilité d'une idée claire et d'une émotion univoque. Telle apparaît la figure du personnage dostoïevskien, l'éternel mari, auquel *L'Ere du soupçon* ne cesse de rendre hommage :

Ce sont, chez lui, on s'en souvient, les mêmes bonds furtifs, les mêmes passes savantes, les mêmes feintes, les mêmes fausses ruptures, les mêmes tentatives de rapprochement, les mêmes extraordinaires pressentiments, les mêmes provocations, le même jeu subtil, mystérieux, où la haine se mêle à la tendresse, la révolte et la fureur à une docilité d'enfant, l'abjection à la plus authentique fierté, la ruse à l'ingénuité, l'extrême délicatesse à l'extrême grossièreté, la familiarité à la déférence ; il taquine, excite, attaque, quand on le chasse, il essaie d'attendrir et aussitôt il mord, il pleure et révèle son amour, il se dévoue, se sacrifie, et se penche quelques instants après, le rasoir à la main, pour tuer ; il parle le même langage doucereux, un peu moqueur et obséquieux, semé de diminutifs rampants et agressifs, de mots prolongés servilement par ces suffixes sifflants qui, dans la langue russe du temps, marquaient une sorte de déférence âcre et sucrée, et, par moments, il se redresse gravement de toute sa taille d'homme, il domine, il gratifie, pardonne généreusement, écrase. (DK, p. 1567)

A travers cette magnifique description, on lit clairement la profonde duplicité de l'éternel mari, une duplicité caractéristique, selon Nathalie Sarraute, de tous les grands personnages de Fiodor Dostoïevski. Cette duplicité est également révélatrice du

¹⁷² Sarraute, N., « Roman et Réalité », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1649.

comportement singulier des personnage-narrateurs sarrautien dans *Portrait d'un inconnu* et dans *Martereau*. Par ailleurs, à travers notre étude du rapprochement *narrateur sarrautien/personnage* dostoïevskien, on observera de nombreux parallèles entre la structure des *personnages* de *L'Éternel mari* et des *personnages* de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*¹⁷³. Ce dernier rapport s'appuiera notamment sur la capacité des personnages de Dostoïevski et de Sarraute de s'inscrire exemplairement dans la perspective d'un changement frappant entre dedans et dehors.

Dans *L'Éternel mari*, deux héros principaux se confrontent : un mari (Troussotski¹⁷⁴) et un ancien amant (Veltchaninov¹⁷⁵) de la femme dudit mari. Troussotski est un homme lâche, venu sur terre seulement pour se marier, et, une fois marié, pour se transformer en un accessoire de sa femme, même dans le cas où il devrait avoir son propre caractère à lui, indiscutable et inimitable. Veltchaninov pour sa part est l'amant pervers, en proie à la mauvaise conscience. Cultivé mais coléreux, sarcastique, mais pris de remords et souffrant d'une amnésie partielle ; c'est un héros dévoré d'une fureur inexplicable dont il cherche l'objet durant les insomnies qui rendent infernales ses nuits. Hypochondriaque de nature, il est constamment hanté par un malaise dont la cause s'avère être finalement son double : l'éternel mari cocufié. La hantise de l'amant vicieux est l'époux humilié, et, curieusement, la hantise de l'époux abattu est l'amant sans vergogne. Pourtant, le paradoxe dostoïevskien consiste non pas à confirmer de telles réalités banales, mais à en révéler un « souterrain » particulier. Ainsi, ce rapport de dualité se fonde sur un sentiment ambigu de haine et de sympathie qui anime l'esprit tourmenté de Troussotski. Tantôt ses intentions criminelles d'égorger son rival effraient, tantôt son avilissement volontaire devant autrui le rend infiniment pitoyable. Il cherche fébrilement la compagnie de son rival, afin de nourrir son propre désir d'identification à l'image séduisante de celui-ci : « Comme il admirait mes moyens de séduction ! Il est bien possible que ce soit précisément cela qui lui ait fait le plus d'effet...¹⁷⁶ »

¹⁷³ Notons que le récit *Martereau* sera l'objet d'une étude plus approfondie ultérieurement (*Répétitions, variations, mutations*). C'est pour cela que dans la présente analyse, tout en gardant un esprit d'homologie, on s'est proposé de citer plus souvent des exemples du premier roman sarrautien, le deuxième étant cité en grande partie dans l'étude mentionnée.

¹⁷⁴ En russe, *trouss* [трус] signifie lâche, peureux.

¹⁷⁵ Le nom de Veltchaninov a pour racine le nom russe *velitchavij* [величавый] signifiant majestueux, noble, fier, digne.

¹⁷⁶ Pour une meilleure clarté du passage, voici le début de l'extrait : « Il est possible — c'est même certain — que j'ai fait sur lui, à T..., une impression prodigieuse, oui, prodigieuse, et que je l'ai subjugué ; oui, avec un être pareil, cela a fort bien pu arriver. Il m'a fait cent fois plus grand que je ne suis, parce qu'il s'est senti écrasé devant moi... Je serais bien curieux de savoir exactement ce qui, en moi, lui faisait tant d'effet... Après tout, il est bien possible que ce soient mes gants frais, et la manière dont je les mettais. Les gants, c'est plus qu'il n'en faut pour certaines âmes nobles, surtout pour des âmes d'« éternels maris ». Le reste, ils se l'exagèrent, le multiplient par mille, et ils se battent pour vous, si cela vous fait plaisir... » ; et en russe : « А ведь могло быть, а ведь было наверно так, что я произвел на него колоссальное впечатление в Т., именно колоссальное и «отрадное», и именно с таким Шиллером в образе Квазимодо и могло это произойти! Он преувеличил меня во сто раз, потому что я слишком уж поразил его в его философском уединении... Любопытно бы знать, чем именно поразил? Право, может быть, свежими перчатками и умением их надевать. Квазимодо любят эстетику, ух любят! Перчаток слишком достаточно для иной благороднейшей души, да еще из « вечных мужей ». Остальное они сами дополняют раз в тысячу и подерутся даже за вас, если вы того захотите.

Car, chez Dostoïevski, comme chez Sarraute, l'image de l'un renvoie à ce que l'autre pourrait être ou ce qu'il s'imagine être. D'un autre côté, la haine que le mari éprouve pour l'amant est tout à fait naturelle : c'est la haine de l'offensé à l'égard de l'offenseur. Cependant, c'est plutôt le premier qui mérite un profond mépris pour sa bêtise, pour son envie de vivre dans un monde factice, de convention. C'est là qu'il est représenté dans sa posture la plus ridicule, un vrai bouffon dostoïevskien nourri de stéréotypes. Mais, lorsqu'il manifeste des mouvements intérieurs qui viennent en contradiction avec ses sollicitations apparentes de réussite sociale, on le découvre dans toute sa sensibilité authentique et inestimable (le baiser entre les ennemis, par exemple).

Ce renversement d'idées et de valeurs que Dostoïevski réalise constamment nous rappelle sans doute le jeu d'opposition du dedans et du dehors qu'on apprécie tant chez Sarraute. L'expérience du double dans l'univers de Fiodor Dostoïevski nous révèle, à travers des situations anodines, des mutations inattendues et des ambiguïtés flagrantes, des vérités profondes et si facilement reconnaissables sous la plume d'un tel écrivain. Remarquons, qu'il s'agit ici non seulement d'un dédoublement au niveau extérieur de la réalité : la confrontation de deux personnages, mais aussi d'un dédoublement « intérieur » de chacun des protagonistes : la scission des pensées, des mobiles et des sensations. Présent à tout niveau, le double suscite un sentiment d'*inquiétante étrangeté* selon les termes freudiens, un sentiment légitime aussi bien dans la vision de Nathalie Sarraute. C'est au cœur de cette « étrangeté » de la dualité dostoïevskienne que se fraye son propre chemin la dualité de l'être sarrautien. Ainsi, ce qu'on va remarquer d'abord, c'est l'impression d'« anormalité » qui se dégage des sujets sarrautiens et dostoïevskiens à travers les troubles de leurs hypersensibilité.

- ***Double perception du monde – une pathologie ?***

Les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau* nous avouent qu'ils sont en quelque sorte victimes d'une disposition singulière, inconnue des êtres ordinaires, qui les pousse à ressentir des malaises étranges face à la perception de la réalité banale et quotidienne. Celle-ci apparaît à leurs yeux sous une lumière différente. Ainsi, le narrateur de *Portrait d'un inconnu* perçoit le cadre qui l'entoure comme « bizarrement inerte », effrayant par sa « quiétude un peu sucrée », immobile et « sans vie » (p. 47). Une sensation d'étouffement se dégage de ces descriptions qui relèveraient de certains « symptômes morbides » (p. 48), pour reprendre le langage chargé de sarcasme du narrateur. Conscient de la singularité de ses perceptions du point de vue psychologique, l'instance narrative, et à

Средства-то обольщения мои как высоко он ставит! Может быть, именно средства обольщения и поразили его всего более. », ВМ, 126.

travers elle la romancière, s'attaque directement à persiffler l'analyse possible de ses sentiments :

Je sais bien que ces sortes d'impressions ont dû depuis longtemps avoir été analysées, cataloguées avec d'autres symptômes morbides : je vois très bien cela dans un traité de psychiatrie où le patient est affublé pour la commodité d'un prénom familial, parfois un peu grotesque, Octave ou Jules. Ou simplement Oct. H. 35 ans. (PI, p. 48)

Après quoi le narrateur improvise le modèle d'une analyse psychiatrique faite à son propre égard en tant que potentiel patient. Cette analyse est vraisemblablement vouée, grâce au sous-texte ironique, à dénoncer la fausseté et l'aberration des constatations de ce genre. C'est ainsi qu'on découvre à nouveau le rapport ambigu entre le « patient » et le « spécialiste », rapport débordant de significations contraires à celles dont on serait témoin dans une œuvre où le personnage serait traité dans une perspective classique. Dans *Martereau*, on découvre un phénomène similaire de dualité. Cependant, on y perçoit des différences parfois marquées dans les procédés et les stratégies de l'écrivain.

Ici, le neveu-narrateur ressent le même tourment à l'égard du décor triste qui se dresse autour de lui, mais moins tragique qu'on a pu voir à travers le regard de l'instance narrative de *Portrait d'un inconnu*. En outre, on remarquera que c'est surtout au contact avec la personnalité des êtres côtoyés que le neveu se met à ressentir des tropismes. C'est par cet intérêt plus prononcé, dans son deuxième récit, pour les êtres humains au détriment des objets, en tant que déclencheurs de tropismes, que Nathalie Sarraute annonce indirectement l'importance du sujet et des relations intersubjectives dans son univers :

Tout d'abord, quand j'étais enfant, il me semblait que cela venait des choses autour de moi, du morne et même quelque peu sinistre décor : cela émanait des murs, des platanes mutilés, des trottoirs, des pelouses trop bien fardées, de la musique faussement guillerette des chevaux de bois derrière la barrière de buis, du cliquetis glacé des anneaux... comme une hostilité sournoise, une obscure menace. Et puis je me suis aperçu que les choses n'y étaient pour rien ou pour très peu. [...] si ce n'étaient eux, les gens. (M, pp. 189-190)

On apprend désormais que sous l'influence d'un regard, d'un sourire, d'un mouvement, d'un geste, d'une parole provenant d'autrui, les narrateurs sarrautiens sentent les choses, même les plus insignifiantes, se décomposer, devenir floues, dangereuses, menaçantes et angoissantes. Une telle vision du monde témoigne d'un esprit introverti frêle et sensible, vulnérable aux attaques impitoyables de l'extérieur. Il se trouve que les deux narrateurs sarrautiens sont aux yeux d'autrui des « faibles », des « grands nerveux », des « malades » : « Je suis malade » (M, p. 189), s'écrira le neveu dans *Martereau* ; « c'est un trait répandu

chez les névropathes » (PI, p. 77) sera le diagnostic qu'on annoncera au narrateur de *Portrait d'un inconnu*. Cette condition de malheureux, atteints par une étrange maladie mystérieuse rapproche les narrateurs sarrautiens de l'image des protagonistes dostoïevskiens qu'on a pu évoquer précédemment. Leur mal commun, c'est leur hypersensibilité et leur dualité inhérente qui leur offre une vision particulière et inquiétante du monde extérieur. Pourtant, leur comportement « pathologique » ne l'est ainsi qu'à partir des constatations cartésiennes réductrices.

Une autre forme de dualité à signaler ici sera celle de l'image de l'enfant que revêtent les deux narrateurs sarrautiens. Visiblement alarmés par les réactions des autres à leur hypersensibilité, les deux narrateurs font appel à un « spécialiste ». Ainsi, dans *Portrait d'un inconnu*, le « patient » cède aux insistances de ses parents et, accompagné par eux comme un enfant qui incarne « la docilité même » (p. 81), il se rend chez le médecin (pp. 76-78) pour une consultation qui saura très bien « mettre cela au point » (p. 80). Quant au neveu de *Martereau*, il est « l'enfant gâté, pourri » (M, p. 333), tombé malade d'une maladie dont on ne saura jamais le nom, à la suite de laquelle il est pris en charge, ou bien accepte de se « laisser domestiquer » (M, p. 190), par sa tante et son oncle. Le rapport entre « enfant » et « parents » répète le même modèle de relations qu'on perçoit entre « patient » et « spécialiste ». Il s'agira d'un rapport d'infériorité/supériorité, d'autorité/humilité, d'indépendance/dépendance, rapport mis en œuvre particulièrement par Fiodor Dostoïevski et l'exemple de Troussotski et de Veltchaninov en est une preuve remarquable. Seulement, le romancier russe ne place pas ces dyades dans un contexte lié à l'art, en général, et à la littérature, en particulier, comme le fait pour sa part Nathalie Sarraute. Néanmoins, la romancière française, comme son prédécesseur russe, adoptera des procédés et des tactiques très ingénieuses pour réaliser un renversement sémantique de chacune de ces dualités dénoncées impitoyablement dans leurs connotations conventionnelles. Ainsi, la scène suivante de *Portrait d'un inconnu* nous suggère jusqu'à quel point l'autorité des « vieillards », sans doute très bienveillants, étouffe, écrase et anéantit la personnalité de l'« enfant » :

J'étais tout faible et un peu titubant, comme lorsqu'on sort pour la première fois après une longue maladie. J'avais, tandis que j'avais lentement à côté d'eux, me réglant sur leur pas, cette sensation de mal de cœur léger, de léger vertige qu'on éprouve dans l'ascenseur quand il se détache du palier et glisse doucement dans le vide. (PI, p. 79)

Le même sentiment de malaise se rencontre chez le neveu dans *Martereau* lorsqu'il est accompagné par la tante et l'oncle :

C'est trop tard, nous sommes ensemble, unis dans la même aventure, livrés au même sort, ils me tirent, m'enserrent, ils me font mal... (M, p. 241)

Pourtant, en dépit d'une sensation gênante face à une impulsion autoritaire, les deux narrateurs sarrautiens vivent, en écho aux personnages dostoïevskiens, la même expérience du besoin ambigu de rupture et d'adhésion. L'un avouera son déchirement ainsi : « je me retenais à eux, car je savais que si je restais seul tout à coup, sans eux, dans la rue chaude et vide, le battement résonnerait en moi atrocement fort. » (PI, p. 80). La voix du deuxième retentira après la première : « Non, il n'y a pas moyen de se défendre contre eux, de leur résister – ils sont trop forts. » (M, p. 188). C'est pour échapper à l'angoisse que leur inspire leur monde intérieur que les narrateurs sarrautiens cherchent, à l'instar d'un Troussotski dostoïevskien, à se soumettre à leurs rivaux, à leurs doubles dans le monde extérieur. Malgré l'embarras de ce besoin de contact avec l'autorité d'autrui, les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau* ne cessent jamais d'épier « l'autre aspect » (PI, p. 48) à l'intérieur de cet autrui. Mais « l'autre aspect » apparaît tout à coup comme une nouvelle image aussi figée que celle qu'on essaie de défaire. Ainsi, conclue Arnaud Rykner, le mouvement dynamique opéré entre une image et l'autre « les place dans une contiguïté absolue¹⁷⁷ ». Précisons que ce n'est qu'à travers cette lutte duelle pour et contre le contact avec un double extérieur qu'ils espèrent timidement se définir en s'identifiant tantôt aux apparences fournies par un avatar, tantôt à ce magma des mouvements incessants déclenchés par ce même avatar. S'identifier par la « soumission au cliché » serait, d'après le psychiatre, une chose commune, très normale puisque « les nerveux se recherchent toujours, sensibles comme ils sont » (PI, p. 77) dans l'image d'eux renvoyée par un autre. C'est là aussi qu'on entend ce « spécialiste » proférer :

Ne vous formalisez pas, bien des types littéraires devenus immortels sont, de notre point de vue, aussi des névrosés. (PI, p. 77)

Dans ce passage, nous pouvons facilement identifier au moins deux éléments intertextuels très représentatifs. D'abord, l'image du « spécialiste » omniscient se trouve assez souvent tout au long de l'œuvre sarrautienne à commencer par les *Tropismes* (textes VII et XII, déjà cités). Ensuite, ce discours sur les types littéraires des « névrosés » nous ramène aussitôt dans l'univers de l'œuvre dostoïevskienne. Pourtant, on estime injuste, bien entendu, de prétendre que le caractère anxieux dont font preuve les êtres dostoïevskiens et sarrautiens relève d'une aliénation ou d'une pathologie. Sur ce sujet, nos analyses précédentes nous ont

¹⁷⁷ Rykner, A., « Ecrans et écrins sarrautiens : l'Inconnu du portrait », *Roman 20-50*, op. cit., p. 41.

prouvé que ce n'est pas le thème de la folie, comme pathologie, qui intéresse Dostoïevski et Sarraute. Si les deux romanciers traitent dans leurs textes d'esprits sensibles (« maladifs », du point de vue psychologique) c'est d'une part, pour révéler l'inconsistance de certaines catégories analytiques, et d'autre part, pour montrer à travers une recherche microscopique et intuitive une nouvelle réalité essentiellement naturelle, inhérente à tout être humain. Et le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, avatar de Nathalie Sarraute, de nous suggérer :

[...] « l'autre aspect » ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier ; celui que voient aussi Octave ou Jules dans leurs moments lucides, pendant leurs périodes de calme. (PI, p. 48)

L'aspect pathologique n'est donc qu'un leurre, une impression trompeuse qui induit facilement en erreur les adeptes des notions standardisées, des catégories et des « explications » scientifiques. Pourtant, la seule et unique intention artistique de la mise en œuvre d'un tel caractère singulier semble consister à capter justement ce qui se dérobe sous l'apparence des définitions qui condamnent ce « malaise », un malaise capable, en réalité, de s'emparer de n'importe qui. Il s'agit donc chez Dostoïevski et Sarraute surtout de mettre en évidence une expérience intime universelle à travers une hypersensibilité lucide et nécessaire, même si étrangement particulière. En ce sens, si on admet que ces spécifications sémantiques établissent un lien de synonymie entre les mots « névrosé » et « hypersensible », on accède à une figure littéraire qui est propre à Dostoïevski et qui, à partir d'un certain degré de réflexion, pourrait servir à Nathalie Sarraute comme « type » ou modèle de narrateur. Dans ce cas précis, admettons que les protagonistes de *L'Éternel mari* peuvent être les prototypes lointains des narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*.

- ***Image double d'un narrateur et d'un personnage.***

Certes, il ne s'agira point d'une « copie de copies ». Car, tout en admettant une certaine influence dostoïevskienne sur la conception du narrateur-personnage sarrautien, on remarque un grand écart entre la représentation des personnages chez Dostoïevski et des narrateurs chez Sarraute. D'abord, il est évident que le personnage de Dostoïevski est rendu différemment à cause de son image « extérieure ». C'est un écorché vif, comme l'est toujours le « chercheur » sarrautien, mais contenant une image double essentielle qui reflète à tour de rôles l'apparence et le contenu de son être. Ces deux éléments parfois s'affrontent, parfois se superposent.

Par exemple, dans le cas du personnage de l'éternel mari, on est témoin tantôt d'une discordance entre son apparence sociale et son comportement incohérent, tantôt d'un accord

entre ces deux éléments constitutifs de son image. En effet, Dostoïevski n'invente pas l'homme qui, on sait depuis toujours, est profondément double. L'intention du romancier russe est d'explorer, à sa propre manière, et de rendre, sous une forme littéraire authentique, cette réalité duplice de l'être humain. Etant donné qu'à son époque, il importait encore de présenter le personnage romanesque entouré d'une « histoire », Dostoïevski, cependant, ne se limite pas seulement à dénombrer cette « histoire » apparente en la rendant double à l'extérieur, mais il s'attaque aussi à en dévoiler le dessous ambigu. Ainsi, l'auteur de *L'Eternel mari* rend duplice à la fois la forme et le contenu de son héros. En ce qui concerne le narrateur-personnage de Nathalie Sarraute, il n'a pas, bien évidemment, le même statut sur le plan narratif qu'incarne le personnage dostoïevskien. Et c'est là que se justifie la différence entre la structuration d'un narrateur-personnage chez Sarraute et d'un personnage tout court chez Dostoïevski. Le premier suppose essentiellement le sujet de la narration et le deuxième le sujet de l'action. Or, si les narrateurs de *Portrait* et de *Martereau* revêtent aussi le rôle d'actants, les personnages de *L'Eternel mari*, restent dans le cadre de ce roman, fidèles foncièrement à leur statut d'acteurs. Par conséquent, pour concevoir son *narrateur*, la romancière française, qui tient à afficher sa neutralité d'auteur, élimine le côté apparent d'un *je*, le réduisant à l'état d'une conscience anonyme.

D'autre part, en conduisant le narrateur à participer dans le récit également dans le rôle de *personnage*, Nathalie Sarraute ne retient que la plus simple expression de celui-ci : « porteur d'états secrets » ou « support de hasard » (RR, p. 1654) des tropismes. Lorsque la romancière française avoue ne plus avoir besoin de construire un personnage de la manière que le faisait à son époque Dostoïevski, c'est pour signaler qu'une forme déjà sacralisée au XIXe ne parvient plus à rendre compte d'une réalité psychique nouvelle. La forme doit changer même si le contenu reste globalement le même. C'est pour cela que Nathalie Sarraute renonce au nom du personnage, à son statut social, familial, politique etc., à son passé et à son avenir. Tout ce qui l'intéresse c'est l'aspect intérieur de l'existence de son personnage, les dualités et les controverses qui animent et déchirent un for intérieur anonyme dont l'expérience intime devient facilement accessible à tout lecteur sensible aux mouvements sous-jacents. Et curieusement, si on enlève au personnage de Dostoïevski son aspect extérieur, on remarque un certain rapprochement qui s'instaure entre ce type de personnage et la conception du personnage sarrautien comme conscience et porteur de tropismes. Nathalie Sarraute simplifie et rend abstraite la « forme » binaire du personnage dostoïevskien, en gardant toutefois son « contenu » déchiqueté en milles éléments. C'est l'immensité de cette dualité cachée à l'intérieur du protagoniste dans le roman de Dostoïevski qui inspire

visiblement Nathalie Sarraute dans sa construction d'une nouvelle conception du personnage littéraire.

Mais, si on revient au double rôle des narrateurs dans les deux premiers romans sarrautiens, on s'aperçoit d'une nouvelle ressemblance qui lie les deux poétiques du double. Il s'agit notamment d'une double expérience de soumission, au cliché et aux mouvements intérieurs, que vivent l'instance narrative sarrautienne et le personnage dostoïevskien. D'où les doubles images de leurs personnalités, tantôt on voit en eux l'« hypersensible-nourri-de-clichés ¹⁷⁸ », tantôt ce qu'on pourrait appeler l'« hypersensible-nourri-de-tropismes ». Les deux catégories s'opposent et se composent en même temps et révèlent les êtres sarrautiens et dostoïevskiens dans toutes leurs innombrables nuances et contradictions.

Ainsi, d'une part, le monde artificiel de Troussotski se nourrit d'idées convenues, apprises, fabriquées en série qui, quotidiennement lui parviennent de partout : des livres, des journaux, des regards et des conversations de l'autre. Il veut se marier, parce que c'est la norme et il se laisse cocufier, parce que cela peut être une norme aussi, à partir d'un certain degré de réflexion. L'éternel mari s'enferme dans son personnage social et ne voit les autres que sous cet aspect. Admettre un tel état des choses équivaut, selon la vision sarrautienne, à s'adonner indignement aux « aimables jeux de société » redoutant les ennuis « des sanglants jeux du cirque » (M, p. 218). Or, à une image si ridicule de son personnage, le romancier oppose aussitôt une deuxième, infiniment touchante et authentique, relevant de son monde intérieur ambigu et complexe. Il est à remarquer également dans ce sens, que la deuxième dimension de l'image du personnage dostoïevskien n'est visible qu'à travers l'attitude de celui-ci envers autrui : son rival, sa fille, sa femme. Les mouvements intérieurs les plus mystérieux et secrets surgissent au dehors, sous la forme des gestes, des sons, des paroles, des regards, des actions, lorsque l'éternel mari côtoie Veltchaninov, son double, son cliché.

Nathalie Sarraute utilisera le même mécanisme de structuration du narrateur-personnage dont le fonctionnement est explicité ainsi :

Il y a un truc à attraper pour le saisir quand on n'a pas la chance de le voir spontanément, d'une manière habituelle. Une sorte de tour d'adresse à exécuter, assez semblable à ces exercices auxquels invitent certains dessins-devinettes, ou ces images composées de losanges noirs et blancs, habilement combinés, qui forment deux dessins géométriques superposés : le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle : on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant. On peut parvenir, en s'exerçant un peu, à une certaine dextérité, à opérer très vite le déplacement d'une image à l'autre, à voir à volonté tantôt l'un, tantôt l'autre dessin... (PI, p. 48)

¹⁷⁸ On reprend ici le vocabulaire sarrautien (PI, p. 60).

Parfaitement développé, ce procédé de l'image double est appliqué tout au long de ces deux premiers romans dans la finalité de désagréger tantôt la catégorie classique de « personnage », tantôt celle de « narrateur ».

Le « chercheur » dans *Portrait d'un inconnu* et le neveu de *Martereau* entretiennent chacun une relation ambiguë avec les gens qui les entourent. Ils éprouvent d'emblée un besoin irrésistible de se soumettre à la réalité de convention auprès de laquelle ils cherchent une protection contre leurs angoisses :

Rien de plus banal, en fin de compte – je le reconnais – de plus commun que les divertissements de cette sorte. Tout le monde plus ou moins partage avec nous ce besoin qui de temps en temps – et même assez souvent – nous prend de nous tendre ainsi les uns aux autres un os à ronger pour tromper notre faim, un hochet à mordiller pour calmer notre sourde irritation, notre démangeaison. (M, p. 218)

La voix qui profère cette vérité est double, elle aussi, contenant à la fois la voix ironique de l'auteur persiflant la soumission au cliché et la voix brisée du narrateur, affaiblie par ces provocations de l'autre, du double, du « masque », provocations qui ressemblent à une expérience sans morale, torturante et sadique. Le narrateur de *Portrait d'un inconnu* évoquera d'une voix similaire et plus explicitement cette situation :

Quelques-uns de ces malheureux, sentant peut-être vaguement suinter d'eux-mêmes quelque chose, prennent à leur tour un visage serré, fermé, toutes les issues bouchées, comme pour empêcher que ces effluves mystérieux ne se dégagent ; ou peut-être est-ce par esprit d'imitation, sous l'effet de la suggestion – ils sont si influençables aussi, si sensibles – qu'ils prennent à leur tour devant le masque ce visage figé et mort. D'autres, tirés malgré eux, s'agitent comme des pantins, se contorsionnent nerveusement, font des grimaces. D'autres encore, [...], jouent les bouffons, s'efforcent bassement de faire rire à leurs dépens. D'autres, plus bassement encore, [...] viennent attirés irrésistiblement, se frotter comme le chien contre le mollet de son maître, quémangent une tape qui les rassure, une caresse, frétilent, se vautrent le ventre en l'air ; ils bavardent intarissablement, s'ouvrent le plus possible, se confient, racontent en rougissant, d'une voix mal assuré, devant le masque immobile, leurs plus intimes secrets. (PI, p. 71-72)

Dans ce passage on voit défiler une foule de consciences qu'on va rencontrer tout au long de l'œuvre sarrautienne. À se limiter aux premiers romans de Sarraute, on aperçoit le Père prenant « un visage fermé » devant sa Fille ou l'oncle, la tante, Martereau et sa femme se « figer » tous devant les impulsions agaçantes du neveu ; on voit ensuite le Narrateur et le

neveu s'emparer, « par esprit d'imitation » d'un « masque » mort devant un Alter, un « spécialiste » ou un autre « masque » aux traits inébranlables.

Mais si ces descriptions, citées dans la première partie de l'extrait, nous rappellent à peine les comportements des êtres dostoïevskiens, celles qui suivent, dans la deuxième partie, évoquent exactement les contorsions nerveuses, les grimaces, les bouffonneries, l'avilissement d'un Raskolnikov, d'un Stavroguine, d'un père Karamazov, d'un éternel mari, etc. A l'instar des narrateurs sarrautiens qui avouent leur situation anodine, médiocre et humiliante, Troussotski, par exemple, revient vers celui qui est la cause de sa situation humiliante : « Il est venu chez moi hier, mû par le désir méchant, invincible, de me faire comprendre qu'il connaissait l'offense qui lui avait été faite et le nom de l'offenseur. ¹⁷⁹ ». Pourtant, avouer être conscient de la bassesse de son double c'est l'offenser et d'emblée s'offenser soi-même. Alors, il faut jouer le pitre, le bouffon :

Et tout à coup, de la façon la plus inattendue, Pavel Pavlovitch porta deux doigts a son front chauve, et, les dressant de chaque côté, il se mit à rire, d'un rire calme, prolongé. Il resta ainsi toute une demi-minute, regardant avec une insolence méchante droit dans les yeux de Veltchaninov. Celui-ci fut stupéfait, comme s'il voyait un spectre ; mais sa stupéfaction ne dura qu'un instant ; un sourire railleur, froidement provocant, se dessina lentement sur ses lèvres¹⁸⁰.

Comme si la position ridicule de bouffon n'étant pas suffisamment humiliante pour parvenir à apaiser ses tourments, l'éternel mari se transforme volontairement en « chien » qui vient « frétiller contre le mollet de son maître » (PI, p. 71), en sollicitant « une tape qui [le] rassure » (PI, p. 71) : « Embrassez-moi, Alexeï Ivanovitch. », demande-t-il à son rival, sur un ton où l'affection se mêle à la haine.

L'ambivalence, la dualité, sont le maillon fort qui lie l'être des narrateurs sarrautiens aux êtres dostoïevskiens. Nathalie Sarraute semble confirmer cette idée dans *Portrait d'un inconnu* lorsqu'elle déclare à travers la voix du narrateur :

L'ambivalence : c'est très fort d'avoir découvert cela – cette répulsion mêlée d'attrait, cette coexistence chez le même individu, à l'égard du même objet, de haine et d'amour. Quelques poètes, quelques écrivains très malins, avaient réussi, il y a assez longtemps déjà, à extirper cela, à le produire à la lumière, mais sans lui donner de nom. (PI, p. 80)

¹⁷⁹ «Он и зашел вчера ко мне из непобедимого злобного желания дать мне знать, что он знает свою обиду и что ему известен обидчик! », ВМ, 49.

¹⁸⁰ «И Павел Павлович вдруг, совсем неожиданно, сделал двумя пальцами рога над своим лысым лбом и тихо, продолжительно захихикал. Он просидел так, с рогами и хихикая, целые полминуты, с каким-то упоением самой ехидной наглости смотря в глаза Вельчанинову. Тот остолбенел как бы при виде какого-то призрака. Но столбняк его продолжался лишь одно только самое маленькое мгновение; насмешливая и до наглости спокойная улыбка неторопливо появилась на его губах. », ВМ, 52-53.

On a l'impression que c'est exactement de Dostoïevski qu'il s'agit, de ces procédés pour explorer et mettre en évidence dans son texte littéraire, comme aucun autre écrivain, la richesse de la dualité humaine. Par le parallèle que trace Nathalie Sarraute entre l'état d'esprit qui caractérise son narrateur et la « découverte » de « cette coexistence » des éléments contraires chez le même être humain, elle semble exprimer son admiration, mais aussi sa recherche d'un prédécesseur dans l'exemple de Dostoïevski. D'une part, elle témoigne d'une considération particulière à l'égard de son prédécesseur qui, grâce à son excellence, a su concevoir une poétique du double sans précédent. D'autre part, indirectement, la romancière française semble annoncer son intention de marquer de son sceau cette littérature que l'on qualifie de relative au double. Par conséquent, on ne peut en aucun cas dire que la conception du double dans l'œuvre sarrautienne soit une pure et simple « imitation » du double sarrautien, néanmoins il apparaît clairement qu'on y découvre plusieurs points communs entre une poétique et l'autre.

La « soumission au cliché » caractérise aussi bien l'instance narrative sarrautienne que son personnage. C'est là qu'on s'aperçoit d'une nouvelle coïncidence des procédés littéraires employés par Sarraute, d'un côté, et par Dostoïevski, de l'autre côté. Il s'agit, cette fois, de comparer les mécanismes de structuration chez les deux auteurs d'une seule instance – les personnages. Ici, à la différence de l'instance narrative, les personnages dans le roman de Nathalie Sarraute sont conçus sur deux niveaux. Ils sont, à l'image des personnages dostoïevskiens, recouverts d'une apparence (même si conventionnelle) sous laquelle s'agitent des mouvements intérieurs. Certes, comme on a pu le constater précédemment, ce n'est point le même aspect apparent qu'on trouve chez les êtres de Dostoïevski qui donne des contours aux personnages de Sarraute. Si les personnages dostoïevskiens sont bel et bien campés dans un cadre déterminant, les personnages sarrautiens en diffèrent radicalement. Sur ce sujet, la romancière nous explique que l'image apparente des protagonistes dans ses premiers romans n'est plus qu'un trompe-l'œil :

Les personnages n'étaient que la convention, l'apparence qui recouvrait ces mouvements. C'étaient des personnages volontairement conventionnels, les plus conventionnels et connus que soient, puisqu'ils étaient l'apparence, le trompe-l'œil : un avare et sa fille, dans *Portrait d'un inconnu*.

Les mouvements qui se développent en eux faisaient éclater cette apparence, ils la débordaient de toutes parts. Ces mouvements étaient ce qui me préoccupait exclusivement. (FCR, p. 1668)

Même si la romancière se réfère ici seulement à *Portrait d'un inconnu*, on peut également remarquer la même composition des personnages dans *Martereau*. La tante, l'oncle, la fille témoignent de la présence d'une double image dont la partie apparente n'est rendue que par le truchement d'un trompe-l'œil. Quant à Martereau en lui-même, on peut le rapprocher de Dumontet. Ce sont des personnages « figés » par excellence, des « types » classiques. L'étude plus détaillée de *Martereau* nous révélera dans la deuxième partie de ce travail la subtilité d'une telle technique romanesque. Ailleurs, toujours concernant son premier roman, Nathalie Sarraute affirme :

Je l'ai si bien senti qu'en 1943, quand j'écrivais *Portrait d'un inconnu*, j'ai choisi comme modèles parfaits de personnages de roman, de personnages « vivants » admirablement réussis, deux personnages de *Guerre et Paix*, le vieux prince Bolkonski et sa fille. Je les ai choisis pour les opposer dans leur perfection à ce qu'étaient devenus les personnages, après toutes les dislocations et désintégrations qu'ils n'avaient cessé de subir à travers le roman contemporain. Je voulais montrer que, chercher à imiter ces modèles, c'était aller à contre-courant de l'évolution de la littérature de notre temps¹⁸¹.

Notons que, dans son article, Nathalie Sarraute oppose Tolstoï à Dostoïevski, en confrontant l'univers aveuglant par sa clarté¹⁸² parfaite du premier écrivain au monde souterrain du deuxième. Donner la préférence à l'univers ténébreux de Fiodor Dostoïevski par rapport à l'univers tolstoïen clair et réaliste, ce n'est point célébrer l'un et révoquer les mérites de l'autre. On sait l'admiration que porte la romancière française à chacun de ces deux auteurs. C'est, tout simplement, dire qu'en littérature, on peut traiter des états qui sont loin de la perfection apparente et qu'adopter un regard narratif dissociatif, divisant le clair de l'obscur, constitue un procédé d'investigation inépuisable. D'emblée, nous pouvons remarquer, qu'en adoptant une vision du personnage opposée au point de vue esthétique de Tolstoï, Nathalie Sarraute semble choisir d'explorer un monde aléatoire, conflictuel, controversé, tel qu'on le découvre chez Dostoïevski. Le principe de base de description des personnages apparaît, à partir de ces constatations, le même chez Nathalie Sarraute et Fiodor Dostoïevski : d'un côté le visible, de l'autre l'invisible. Par conséquent, les narrateurs, avatars des auteurs, se focalisent, on l'a vu, tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre aspect de l'image des personnages.

Cependant, on peut observer chez les narrateurs sarrautiens, malgré le rôle d'« ombre transparente » qu'ils doivent jouer dans le texte, une tendance à s'« opacifier », à

¹⁸¹ Sarraute, N., « Tolstoï », *Les Lettres françaises*, no. 842, 22-28 septembre, 1960, p. 1.

¹⁸² « S'il y avait un recoin sombre, aussitôt [...] on y répandrait la clarté. », Sarraute, N., « Tolstoï », *Les Lettres françaises*, op. cit., p. 5.

vouloir disposer d'une identité propre à eux, mais à travers le regard d'autrui : « L'impression que les gens ont de moi déteint sur moi tout de suite, je deviens tout de suite et malgré moi exactement comme ils me voient. » (PI, 64). Et le neveu de *Martereau* confirme, quoique moins explicitement, vivre presque la même expérience : « c'est son regard tout à coup qui devient immobile, lourd... et aussitôt, je bondis, si adroit, si rapide, [...] et avec un air innocent, c'est l'air qu'il faut avoir, je rapporte... » (M, p. 219). Ce narrateur tient donc à devenir « personnage » non seulement en s'impliquant directement dans l'action du récit, mais aussi en s'identifiant à la « forme » d'un tel ou tel personnage afin d'acquérir une consistance tangible. Animé constamment par cette impulsion contraire, neutraliser et affirmer sa présence dans le récit, ce type de narrateur est voué à mener éternellement une double existence. D'où, l'identification alternée de ces « chercheurs » aux images apparentes et aux images intérieures qu'ils pensent découvrir de leurs héros. A travers ce processus d'identification double, il se produit une sorte de dédoublement imaginaire qui rapproche l'expérience du narrateur à celle du personnage et vice-versa. Remarquons aussi que ces narrateurs tendent à s'identifier non seulement à l'image apparente des personnages capables d'être sensibles aux tropismes (le Père, la Fille, l'Alter, la tante, l'oncle, la cousine), mais aussi semblent-ils s'identifier aux personnages foncièrement « figés », construits « en un seul bloc » solide (Dumontet et Martereau).

Les liens tacites et invisibles, qui s'établissent entre les personnages et le narrateur sarrautiens, comme résultat de l'effort ambigu exécuté par ce dernier d'adhérer au cliché ou de le renier, sont, par conséquent, aussi ambigus. Conformément aux relations intersubjectives doubles qui s'établissent entre ces deux instances, il apparaît clairement que l'être sarrautien vit une expérience semblable, mais moins tragique, à celle de l'être dostoïevskien. Dans *Portrait d'un inconnu*, Nathalie Sarraute avoue elle-même être consciente de ce rapprochement. Cependant, l'interprétation particulière qu'elle nous offre de cette ressemblance met l'accent, sans aucun doute, sur son intention non pas d'imiter les procédés de son prédécesseur, mais de les affiner à sa propre manière. Il s'agit notamment d'un extrait qui évoque le Narrateur en train de chercher le contact avec celle qu'il appelait « l'hypersensible-nourrie-de clichés » (p. 60), alias la Fille :

Elle voudrait se dégager, mais il n'y a pas moyen, je m'attache à elle, je la suis... nous traversons le carrefour, nous enjambons ensemble les trottoirs, nous nous engageons dans le boulevard de Port-Royal... je colle à elle comme son ombre... « Du réchauffé, cela, dirait-elle, les petites promenades de ce genre. Un procédé. Un peu à la manière de Dostoïevsky. De vagues réminiscences de scènes un peu semblables dans *L'Eternel mari* ou dans *L'Idiot*... De la littérature... » (PI, p. 65)

De toute évidence, ce texte est traversé de plusieurs antithèses. *Elle* est opposée à *il*, même si, tout comme le Narrateur, le personnage de la Fille cherche un abri derrière les clichés. Le mouvement même de censurer les adeptes des stéréotypes apparaît comme faux de la part de celle qui, tout au long du récit, ne fait que « montrer sa soumission, pour passer inaperçue... » (PI, p. 68). Le narrateur voit d'un œil lucide cette ambiguïté qui agite la Fille et ironise sur l'intention de celle-ci de transfigurer un tel « défaut », de faire semblant d'être ce qu'elle ne l'est pas. D'autre part, ce « chercheur » semble se réjouir au contact (quoique restrictif) de la Fille. La preuve en est l'effet de dédoublement qu'il ressent à travers cette exploration intime qui rapproche son expérience de celle de son personnage : « nous traversons le carrefour, nous enjambons ensemble les trottoirs, nous nous engageons dans le boulevard de Port-Royal... ». Impossible de ne pas sentir que la romancière insère ces références, qui témoignent d'un ancrage réaliste, seulement pour les situer dans un contexte de dérision. Ce *nous*, c'est le double, qui serait une forme assez banale s'il n'y avait pas le contexte débordant de significations contraires qui l'accompagne. Ainsi, malgré les apparences, la promenade de *nous* n'est point une de celles anodines comme veut le prétendre malignement l'instance narrative. Ici, le « réchauffé » ne se réfère pas aux procédés de Dostoïevski, mais en réalité, s'y oppose, car on ne trouve point de « petites promenades de ce genre » chez le romancier russe. De surcroît, on a l'impression qu'ici, nous assistons de nouveau à une confrontation implicite, cette fois, entre les procédés tolstoïens et dostoïevskiens. C'est justement le caractère mystérieux de cette suggestion tacite qui fait ressortir l'importance de *cela* qui est évoqué « à la manière de Dostoïevsky ». Car ce n'est pas la promenade, apparemment paisible, qui renvoie au monde tumultueux de l'auteur de *L'Éternel mari*, mais c'est *cela* – l'état d'esprit controversé et ambigu des deux personnages, de ce « nous », – qui est une « réminiscence » de l'univers des êtres dostoïevskiens. C'est le « procédé » dostoïevskien d'évoquer le double intérieur (ambiguïté) dissimulé sous l'aspect d'un « double » extérieur (« nous ») que Sarraute ambitionne d'appliquer dans son œuvre, tout en s'inspirant et en s'écartant considérablement des techniques utilisées par son prédécesseur russe.

En effet, pour ne citer qu'une seule différence qui relève essentiellement de cet écart, on peut dire que si la dualité chez Fiodor Dostoïevski est explicite, elle s'avère profondément implicite chez Nathalie Sarraute. Les sous-entendus, les antithèses, les attaques et les défenses, bref, le double est inscrit en filigrane dans le texte sarrautien. Quant au texte dostoïevskien, contrairement à certaines idées établies, il déborde aussi des connotations implicites, mais d'une façon différente. Ici, l'implicite va de pair avec l'explicite, le contenu est immédiatement doublé par la forme, l'image et l'analyse des actions. D'ailleurs dans

L'Éternel mari, on trouve un chapitre intitulé explicitement *L'Analyse* (XVI), où Veltchaninov analyse le comportement ambigu de Troussotski. Le lecteur ne reste donc pas aussi longtemps dans l'incertain comme c'est le cas lors d'une lecture de Sarraute. Le suspens de la dualité du personnage règne dans les deux univers avec la même intensité, mais avec une étendue différente. Ainsi, chez Dostoïevski, l'ambiguïté des intentions de Troussotski lorsqu'il rend visite à son rival ne reste pas longtemps un mystère. L'auteur, toujours à travers la parole polyphonique de son personnage, ne tarde pas à les éclaircir : « Hum ! Il est venu ici pour « nous embrasser et pleurer ensemble », comme il le déclarait avec son air sournois ; ce qui veut dire qu'il venait pour me couper le cou, et qu'il croyait venir m'embrasser et pleurer...¹⁸³ » Et même si une explication chez Dostoïevski est sans cesse contredite ou développée davantage sous un autre angle, acquérant ainsi plutôt le caractère d'une hypothèse (« Hum ! » en est un exemple), on arrive assez rapidement à en déceler l'essence. En outre, la dualité du personnage dostoïevskien se lit à travers ses actions : baiser affectueux de la main du rival et aussitôt menace de l'égorger avec le rasoir. Contrairement à cet état des faits qu'on peut suivre chez Dostoïevski, Sarraute déploie ses explorations et ses intuitions du double sur une surface beaucoup plus vaste, à un rythme moins rapide et d'une façon nettement plus implicite. L'explication n'y parvient presque pas, à moins qu'on imagine la trouver derrière tel ou tel mot à connotation double, comme par exemple : « De qui médisez-vous ? » (PI, p. 63), question prononcée par la Fille qui dévoile à la fois son « autre côté » et celui de ceux à qui elle s'adresse, en l'occurrence le Narrateur et son alter.

Il s'agit plus précisément de la scène où le Narrateur révèle à son alter son propre désir de percer les apparences trompeuses de la Fille. Une telle persévérance à « fouiner » dans son *moi* intime devient très embarrassante pour celle qui ne souhaite pas se dévoiler. C'est pour cela qu'au moment où « De qui médisez-vous ? » interrompt le dialogue du narrateur avec son alter, on a l'impression que la phrase retentit comme un « coup » de marteau du juge lors d'un procès. Au moment où la Fille semble dénoncer cette tentative d'effraction insupportable à l'intérieur de sa propre identité, se produit comme une sorte de dédoublement. A condition de dépasser la dimension sociale du personnage, le lecteur comprend que celle qui avait été qualifiée comme « nourrie-de-clichés » cache un « autre côté » mystérieux en elle, un autre *moi* sensible qu'elle veut garder indéfini. D'autre part, le Narrateur, même stupéfié au début par ce *coup* (« Le coup était très bon »), s'attribue aussitôt à lui-même le rôle de déclencheur en *elle* de tels mouvements intérieurs (« Je provoque en eux toujours des courants. »). De

¹⁸³ « Гм! Он приехал сюда, чтоб « обняться со мной и заплакать », как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб резать меня, а думал, что едет « обняться и заплакать »... » ВМ, 126.

plus, cette capacité, qu'il avoue détenir, le cantonne immédiatement dans un camp opposé à celui qu'il appelle son Alter, son vieil ami de classe :

Il agit sur eux comme le moule de plâtre sur les os trop mous ou déformés, il les maintient droits, les redresse ; au contraire de moi qui exerce toujours sur eux une influence mystérieuse comme celle de la lune sur les marées [...] (PI, p. 64)

A la différence du Narrateur, l'Alter, « sans le vouloir probablement » (p. 64), fige les mouvements intérieurs en les maîtrisant sur une surface intermédiaire. Il fait recours à un « écran », selon A. Rykner : « Ce que désigne la parution ainsi opérée entre les deux actants, ce sont deux modes de représentation concurrentiels : l'un pratiqué par l'*alter* mais aussi la masse des personnages sarrautiens qui se protègent des tropismes ; l'autre pratiqué par le narrateur et ses avatars futurs, qui, au contraire, s'ingénient à dénicher les tropismes et à les faire se développer¹⁸⁴. » Si le Narrateur cherche à saisir le réel authentique en faisant défiler tantôt une image, tantôt l'autre, son double ordonne ces images l'une après l'autre, les superpose jusqu'à en faire une seule. Le premier invente, explore, décompose, le deuxième imite : « sa branche à lui était l'imitation » (PI, p. 59). L'un saisit la subtilité, l'autre la facilité. L'un s'engouffre dans l'écrin du tropisme, l'autre plane à la surface, protégé par un écran. D'une part, on dérange le monde par des « vagues grouillements », des « choses menaçantes » (PI, p. 45), de l'autre part, on arrange le monde en le tenant à distance. Pourtant tous les deux font un couple bien soudé : « Nous nous complétons bien » (ibid.) et cela parce que le Narrateur trouve un appui dans son double : « il continue à me faire crédit toujours » (ibid.). C'est auprès de la « solidité » et de l'équilibre de son double que le narrateur trouve un abri contre ses tourments incessants.

En effet, on a l'impression que le narrateur s'invente tout seul des obstacles pour ensuite pouvoir les surmonter. Ainsi, rassembler les deux personnages, la Fille et son alter, dans la même catégorie de « figés », ce n'est en somme que dans le but de mieux pouvoir exercer la dissociation des tropismes de l'apparence. Car, après tout, on le sait, le Narrateur éprouve un besoin irrésistible d'« établir un contact » (PI, p. 93) avec autrui, et pour parvenir à cela son exploration intime doit franchir des obstacles, des clichés, des catégories. Ce n'est donc qu'au prix d'un tel effort double (de cohésion et de dislocation) que cette investigation narrative permet au lecteur de voir comment un personnage romanesque « change de catégorie ».

¹⁸⁴ Rykner, A., « Ecrans et écrins sarrautiens : l'Inconnu du portrait », *Roman 20-50*, op. cit., pp. 43-44. Souligné par l'auteur.

Un tel raisonnement nous déplace aussitôt à un autre moment de *Portrait d'un inconnu* où le texte sarrautien laisse transparaître la dualité du Père cette fois. Un personnage qui n'échappe pas aux catégories du genre « égoïste », « grippe-sou » ou encore « maniaque » (p. 42). Mais l'apparence de l'avarice de ce personnage dissimule un monde différent qui perce soit à travers ses propres mots à contenu duplice, soit à travers son contact avec le Narrateur. Ainsi, en guise de premier exemple, on peut citer la scène où, lors d'un dialogue avec l'Alter, rapporté par ce dernier au Narrateur, le Père s'exprime ainsi :

Eh ! bien, comment ça va ? Hein ? Et alors ? Le temps passe ? On change, hein ? On vieillit... [...] On change... On passe dans une autre catégorie ? Vous connaissez cela ? La catégorie du fils, du père, du grand-père, la catégorie de la mère, de la fille ? [...] Hein ? hein ? les catégories ? Le Père... La Fille... (PI, p. 62)

De toute évidence, la répétition du mot « catégorie » y résonne d'une façon très insistante afin d'en révéler les multiples aspects connotatifs. On a l'impression que ce mot « possède » le personnage du Père, le dérange et l'amuse en même temps. La première partie du passage évoque bien une dimension de l'aspect social des deux personnages et du cadre de leur rencontre et de leur conversation. « On vieillit... Et la petite famille ? Et les enfants ? » semble relever de l'image banale d'un être social. Tout à coup, l'écriture sarrautienne se dédouble et le Père apparaît comme quelqu'un qui ne croit point aux « catégories ». Par là, il nous suggère que son identité, non plus, ne peut se soumettre à une quelconque définition exacte et incontestable. Il se dédouble donc à travers son propre mot double. Il change de catégorie : ce n'est plus un personnage classique, c'est un « personnage » sarrautien. On entend aussi la voix de l'auteur derrière l'intonation du Père. Une voix qui attaque, mais sans agresser, ironise, mais sans humilier, qui nous fait découvrir une nouvelle tonalité, mais sans affecter nos sens. Ce changement de catégorie effectué par le personnage du Père se produit de la manière la plus naturelle, à travers un mot chargé de significations facilement acceptables. L'important est seulement de tendre l'oreille et d'aiguiser le regard. Le narrateur nous aide à cela.

Le plus souvent c'est à travers le regard du Narrateur qu'on perçoit le dédoublement du personnage du Père. Ce processus se déroule sous nos yeux en deux étapes principales : d'abord, d'une manière explicite et ensuite, comme si l'explication n'était pas assez persuasive, d'une manière implicite. Pour élucider en un premier temps le dédoublement de son personnage, le Narrateur fait comme une sorte de constatation :

Il aime ainsi, pendant qu'il est avec les gens, se mettre, sans qu'ils le remarquent, à l'écart, se dédoubler secrètement, goûter, sans jamais rien montrer surtout, cette liberté exquise qui lui permettra, quand il le voudra, de faire peau neuve, de changer de

décor, tandis qu'ils resteront là indéfiniment devant les jardinets mornes, sur la petite place endormie. (PI, 95)

Une fois, la constatation faite, le Narrateur semble éprouver le besoin de convaincre le lecteur de cette capacité de transformation propre au Père. C'est là que le « chercheur », double lui aussi, nous suggère que l'expérience du dédoublement du Père se poursuit lorsque le personnage vit une expérience d'identification similaire à la sienne et évoquée par nous précédemment. Il s'agit notamment de l'identification à une image de soi renvoyée par un autre. Et dans le cas précis, l'autre est incarné par *elle*, une vieille amie du Père.

Et lui, tandis qu'elle lui secoue la main, il sent que malgré lui il se fait semblable à cette image, il la reflète fidèlement : c'est cette extrême sensibilité à l'impression que les autres ont de lui, cette aptitude à reproduire comme une glace l'image que les gens lui renvoient de lui, qui lui donne toujours la sensation pénible, un peu inquiétante, de jouer avec tous la comédie, de n'être jamais « lui-même » : « un trait, dirait mon spécialiste, fréquent chez les nerveux ». (PI, p. 99)

La description de cette expérience particulière d'identification à un *moi* imposé par un autre nous rappelle inéluctablement et obstinément les descriptions des bouffonneries auxquelles s'adonnaient les êtres dostoïevskiens pour amadouer l'autre et sentir « cette même impression de sécurité délicieuse, de désinvolture » (PI, p. 93). Il y aurait quand même une différence à signaler entre une telle expérience vécue, d'un côté, par le personnage et, de l'autre côté, par le narrateur sarrautien. C'est que le personnage manifeste par là une réelle tendance à se définir selon le regard appréciatif d'un autre. Il apparaît comme un être privé de volonté, qui acquiesce à son rôle de personnage. Pour la part du narrateur, ce genre de mimétisme n'est qu'un leurre, un procédé utilisé sciemment en trompe l'œil, pour ensuite confronter cette image mimétique à une autre, à son double. Cependant, selon toute vraisemblance, le narrateur sarrautien ne se contente pas d'observer uniquement l'inertie de ce personnage, il a besoin surtout d'en explorer l'essence. C'est pourquoi il décide de soumettre au doute un tel caractère inanimé :

Il est comme eux, ou bien il se fait comme eux, je ne sais pas, avec lui on sait jamais, rusé comme il est, toujours à double face, se jouant à lui-même aussi sans cesse la comédie. (PI, p. 100)

Dès lors on comprend que le dédoublement du personnage du Père se réalise sur deux niveaux : à l'extérieur (par rapport à autrui) et à l'intérieur de lui-même. Il triche avec les autres, mais, chose plus grave, il triche avec lui-même. Est-ce qu'on peut cependant vraiment penser que c'est une tricherie volontaire ? A notre sens, n'importe qui, à son insu, peut vivre

une telle expérience quotidiennement. Et c'est peut-être à partir de cette réalité, parfois difficile à reconnaître devant soi-même et devant l'autre, que Nathalie Sarraute veut nous suggérer que construire un personnage figé dans une seule catégorie, tant dans la vie que dans la littérature, est une chose intolérable.

Il ne reste alors que le soupçon. C'est pour cela que, le narrateur change de tactique. Une constatation du dédoublement du Père est soumise par le biais du doute à une exploration de plus près. Le texte suit d'emblée le chemin d'une investigation intime, toujours à travers le regard d'une instance narrative anonyme. L'objet de cette investigation sera un mouvement intérieur d'angoisse¹⁸⁵ que manifeste souvent le Père, une angoisse de mort. Une exploration étendue d'un monde intérieur tourmenté par cette angoisse se déploie sur plusieurs pages (pp. 101-113). Nous devenons soudain témoins de fortes agitations de sens : à partir d'un sentiment double de peur et d'attrance envers la mort jusqu'à une obsession malade pour une barre de savon¹⁸⁶. Tout au long de cette lecture troublante, la dualité intime du Père surgit d'une manière implicite à travers les mots qui expriment l'ambivalence des émotions : les protestations mêlées aux acquiescements, les remords aux accusations, l'inquiétude à l'apaisement final :

Le réveil est paisible. La barre de savon, posée sur la planche au-dessus de l'évier, luit doucement au soleil matinal, comme le sable moiré de la plage après une nuit d'orage. (PI, p. 113)

Le retour à la clarté, à la lumière d'un nouveau jour annonce le retour au stéréotype, à l'apparence, au convenu, un déplacement d'une image à une autre, un « jeu de voilement/dévoilement¹⁸⁷ ». La sensation d'angoisse devant la mort, associée à la disparition de la barre de savon, s'apaise une fois vécue intensément, épurée jusqu'à un tel point qu'il n'en reste rien. On a soudainement l'impression que toute l'expérience du Père ne se limite qu'à une définition : « beaucoup de bruit pour rien » (M, p. 330), pour citer les paroles de *Martereau*. Néanmoins, c'est justement à travers le déploiement de ce « rien » qu'on aperçoit, sans contraintes, la dualité intérieure du père. C'est aussi en opérant ce déplacement d'une

¹⁸⁵ Dans l'étude d'Elin Beate Tobiassen, on trouve une analyse perspicace de ce sentiment d'angoisse chez le Père en comparaison avec le même mouvement intérieur d'angoisse chez le narrateur. Voir Tobiassen, E. B., *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, op. cit., pp. 125-141. L'auteur de cette analyse se donne pour ambition de prouver, contrairement à une opinion établie de la critique, que l'angoisse qu'éprouve le Père n'est point identique à l'angoisse du Narrateur. Si le Père est hanté par l'appréhension de la mort, le Narrateur, son double, serait visiblement hanté, à l'instar d'ailleurs du neveu de *Martereau*, par ses souvenirs d'enfance, suppose Elin Beate Tobiassen.

¹⁸⁶ Nathalie Sarraute explique l'utilisation de l'image de la « barre de savon » lors de son entretien avec Simone Benmussa : « Pour moi, il y avait une sensation d'angoisse. [...] Et cela m'avait surpris que Sartre ait remarqué que l'angoisse provoquée par le fait que la barre de savon avait été coupée, était une façon pour le vieux de fuir l'idée de la mort qui s'emparait de lui au réveil. Il s'accrochait, alors, désespérément à une disparition qui était tout à fait anodine, celle d'une partie de la barre de savon. », Voir : Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 144.

¹⁸⁷ Rykner, A., « Ecrans et écrans sarrautiens : l'Inconnu du portrait », *Roman 20-50*, op. cit., p. 39.

image (duplice) intérieure vers une autre image extérieure que Nathalie Sarraute nous montre une autre dimension du double. Ce jeu très fécond en images ne cesse jamais. Il s'ensuit donc que ce réveil paisible marque non seulement la fin d'une angoisse et le commencement d'une existence sereine, en apparence, mais aussi une circularité de la narration. Dès que la sensation est décomposée, disséquée, épurée, le narrateur, pour éviter l'accommodement, passe à autre chose, érige d'autres obstacles apparents qu'il soumettra à une nouvelle « gymnastique visuelle ». Par ailleurs, l'effet de circularité se suit aussi dans *L'Éternel mari* de Dostoïevski. Après avoir élucidé ses personnages duels, le texte revient sur ses pas : il finit avec la même scène par laquelle il a commencé. L'éternel mari, toujours obsédé par son image sociale, retrouve une nouvelle épouse et redeviendra la risée du monde, l'éternel amant retrouve sa vigueur lorsqu'il connaît la nouvelle amante possible. Et le jeu du double se poursuit cette fois ailleurs, soit dans un autre roman ultérieur, soit dans l'imagination du lecteur, soit dans les deux en même temps.

Ainsi, la lecture du double est plus évidente dans le texte dostoïevskien tandis qu'elle est plus mystérieuse dans le texte sarrautien. Mais, après tout, les procédés des deux écrivains, tout aussi différents et similaires qu'ils soient, visent en définitive la neutralisation d'une voix dominante dans le récit, celle de l'auteur, au profit d'une voix double qui puisse intégrer la voix d'un autre, d'un lecteur, par exemple.

Comme nous le voyons, Dostoïevski et Sarraute partagent une poétique que l'on pourrait qualifier de relative au double, persuadés qu'ils avaient un rôle artistique différent de celui d'un guide. Pour faire avancer leurs idées d'une manière extrêmement souple, ils risquent de rebuter leurs lecteurs par la complexité des formes duelles employées. Ainsi, ils restent des *inconnus* pour les lecteurs, comme d'ailleurs le font aussi leurs personnages. L'« hameçon » (M, p. 337) tendu au lecteur, lui est aussitôt retiré dans une tentative de protéger d'une double menace : celle d'une privation de liberté imaginative et celle du piège de l'inscription trop précipitée dans la catégorie des « proies ». Pour conclure, on peut dire que les textes que nous nous sommes proposé de lire dans cette étude sont ceux qui échappent aux règles strictes du genre argumentatif par leur fantaisie, leur originalité, leur capacité à nous émouvoir par la dualité de perception et de parole. Une dualité infinie qui révèle au lecteur des réalités familières et le conduit à participer à l'interprétation des faits. C'est ainsi que la voix du double qui raisonne/résonne dans *Entre la vie et la Mort* et *Enfance* pourrait être justement celle d'un lecteur.

II.II.III. Un double polymorphe dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance*.

Dans la mesure, où *Portrait d'un inconnu* et *Martereau* ne recherchent pas seulement une efficacité immédiate dans une démonstration rationnelle de la double essence du monde et, au contraire, en révèlent un immense univers de virtualités possibles, ces récits esquissent la problématique complexe de la conscience. Il ne s'agit pas dans l'univers sarrautien de démontrer l'existence de la conscience comme unité absolue, mais d'avoir et d'affirmer l'intuition de sa dualité. La conscience du *sujet sarrautien* devient, dans ce contexte, très sensible à l'éclatement de son image en une multiplicité de reflets extérieurs étranges et inconnus. Car lorsqu'en *moi* il y a un *autre*, cette union implique à la fois réduplication et conflit, enfermement sans résolution d'une part et besoin de se regarder du dehors d'autre part. Ce conflit de la différence et de la ressemblance du *je* et de l'*autre* envoie effectivement à l'une des formes banales du double. Or, le double tel que Nathalie Sarraute l'a mis en œuvre dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance* n'est pas seulement un sujet qui se voit lui-même, en face de lui, comme une entité autonome et en même temps identique, ou qui rencontre un individu pareil à lui en un point. Il ne constitue pas seulement une découverte de soi mais, simultanément, une expérience du monde et de l'altérité. La notion de double dans ces œuvres de Nathalie Sarraute suppose l'unité indéterminée de deux consciences, face au monde des choses déterminées, soumises aux lois de la nature. Le mode dialogique s'installe dans l'univers sarrautien dès le moment où *je* prend conscience de son dédoublement. Le double incarne alors la provocation, l'interrogation, le doute et le juge du sujet sarrautien, mais aussi son encouragement, son collaborateur, son lecteur. Or, le sujet double dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance* suppose une relation étroite face aux domaines concernés par l'art et en particulier par la littérature. Il s'agit effectivement du dédoublement d'un *moi* en « lecteur idéal et critique ¹⁸⁸ » :

C'est le moment où il faut se dédoubler. Une moitié de moi-même se détache de l'autre : un témoin. Un juge... (EVM, 664)

Ce dédoublement apparaît comme une nécessité angoissante puisque le double qui « se détache » devient une instance presque indépendante, « un côté raisonnable ¹⁸⁹ » capable de traiter le reste du *moi* d'un point de vue objectif : « Alors, tu vas vraiment faire ça ? » (E, p.

¹⁸⁸ Sarraute, N. : « Je parlerai plutôt d'un dédoublement du moi : une partie de moi-même devient lecteur idéal et critique. », *Roman 20-50*, n°4, décembre 1987, p. 118 ; cité dans *Œuvres Complètes*, notice 1 faisant référence à la page 664, p. 1866.

¹⁸⁹ Sarraute, N. : « Je m'étais déjà servie d'un double dans *Entre la vie et la mort*, comme tous les écrivains ont un double pour se relire, plus raisonnable : on a un lecteur idéal qu'on projette quand on relit ; là le double est revenu et m'a beaucoup aidée pour préciser mes souvenirs et être le côté raisonnable qu'il était difficile pour moi de glisser dans ces textes que je voudrais assez poétiques, assez construits comme des poèmes en prose. », Entretien avec R. Vrigny sur France-Culture ; cité par Jefferson, A. dans Notice pour *Enfance*, *Œuvres Complètes*, p. 1937.

985). Un double qui relit une écriture et demande : « Vous ne voyez donc pas qu'elle est grotesque ? » (EVM, p. 665). Ce « côté raisonnable » représente dans les deux récits cette conscience du dehors dont l'auteur a un besoin vital pour garder une vision objective sur une matière tout à fait subjective. Mais d'autre côté, il peut s'agir ici d'une « conscience morale ¹⁹⁰ » qui peut susciter un double porteur précisément de ce narcissisme contre lequel s'élève le *moi* de Sarraute. Un témoin audacieux, un juge impitoyable, un démon et un ange gardien tout à la fois. La scission intérieure exclut par conséquent la coïncidence avec soi-même et toutefois, elle ne permet pas la fusion avec la foule. D'où le double mouvement, de rupture et de fusion, qui amène l'auteur à prier son double soit de s'approcher, soit de s'éloigner. Bref, le sujet sarrautien vit sa relation à l'autre soi-même de la même manière qu'il vit son rapport au monde selon Ann Jefferson : « sous le double signe de la menace et de l'absorption d'une part, et « this terrible desire to establish contact » de l'autre ¹⁹¹ ». Ainsi, on voit l'écrivain d'*Entre la vie et la mort* tantôt osciller entre son monde intérieur et le monde extérieur :

Il se tait. Sous la pression de nos regards il rentre en lui-même, s'enfonce... Il faut attendre. Il va ressortir, venir à nous... Le voilà. [...] On dirait qu'il se scinde, se dédouble. Une moitié de lui-même, délégué auprès de nous, prend place parmi nous dans le cercle [...] L'autre moitié restée au milieu du cercle s'efforce comme elle peut de nous aider... (EVM, p. 625)

Tantôt, on le voit scindé dans son for intérieur entre lui-même et son double : « Oh c'est moi... tout vient de moi... je vous tire à moi, je vous entraîne [...] Écartez-vous, oubliez-moi... » (p. 664). Mais le double ne peut pas s'écarter de celui qui s'attache, s'accroche à lui trop fort : « Mais comment voulez-vous que je m'écarte quand vous vous cramponnez, quand vous êtes là, collé à moi, tout moite, tout tremblant... » (p.664-5). Et comme pour s'excuser de sa faiblesse, une suite de motifs bien vraisemblables nous est présentée : « Je n'ai que vous... Vous seul... » (p. 665). Ce besoin d'adhésion ne suppose cependant pas un rapport mimétique entre *je* et son double, mais implique un rapport de contiguïté où des visions différentes sont possibles : « Soyez sûr. Soyez dur. Surtout pas de ménagements. Que vais-je devenir si vous aussi comme moi... » (p. 665). Et le double semble être celui qui, grâce à un regard différent, est capable de « sauver » l'écrivain égaré dans une forêt des fauves. Mais avant de le sortir d'ici, le double doit chercher à lui montrer l'endroit où celui-ci s'est trompé de chemin pour n'y revenir jamais : « Oui, examiner... c'est ça... bien voir, chercher... comment... où ça a-t-il commencé ? » (p. 665). L'exploration des « lieux marécageux » valait

¹⁹⁰ Jouve, P., Tortonesi P., *Visage du double. Un thème littéraire*, op.cit., p. 53.

¹⁹¹ Jefferson, A., « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne », *Ethique du tropisme*, op. cit., p. 76.

la trouvaille. Au bout d'un moment, cependant, la fatigue s'empare de l'écrivain et il veut rester seul : « Oui, bon, je vois... Je sais... Maintenant laissez-moi. J'ai besoin d'être seul. Je me sens un peu secoué. Il faut un peu de temps pour se remettre » (p. 665). Le rejet du double signifie aussitôt l'incapacité du sujet de demeurer dans la pureté de son intuition subjective et annonce son adhésion à la foule. De plus, ce n'est pas seulement l'écrivain qui est exposé aux dangers de cette adhésion destructrice, son double l'est aussi :

Ce n'est pas ma faute que quelque chose entre nous a changé, s'il ne m'est plus possible de me soumettre humblement à vos jugements, de vous obéir sans hésiter. Je n'ai plus en vous la même confiance... C'est que nous ne sommes plus seuls comme autrefois, vous et moi. Ils sont tous là, ils se pressent autour de nous, autours de vous, j'entends cette rumeur qui monte d'eux et couvre votre voix... La couvre ? Ou avec elle se confond ? (EVM, p. 730)

On ne sait plus si on a affaire à un double trompeur ou à un écrivain qui confond la voix du double avec celle de la foule. Il est apparaît que le double sarrautien peut être polymorphe. Dans ce cas précis il représente un *autre* extérieur, différent de celui qui fait partie intégrante de son propre *moi*. Il s'agit justement de cette forme double de dualité qu'on peut trouver chez Dostoïevski dans les *Frères Karamazov* et notamment dans l'exemple du diable et de Smerdiakov qui représentent respectivement le double intérieur et extérieur d'Ivan Karamazov. Le double sarrautien peut apparaître donc comme une présence extérieure dans l'esprit de l'écrivain et dans ce cas il représente ce lecteur inconnu dont parle Nathalie Sarraute et aux goûts divers duquel il lui est impossible de conformer son écriture. Il devient alors nécessaire pour le sujet sarrautien tout simplement d'ignorer la voix extérieure de l'autre : « On ne peut pas se plier au goût du lecteur quand on écrit, c'est pourquoi il faut l'ignorer¹⁹². » pour en revanche se concentrer davantage sur la voix intérieure de son double :

À peine vous détachez-vous de moi – mon double qui va se placer à bonne distance et observe – que sous votre regard étrangement tout se transforme... Comme cela paraît terne... un peu mou... ou par endroits trop dur et clinquant... lâché... raide... contourné bizarrement... mièvre, coquet, ridiculement précieux, éloquent... trop droit, simplet... si évident... par-faite-ment-clair... dans votre voix des notes métalliques claquent... ces termes que vous employer maintenant, que vous avez toujours dédaignés... vous vous en souvenez, deux mots tout bêtes nous suffisaient, à vous et à moi, juste ces deux mots : c'est mort. C'est vivant. Il ne nous en fallait pas d'autres. (EVM, p.730-1)

¹⁹² « Jamais je ne pense au public auquel je m'adresse. J'ignore qui sont mes lecteurs. Il est impossible de les connaître. Quelquefois des lecteurs sans culture littéraire sont de bons lecteurs et les critiques les plus avertis en sont de mauvais. Si vous pensez d'avance au goût du public, vous n'écrivez pas ce que vous voulez. », Sarraute, N., *Roman 20-50*, n°4, décembre 1987, p. 118 ; cité dans *Œuvres Complètes*, notice 1 faisant référence à la page 664, p. 1866.

En effet, ce qui importe le plus, dans ce déchirement incessant, c'est de pouvoir « garder la bonne distance » avec le double intérieur aussi bien qu'avec le monde extérieur :

Plus près de moi, mais pas trop près... un peu à l'écart tout de même... mais assez loin de tous les autres... juste à la bonne distance... vous mon double, mon témoin... là, penchez-vous avec moi... ensemble regardons... est-ce que cela se dégage, se dépose... comme sur les miroirs qu'on approche de la bouche des mourants... une buée ? (EVM, p. 734)

La question finale semble être posée par l'auteur à celui qu'il désigne comme son « témoin » principal, c'est-à-dire son lecteur qui, pour donner une opinion authentique, ne devrait pas se confondre avec le grand public, dont les exigences se révèlent tellement néfastes à la création littéraire. Le sujet sarrautien demande à son lecteur une adhésion sans réserves avec le texte. Dans cette relation, il ne cherche cependant pas la compréhension « aveugle » de l'autre, mais seulement une sorte de proximité étroite, immédiate, une contiguïté constructive. Le but c'est d'établir un contact direct langagier, à travers les mots-sensations, sans menacer l'altérité de l'autre. Car c'est seulement dans les conditions de cette proximité, qui ne dépend pas de la compréhension mais de l'intuition, que l'indépendance du lecteur est préservée. Par conséquent, le sujet sarrautien renonce au dialogue avec son lecteur/critique en tant que communication d'un contenu à définir. Le seul dessein d'une telle relation est la communication d'un contenu malléable, à ressentir en soi et à partager avec l'autre car une conscience autre suppose de quelque façon un autre univers. Il ne peut donc y avoir deux consciences identiques dans un univers identique. Tout l'effort des récits sarrautiens tend à concilier cette unité et cette pluralité dans une neutralité qui permette de rendre compte de l'équivoque de l'identité : le double est ressenti par le sujet comme lui-même et un autre en même temps. Ce qu'il refuse en lui, ce qu'il ignore de lui-même, il le retrouve dans une figure hostile, étrangère et pourtant familière. En ce sens, le double peut représenter à la fois la possibilité pour le sujet de se saisir sous une forme objective, neutre, et une manière de ne pas s'identifier à son désir de subjectivité. Il reste que le thème du double, sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité car ce n'est que lorsque l'autre se sépare du *moi* que leur identité apparaît, et en même temps leur différence. Autrement dit, c'est à partir du moment où l'autre se met à différer de l'original qu'apparaît, au fond de cette différence, l'inquiétude profonde que suscite l'étrange duplication de l'identité. On dirait donc que le double dans l'œuvre de Nathalie Sarraute est devenu inséparable de la question du sujet écrivain, de la conception moderne d'écrivain. Dans un

monde où la différence mesure le sens et la valeur, la répétition, la réplique, l'identité est perturbée d'autant plus fortement.

Ce couple dans *Entre la vie et la mort* est le précurseur de celui, plus subtil, qu'on retrouve dans *Enfance*. En effet, celui-ci est à l'opposé du dédoublement opéré antérieurement. On remarquera d'abord l'ingéniosité de la tactique du double d'*Enfance* qui, à la différence de son précurseur, semble être plus habile et délicat lors de ses interventions. Ensuite, on constate que dans *Enfance*, le sujet fait preuve d'une ténacité plus marquée que celle de l'écrivain d'*Entre la vie et la mort* cédant à la tentation d'un autoportrait. Dans *Enfance*, il n'est plus question pour le sujet sarrautien de succomber au « préfabriqué » et au « replâtrage » comme l'avait fait au départ l'écrivain d'*Entre la vie et la mort*. Avec *Enfance*, la romancière décide de nous plonger directement et uniquement dans un récit authentique en évitant cette fois-ci les faux semblants. Ainsi, quand le double d'*Enfance* tente subtilement de prendre au piège la narratrice, en lui réclamant des détails qu'elle a oubliés, l'auteur proteste aussitôt :

Non, je ne dirai pas ça... je le faisais comme le font beaucoup d'enfants... et avec probablement des constatations et des réflexions du même ordre... en tout cas rien ne m'en est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage. (E, p. 999)

Une telle réaction anéantit immédiatement les deux tentations auxquelles l'autobiographie doit résister¹⁹³. La première est celle du « tout cuit », tournée en dérision par l'évocation de sa rédaction « vous raconterez votre premier chagrin » dont le sujet invite au récit autobiographique. La seconde tentation, celle du « replâtrage », pousse à reconstituer ce que la mémoire n'a pas conservé, au nom de la vraisemblance et de la cohérence, préoccupation que les « nouveaux romanciers », dans leur ensemble, ont rejetée et dont Nathalie Sarraute refuse de s'embarrasser. Une telle décision de résister au « piège » s'oppose au faux départ du geste de l'écrivain d'*Entre la vie et la mort* et annonce d'emblée le projet ambitieux d'une nouvelle écriture du *moi* duplice.

À comparer *Entre la vie et la mort* et *Enfance*, on s'aperçoit qu'entre les deux doubles sarrautiens, il y a une différence nette. Le double d'*Entre la vie et la mort* est plutôt un critique ou un juge : « Rien ne passe. Aucun courant. Il faut se débarrasser de cela au plus vite. Le jeter aux chiens. » (EVM, p. 665). L'écriture est constamment intimidée, elle tremble

¹⁹³Dans un entretien accordé en 1979 à Annie Daubenton des *Nouvelles littéraires*, Nathalie Sarraute dit : « Je n'aime pas les autobiographies, ou plutôt, je ne les aime pas en tant que genre littéraire, car ce qui ressort pour moi, ce n'est pas la vie ou le caractère de l'écrivain, mais ce qu'il veut montrer lui-même ; cela me passionne toujours, ce personnage qu'on projette au-dehors, je crois qu'on ne peut pas parler très sincèrement de soi-même. », Entretien avec Roger Vrigny, radio diffusé sur France-Culture, 23 juin 1983 ; cité dans Sarraute, N., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1933-1934.

sous l'œil du double- juge qui prononce des sentences telles que : « Mais comprenez donc... c'est grave, ce qui s'est passé. Très grave. Il faut examiner les dégâts. » (EVM, p. 665). À la différence de ce témoin-juge et peut-être de l'« alter » (*Portrait d'un inconnu*), qui tous deux commentent le *fait* existant, le double d'*Enfance* participe, comme le suggère Ann Jefferson (OC, p. 1937), au processus même de ce *fait* qui, ici, est la création du récit dont on est témoin. Ainsi, on peut considérer l'intervention du double-juge comme postérieure à l'expérience de l'écriture, alors que l'intervention du double dans *Enfance* est immédiate, simultanée à l'écriture/narration. La distance entre le lecteur et l'écrivain est de cette manière considérablement diminuée.

Dans l'épisode où Nathalie avait essayé de transposer la phrase « Elle est belle », qui caractérisait parfaitement la poupée de coiffeur, sur sa maman, elle ressent un malaise devant la constatation : « Elle est plus belle que maman » (E, p. 1041). Son double ne reste pas passif devant cette révélation mais au contraire, il participe avec Nathalie au processus même qui avait abouti à cette phase ultime :

- Elle ne paraissait guère se préoccuper de son aspect... Elle était comme au-dehors... Hors de tout cela.
- Oui. Ou au-delà...
- C'est ça : au-delà. Loin de toute comparaison possible. (p. 1040)

Et c'est aussi le double qui va expliquer l'agacement de la mère que la fille avait trouvée moins belle que la poupée. C'était parce que Natacha avait comparé sa maman et donc rabaissée au rang des autres et cela était impardonnable car maman « ne voulait avoir sa place nulle part » (E, p. 1042).

Au demeurant, aussi bien dans *Entre la vie et la mort* que dans *Enfance*, le sujet sarrautien reconnaît le rôle essentiel que détient le double pour discerner l'authentique de l'inauthentique. Mais si dans le premier cas, la partie essentielle du double est plutôt celle d'un spécialiste, d'un bon connaisseur de la matière, comme nous le fait croire le sujet : « Vous seul pouvez savoir. Qui d'autre ? » (EVM, p. 665) ; dans le deuxième cas, le double est le déclencheur même de cette impulsion authentique qui met en marche une nouvelle entreprise littéraire :

- Oui, et cette fois, on ne le croirait pas, mais c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses...
- Moi ?
- Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonge...(E, p. 991).

Attribuer de tels pouvoirs aux doubles semble surprendre ceux-ci (« Moi ? ») autant que leur intervention dans le récit surprend le lecteur. Qui est donc ce double que Nathalie Sarraute tantôt approche, tantôt éloigne ? Comment peut-on ériger le double en une figure particulière ? Est-il légitime de le distinguer, de lui donner une importance et un sens particulier ? A ces questions, dans *Entre la vie et la mort*, le double essaie de répondre : « Vous savez, moi, je suis tout simple. Très primitif. » (p. 664). Quant au double d'*Enfance*, il doit « dater » aussi « depuis un moment déjà » (p. 991) ce qui pousse la romancière à lui donner une incarnation plus moderne. A partir de ces constatations, le double sarrautien semble s'inscrire dans une filiation qui est à la fois l'abolition d'une forme primitive et l'affinement progressif de cette forme dans le domaine psychologique, tel qu'il est envisagé par la romancière. Autrement dit, s'agirait-il dans ces deux romans sarrautiens de doubles dont la conception s'enracine dans la représentation du double dostoïevskien ? On a révélé déjà que la scission du sujet sarrautien incarne la relation ambiguë d'un ange gardien et démon qui tantôt admoneste, tantôt encourage. De même la représentation duelle du double en tant que témoin extérieur – lecteur, critique, et témoin intérieur – coexistence de deux *moi* à l'intérieur du même sujet, nous rappelle fortement la même forme de représentation du double qu'on trouve dans *Les Frères Karamazov*. Rappelons que c'est justement ce procédé de faire du double à la fois une représentation extérieure et intérieure qui différencie la dernière œuvre de Dostoïevski de celles précédentes. Dans *Les Frères Karamazov* le double est incarné donc par Smerdiakov et par le diable. Le premier sera une incarnation extérieure du sujet (Ivan), le deuxième son incarnation intérieure. Le sujet dostoïevskien se construit ainsi à travers une errance entre intérieur et extérieur et c'est grâce à une sorte de continuité entre ces deux dimensions que son identification se produit. Ce mouvement alternatif de la dualité intérieure (diable) du sujet vers sa duplication extérieure (Smerdiakov) est possible grâce à l'écriture dostoïevskienne qui, loin d'instaurer un monde irréaliste, introduit dans un monde réaliste, « une intrusion brutale », une rupture dans la trame de la réalité, une mise en forme apparemment surnaturelle, surréaliste : le double, sous différents aspects. Un mouvement similaire d'oscillation entre un *autre* extérieur et un *autre* intérieur est perceptible chez le sujet sarrautien. Seulement, chez la romancière, les deux dimensions correspondent à une seule représentation du double et c'est en cela que réside la distinction cruciale entre les poétiques dostoïevskienne et sarrautienne de la dualité. Si Fiodor Dostoïevski, à son époque, a besoin de fournir deux représentations différentes pour réaliser la dualité, Nathalie Sarraute concentre les deux pôles de la dualité dans une seule représentation. Chez cette dernière l'apparence du double ne compte pas autant que celle de l'original. Ici le dédoublement est ressenti (et non pas perçu comme chez Dostoïevski) lorsque le *je* raconté comme un objet de

la pensée (« côté raisonnable ») s'écarte du *je* sujet en établissant une certaine distance narrative par l'intermédiaire de la fiction. En conséquence, l'idée d'une dualité voit son développement bien différent et particulier autant chez Dostoïevski que chez Sarraute. Le personnage qui assiste à cette intrusion surprenante du double éprouve des sentiments contradictoires : d'un côté il doit reconnaître l'évidence d'un fait, d'un autre côté il proteste contre l'impossibilité de ce fait. D'où l'hésitation typique du personnage-narrateur qui se communique au lecteur, entre deux explications différentes d'un même événement. A ce moment-là, *je* narré se transforme illusoirement en un objet, en un autre, en un double.

Comme le double sarrautien, le Diable d'Ivan Karamazov est un inconnu, une présence à la fois saisissable et insaisissable, indéterminée, floue, une irruption singulière située constamment entre les deux : entre fiction et non-fiction, réel et irréel, extérieur et intérieur. Personne ne peut situer ce double dostoïevskien à un point précis, ni le définir d'une manière concrète. Le diable lui-même est incapable de s'auto-définir :

Bon, et moi ? [...] Je suis un x dans une équation à plusieurs inconnues. Je suis une espèce de fantôme de vie qui a perdu tous les débuts et toutes les fins, et je finis par oublier moi-même comment je m'appelle. (FK II, p. 557, souligné par l'auteur)

Ce *moi* du double est donc un x , une donnée dont le caractère énigmatique nous incite davantage à la connaître, à la résoudre. Il nous semble qu'une résolution de cette « équation » est possible si on analyse les fonctions qu'exerce ce x tant dans les textes sarrautiens que dans le récit dostoïevskien. Autrement dit, tenter d'expliquer l'un par l'autre. Dans nos recherches on va utiliser la pratique sarrautienne de deux plans « superposés ». Il s'agit plus particulièrement du procédé que la romancière appelle « dessin-devinette » et dont nous avons révélé le principe de fonctionnement lors de l'étude de *Portrait d'un inconnu*. Rappelons que les deux plans superposés du dessin correspondent au rapport duel entre tropismes et apparences, deux dimensions de la réalité qui se nient et coexistent en même temps. Le passage d'un motif à l'autre laisse entrevoir un certain espace commun qui se creuse entre les deux représentations. Dans notre entreprise, on partira du principe que le dessin-devinette est une représentation simultanée de deux entités différentes : le double dostoïevskien et le double sarrautien. Ainsi, à force d'opérer le déplacement d'une représentation à l'autre on essaiera de voir les différences mais aussi les similitudes entre le diable karamazovien et les doubles qui apparaissent dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance*.

- **Le diable karamazovien – précurseur du double sarrautien.**

A la lecture attentive des deux œuvres de Sarraute, *Entre la vie et la mort* et *Enfance*, on découvre des caractéristiques des doubles qui semblent avoir un lien avec le double dostoïevskien, malgré son contexte social chargé et sa représentation, qu'on trouve dans *Les Frères Karamazov*. D'abord, on peut discerner un rapprochement lorsqu'il s'agit de comprendre la motivation d'une telle représentation qu'est le double dans les récits des deux écrivains. Et cet objectif est révélé à travers la parole et le rôle assumés par le double dans ces textes. Bref, la motivation du double y prend consistance à travers son discours. Ainsi, suivant les questions et les réponses de ces doubles lors de la conversation avec leur autre moitié, on peut en juger comme d'un rapport qui pose le problème de la représentation du sujet et de sa relation à autrui. Etant donné qu'on est dans deux univers, dostoïevskien et sarrautien, où règne l'incertitude, on ne pourra que supposer certaines caractéristiques et fonctions de ces doubles. Pour commencer, il nous a semblé judicieux de faire appel aux constatations de Philippe Lejeune selon qui le double sarrautien dans *Enfance* oscille entre trois positions : contrôle, écoute, collaboration¹⁹⁴. Une lecture bipolaire nous permettra de repérer facilement ces mêmes fonctions aussi bien chez les doubles de Sarraute que chez le double de Dostoïevski.

Ainsi on entend d'abord le double d'*Entre la vie et la mort* proférer d'une voix exigeante après un contrôle minutieux de l'écriture : « Mais voyons, ça crève les yeux... Vous vous en êtes vous-même douté... », ou encore plus intransigeante « C'est mort. Pas un souffle de vie. » (EVM, p. 664) et enfin voilà la sentence « Alors décidément j'ai beau tirer là-dessus, le secouer... il n'y a rien à faire... » (p. 664-5). Le double « contrôleur » a bien examiné les devoirs, bien dépisté les erreurs et enfin mis la note méritée. A cela le double d'*Enfance* fait écho. D'abord, on se l'imagine avec une paire de lunettes sur le bout du nez scrutant le sujet sarrautien d'un regard lucide : « Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? quitter ton élément [...] » (p. 990). On l'entend ensuite poser des questions censées vérifier l'authenticité du récit du narrateur « Pour faire quoi ? » (p. 999), « Tu sentais cela vraiment à ce moment ? » (p. 1008), « Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ? » (p. 1014), « Tu le sentais vraiment déjà à cet âge ? » (p. 1020). A chaque intervention de ce double on a l'impression qu'il essaie de vérifier si le narrateur ne fabule pas, ne copie pas, ne prétend pas être l'auteur d'un récit qui ne lui appartient pas vraiment. A la différence du double d'*Entre la vie et la mort*, la voix de « contrôleur » dans *Enfance* est moins autoritaire. Pour exposer ses remarques, celle-ci recourt plutôt à un mode hypothétique : « [...] ne crois-tu pas que là, avec

¹⁹⁴ Lejeune P, *Paroles d'Enfance*, op. cit., p. 33.

ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... » (p. 997). Pourtant, dans les deux cas, lorsque les doubles assument le rôle de contrôler l'écriture/narration du sujet sarrautien c'est pour que l'écriture se constitue de la manière la plus authentique.

En exigeant du vrai, ces doubles veulent incarner la vérité elle-même, ce côté « raisonnable » dont parlait Sarraute. C'est par eux que le réel authentique doit percer. Dans une telle tentative de s'appliquer à dévoiler la réalité, ces figures semblent revendiquer pour elles-mêmes un statut d'incarnations réelles, existantes, nécessaires et inhérentes à la nature humaine. En tant que « délégué » du vrai, le double d'*Enfance*, à l'instar de son « collègue », exige des vérifications mais par une méthode différente, plus rusée : le piège. On dirait un professeur qui piège son élève. C'est en prêchant le faux qu'il veut obtenir la vérité : « Peut-être le faisais-tu plus que d'autres, peut-être autrement... » (E, p. 998). C'est en induisant en erreur que le double révèle ainsi sa propre vérité. Par cette fiction transformationnelle s'établit le concept essentiel qui permet à l'identité du sujet de se constituer en fonction du regard scrutateur de l'autre. Dans cette perspective spéculaire propre à Lacan, le double littéraire endosse une double qualité : à la fois réflecteur et révélateur, il réfléchit une première image de l'autre et de soi, mais il intervient au-delà de l'image comme spectre de la conscience morale, déployant dans une visée introspective, réflexive et exploratrice, la remise en question de la place du sujet-narrateur ou de la linéarité du récit.

Dans les deux textes sarrautiens, la figure du double semble être la plus floue possible ; mais en même temps, chargé par sa fonction d'être le garant de la vraisemblance de la narration, ce double incarne une réalité incontestable à ses yeux : le tropisme. Le double apporte des preuves doubles de son existence : celles de sa réalité (il intervient dans l'énoncé et surveille son authenticité en quelque sorte) et celles de sa virtualité (impalpable, il revendique une vérité invisible). Ainsi, on est persuadé que le double à la fois existe et n'existe pas tout autant que les « erreurs » qu'il repère. Et tout cela pour faire découvrir une réalité nouvelle d'une manière intuitive, sans contraintes ni définitions. La sensation pure, comme la vérité du double, doivent se dégager d'elles-mêmes. Le but du double sarrautien est dans ce cas de dissiper le fondement même de la cognition et de faire valoir une vérité intuitive, sensorielle, pour ainsi dire. Il s'agit donc de trouver un fondement de la connaissance autre que la crédibilité des formateurs et représenter autrement que par une seule image. Le double sarrautien choisit de s'affirmer en se niant et vice versa.

Faire croire en son réalisme de double quelqu'un qui en doute et aussitôt, le but atteint, changer de tactique et tenter de convaincre du contraire est une méthode de persuasion diabolique. Et c'est exactement la méthode qu'adopte le diable d'Ivan Karamazov :

Moi, justement, sachant que tu crois en moi, ne serait-ce qu'une goutte, je t'ai instillé de l'incroyance, cette fois définitive, en te racontant cette histoire. Je te fais passer de la foi à l'incroyance, de l'une à l'autre, et, là, j'ai un but. Nouvelle méthode, n'est-ce pas : parce que, quand tu auras complètement cessé de croire en moi, tu te mettras tout de suite à m'assurer en face que je ne suis pas un rêve, mais que j'existe en vérité ; et, là, j'aurai atteint mon but. (FK II, p. 563)

La parole du diable est double et on ne sait jamais à quelle vérité faire confiance car dès que la réalité de quelque chose semble être prouvée, cette vérité est remplacée par une autre qui annule la précédente. Surtout quand il valorise le réalisme terrestre au détriment du fantastique, on sent bien que c'est tout le contraire qu'il pense :

Ici, quand de temps en temps, je me transporte chez vous, ma vie se passe on dirait comme réellement un petit peu pour de vrai, et c'est ça qui me plaît le plus. Parce que, moi aussi, tout comme toi, je souffre du fantastique et c'est pour ça que j'aime votre réalisme terrestre. A, chez vous, tout est tracé, tout est formule, tout est géométrie, et, nous, je ne sais pas, c'est toujours des équations à plusieurs inconnues. (FK II, p. 550)

Se transporter sur terre c'est, pour le diable, adhérer en quelque sorte aux valeurs « réelles » des terriens : « Si je m'incarne des fois, j'assume les conséquences » (FK II, p. 551). C'est, pour lui, se soumettre aux formules et aux définitions de ce que le double d'*Enfance* appelle « fixe, cernable, immuable » (p. 1108), c'est accepter d'être identifié, d'être isolé dans le rôle et l'image que la communauté lui attribue – le rôle et l'apparence de diable. Ce n'est que sur terre qu'il « vit » réellement en tant que diable/double. Or, sans cette réflexivité qui le pétrifie dans sa position diabolique, le diable n'aurait pas eu conscience de soi en tant que tel. Et c'est justement cette image dans laquelle on le fige sur terre qu'il renvoie sciemment aux terriens. Le diable se moque ainsi de la naïveté de l'homme. Il fait le bouffon et feint de jouer le rôle qu'on lui attribue, alors qu'effectivement il est capable de jouer plusieurs rôles divers, y compris celui d'homme. Il joue le bouffon et l'homme se moque de lui mais en réalité, c'est de lui-même, de sa propre projection, que l'homme se moque. Lorsqu'Ivan refuse de croire au diable en tant que son double, il refuse d'accepter que le diable est aussi en lui. Pour résoudre son ambiguïté angoissante, Ivan projette au dehors ce qu'il refuse de reconnaître en lui-même. Car il est moins pénible de faire éclater son *moi* que de faire coexister les deux images. Dans un deuxième temps, Ivan retrouve dans le monde extérieur ce qu'il a expulsé de lui-même et cela lui permet d'affronter plus facilement un ennemi extérieur que de lutter contre soi-même. Le héros crée un double partiel et trompeur qui en définitive n'est personne d'autre que lui-même, mais avec une autre apparence. Le diable/double est l'incarnation de la seconde voix d'Ivan, voix de la raison représentée en

trompe l'œil comme voix mystique et apparition fantastique. Nathalie Sarraute pour sa part choisit une seule représentation pour ces deux voix du *moi*.

Les doubles sarrautiens incarnent également, à l'instar du diable dostoïevskien, ce côté du *moi* qui à la fois bouleverse et apaise le sujet. Mais à la différence du sujet dostoïevskien, le sujet sarrautien ne refuse pas son double. Il l'accepte et en a besoin en tant qu'entité complémentaire. Avec la représentation de son double, Nathalie Sarraute parvient à la fois à faire ressentir l'éclatement du *moi* solide, en le dédoublant, et à faire coexister harmonieusement les deux images à l'intérieur du même sujet. Mais cette réconciliation du sujet avec son double chez Sarraute est peut-être le résultat de la lutte menée à son époque par Ivan Karamazov avec son double ? Car refuser son double signifierait finalement se refuser soi-même en tant qu'identité « à plusieurs inconnues » et cela va à l'encontre des convictions sarrautiennes.

Toutefois, l'univers du double sarrautien semble être aussi équivoque que celui du double dostoïevskien. Le double devient ainsi l'agent de l'ambiguïté, son manipulateur. De là sa méfiance à l'égard de tout ce qui peut abolir le doute et l'incertitude.

Se méfiant des apparences, le double sarrautien demande au narrateur d'être plus précis et pousse le narrateur à aller plus loin, dans le sens de ses recherches : « Eh bien peut-être, après tout, qu'à y regarder encore... de plus près... » (EVM, p. 665) et ensuite : « Redescendons encore... » (EVM, p.665). Aussitôt le double de Nathalie de murmurer : « Mais essaie de te rappeler... », (p. 1022), « Allons, fais un effort... » (p. 1029), « En allemand... Comment avais-tu pu si bien l'apprendre ? » (p. 992). Une telle méfiance à son égard dérange bien évidemment le sujet. On a l'impression que le double incarne dans ces cas un « perturbateur introduit par une erreur volontaire d'aiguillage¹⁹⁵ » au même titre que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* défini ainsi par Pascale Foutrier. Il suffit que le sujet sarrautien se laisse emporter par une vérité non-tropismique pour que le double soit là tout à coup pour le faire changer de voie. Puisque les voies de la réalité intérieure et extérieure se croisent parfois d'une manière inattendue, le double, ce côté raisonnable et authentique du *moi*, maintient inlassablement son autre moitié sur le bon chemin. Pourtant, on ne peut pas dire qu'une telle surveillance permanente réprime la seconde partie du *moi* sarrautien. De plus, les deux composantes du *moi*, qui à la fois s'opposent et se conditionnent à l'intérieur du sujet sarrautien, établissent une vérité à deux sens où l'un découle de l'autre. Comme par exemple :

-Peut-être ne l'avait-elle pas dit exactement dans ces termes...

¹⁹⁵ Foutrier, P., « La conscience en éclats », *Roman 20-50*, op. cit., p. 84.

-Peut-être... mais c'est ainsi que cela a été reçu par moi. Si tu touches à cela, tu meurs...(E, p. 1001)

Le sujet sarrautien double se construit comme résultat d'une continuité entre le contrôle rigoureux effectué par une instance du *moi* sur l'emploi des paroles et la sensation authentique ressentie par l'autre instance. Le passage d'un motif à l'autre a lieu dans des conditions d'enchaînement et, même si l'intervention du double rappelle parfois une sorte de rapport pédagogique : « Voilà. Je le tiens. Là c'est comme sectionné. C'est à partir d'ici que rien ne passe plus... Avant... Voyez... » (EVM, p. 665), ce n'est finalement qu'une nouvelle possibilité pour le *moi* de redescendre encore plus profondément dans ses tréfonds : « Oui, bon, je vois. Je sais... » (EVM, p. 665) ou encore : « Oui, sûrement, puisque je me souviens [...] » (E, p. 1022).

Rien de tel cependant dans la communication du diable avec Ivan. Quand le diable exerce la fonction de contrôle, le contact entre les deux instances ne se construit pas sur le principe de la continuité mais sur le principe du heurt entre les deux idées ou motifs. Lorsque le diable affirme, Ivan nie. L'un parle sur un ton doux, l'autre crie. La vérité exposée par le double est immédiatement contestée par Ivan :

-Laisse-moi, tu cognes dans mon cerveau comme un cauchemar obsédant, [...] c'est insupportable, c'est une torture.

-Je le répète, mesure tes exigences, n'exige pas de moi « toujours du grand et du sublime », et tu verras comme nous vivrons bons amis, toi et moi [...] Tu es offensé, d'abord, dans tes sentiments esthétiques et, deuxièmement, dans ton orgueil : comment, n'est pas, un diable aussi vulgaire a-t-il pu entrer chez un homme aussi grand ? (FK II, p. 566)

A force de ne pas correspondre aux exigences esthétiques d'Ivan, le diable est bafoué constamment. Mais en vérité, la vulgarité du double n'est rien que l'authenticité même et le lecteur s'en rend compte progressivement. Il est le côté caché d'Ivan que ce dernier dissimule sous les apparences du « grand et du sublime » au même titre que le double qui dénonce l'écrivain s'adonnant à une pratique d'écriture « ingénue » (EVM, p.665). C'est pour souligner ce décalage incongru entre l'arbitraire des « sentiments esthétiques » et la subjectivité des impressions intimes que les doubles interviennent dans les univers de Sarraute et Dostoïevski. Et si les deux instances du *moi* coexistent comme de « bons amis » dans *Enfance* et *Entre la vie et la mort* chez Sarraute, c'est peut-être parce que l'œuvre dostoïevskienne suggère (« et tu verras comme nous vivrons bons amis, toi et moi ») la possibilité d'une telle forme de questionnement et de représentation du sujet duplice.

Le conflit entre le moi et l'autre existe et se déploie également chez Sarraute mais sous des aspects différents, moins excessifs et moins tragiques que chez Dostoïevski. Certes le fondement de ce désaccord est différent chez l'un et chez l'autre. A y regarder superficiellement, on peut trouver forcé et étrange un rapprochement entre le sujet dostoïevskien profondément déchiré par des idéologies philosophiques et religieuses et le sujet sarrautien dépouillé de tout cela. Mais ce rapprochement est plus substantiel lorsqu'on se concentre uniquement sur le fait que ce dialogue entre le double et le « héros » devient chez Dostoïevski et Sarraute un principe essentiel qui sous-tend d'abord la conception de l'être humain comme unité duplice et ensuite la conception de l'écriture au détriment des personnages monolithiques.

Malgré la différence des méthodes pour établir le contact l'un avec l'autre, le double et sa deuxième moitié (sujets) chez Dostoïevski et Sarraute existent comme une entité grâce à une sorte de collaboration qui s'établit entre eux. Attentifs aux paroles de leur deuxième moitié, les doubles sont aussi de parfaits auditeurs. Ils captent dans la parole des sujets les déviations les plus subtiles de la pensée et de la sensation authentique. Ainsi, chargés de leur deuxième fonction – l'écoute – les doubles semblent devenir encore plus lucides et perspicaces qu'ils ne l'étaient lorsqu'ils exerçaient le contrôle et la vérification.

Quand il s'agit de voir l'invisible ou de capter l'imperceptible, le double d'*Enfance* est toujours là. Après avoir écouté attentivement les évocations que fait Nathalie de Maman, le « côté raisonnable » contribue naturellement à la mise en mots appropriée des ressentis :

-Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là s'est effacé...

-S'est enfoncé, plutôt...

-Probablement... assez loin en tout cas pour que je n'en voie rien à la surface. (E, p. 1009)

La collaboration entre les deux instances narratives est aussi étroite que l'est la distance entre les représentations de leur *moi*. En profondeur, les différences apparentes disparaissent comme s'effondrent, suite aux certaines manipulations, les frontières entre les significations des mots dans la citation ci-dessus. Deux mots antonymes : « effacé » et « enfoncé » deviennent soudainement quasi synonymes chez Sarraute. La structure paradoxale du rapport entre deux unités opposées consiste justement dans la dextérité avec laquelle la romancière nous convainc, par le biais notamment de ce dessin-devinette, du caractère duplice de toute définition, de tout mot et raisonnement. Ainsi, différents sur un plan, ces deux mots, « effacé » et « enfoncé », peuvent devenir identiques sur un autre plan. Les deux plans sémantiques superposés de ces mots peuvent correspondre également au

rapport entre les apparences et les tropismes. Par conséquent, une apparence s'effacera presque aussi facilement que s'efface le premier mot destitué du texte par un deuxième. Ce dernier, à son tour, s'« enfonce » dans le texte dans la mesure où il semble être le mot adapté à la sensation que la narratrice veut transmettre, le mot – porteur des tropismes. Mais aussitôt, Nathalie Sarraute utilise le même procédé, mais cette fois, dans le sens inverse. Et ce deuxième détour semble installer, à travers un changement de perspective, un sens que l'on pourrait qualifier d'ultime pour un instant, car très vite, il ne tardera pas à être remodelé. L'intervention du double dans ce cas de collaboration contribue à sa propre affirmation, à l'identification de son statut, de sa présence. On comprend que la deuxième voix fait surgir dans son énoncé ce que la première voix « effaçait » dans le sien. Autrement dit, là où la voix du narrateur menaçait de submerger la voix du double, là où l'apparence risquait de destituer le tropisme, intervient la collaboration salutaire qui rend au texte son caractère authentique.

Chez Dostoïevski on peut suivre le même phénomène quand le romancier s'efforce de relier et d'embrasser en l'être humain et en sa parole les deux pôles de l'antithèse : l'humain et l'inhumain, le raisonnable et l'irraisonnable, le diabolique et le sacré. Lorsque Ivan se débat *contre* et, en même temps, débat *avec* son diable, il nie et affirme à la fois la présence en soi d'un démon/double :

C'est lui qui le dit, lui, et, lui, il le sait : « Tu pars accomplir un exploit de vertu, mais c'est à la vertu que tu ne crois pas – voilà ce qui te met en rage et ce qui te torture, voilà pourquoi tu es tellement rancunier ». C'est ça qu'il me disait de moi-même, et, lui, il sait ce qu'il dit... (FK II, p. 577)

Ce mouvement circulaire, où le motif d'une réalité intérieure est tantôt représenté, tantôt nié par le fantastique et le superficiel, est à nos yeux un équivalent du dessin-devinette sarrautien. Le diable dostoïevskien surgit là où le double sarrautien enfoncerait son mot et s'efface d'une manière inattendue là où Ivan intervient. Par ailleurs, dans ces cas, la collaboration du sujet et du double chez Sarraute revêt une forme d'autocommentaire, alors que la relation diable-Ivan apparaît plutôt comme une sorte d'autoanalyse que réalise le sujet de son identité personnelle. Par conséquent, la réalité du diable est aussi douteuse que la réalité du double sarrautien, mais en même temps c'est paradoxalement grâce aux interventions ambivalentes du double que se dessine le sujet dostoïevskien ou sarrautien tel que les auteurs l'envisagent : insaisissable à la cognition. Chez Dostoïevski, plus le sujet veut comprendre et expliquer sa bipolarité, plus il se perd. La preuve en est ce passage :

[I]-Mais je n'ai pas peur de toi. Je vais te dominer. Ils ne me conduiront pas chez les fous !

[D]-*C'est charmant, pique-assiette*. Eh, mais j'ai l'air que j'ai. Qu'est-ce que je suis sur terre, sinon un pique-assiette ? A propos, je t'écoute, n'est-ce pas, et je m'étonne un petit peu : je te jure, c'est comme si tu commençais réellement à me prendre petit à petit pour quelque chose, oui, pour de vrai, et pas seulement pour le fruit de ta fantaisie [...]

[I]-Pas une seule minute je ne te prends pour de la vérité réelle [...] (FK II, p. 548, souligné par l'auteur)

Malgré le refus de reconnaître la réalité de son double, Ivan veut s'en débarrasser ardemment : « Dis-moi, tu resteras longtemps chez moi, tu ne veux pas partir ? » (FK II, p. 553). Quant au sujet sarrautien, il accepte sa bipolarité sans chercher à la comprendre, le double étant ressenti comme une sensation d'altérité contiguë à soi. Insaisissable à la cognition, le double s'affirme chez les deux auteurs lors d'un processus d'écoute et de collaboration avec sa deuxième moitié. Et avec l'affirmation du double, le sujet prend peu à peu des contours saisissables en tant que porteur de controverses et de réactions, de mouvements et de sensations ambiguës. M. Bakhtine remarque à propos d'Ivan : « toutes ses restrictions de conscience, qui créent un chevauchement dans chacune de ses pensées, dans chacun de ses mots et de ses sentiments, se rassemblent, se condensent ici en répliques achevées du diable¹⁹⁶ ». À condition de faire abstraction du contexte représentatif complètement différent du sujet sarrautien, on perçoit dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance* le même schéma de collaboration verbale décrit par Bakhtine chez Dostoïevski : la parole, les sensations, les pensées imprécises du sujet s'avèrent sublimées et épurées par son double. Malgré toute la différence de situation, il y a là, en substance, résolution d'un seul et même problème littéraire : la désagrégation de la conception traditionnelle du personnage littéraire. Tel qu'il est conçu par Dostoïevski et Sarraute, le héros ne résout jamais sa duplicité et par là il s'affirme en tant que forme littéraire moderne. On reconnaît dans le dialogue de ces deux instances narratives chez Sarraute et Dostoïevski la matière et le principe qui vont produire la conversation et la sous-conversation dans les romans. Ainsi les regards, les expressions, les discours inachevés font-ils soupçonner des échanges que nous n'entendons pourtant pas, ou à peine, comme lorsque des éléments comiques animent le texte.

En écoutant attentivement leur seconde moitié, en interprétant ses mots, les doubles, à qui rien n'échappe, nous amènent en quelque sorte à les écouter eux-aussi. C'est le principe du contact avec l'autre moitié et avec nous-mêmes qui détermine le caractère comique de la représentation du double. Le double d'*Enfance* semble être d'un humour très fin : « Bien sûr, comment résister à tant de charme...à ces jolies sonorités...roucoulements... pépiements »

¹⁹⁶ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 258.

(E, p. 998). Il tient souvent le rôle, comme l'a montré Philippe Lejeune¹⁹⁷, « de lecteur alerte et gouailleur qui surprend le narrateur en train de « griser » des mots, pour le seul plaisir de leurs sonorités ou des images de rêve qu'ils font lever » : « *tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord...* ». (E, p. 997). Le double d'*Entre la vie et la mort* est ironique plutôt, voire sarcastique : « Ingénue ! Vous ne voyez donc pas qu'elle [la phrase] est grotesque ? Des mièvreries. Des clins d'œil de vieille coquette du répertoire... Parlez-m'en... » (EVM, p. 665). Ce deuxième double semble être encore plus persifleur dans ses propos quand il traite du dédoublement en tant que tel : « Comme si chacun n'avait pas son juge infallible... Tous en ont eu un, tous ceux qui sont oubliés, enterrés depuis longtemps et tous les morts en sursis... toujours si contents... » (EVM, p. 665). Mais derrière cette voix on peut entendre l'auteure elle-même. Sous ces mots du double qui accusent la myopie de l'écrivain et son incapacité à dissocier les tropismes de l'apparence, se cache le discours de la romancière qui nous révèle une vérité universelle : tout écrivain a son juge intérieur, il faut juste le reconnaître en soi et l'interpeller. Tout écrivain est duplice ainsi que l'est n'importe quel être humain. Par conséquent, écrire sans prendre en compte cette duplicité comme principe essentiel de l'existence serait... ridicule. Et on voit que les deux doubles sarrautien s'attaquent avant tout à dénoncer le conformisme ridicule et l'adhésion servile aux valeurs artistiques communes. Le langage emphatique et inauthentique ainsi que l'insincérité envers soi-même sont sources premières du comique dans l'œuvre sarrautienne, mais aussi dostoïevskienne. Et c'est au double d'ironiser sur la fausseté du cliché :

Je comprends, je comprends, *c'est noble, c'est charmant*, demain, tu vas défendre ton frère et tu t'apportes en sacrifice ... *c'est chevaleresque*. (FK II, p. 549, souligné dans la source)¹⁹⁸

Remarquons que les mots soulignés sont en français dans l'original ce qui redouble l'effet comique d'une représentation diabolique parlant le français, langue des sentiments et des poètes. C'est le comportement d'Ivan que le double raille, un comportement d'autant plus démoniaque qu'il dissimule sous des étiquettes ridicules des intentions dangereuses (parricides) et ambiguës. Le contexte dostoïevskien est évidemment beaucoup plus complexe que le contexte sarrautien qui vise essentiellement la littérature. L'humour sarrautien est un moyen de revenir constamment à soi-même, à son essence intime et authentique et de la mettre en valeur telle quelle est : sincère. Le comique chez Sarraute est nuancé par des notes

¹⁹⁷ Lejeune, P, « Paroles d'Enfance » dans *Les brouillons de soi*, op. citée, p. 272.

¹⁹⁸ Понимаю, понимаю, *c'est noble, c'est charmant*, ты идешь защищать завтра брата и приносишь себя в жертву... *c'est chevaleresque*. (XI, IX)

allègres comme par exemple dans ce passage où le double exerce sa fonction de contrôle tout en plaisantant délicatement sur le compte de celle qui s'efforce de rendre trop « élégantes » ses descriptions :

- La vague odeur de désinfectant, les escaliers de ciment, [...], tout cela dégageait quelque chose qui me donnait dès l'entrée le sentiment, le pressentiment d'une vie...
- Plus intense ?
- « Plus » ne convient pas. « Autre » serait mieux. Une autre vie. Aucune comparaison entre ma vie restée là-bas, dehors, et cette vie neuve... Mais comment, par où la saisir pour la faire tant soit peu revenir, cette nouvelle vie, ma vraie vie...
- Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase...
- Bon, essayons simplement d'isoler d'abord un de ses instants... en lui seul... permets-moi de le dire... en lui tant de plaisirs se bousculent... (E, p. 1080)

On voit ici que la collaboration maintient toujours ce parcours linéaire où la parole d'une voix découle de l'autre et vice-versa. L'ironie du double est en continuité avec l'ironie subtile de la narratrice, ce qui permet progressivement de révéler au lecteur les automatismes banalisés, linguistiques ou autres, qu'on exécute quotidiennement.

Chez Dostoïevski l'humour porte un caractère carnavalesque, satirique, bouffon. Comme chez Sarraute, le double chez l'auteur russe est d'un comique qui cultive les contrastes et les contradictions, la mise en cause des idées reçues et l'irrévérence superficielle. Mais à la différence du double sarrautien, le comique du double dostoïevskien révèle quelque chose de plus violent, de plus primaire et apporte au texte une profonde teinte tragique¹⁹⁹. Malgré les différences de contexte, de situations, et de formes, les échanges humoristiques entre les deux instances du *moi* dénoncent, chez les deux auteurs, le cliché et font surgir au premier plan une réalité invisible infiniment plus subtile que le texte suggère sans la nommer explicitement. L'enjeu principal des propos comiques que tiennent les doubles dans les œuvres de Dostoïevski et Sarraute, c'est de problématiser l'identité et le mensonge. En riant, Ivan Karamazov accepte l'existence de son double en lui et donc confirme sa duplicité intérieure si fébrilement reniée. De plus, l'interprétation de son dédoublement en tant que folie rend Ivan réellement pitoyable et son discours déchirant avec le diable ne provoque qu'un sourire compatissant. En revanche, chaque nouvelle intervention comique du double atténue en quelque sorte l'impression qu'Ivan est fou. D'une part, l'humour du diable est tellement lucide qu'il ne peut pas s'agir d'une simple hallucination et, d'autre part, le rire

¹⁹⁹ « Dostoïevski lorsqu'il montre l'apparition d'un double, maintient toujours à côté de l'élément tragique un élément de comique (aussi bien dans *Le Double* que dans la conversation d'Ivan Karamazov avec le diable). », Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 137. Mikhaïl Bakhtine situe la poétique de Dostoïevski dans la tradition du genre carnavalesque qu'est la satire ménipée, caractérisée par le mélange générique tel qu'il le révèle chez le romancier russe. Bien que le formaliste reconnaisse l'apport carnavalesque à la littérature dialogique-polyphonique, il refuse la qualité de polyphonie à la ménipée (« la ménipée ignore encore la polyphonie », p. 169).

d'Ivan aux plaisanteries de son double prouve que le protagoniste se moque de lui-même et de sa propre impression d'être fou en toute conscience. L'auto-ironie est présente aussi chez le sujet sarrautien comme on a pu le voir dans le passage ci-dessus. Malgré les avertissements de son double, la voix narratrice s'aventure dans l'emphase tout en se moquant de sa pratique et de ceux qui se mettraient à fabuler comme elle.

Contrôle, écoute, collaboration, telles sont les fonctions qu'assument les doubles sarrautiens et dostoïevskiens. Ces activités oscillent de l'une à l'autre, nuancées au passage par diverses autres fonctions. Ainsi oscille sans cesse notre appréhension identitaire des deux instances du *moi* chez les deux auteurs. Sachant que les lecteurs ont tendance à chercher l'auteur derrière le texte, ces écrivains s'efforcent à rendre cette tâche plus difficile à travers des silences, des dissimulations, ou des inventions d'identités alternatives.

- **Le double pour échapper aux pièges du genre autobiographique.**

Etant donné que les deux textes sarrautiens étudiés ici sont des récits étroitement liés à l'expérience personnelle de la romancière, il est fort probable que, malgré leur forme originale et hybride, ces écritures contribuent d'une certaine manière à la construction identitaire personnelle de l'auteur. Arrêtons-nous un instant sur cette hypothèse.

Le double est l'un des enjeux pour Sarraute d'atteindre une certaine neutralité identitaire dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance*. Si *Enfance* annonce implicitement l'intention d'échapper aux pièges du genre autobiographique, *Entre la vie et la mort* l'affirme explicitement dans son prière d'insérer : « Ce livre où il est question d'écrivains et d'écriture n'est cependant pas, comme on pourrait le croire, une autobiographie. » (OC, p. 1863). Sarraute récuse ainsi l'appellation d'autobiographie pour ses œuvres, pour des raisons qui portent sur leur valeur littéraire et expérimentale. C'est pour cela qu'en analysant *Enfance*, Madeleine Borgomano note que Sarraute adopte un genre « semi-littéraire » et conventionnel apparemment « avec réticence et à contrecœur²⁰⁰».

D'autre part, dans son travail sur le même récit, Philippe Lejeune affirme : « Oui, oui, *Enfance* constitue un retour à la tradition, c'est un livre classique²⁰¹. », tout en précisant : « Mais Nathalie Sarraute fait retour avec armes et bagages. Rien d'une apostasie ni d'une chute. Plutôt une opération de sauvetage : elle sauve le genre du récit d'enfance... des atteintes de la vieillesse²⁰². » Plus loin, après l'étude de la « fragmentation » et du « montage », Lejeune confirme : « *Enfance* raconte ... l'enfance, un point c'est tout. Nathalie

²⁰⁰ Borgomano, M., « Le jeu avec le genre chez Duras, Sarraute et Le Clézio », in *Problématique des genres, problèmes du roman*, dir. Jean Bessière et Gilles Philippe, Paris, Champion, 1999, pp. 143-4.

²⁰¹ Lejeune, Ph., « Paroles d'enfance » dans *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 255.

²⁰² *Ibid.*

Sarraute a certainement voulu *ne pas* écrire un livre autobiographique²⁰³. » Et c'est notamment la coexistence harmonieuse des éléments certains, « opus certum²⁰⁴ » selon Lejeune, avec ceux incertains, « opus incertum », qui permet à la romancière de rompre avec la tradition autobiographique. L'*opus certum* c'est l'ensemble des événements réels qui nous donnent l'impression de lire une vraie histoire de vie. Seulement, la structure de cette histoire est double et les faits réels y sont parfois présentés d'une façon délibérément répétée, comme le remarque Lejeune : « deux scènes de maladie (chap. 8 et 58), deux visites à l'usine paternelle (chap. 9 et 68), deux récitations (chap. 13 et 49), deux rédactions (chap. 20 et 55), deux peurs nocturnes (chap. 21 et 63)²⁰⁵ ». Cette double organisation de l'*opus certum* est doublée par la dualité des sens qui découlent de l'*opus incertum*²⁰⁶. Il résulte enfin que rien dans cette autobiographie n'est traditionnel, univoque, certain et linéaire. La dualité s'y inscrit profondément dans tous les événements et les énoncés et par là même surgit un texte sans points de repères stables pour la lecture.

Le généticien constate également, par son analyse des versions du chapitre composé autour de la phrase « aussi liquide qu'une soupe », que la rumination de cette formulation est une sorte d'exercice qui comporte une « dimension de fiction²⁰⁷ ». Dans un sens, on peut ainsi envisager une contradiction entre la politique du soupçon menée par le double et la pratique de l'invention qu'on découvre dans ces exercices de rumination, car ces procédés semblent renvoyer à deux conceptions différentes de la vérité : l'une référentielle, l'autre expressionniste. Les mots de l'enfance sont alors non pas une simple remise en mémoire des paroles des personnes concernées. La nature étudiée et construite du texte nous suggère que les bribes de paroles présentées comme souvenirs, qui forment les noyaux des divers chapitres, sont donc le résultat d'un travail de création. Ce sont alors plutôt des fictions car il ne s'agit pas ici d'un simple souvenir. Et Nathalie Sarraute de confirmer cette constatation quand elle avoue, au cours d'une conférence donnée à une université américaine, que les mots du premier chapitre « ich werde es zerreißen » ne sont pas simplement rappelés du passé²⁰⁸. Lejeune lui-même dit que, lors de ses discussions avec Nathalie Sarraute sur l'emploi de tel ou tel mot « du passé », la romancière n'a jamais justifié sa démarche en affirmant que c'était

²⁰³ Lejeune, Ph., « Paroles d'enfance » dans *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 264. Souligné dans la source.

²⁰⁴ « C'est le côté « armature » du montage, la carcasse, l'*opus certum*, si je puis dire. », *Ibid.*, p. 265.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 265.

²⁰⁶ « L'*opus incertum* c'est l'ensemble des effets de sens qui pourront surgir d'enchaînements, de mise en relation d'éléments contigus, mais apparemment dissemblables, ou au contraire analogues mais disséminés aux quatre coins du récit. », *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 287.

²⁰⁸ Raylene, L. O'Callaghan, « Reading Nathalie Sarraute's *Enfance* : Reflections on Critical Validity », *Romanic Review*, no 80, vol. 3, mai 1989, p. 453.

simplement un mot authentique²⁰⁹, « un souvenir de mot ». Cette contradiction entre art et vérité peut être résolue cependant à condition d'accepter qu'il est impossible de se passer de quelques inventions symboliques lorsque l'on veut approcher au plus près des tropismes de l'enfance, les mots en en faisant partie, et les faire ressentir par le biais de l'énonciation : « Si le texte avance, ce n'est pas en recourant aux ressources de la mémoire, mais en construisant des hypothèses. Son rapport à la vérité n'est pas d'ordre « historique » mais symbolique²¹⁰. » Signalons ici qu'il s'agit des traductions de mots prononcés en russe, action qui implique forcément une dimension hypothétique, car on sait que traduire c'est souvent trahir l'authenticité du mot original. Ce qui devient terme de référence symbolique c'est ce quelque chose qui tremble sous ce mot. C'est l'authenticité du mouvement provoqué par le mot original qui est à préserver pendant le cours de travail sur une traduction analogique imparfaite. Les rapports de la mémoire et du langage se construisent dans l'œuvre sarrautienne sur une sorte de mouvement perpétuel entre les tropismes issus de son enfance en Russie et ceux traduits, transférés et surgis dans sa vie d'adulte en France. L'analyse de Lejeune nous montre également que dans *Enfance* la voix de l'auteur est « prodigieusement mobile » et « circule dans le temps, s'enfonce dans le passé, le rend présent, se fait petite fille, redevient brusquement adulte...²¹¹ ». Le double, cette deuxième voix qu'on entend dans le texte, est par conséquent ce qui permet à Sarraute de garder la liaison avec le pays, la langue et le mouvement authentiques. Il résulte donc, toujours suivant la logique lejeunienne, que : « Nous sommes alors devant une sorte de version doublée, avec la présence de l'enfant, et la distance et la maîtrise de l'adulte²¹² ». Un texte où le russe se mêle au français, le souvenir à la fiction, le passé au présent, le certain à l'incertain, une voix à l'autre, un lecteur à l'autre est un texte qui tend, à travers une dualité complexe, vers la neutralité auctoriale comme signe d'authenticité énonciative.

Ainsi, tout en repérant dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance* l'expression d'une tendance particulière vers la neutralité, nous pouvons y discerner cependant des éléments qui laissent transparaître, d'une manière surprenante, l'identité de l'auteure. D'abord, le style travaillé, propre seulement à Sarraute, est facilement reconnaissable et confirme, comme le suggère Lejeune, son identité. Ensuite viennent s'y rajouter les éléments intertextuels avec la littérature russe, éléments qui contribuent à ébaucher l'identité biculturelle de la romancière. Enfin, ce dernier élément nous permet d'entrevoir un autre aspect de l'œuvre sarrautienne où

²⁰⁹ « je remarque surtout que, au cours de cette discussion, jamais elle ne m'a dit avoir employé tel ou tel mot tout simplement parce que c'était celui que sa mère avait dit... », Lejeune, Ph., « Paroles d'enfance » dans *Les brouillons de soi*, op. cit., p. 308.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 287.

²¹¹ *Ibid.*, p. 287-8.

²¹² *Ibid.*, p. 288.

des éléments lexicaux russes s'y insèrent et confirment l'identité de Sarraute en tant qu'écrivaine bilingue (ou trilingue). S'agit-il alors d'une identité neutre ou pas ? Il s'ensuit que le double sarrautien vise d'une part à neutraliser le statut auctorial de la romancière dans le texte, mais d'autre part, il met en lumière son identité biculturelle, russe et française. Et si l'œuvre sarrautienne peut se lire comme un prolongement des recherches dostoïevskiennes, elle peut également être perçue comme une démarche contestataire contre l'œuvre de Tolstoï. Nous appuyons ici sur les constatations d'Ann Jefferson et de Monique Gosselin.

Dans *Enfance*, Ann Jefferson décèle une intertextualité contestataire qui suggère une position auctoriale d'opposition au récit autobiographique de Tolstoï : « Si le souvenir de l'*Enfance* de Tolstoï est assurément conscient, l'ouvrage de Nathalie Sarraute diffère pourtant du sien à bien des égards : mélange de fiction et de souvenirs, l'œuvre de jeunesse de Tolstoï compose l'autoportrait d'un écrivain envers lequel Nathalie Sarraute s'est montrée plutôt sévère » (OC, p. 1935). De même Monique Gosselin consacre une partie de son commentaire sur *Enfance*²¹³ à une comparaison avec Tolstoï, citant aussi quelques commentaires que Sarraute a faits à son sujet. Elle présente quelques extraits de l'œuvre tolstoïenne en contraste avec celle de Sarraute. De la sorte, la « rupture avec le modèle²¹⁴ » réaliste tolstoïen d'une enfance idéalisée confirme l'insertion des deux récits sarrautiens qui parlent de l'enfance d'un écrivain dans le sillage des œuvres dostoïevskiennes, qui, elles aussi, se voulaient dénuées d'idéologie. De surcroît, la démarche artistique dans les récits de Sarraute nous rappelle fortement le projet annoncé par Dostoïevski dans son avant-dernier livre *L'Adolescent* :

Il faut être trop ignoblement amoureux de sa personne pour écrire sans honte sur soi-même. Je ne me trouve qu'une seule excuse, c'est que je n'écris pas pour ce qui fait écrire tout le monde, à savoir les louanges du lecteur. Si l'idée m'est soudain venue de noter mot pour mot tout ce qui m'est arrivé depuis l'année dernière, elle m'est venue à la suite d'une nécessité intérieure [...]. Je ne note que les événements, m'écartant à toute force de tout ce qui n'a pas de rapport, et surtout – des beautés littéraires ; le littérateur écrit pendant trente ans et, à la fin, il se demande pourquoi il a écrit pendant tellement d'années. Je ne suis pas un littérateur, je ne veux pas être un littérateur et, traîner sur leur marché littéraire l'intérieur de mon âme, je prendrai ça pour une chose indécente et ignoble. Non sans dépit, je pressens pourtant que, semble-t-il, c'est impossible de se passer complètement de descriptions de sentiments et des réflexions (même, peut-être, vulgaires) : tant est perverse sur l'homme l'influence de toute activité littéraire, quand bien même elle ne serait entreprise pour soi seul²¹⁵ (A, I, pp. 15-16).

²¹³ Gosselin, M., *Enfance de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1996.

²¹⁴ Samoyault, T., *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, op.cit., p. 99.

²¹⁵ « Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. [...] Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное - от литературных красот; литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я - не литератор, литератором быть не хочу и тащить

Dans cette perspective, les récits de Nathalie Sarraute s'envisagent alors plus explicitement comme réfutation des univers totalisants de Tolstoï et des récits téléologiques propres au réalisme socialiste. Le caractère innovant de son œuvre se comprend alors comme continuation au sein de la littérature française de l'orientation choisie par Dostoïevski vers la « connaissance toujours plus approfondie, plus complexe, de la matière psychologique »²¹⁶. Ces interférences avec la littérature russe confirment l'attachement de Sarraute à la culture de son pays natal et contribuent forcément à la construction identitaire de Nathalie Sarraute en tant qu'écrivaine biculturelle. Mais si les éléments intertextuels avec la littérature russe sont très discrets et donc peu fiables ou contestables, les éléments lexicaux d'origine russe qu'on trouve dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance* signalent la présence dans le texte d'une figure d'auteur bilingue et biculturel. En effet, on verra par la suite que dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance* il s'agit surtout d'un dédoublement de l'identité narrative et aussi d'un dédoublement de l'identité nationale et culturelle de Nathalie Sarraute, dédoublements réalisés dans le but de neutraliser la construction de son *je* d'auteur.

Aborder l'œuvre de Nathalie Sarraute du point de vue de son identité interculturelle relèverait presque du sacrilège, si l'on tient compte de l'aversion que Sarraute a maintes fois exprimée pour une interprétation biographique de son œuvre, et pour toute catégorisation relevant de ses origines. Notons qu'on entreprend cette exploration en parfaite conscience «qu'il est vilain de confondre l'auteur et le livre²¹⁷ », pour reprendre le vocabulaire de Philippe Lejeune. Cependant, notre projet ne vise pas une construction identitaire fixe de Nathalie Sarraute, mais se propose d'établir, à travers une lecture croisée des éléments interculturels, un rapport en matière de dualité entre la littérature française représentée par Sarraute et la littérature russe représentée par Dostoïevski. En outre, ce rapport nous permettra de voir Nathalie Sarraute comme un auteur interculturel s'adressant à un lecteur double : francophone et russophone. Par conséquent, notre entreprise de lire les récits sarrautiens à la lumière de certains éléments biographiques qui révèlent l'identité nationale et culturelle de l'auteur ne peut pas être vue comme une tentative de révoquer définitivement le statut auctorial neutre. De plus, il nous semble que seule une vue d'ensemble de tous ces éléments interculturels dans les récits *Enfance* et *Entre la vie et la mort* nous permettra d'évaluer leur importance dans le processus de la neutralisation des différences identitaires, langagières et

внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя бы и предпринимаемое единственно для себя. », II, 139.

²¹⁶ Sarraute, N., « Tolstoï devant les écrivains d'aujourd'hui », op. cit., p. 1.

²¹⁷ Lejeune, Ph., « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, no 27, 1980, p. 39.

sémantiques. Lorsqu'une œuvre s'adresse à travers une voix et un langage double à un lecteur double, c'est avant tout pour atteindre une neutralité auctoriale et une universalité de la réception. Pour appréhender la complexité et la richesse d'une telle œuvre il est nécessaire d'en étudier d'abord l'usage de la langue française et russe.

- **Usage d'un double langage dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance*.**

Si on se focalise sur les procédés d'écriture des textes *Entre la vie et la mort* et *Enfance*, on y trouve plusieurs connivences avec la culture et la langue russes. Plusieurs chercheurs ont déjà examiné l'usage des langues dans l'œuvre de Sarraute. Par ailleurs, on sait que Nathalie Sarraute a affirmé à plusieurs reprises dans ses entretiens avec la presse, que sa première langue est le français²¹⁸. Or sa langue maternelle reste toujours la langue russe. Dans son article *L'usage des langues*, Anne Leoni postule que le russe est « littéralement et dans tous les sens », la langue maternelle et, de ce fait, elle est sentie comme la langue de l'intimité originelle et fusionnelle²¹⁹. Par opposition à la langue russe, langue de l'intimité, le français « est ravalé au rang de langue d'exil » et apparaît comme « langue de cet obscur malaise domestique diffus²²⁰ ». Après une étude de l'usage des langues du « bilinguisme originel », le russe et le français, et des langues « secondes d'apprentissage plus tardif²²¹ », l'allemand et l'anglais, Anne Léonie conclut que :

[...] l'usage des langues étrangères manifeste cette altérité essentielle dans l'œuvre de Sarraute, en soi et chez l'autre : il rend ainsi à la parole sa précarité et sa densité, car il restitue aux mots les plus familiers, les plus insignifiants leur « inquiétante étrangeté »²²².

A nos yeux, cette constatation est en étroite relation avec la représentation du double sarrautien. Mais cette fois il ne s'agira pas du double tel que nous avons pu analyser auparavant. Cette altérité dont parle Anne Léoni peut se lire aussi comme dualité nationale et linguistique qui caractérise le sujet sarrautien et, à travers lui, l'écrivaine elle-même.

Née en Russie, Nathalie Sarraute a été profondément imprégnée par la culture russe surtout en France, au sein de sa famille cultivée et polyglotte qui a su préserver des liens étroits avec les représentants de l'intelligentsia russe, tout en pratiquant la langue et la culture

²¹⁸ Pivot, B., « Nathalie Sarraute a réponse à tous », *Le Figaro littéraire*, n°1342, 4 février 1972 ; Rykner, A., *Nathalie Sarraute*, op.cit. ; Sallenave, D., « Sur la langue, l'écriture, le travail. Extraits d'entretiens avec Danièle Sallenave », *Genesis*, no 5, 1994, p. 118 ; Tophoven, E., « Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens » dans *Actes des premières assises de la traduction littéraire* (Arles 1984), Arles, Actes Sud, 1985.

²¹⁹ Léoni, A., « L'usage des langues » dans *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 75. Souligné par l'auteur.

²²⁰ *Ibid.*, p. 76.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibid.*, p. 80.

françaises. C'est là que l'identité sarrautienne se dessine comme étant profondément double : « On m'a souvent demandé si j'étais Russe ou Française. Comme écrivain, je suis certainement Française. Mais j'ai toujours baigné dans le milieu et la culture russes²²³ ». Et cet attachement pour l'art russe ne s'est jamais épuisé. Sensible aux traditions culturelles de son pays natal, Nathalie Sarraute a continué d'entretenir des relations affectives également avec les écrivains et les artistes russes de son temps²²⁴. De ce fait, ses textes laissent entrevoir discrètement son identité bilingue et multiculturelle. Ainsi, on trouve dans *Entre la vie et la mort* le passage suivant :

Qu'est-ce que c'est ? D'où ont-ils ramené ça ? De chez lui ? C'est sur lui que ça a été prélevé ?... « Moi, j'ai fait ça ? Ils ont vu ça chez moi ? – Mais bien sûr, c'est chez vous. Ils nous l'ont raconté... et ils ne sont pas du genre qui invente... Ils étaient ravis, d'ailleurs, ils ont passé des moments charmants. C'était exquis, ce thé préparé par vous, paraît-il un mélange savant de qualités rares... infusé dans une théière d'une forme étrange posée sur une sorte de récipient... – Mais c'est une simple bouilloire... j'avais renversé le couvercle pour que la vapeur... – Non, ils ont dit que c'était un samovar... – Un *samovar* ? Chez moi ? Ils l'ont vu ? » (OC, p. 704, nous soulignons)

La lecture de ce chapitre révélera aussi bien au lecteur francophone qu'au lecteur russophone un texte à travers lequel Sarraute se moque de ceux qui cherchent à attribuer aux écrivains un certain exotisme distinctif. L'emploi d'un élément russe dans cet épisode, le *samovar*, apparaît comme une légère provocation, même si le mot est adopté par la langue française. On a l'impression que la romancière tout en soulignant ses origines russes lancent un défi aux lecteurs ou aux critiques qui voudraient y chercher un point de repère ou de différence. Néanmoins, l'effet produit sur le lecteur par cette incursion bilingue dans le texte est ambigu. Dans le cas d'un lecteur familiarisé avec la culture russe du thé (чаепитие= [tchaepitie]) la subtilité de cet élément lexical est encore plus significative dans ce récit qu'elle ne l'est pour un autre lecteur. En Russie, le thé est une donnée essentielle de l'art de vivre. On peut comparer l'engouement du peuple russe pour ce breuvage avec celui présent aussi chez les britanniques. Pendant des siècles, les Russes ont utilisé un appareil appelé samovar pour faire bouillir le thé. C'est un dispositif assez grand, dont le nom signifie littéralement « qui bout par soi-même ». Il est habituellement mis au centre de la table après le dîner et chacun prend le thé qui peut être dilué ou adouci à volonté. Cette brève incursion

²²³ Voir l'article de Kirill Privalov « Мне кажется, что я мираж » (« J'ai l'impression d'être un mirage ») dans *Segodnia* (Сегодня) du 21 octobre 1999, no.238.

²²⁴ N. Sarraute fait connaissance avec A. Tvardovski et I. Ehrenbourg avec lesquels elle continue à communiquer à Paris. A Leningrad (aujourd'hui Saint-Petersbourg), elle connaît A. Akhmatova. En étant en France, la romancière mène une correspondance avec V. Konetzki, E. Evtouchenko, A. Voznessenski, Z. Bogouslavski. Parmi les connaissances russes de Sarraute on peut aussi citer le publiciste V. Soukhomline, les peintres N. Gontcharov et M. Larionov, le maître de ballet S. Diagulev. Voir Medvedev, F., *После России*, Москва, Республика, 1992.

dans la culture russe de la préparation du thé nous permet d'appréhender la richesse et la complexité de l'écriture sarrautienne. Ainsi, l'emploi du mot *samovar* dans un tel contexte révèle deux motivations. Sur un plan, on peut y lire l'expression de la volonté de la romancière d'insister sur la « normalité » de sa manière de préparer le thé : « Mais c'est une simple bouilloire... j'avais renversé le couvercle pour que la vapeur... ». Sans doute, la préparation du thé sous-entend l'écriture sarrautienne comme un « mélange savant de qualités rares... ». La forme étrange du récipient où cette « infusion »/écriture se prépare est bien entendu l'équivalent de cet appareil « auto-chauffant » d'où se dégage la « vapeur ». Cependant la romancière veut convaincre ses locuteurs que cet exotisme qu'on lui attribue n'est qu'une illusion, un obstacle qui empêche de voir la normalité de son expérience tropismique : « Un *samovar* ? Chez moi ? Ils l'ont vu ? » Car dans son intention de laisser le tropisme se dégager de son écriture, il n'y a rien d'étrange ou d'« étranger ». C'est un geste aussi fondamental et naturel que de laisser la vapeur partir d'une bouilloire.

Sur un deuxième plan, le texte véhicule pourtant quelques notes de railleries qui sont orientées apparemment contre ceux qui ne cessent pas de « chercher la petite bête » lorsqu'il s'agit d'un étranger. Comme c'est le cas de la question posée par François Nourissier :

– Le fait de vous exprimer dans une seconde langue, dans une langue d'adoption, a-t-il influé sur votre écriture ? Est-ce cette circonstance qui lui aurait donné la neutralité, la réserve, le goût de refuser les prouesses de style qui ont été finalement favorables à votre œuvre, en facilitant ses traductions, c'est-à-dire son épanouissement international ?

A quoi Nathalie Sarraute répond :

– Vous voyez comme il est dangereux de lire un auteur à travers ce qu'on croit savoir de sa biographie. Cette neutralité, cette réserve, ce refus des prouesses que vous découvrez dans mon écriture me paraissent être une des caractéristiques de l'écriture moderne. (...) Quant à votre suggestion que mon écriture, sorte de français de base (comme le basic english), faciliterait les traductions de mes livres, elle amusera sûrement beaucoup mes traducteurs²²⁵.

Par ailleurs, on a l'impression que sur ce plan, le texte tente d'établir une certaine connivence aussi bien avec le lecteur russisant qu'avec le lecteur qui n'est pas familier à la culture russe. De ce fait témoigne le choix d'un mot d'origine russe parfaitement identifiable par un lecteur qui ne connaît pas le russe. Pour cette même raison, la romancière insiste sur la normalité de son rituel de préparer (et peut-être de prendre) le thé, un rituel qui coïncide en principe avec celui du thé en France. Etant donné que le rituel du samovar est celui de la

²²⁵ Voir Pivot, B., « Nathalie Sarraute a réponse à tous », *Le Figaro littéraire*, no 1342, 4 février 1972, p. 1, 3, 13.

réunification, de l'intégration au sein d'un ensemble de diverses identités, on peut lire l'emploi de cet élément comme signe d'un double rappel. Premièrement un rappel de celui qui, oubliant ses réticences, cède au confort des mots consacrés, des phrases toutes faites, de l'uniformisation des stéréotypes, comme : « Ne sommes-nous tous pareils, tous semblables, des frères ? » (p. 624). Ce premier rappel résonne plutôt comme un avertissement lancé contre la séduction du cliché, qui nous invite à l'utopie de l'apaisement, de la réconciliation à partir des prétextes mensongers. Et deuxièmement il s'agira d'un rappel plus sincère, qui élimine toute vigilance et suggère l'idée qu'il est possible de partager un espace commun, celui du langage capable de traduire, sans déformer, la sensation : « Ce qu'il y a, c'est que vous et moi, nous parlons la même langue. » (p. 627-628). De surcroît cette dernière idée est avancée d'une manière tout à fait discrète, comme on sert un thé du samovar dont chacun peut se servir à sa guise et qu'il peut adoucir ou diluer à volonté. En définitive, le texte sarrautien s'adresse à travers un double langage à un lecteur double et dévoile ainsi une richesse cachée, car ce qui semble aux lecteurs francophones être le récit exprimant la volonté d'une assimilation à la littérature française masque un récit d'intégration de deux cultures reconnaissables par les seuls lecteurs biculturels.

Dans *Enfance*, les « croisements interculturels » sont encore plus surprenants du fait de l'abondance des éléments lexicaux russes à l'intérieur d'un texte français. Mais avant d'y analyser cette interférence biculturelle, rappelons que pendant la période précédant *Enfance*, l'information biographique sur Sarraute est très restreinte, son œuvre prenant de ce fait la première place. C'est pour cela que dans *Entre la vie et la mort* les indices d'une influence de la tradition littéraire russe sont très discrets. On peut supposer que cette stratégie d'anonymat adoptée par Nathalie Sarraute était déterminée non seulement par l'intention de s'effacer du texte en tant qu'auteur identifiable, mais aussi de préserver en quelque sorte l'importance de ses origines russes des interprétations simplistes :

j'ai mis hors de sa portée les boîtes russes en bois gravé [...] je ne sais plus quels autres trésors, mes trésors à moi, personne d'autre ne connaît leur valeur, il ne faut pas que vienne les toucher, que puisse s'en emparer ce petit être criard, hagard, insensible, malfaisant, ce diable, ce démon... (E, p. 1091).

Entre la vie et la mort et *Enfance* sont deux textes qui se ressemblent dans la mesure où les deux récits évoquent certains aspects de la vie personnelle et professionnelle de Nathalie Sarraute. Pourtant on sait, qu'en écrivant toujours à partir de sa propre expérience, la romancière affirme, à travers multiples formes de dualités, une tendance prononcée vers la neutralité auctoriale. On assiste ainsi, dans ces récits intimement liés à sa vie, à un refus de se

construire elle-même en personnage et de se voir catégorisée comme « écrivain étranger » ou « femme-écrivain ». C'est pour cela aussi que Nathalie Sarraute choisit pour ces deux récits une forme originale pour parler de soi ou plutôt de son expérience d'écrivain. Sans que le lien entre ces deux romans soit très évident, on y repère pourtant une double représentation des scènes analogues. Ainsi l'élément commun est d'abord l'enfant qu'on trouve dans les deux récits en train d'expérimenter la sonorité des mots lors d'un voyage en train avec sa mère. Le jeu des mots français dans *Entre la vie et la mort* est repris dans *Enfance* et acquiert une dimension de plus : le bilinguisme. Le mot *samovar* ainsi que l'image des auvents de bois ciselé sont deux éléments qui font partie de ces « trésors » russes à préserver et leur surgissement dans l'un et l'autre récits confirme l'attachement profond de l'auteur à la culture russe. Ensuite, on remarque l'enfant qui a des « idées » ou des peurs troublantes ; qui demande qu'un tableau effrayant soit couvert ; qui prend plaisir à connaître les départements, préfectures et sous-préfectures ; qui installe enfin l'écriture « entre la vie et la mort » par ce jeu obsédant de la confrontation entre tropisme et cliché, entre langue affective et ordre, interdiction, norme. En ce sens, *Entre la vie et la mort* est le précurseur, encore très timide, d'*Enfance* puisque les deux récits nous fournissent des outils qui servent à explorer les liens entre la vie intérieure de l'écrivain et sa manifestation textuelle et cela à travers l'influence d'expériences d'enfance sur la vie adulte. Si dans le premier récit, la romancière dissimulait son identité biculturelle sous une forme très discrète de dualité narrative, dans *Enfance*, cette identité est mise en lumière à travers une dualité plus complexe, riche et développée. Malgré certaines différences entre ces deux œuvres où la romancière dévoile une partie de sa vie, ce sont donc des récits qui contiennent en creux l'autoportrait paradoxal d'une romancière qui veut sans cesse s'effacer.

Enfance, écrit lorsque la romancière passait le seuil de ses quatre-vingt ans, marque une nouvelle étape dans cette stratégie identitaire d'anonymat dans la mesure où Nathalie Sarraute dévoile dans son autobiographie une visible identité biculturelle. Pourtant, ce dévoilement reste toujours crypté et se réalise par le biais d'une double représentation identitaire et d'un double langage. On a vu précédemment quelques caractéristiques du double utilisé comme scission de l'instance narrative. Une lecture bilingue du texte sarrautien nous dévoile d'emblée une autre perspective de ce dédoublement narratif.

Ce qu'on perçoit globalement lors de la lecture d'*Enfance* c'est la présence de deux espaces, celui de la Russie et celui de la France, qui s'entrecroisent dans la mémoire de la narratrice. Le passage de l'un à l'autre pays établit des connivences tantôt avec le lecteur français, tantôt avec le lecteur connaisseur de la culture russe. De nombreuses études ont cherché à discerner dans les évocations de la France une certaine sous-conversation, mais on

constate que le paysage russe inscrit en filigrane dans le récit reste presque inexploré. En ce sens, il nous semble que notre approche bilingue envers ce récit autobiographique nous permet de mettre en lumière un autre côté mystérieux de l'œuvre sarrautienne.

D'abord toutes les évocations de la Russie faites dans *Enfance* acquièrent à nos yeux une connotation plus intense. Qu'il s'agisse de l'introduction du monde culturel russe dans l'exemple des révolutionnaires et des représentants de l'intelligentsia russe ; du monde religieux orthodoxe dans l'exemple de *babouchka* (la mère de Véra) qui conduit Natacha à l'église ; du signe de croix exécuté « de droite à gauche avec [le] pouce appuyé contre deux doigts » (p. 1119) ; du fameux « rituel du samovar » (p. 1098) ou de l'évocation de la « bania » (p.1130) russe l'équivalent d'un sauna en français, toutes ces représentations (et d'autres encore) produisent un effet de vraisemblance frappante chez le lecteur familiarisé avec la culture russe. Le lecteur français cependant risque de se sentir un peu dépaycé dans un tel cadre étranger. A cela se rajoutent les nombreux noms propres russes dont la romancière parsème son récit. Notons que ce sont tous soit des diminutifs usuels des prénoms : Kolia, Aniouta, Petia, Micha, Gacha ; soit des prénoms accompagnés par leur patronyme, selon les formes russes de politesse : Ilya Evseitch (p.1098), Alexandra Karlovna (p. 1114) ; ou bien tout simplement des noms de famille spécifiquement russes : M. et Madame Péréverzev (p. 1096), Monsieur Agafonoff (p.1097). La prononciation de ces noms risque de poser quelques difficultés pour un lecteur exclusivement francophone, alors que le lecteur russophone y retrouve des dénominations familières. Les diminutifs de Nathalie : Natacha, Tachok, Tachotchek ayant une consonance assez étrange à l'oreille d'un français, révèlent aussitôt pour le lecteur russophone une signification plus subtile des relations affectives qu'entretenait le père avec sa fille.

Certains autres éléments lexicaux russes, qui ne sont pas toujours explicités, produisent le même double effet de dépaysement du lecteur francophone et de connivences avec le lecteur bilingue. Il s'agit exactement des russismes comme : « niania » (nourrice, p. 1004), Michka (Nounours, p. 1015), « divan » (p. 1023), domovoï (esprit de la maison, p. 1044), « Okhrana » (p.1073), « samovar » (p. 1098), « mazurka » (p. 1101), « babouchka » (p. 1114), « Smolny » (p. 1116), « datcha » (p. 1131), « oukhas » (soupe de poissons, p. 1131).

On trouve également des expressions en français dont seul un connaisseur du russe peut comprendre la profondeur. Ainsi « la semoule au lait » (*mannaia kacha*=манная каша, p. 1012), un plat qu'on sert très souvent aux enfants en Russie et qu'on croit bon pour la santé, évoque instantanément dans la mémoire d'un russophone des souvenirs d'enfance.

« Mon chaton » (*kisonika*=кисонька) très courant en russe est souvent utilisé par la mère de Natacha. D'un côté, l'emploi de ce diminutif imagé peut signifier la tendresse que

portait la mère à sa fille. D'un autre côté, on a l'impression que son emploi par Maman est parfois presque automatique. Un autre cas curieux est le passage où la narratrice se souvient du français irréprochable parlé par « babouchka ». On apprend que la grand-mère emploie : « c'est rare... certains mots qui ont l'air vieillot... comme « serrer » pour « ranger » » (p. 1115). Un lecteur russe peut comprendre la raison de cette « faute » d'expression car en russe, même de nos jours, les deux mots peuvent signifier la même chose²²⁶. Quant au lecteur français, la compréhension de cette raison sera peut-être moins aisée étant donné que la synonymie de ces deux mots français est valable en particulier dans un langage désuet. On remarque que la narratrice se maintient ici toujours au plus près de ses souvenirs de petite fille et feint d'ignorer pourquoi sa grand-mère confondait les deux mots. Par ailleurs, la connivence qui s'établit avec l'un et l'autre lecteur dans ces cas est indéniable, même si elle comporte quelques éléments distincts et suscite des sensations peut-être d'ordre différent.

Nous découvrons un autre élément intéressant au moment où Natacha évoque ses souvenirs de la berceuse chantée par son père : « dans cette berceuse il a remplacé les mots « mon bébé » par le diminutif de mon prénom qui a le même nombre de syllabes, Tachotchek. » (p. 1018). Un lecteur bilingue découvrira aisément qu'il s'agit de l'équivalent du « mon bébé » en russe « мой малыш » [moï malych] puisque à l'époque des événements décrits, Natacha était encore en Russie. Cela dit, le lecteur français et le lecteur bilingue accèdent simultanément à la même information tropismique que le texte se propose de communiquer, car tous ces exemples choisis par Nathalie Sarraute sont transposables en français. On trouve aussi des expressions qui sont traduites littéralement du russe comme « les oreilles se fanent » (« уши вянут », p. 1142) ou « rien de pareil » (« ничего подобного », p.1028) qui peuvent sonner étrangement à l'oreille d'un français, mais sont parfaitement compréhensibles. D'autres cas intéressants sont ceux où la narratrice explore elle-même les subtilités intuitives des alternances phonétiques comme « solntze/soleil » (p. 1048) et « gniev/courroux » (p. 1134) où le jeu contrasté et apparemment anodin des langues trahit le drame personnel d'une séparation déchirante. La langue affective se heurte à la langue de la raison, mais si dans le premier cas l'alternance est conjuratoire, dans le deuxième, l'alternance entre les deux langues est harmonieuse et signale enfin l'assimilation, l'acceptation positive de la réalité de l'exil²²⁷. Ainsi, la comparaison des sonorités des mots en russe et en français se lit comme l'expression de l'effort pour réconcilier deux mondes, mais plus

²²⁶ serrer (v. tr.) [V+comp]= ranger=serrer quelque chose l'un à côté de l'autre=располагать в порядке, приводить в порядок; D'ailleurs cette subtilité échappe aux traductrices russes d'*Enfance* – L. et M. Zonina. (1986).

²²⁷ « C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues... écoute comme il est beau en russe, le mot *gniev*, et comme en français « courroux » est beau... c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse [...] », *Enfance*, p. 1134.

particulièrement une recherche dans la langue et la culture de ces deux pays de l'explication de sa propre identité double.

Le russe n'est pourtant pas toujours la langue des beaux souvenirs d'enfance, c'est aussi celle qui dit les vérités les plus accablantes et assume la révélation des émotions enfouies. Au moment où « *tebia podbrossili* » (p. 1089) retentit, toute la scène fonctionne, comme l'a si bien noté Anne Léoni, « sur le contraste entre le martèlement de la révélation fulgurante de la langue russe et la traduction-commentaire dans la langue française, qui joue sur ses qualités de clarté, de rigueur analytique, de déduction logique²²⁸ ». Ainsi, les commentaires de la narratrice mettent en lumière la vertu d'une langue maternelle par rapport à une « première langue²²⁹ ». C'est là aussi que trouvent leur origine cette sensibilité pour le mot authentique, cette passion pour la subtilité sonore et connotative du langage, ce besoin de « dédoubler », d'« animer » la langue française en y introduisant sous la surface les sinuosités propres à la langue et à l'âme russes.

Quant au mot « *pigalitz*a » (p. 1012) employé par le père, c'est en effet le nom d'un petit oiseau, comme il l'explique à sa fille. Le lecteur francophone devra s'en tenir à cette explication ou bien aussi à la notice qu'on trouve dans les *Œuvres Complètes*. Mais ces explications n'éclairent ce terme que du point de vue de sa connotation positive. Le lecteur bilingue cependant saura que c'est un terme d'affection qui contient aussi une connotation un peu négative pour désigner une personne de petite taille, excessivement animée et bruyante. De plus, un lecteur russisant remarquera aussitôt le genre féminin du mot « *pigalitz*a », tandis que ce détail assez suggestif reste généralement insaisissable pour un francophone. Sachant le soin que prenait Nathalie Sarraute de garder une sorte d'identité neutre surtout dans son récit autobiographique, l'emploi d'un qualificatif manifestement féminin et légèrement moqueur est encore plus significatif lorsqu'on pense qu'il est émis par un père, un homme. Mais au-delà de ces constatations formelles se cache une information plus profonde. Car à travers l'emploi délibéré du féminin, le texte signale surtout l'amour parental inconditionnel, sans jugements, sans traditions, indifféremment du sexe de l'enfant. Si parler n'est jamais neutre, la conscience et les tropismes qui lient Natacha, et plus tard Nathalie, au monde pourraient donc l'être. D'ailleurs, tout au long du récit les mots hypocoristiques qu'on adresse à Natacha sont de genre masculin : « mon chaton », « mon chéri » (pp. 1033, 1048, 1072), « mon petit bêta » (p. 1021), « mon enfant », « mon idiot » (p. 1011) et c'est seulement le père qui peut

²²⁸ Léoni, A., « L'usage des langues », *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 79.

²²⁹ « Le français n'a pas été pour moi une langue d'adoption, mais bien ma première langue, celle dans laquelle j'ai commencé à parler quand entre 2 et 5 ans j'ai vécu à Paris. (...) C'est en russe que j'ai – et cela m'a toujours désolée – un léger accent. Je n'ai jamais pu m'en corriger. (...) », Sarraute, N. citée par Bernard Pivot dans « Nathalie Sarraute a répondu à tous », *Le Figaro littéraire*, no 1342, 4 février 1972, p. 1, 3, 13.

l'appeler parfois : « ma petite fille, ma chérie » (p. 1114). Ces constatations nous aident à connaître un peu plus la relation entre père et fille, y compris cette légère mauvaise foi du père envers sa fille à laquelle il n'offre pas une explication complète. Remarquons que les mots « mon bête » et « mon idiot » signifient : *naïvement bête, candide* et s'utilisent pour qualifier quelqu'un qui est confiant, simple et ingénu, par ignorance ou par inexpérience. Malgré le masculin utilisé en français dans les deux cas, ces mots sont traduits en russe par un les noms féminin, *злуньшка* ou *дурашка* alors que la forme masculine existe pour les deux et peut y être appliquée : *злуньи, дурачок*. Sachant que le texte russe a été élaboré en étroite collaboration avec Nathalie Sarraute, il nous reste à supposer que c'est justement la forme féminine qu'utilisaient en réalité les parents de Nathalie pour l'appeler, la forme masculine étant choisie délibérément seulement pour le texte français.

L'emploi du féminin « pigalitza » semble ne pas affecter le statut neutre de la romancière car il s'agit d'une relation affective sincère où le genre n'a vraiment pas d'importance. C'est en quelque sorte un intérêt analogue, affranchi de toutes les catégories préétablies, que nous demande la romancière envers son texte et envers soi-même en tant qu'écrivain : « Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. Rien que je ne connaisse pas, qu'on projette sur moi, qu'on jette en moi à mon insu comme on le fait constamment là-bas, au-dehors, dans mon autre vie... » (E, p. 1081).

La figure de la romancière, telle qu'elle se profile dans ce roman autobiographique, évoque fortement ce que Nathalie Sarraute dit souvent d'elle-même, dans son entretien avec Simone Benmussa, par exemple : « [...] J'ai l'impression que là où je suis, il y a comme une place vide...je suis toujours très libre parce que je n'existe pas »²³⁰. Le sentiment de non-existence individuelle revient souvent dans le discours de Sarraute sur elle-même, dans l'image qu'elle, en tant que sujet empirique, désire donner d'elle-même et qui fait partie plus largement de sa philosophie personnelle comme nous l'avons déjà noté. *Entre la vie et la mort*, roman qui révèle exemplairement la condition de l'écrivain, met en lumière dans ce sens un « être oisif²³¹ » dont le *moi* est intensément soumis à une expérience de répétition-désagrégation : « Je pousse de faibles couinements : « Moi ? Mais pourquoi moi ? Qu'est-ce qui vous fait croire ? Moi je n'ai rien à dire. Moi ça ne présente aucun intérêt. Ça n'a aucune importance. Non, je vous en prie, ne vous moquez pas de moi... » » (EVM, p. 625). D'ailleurs, dans ce chapitre, à la même dépersonnalisation est soumis non seulement le *moi* de l'écrivain mais aussi le *moi* d'un *elle* : « La pauvrete, comme elle a peur, elle rentre sa tête dans ses épaules, elle voudrait se faire invisible, elle ne sait pas ce qui lui est arrivé... Mais

²³⁰ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 75.

²³¹ Saporta, M., *L'Arc*, op. cit., p. 14.

elle rougit, elle bafouille... « Enfin non, je ne sais pas pourquoi j'ai dit ça... il n'y a rien de comparable... C'est vrai, qui suis-je, moi ? Je ne suis rien... » » (EVM, p. 624).

Mêlant sa propre expérience intérieure et l'exploration de la subjectivité entreprise dans son œuvre, Nathalie Sarraute affirme ainsi son intention de se situer en dehors de toute identité sexuelle, culturelle, nationale ou autre, dans une zone commune à tous qu'elle appelle le neutre. Et il s'agit évidemment de cet espace neutre qui permet d'établir, à travers une écriture tropismique, le contact entre plusieurs virtualités du *moi*, mais aussi entre plusieurs langues et cultures. Et la mise en œuvre d'un *moi* double dans un contexte biculturel et bilingue n'est qu'un des moyens parmi tant d'autres de faire appel à un lecteur perspicace, affranchi du désir de l'identification d'une image auctoriale déterminée. Mais parallèlement au désir d'être lu se manifeste le besoin pour l'auteur de justifier son dire, car : « Toute œuvre est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui²³² ». Or c'est là une conduite réprochée. C'est sans doute cette nécessité de s'effacer qui justifie les fréquentes déclarations d'insignifiance lors de ses interviews de l'auteur : « Je n'existe pas²³³. », mais aussi dans les textes comme on l'a déjà noté. Ce qui ressort clairement du texte et du paratexte (notamment des prières d'insérer et des interviews) de Sarraute, c'est que la négation de l'auteur en tant qu'individu ne fait que souligner le désir de donner à son entreprise esthétique une portée universelle. L'auteur légitime ses paroles et donc annule la « transgression » par la neutralisation de son propos, car les tropismes sont universels et existent en chacun de nous ; et « nous » n'est pas une somme d'individus de genre féminin ou masculin mais plutôt une conscience collective neutre (quoiqu'exprimée au masculin chez Sarraute). Cependant son propos qui se veut universel est porté par une écriture qui, elle, se veut tout à fait singulière et « personnalisée » subtilement par des éléments russes et c'est là que réside toute la tension au cœur de l'œuvre sarrautienne. Les détails de la biographie personnelle tendent à s'effacer dans un texte où le *moi* monolithique disparaît complètement sous l'effet du dédoublement identitaire, l'image de l'auteur est entièrement subordonnée à la singularité absolue de la démarche esthétique revendiquée par Sarraute.

Les décryptages profonds des éléments russes n'étant possibles que par un lecteur connaissant le russe, on peut dire que l'auteur établit un lien de complicité avec celui-ci qui, lui, saura que le lecteur monolingue en est exclu. Cela ne veut point dire pourtant que l'univers qui s'offre au lecteur francophone est moins significatif. Il se trouve que dans le texte sarrautien beaucoup de subtilités du langage français échappent au lecteur russisant.

²³² Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan, Paris, 2001, p.124.

²³³ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit. p. 75.

Pour cette raison, les traductions en russe qui, déterminées par les possibilités grammaticales de la langue russe, ne peuvent pas rendre totalement la richesse du texte français. En effet, Nathalie Sarraute fournit deux images simultanées d'une même réalité et la dualité de ces représentations est saisissable selon la sensibilité langagière de chaque lecteur. Ce double langage vise certainement à encourager la tolérance en matière de pluralité sociale et culturelle, mais il se propose surtout de prouver que l'écriture au même titre que le langage sont des valeurs universelles comme le sont les tropismes présents en nous tous. Cette lecture met en lumière une stratégie de dédoublement sur les faits ou les enjeux que Nathalie Sarraute considère nécessaires de révéler.

On peut conclure que dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance*, nous assistons à un dédoublement de l'identité narrative, nationale et culturelle de Nathalie Sarraute. Le récit autobiographique tel que le conçoit la romancière n'est point un récit qui éclaire cette dualité, mais il la renforce et la rend possible à plusieurs niveaux. Ainsi, un texte bilingue apparaît également comme un texte biculturel : « Le fait que j'ai pu parler et lire en russe a été important pour moi parce qu'il m'a donné la joie de pouvoir lire dans le texte les œuvres d'écrivains russes. L'anglais m'a apporté aussi énormément, mais il y a une certaine saveur propre à la langue russe à laquelle je suis particulièrement sensible²³⁴ ». Ailleurs, interrogée sur l'importance de son origine russe, Nathalie Sarraute affirme ses liens avec la littérature russe ainsi : « Ça a sûrement dû avoir une importance ne serait-ce que par les lectures que j'ai pu faire dans la langue originale, comme les lectures de Tchekhov, de Dostoïevski. Ça a dû avoir une influence dans la forme – mais c'est très difficile de retrouver cela soi-même²³⁵. » C'est cette influence-là qu'on a essayé de déceler dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance* dans une dimension étendue du bilinguisme jusqu'aux éléments d'interférences avec la culture et la littérature russes. Ainsi, le double apparaît comme une représentation polymorphe dans l'œuvre sarrautienne et la matière propice qui nourrit cette représentation est générée en grande partie par la situation interculturelle vécue personnellement par Nathalie Sarraute tout au long de sa vie. Un regard double (une approche bilingue) sur l'œuvre de Sarraute nous permet d'en découvrir la dimension russe, dont l'importance est restée modeste jusqu'à présent, et donc d'en apprécier la richesse. Cette approche de l'œuvre de Sarraute permet aussi de considérer sous un autre angle l'impact de l'œuvre de Dostoïevski sur la littérature contemporaine française. Dans cette partie de notre étude le bilinguisme originel de la

²³⁴ Sarraute, N. citée par Bernard Pivot dans « Nathalie Sarraute a répondu à tous », *Le Figaro littéraire*, no 1342, 4 février 1972, p. 1, 3, 13.

²³⁵ Vigan, I.de, *Nathalie Sarraute, écrivain des mouvements intérieurs*, vidéo, Paris, Témoins, France 3, UMT, 1984.

romancière se manifeste comme l'une des explications possibles du double sarrautien. Mais il y aura aussi l'influence des autres langues et cultures étrangères, anglaise et allemande, et de ce fait, une étude plus approfondie de cette affaire de langues pourrait révéler toute la richesse de la poétique du double sarrautien. Quant à l'identité personnelle de la romancière, on peut dire qu'elle reste à cette étape de notre étude toujours aussi insaisissable qu'auparavant. En essayant de lire les textes sarrautiens à la lumière des influences langagières et culturelles russes, on y constate la présence d'un auteur polyglotte et polyculturel. Son identité d'écrivain s'affirme non seulement comme un dédoublement du *moi*, mais plutôt comme un éclatement infini des divers *moi*. Si dans les deux textes sarrautiens étudiés ci-dessus le contrat de lecture nous enferme dans une perspective essentiellement duplice, le narrateur et son double, si bien que l'autre grand absent est le lecteur, cette perspective deviendra pourtant une optique encore plus mobile dans les textes qu'on étudiera par la suite où le double acquiert des dimensions innombrables et suppose un éclatement de consciences et de sources de tropismes.

II.II.IV. *Tu ne t'aimes pas* – l'appréhension de la dualité, comme éclatement d'une diversité irréductible.

L'anonymat progressif du narrateur et des personnages, la substitution des pronoms aux noms, le glissement du *je* et du *tu* vers le *nous* et le *vous* collectifs ou encore davantage vers les *on*, *il*, *ils* et *eux* impersonnels qui représentent les deux sexes et envahissent peu à peu le texte sarrautien, tous ces procédés qui visent l'effacement d'une source énonciative unique trouvent une expression exemplaire dans *Tu ne t'aimes pas*. Les deux textes étudiés précédemment nous ont révélé le dédoublement narratif qui participe d'une entreprise de brouillage ayant pour effet, d'une part, l'indifférenciation inter-individuelle et sexuelle du narrateur/locuteur et une déstabilisation des représentations identitaires traditionnelles des personnages. De plus, dans *Entre la vie et la mort*, Nathalie Sarraute avait réitéré son programme : « Plus de Ballut, Chenut, Dulud, Tarral, Magnien ou autres. On s'en passera. Plus besoin de personne. Les mots seuls. Des mots surgis de n'importe où, poussière flottant dans l'air que nous respirons. » (EVM, p. 654). En l'absence de noms propres, les pronoms deviendront alors les seuls supports permettant au lecteur de se repérer dans le texte. L'importance du rôle joué par les pronoms dans l'œuvre de Sarraute deviendra plus évidente à mesure que ses romans viseront de plus en plus l'abstraction, que les noms propres disparaîtront. C'est ainsi que la tâche devient à la fois plus ardue et complexe lors de la lecture de *Tu ne t'aimes pas*. Une telle lecture, loin de nous détourner du livre, nous incitera, au contraire, à être aussi attentifs à la poétique du double dans ce récit et aux éléments

communs de cette poétique avec celle de Dostoïevski que nous avons essayé de l'être précédemment. De plus, ici nous, déploierons nos comparaisons en nous appuyant de manière plus accentuée sur les notions de polyphonie et d'intertexte.

- ***Deux c'est bien peu.***

Une fois de plus, dans cette œuvre, Sarraute invite le lecteur à observer, comme à travers une loupe, les tropismes qui se déploient cette fois-ci dans les replis d'une conscience polymorphe et polyphonique. Elle cherche à nous persuader de pénétrer dans ce for intérieur d'où résonne une pluralité de voix qui disent « je » et parfois parlent à l'unisson, parfois tiennent entre elles des discours contradictoires. Ce sont les instances d'un *moi* anonyme et elles représentent toutes les virtualités de l'être soupçonné de ne pas s'aimer. Le roman débute ainsi :

- « Vous ne vous aimez pas. » Mais comment ça ? Comment est-ce possible ? Vous ne vous aimez pas ? Qui n'aime pas qui ?
- Toi, bien sûr... C'était un vous de politesse, un vous qui ne s'adressait qu'à toi.
- A moi ? Moi seul ? Pas à vous tous qui êtes moi...et nous sommes un si grand nombre... « une personnalité complexe »... comme toutes les autres... Alors qui doit aimer qui dans tout ça ? (TNT, p. 1149)

Le sujet sarrautien s'affirme d'emblée comme une immense masse complexe, un lieu polyphonique par excellence. Dans ce contexte, ces instances indéfinissables qui forment un *nous* s'affrontent mutuellement mais se confrontent aussi, dans le monde extérieur, aux *moi* de ceux qui s'aiment et constituent l'autre *nous*. Mais en quoi consiste au juste la différence entre le sujet sarrautien et l'autre dans *Tu ne t'aimes pas* ? A cette question le texte nous donne l'explication suivante :

- C'est très simple. Ils sentent que tous les éléments dont ils sont composés sont indissolublement soudés, tous sans distinction... les charmants et les laids, les méchants et les bons, et cet ensemble compact qu'ils appellent « je » ou « moi » possède cette faculté de se *dédoubler*, de se regarder du dehors et ce qu'il voit, ce « je », il l'aime. [...]
- C'est vraiment le plus enviable des dons... que les bonnes fées leur ont offert à leur naissance... Et nous non, elles ne nous l'ont pas donné. (TNT, p. 1153, nous soulignons)

Il résulte que ceux qui projettent une autre image d'eux-mêmes au dehors, qui s'exhibent en modèles, qui se dédoublent ainsi entre intérieur et extérieur, sont ciblés par les propos ironiques de ceux qui n'arrivent pas à se voir avec la même netteté. Ce type de dédoublement est donc déprécié en quelque sorte dans *Tu ne t'aimes pas*. Si dans les récits précédents le dédoublement était signe d'une capacité de dissocier l'authentique de

l'inauthentique, ici la projection d'un double au dehors est une conduite réprouvée et associée seulement à une expérience simpliste d'identification. Lorsqu'une voix interroge une personne qui s'aime sur son sentiment d'être « un tout très compact et uni » (p. 1155) qu'elle projette au dehors pour s'aimer, la réponse est univoque : « Ah ça oui. » Et puis : « il y deux hommes en moi, je suis tantôt l'un tantôt l'autre, pas les deux à la fois [...] » Cette image double révélée est associée aussitôt par la voix du sujet sarrautien au cliché du double : « C'est ça. Comme Dr Jekyll et Mr Hyde, deux êtres contradictoires... » Pour signifier l'avènement du double traditionnel, Nathalie Sarraute évoque ainsi un exemple fameux de « doppelgänger » et par là même dénonce le stéréotype qu'elle renforce préalablement. C'est pour cela qu'on entend aussitôt la voix anonyme dire que deux personnes « c'est bien peu » et elle s'empresse de comparer la multiplicité intérieure au nombre d'étoiles du ciel. Une telle révélation exaltée se heurte immédiatement à la réaction de celui qui s'aime, ou bien qui aime se dédoubler. Etonné et effrayé par « ce genre de perte du sentiment du moi... ou alors cette hypertrophie » ce dernier ne fait que « donner envie de rire » tant sa conception de soi est réductrice. On remarquera à cet égard l'humour et l'ironie qui imprègnent si souvent le texte de Sarraute et qui sont plus particulièrement présents dans son traitement du stéréotype.

La romancière poursuit son attaque de ce modèle de dédoublement et s'en prend à l'individualité et à l'intégrité même de l'être qui s'aime. Celle qui s'est entaillée la main avec un sécateur, symbole des frontières individuelles, n'arrive pas à concevoir son acte contre elle-même et s'écrie furieusement : « Que je me sois fait ça à moi ! » (p.1238). Le plus grand scandale (« Quelle indécence, quelle déchéance... ») qui puisse advenir à celle qui doit être un modèle, l'incarnation de la perfection et de l'amour de soi-même, est cette atteinte qu'elle porte personnellement à l'intégrité de son être : « Ce sont des choses qui ne doivent pas m'arriver ! » (p. 1237). La voix anonyme accentue délibérément l'image stéréotypée de la femme, son comportement et son langage, pour ainsi mieux en extraire l'essentiel : « Ce qu'elle nous crie, « Que je me sois fait ça à moi ! »... ce que ça contient... » Et une autre voix de confirmer : « Il n'y a qu'à se donner la peine de le prendre » (p. 1238). Ainsi le lecteur est invité à « tourner autour du pot » et à participer à l'examen de la phrase en cause.

Notons que la dénonciation des stéréotypes n'atteint son but que lorsque ceux-ci sont perçus comme tels par le destinataire, à savoir comme des expressions usées et banales. Le repérage des stéréotypes dépend de ce fait du lecteur et de ses connaissances préalables. Il est alors essentiel pour Sarraute de s'assurer du déclenchement chez celui-ci des opérations nécessaires à la reconnaissance et à l'appréciation des stéréotypes.

On remarque là un double message caché sous la surface de ces phrase et image stéréotypées. Dans un premier temps, on repère facilement le sexe de cette figure qui s'aime

et son activité de jardinage, choses impossibles à identifier dans les cas des êtres qui ne s'aiment pas. Ceci fixe instantanément le *je* de celle qui s'aime dans une image figée et signifie une certaine conception du sujet. Dans un deuxième temps, on découvre que cette image est aussitôt désagrégée, grâce notamment à ce « quelque chose » qui se dérobe sous la phrase proférée. Cette phrase contient en creux une vérité paradoxale et son sens se construit sur deux plans : extérieur (de la conversation) et intérieur (de la sous-conversation). Sur le plan extérieur, les paroles banales construisent le cliché du *je*, alors que sur le plan intérieur, la sous-conversation que renferment ces paroles nous révèle une tension entre *je* et *moi* du même sujet. Le *je* a porté atteinte à *moi*, le sécateur n'étant dans ce contexte qu'un outil symbolique d'incision, de déchirure de l'intégrité individuelle du sujet : « Que je me sois fait ça à moi ! » « Je » a fait à « Moi »... Le voilà plus net que jamais, ce dédoublement... » (p. 1238). On est témoin ici d'un double mouvement entre image et mot, de construction et de déconstruction du stéréotype, mais aussi d'une désagrégation du sujet.

Plus précisément sur le plan de l'apparence et de la conversation, le dédoublement scinde le *moi* et la parole de ceux qui s'aiment en deux dimensions contradictoires : l'une inauthentique et l'autre authentique. Le sujet projette ainsi à l'extérieur un double qu'il aime et qui se traduit par une image de soi figée et indissociable (d'où le choc de l'incision). La parole de ce double factice est une parole plate qui a le pouvoir de solidifier le réel. Ce double extérieur est supposé protéger le sujet de l'envahissement des tropismes. Mais dès qu'on glisse sur le plan intérieur, du contenu et de la sous-conversation, le double du sujet remplit d'autres fonctions, contraires à celles du double extérieur. C'est là que toute la tension de la poétique sarrautienne du double réside et le texte suivant explicite cette problématique :

- Celui qui s'aime se scinde en deux... projette au-dehors son double... le place à une certaine distance de lui-même...
- Pour qu'il puisse remplir certaines fonctions...
- Et cette fois, sa fonction, le double ne l'a pas remplie...
- Mais quelle fonction était-ce au juste ?
- Celle de garde frontière... vous vous souvenez comme il faisait le guet, voyant venir de loin ceux qui s'apprêtaient à passer les bornes...
- Et maintenant ce gardien toujours si vigilant, elle a beau le chercher... où est-il passé ?
- Il est passé de l'autre côté, il s'est mêlé au vulgaire...
- Lui, son double, est allé se galvauder, se confondre avec les inférieurs, gauches, mal éduqués, incapables de contrôler leur gestes, de se servir convenablement de leurs dix doigts... (p. 1238-9)

Quand le double « passe de l'autre côté », il passe du côté de ceux qui ne s'aiment pas, qui ne se voient pas au dehors avec netteté et sont incapables de contrôler et de diriger en un sens déterminé leurs mouvements intérieurs. Il s'agit donc d'un double intérieur qui doit

introduire une disjonction, une incision, dans la surface lisse du *moi*, pour révéler, à la différence du double extérieur qui réduit les multiples virtualités du sujet à une seule représentation. Le double intérieur, qui ne supporte pas le faux, est à l'opposé du double trompeur, projeté au dehors par celui qui s'aime afin de résoudre son ambiguïté angoissante. Et c'est précisément ce double intérieur qui est en définitive le seul porteur de la vérité que « tu ne t'aimes pas » et que pour ce « désamour » il faut s'en prendre strictement à soi-même et non pas à un *autre* imaginaire :

Son garde du corps chargé de veiller sur chaque parcelle de ce corps bien-aimé, de le préserver de la plus intime atteinte...

Ce garde du corps lui-même l'a blessé... Elle se trouve dans le cas où n'importe qui de sensé, sans chercher à bien voir ce que ces paroles renferment, lui feraient remarquer qu'elle n'a qu'à « s'en prendre à elle-même »...

S'en prendre à soi ! Mais que peut-on imaginer de plus douloureux, de plus dangereux pour quelqu'un qui s'aime ? (p. 1239)

Reconnaître en soi la présence d'« un univers entier » et de « tous les possibles » (p. 1155) c'est se désagrèger, c'est condamner son intégrité à un perpétuel dédoublement identitaire intérieur, un dédoublement infini qui restitue au sujet sa dimension protéiforme et insaisissable mais aussi son angoissante incertitude de soi et de ses sensations. Se dédoubler en soi (dédoublement intérieur), en laissant advenir dans son for intérieur les possibilités les plus contradictoires, apparaît donc comme un processus aux effets antinomiques à ceux produits par le dédoublement (extérieur) qui vise l'identification aux valeurs extérieures.

Ces quelques exemples montrent comment des distinctions psychologiques jugées superficielles sont battues en brèche par la dénonciation des stéréotypes dans la fiction sarrautienne. Et dans ces cas précis, le stéréotype à dénoncer est le dédoublement qu'on a nommé *extérieur*. Effectivement, notre étude nous a montré à plusieurs reprises ce phénomène du double dédoublement, sur le plan intérieur et extérieur, qu'on peut suivre chez Sarraute. On a également constaté dans ce contexte des points communs avec la conception du double chez Dostoïevski et notamment dans *Les Frères Karamazov*. Cependant, ce qui différencie nettement *Tu ne t'aimes pas* des autres récits sarrautiens et de l'œuvre dostoïevskienne c'est qu'on y trouve une sorte d'éclatement du double, son évolution irréversible vers le multiple. Tout se passe comme si la forme du dédoublement extérieur n'était plus aussi fructueuse qu'auparavant. Remarquons que c'est une des formes de dualité classique où le dedans s'oppose au dehors, le contenu à l'apparence. Avec *Tu ne t'aimes pas*, Nathalie Sarraute insiste sur le fait que représenter le double sous la forme d'un reflet, d'une

ombre, d'un portrait, d'une apparition diabolique ou autres figures extérieures à *moi* n'est plus actuel. C'est se tromper soi-même et se soumettre à un reflet :

- C'est ainsi chez ceux qui s'aiment ... leur amour va d'abord à tout ce qu'ils peuvent apercevoir d'eux-mêmes... leurs mains, leurs pieds, leurs avant-bras... et puis dans la glace leur reflet...
- Et nous ? N'y a-t-il pas des moments quand nous aussi...
- De brefs moments, plutôt d'étonnement... Est-ce moi vraiment ?... Mais venait très vite un autre et encore un autre reflet... Et puis nos regards occupés ailleurs ne s'arrêtaient guère pour contempler...
- De son regard à lui, comme du regard des amoureux tout ce qu'il y a en lui d'admiration, de tendresse se déverse sur sa main... il en écarte les doigts pour mieux contempler chacun d'entre eux, il les remue pour les voir s'animer... Un vrai miracle, cette main... un de ces prodiges de la création...
- Oui, mais notre main, à nous aussi, quand on y pense...
- Mais justement nous n'y pensons pas. Jamais nous n'aurions l'idée de l'étaler comme la sienne sur la table. Pourquoi le ferions-nous ? [...] (p. 1157-8)

La main noueuse qu'admire celui qui s'aime, avec ses « longs doigts grisâtres, avec quelques poils noirs sur la troisième phalange » offre des points communs avec la main épouvantable de Hyde, découverte au réveil par le docteur Jekyll au moment où il se dédouble à son insu²³⁶. En effet, cette nouvelle référence au roman de Stevenson dresse une image-modèle du double, image que la romancière compte reconsidérer dans *Tu ne t'aimes pas*. Aucune incarnation (mains, pieds, reflet) ou représentation (Hyde) ne peut prétendre révéler la totalité de la conscience du sujet qui demeure indéfinie. Parallèlement, dans cette réécriture du reflet/double s'enchâsse soudain l'évocation de la main « d'une créature répugnante de la couleur des moisissures²³⁷ » (DI, p. 899) qu'on trouve dans *Disent les imbéciles*. Il s'agit de Smerdiakov, le Hyde d'Ivan Karamazov²³⁸, un double dont le nom « répand la puanteur... » (DI, p. 899-900) selon Sarraute. Un tel enchaînement de réminiscences littéraires rejoint ici l'idée que la formulation/dénomination, autant que la représentation/incarnation de la dualité

²³⁶ « décharnée, noueuse, osseuse, grisâtre et toute recouverte d'une épaisse toison de poils noirs ». R.-L. Stevenson, *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mister Hyde*, traduction de Charles Ballarin, *Œuvres I*, Gallimard, 2001, p. 1119.

²³⁷ Voici la citation entière : « C'est un autre geste, d'une autre main... Insolite, celui-là, très étrange, tel qu'aucun de nous n'a probablement jamais eu la chance d'en observer. Seul un génie pareil à Dieu a pu le créer... le geste de cette main tenant une fourchette, piquant un morceau de nourriture dans l'assiette, piquant un morceau de nourriture dans l'assiette et au lieu de le porter à la bouche le levant à la hauteur des yeux, tout près, et le tournant et le retournant à la lumière, longuement, hésitant sans fin... et de ce geste surgit, autour de lui se construit, se dresse avec une prodigieuse violence un corps maladif, hypocritement courbé, revêtu d'une livrée de laquais... une créature répugnante de la couleur des moisissures... de son cerveau de rongeur, de son esprit ratiocineur coule et s'infiltré partout un jet âcre, nauséabond... son nom répand la puanteur... » (DI, p. 899-900)

²³⁸ « Le jeune homme, obsédé par l'hygiène, ne répondait pas, mais, pour le pain, pour la viande, pour toutes les nourritures, il s'avéra qu'il se produisait la même chose : il remontait un morceau au bout de sa fourchette, comme s'il examinait au microscope, mettant un siècle à se décider, et puis, finalement il se résolvait à se le mettre dans la bouche. », FK I, III, p. 232. Voir le texte en russe : « Чистоплотный юноша никогда не отвечал, но и с хлебом, и с мясом, и со всеми кушаньями оказалось то же самое : подымет бывало кусок на вилке на свет, рассматривает точно в микроскоп, долго бывало решается и наконец-то решится в рот отправить. », БК, I, 142.

infinie de la réalité humaine fournissent seulement des images illusoires et provisoires d'une conscience complexe. L'identité personnelle d'un personnage ou de son double est bien ce que Pascale Foutrier définit en citant Blaise Pascal comme « un montage de « qualités empruntées »²³⁹ ». « Empruntées » chez l'autre en réalité autant qu'en littérature. Qu'il s'agisse du modèle du double qui se dérobe²⁴⁰ chez Stevenson ou d'un double dostoïevskien qui désagrège tout lorsqu'il « coule et s'infiltré partout » (DI, 899) comme une masse nauséabonde, Nathalie Sarraute refuse de reprendre les exemples « des grands maîtres » (DI, p. 899) afin d'en préserver la puissance originale et par là de montrer, d'une part, son profond respect pour la littérature traditionnelle et, d'autre part, sa conviction qu'un bouleversement des représentations traditionnelles du double s'imposait à son époque. On peut dire qu'en remettant en question la représentation traditionnelle du personnage dans le roman moderne, la romancière remet en question également le statut classique du double de ce personnage.

Avec ce passage Sarraute justifie son projet littéraire d'approfondir à sa manière les explorations de la notion du double révélé par les anciens. Tout comme le double que projette au dehors celui qui s'aime, le double classique naît pour des raisons objectives. Le sujet se dédouble dans le but de se voir et de s'identifier à un reflet de soi partiel et complètement vidé de sens. Sur ce point Pascale Foutrier écrit : « Le plus souvent pourtant les différentes incarnations possibles de « celui qui s'aime » seront convoquées sous couvert de la non-personne [...] : elles resteront des modèles extérieurs à la situation d'énonciation, l'identification n'aura pas lieu, elles ne deviendront pas des voix possibles de la conscience²⁴¹. » Continuer à croire à la justification objective du double, à sa conception à travers une représentation extérieure, c'est donc pour Sarraute, premièrement, se plier aux influences des modèles littéraires traditionnels du personnage double et deuxièmement, créer une situation extérieure et monologique de l'énonciation. Or, l'énonciation sarrautienne se propose d'être éminemment dialogique. Dans *Tu ne t'aimes pas*, la parole monologique correspond au discours de ceux qui s'aiment, qui projettent au dehors un référent, un double factice. En cela, ces êtres rejoignent les modèles des êtres doubles qu'on trouve dans la littérature classique. Certes, un tel dédoublement a servi longtemps de modèle fécond liant les deux dimensions, extérieure et intérieure, de l'être humain. C'est aussi le modèle utilisé par Sarraute dans ces premiers textes. Mais, comme l'a montré notre analyse de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*, ce type de dédoublement de la réalité enferme l'instance narrative dans une optique restreinte du *je*, une optique uniquement bipolaire extérieure/intérieure. A

²³⁹ Foutrier, P., « La conscience en éclats », *Roman 20-50*, op. cit., p. 81.

²⁴⁰ L'homophonie hyde=hide=cacher=dérober nous fait penser que Mr Hyde est un double qui se dérobe constamment.

²⁴¹ Foutrier, P., « La conscience en éclats », *Roman 20-50*, op. cit., p. 81.

cet égard Valérie Minogue estime que le « je » narrateur « imposait des contraintes et des limitations inévitables, d'ordre spatial et temporel autant que moral, cognitif ou psychologique, contraintes contre lesquelles l'auteur a eu à lutter » (OC, p. 1800). Il s'ensuit qu'en accordant la liberté de voir une double image de la réalité, Nathalie Sarraute limite en quelque sorte l'imagination du narrateur, et donc du lecteur. En guise d'exemple on peut citer l'image double du Père divisée généralement en image « extérieure » d'un avare et image « intérieure » d'un sujet angoissé par la peur de la mort. L'optique narrative se dédouble donc essentiellement entre deux plans de la réalité, l'extérieur et l'intérieur, le dédoublement infini de la réalité intérieure restant ainsi peu élucidé. *Enfance* et *Entre la vie et la mort* fournissent dans ce sens un développement du double et cultivent les germes de cette dualité complexe construite simultanément sur deux plans. D'une part, ces deux textes nous révèlent le dédoublement classique de l'être entre soi-même et le monde extérieur, dédoublement ayant un fondement objectif, et d'autre part la scission intérieure, intime de son propre moi, dédoublement réalisé sans aucune motivation rationnelle : « Mais justement nous n'y pensons pas. » (TNT, p. 1158).

En ce qui concerne les conditions de ce dernier dédoublement, elles sont les mêmes que les conditions de l'« amour partagé » évoqué dans *Tu ne t'aimes pas*. Autrement dit, ne cherchant pas à identifier, représenter ou caractériser ceux qui aiment, cet amour-là n'a pas besoin d'un fondement objectif ou cognitif (d'un double trompeur) tout comme le dédoublement intime n'a pas besoin d'un référent concret, d'une représentation, d'une incarnation extérieure. Suivant cette logique, la description de l'amour partagé correspond parfaitement à la conception d'un dédoublement intérieur qui privilégie la pluralité des virtualités du *moi*, mais aussi la polyphonie énonciative : « - Quand ils venaient nous dire que ce qui nous arrivait, c'était « un amour partagé », cela produisait en nous un trouble, une gêne... » (p. 1227). Rappelons-nous que l'intrusion d'un double intérieur (« un modèle plus rare, plus étonnant » (p. 1237) dans le cas de celle qui s'aime est aussi associée à une gêne, quoique plus douloureuse - l'incision symbolique de la main, liée à un trouble d'intégrité individuelle. Mais à la différence de celle qui manifeste son amour de soi, les sujets de l'amour partagé ne se réfugient pas à l'abri des expressions stéréotypées et d'un dédoublement factice qui « préserve [leur] incognito » (p. 1236) identitaire : « Nous n'étions pourtant pas allés au-dehors dresser et laisser contempler une de ces magnifiques constructions » (p. 1227). Ils préfèrent rester dans le for intérieur de leur conscience complexe et authentique : « Nous nous étions tenus chez nous... » (ibid.). On peut lire ces affirmations comme l'expression de l'intention sarrautienne de préférer développer la notion du double intérieur et de renoncer au modèle usé du double classique. Plus loin « l'amour partagé » est

décrit d'une manière qui permet la transposition du sentiment de dualité intérieure et tropismique, telle que Sarraute l'entend, à ce sentiment partagé d'amour naturel et intarissable :

- On dirait que cette immense masse mouvante s'était encore accrue... était plus dense, plus vibrante... elle s'épandait, elle couvrait de plus vastes espaces, elle les enserrait de plus près, elle adhérait à eux avec plus de force...
- Mais tout cela comme allant de soi...
- Comme de soi notre existence... [...] (p. 1228)

Cet amour partagé est effectivement, comme la dualité intérieure du sujet sensible aux tropismes, du contact pur qui implique le fait de se laisser animer et emporter par des sensations diverses, sans chercher à en trouver un fondement rationnel, de définir ce sentiment par un mot, de céder à cette masse qui s'épand, couvre, enserre, adhère, ouvre et creuse le *moi*. Ce sont aussi deux sentiments qui exposent le sujet à l'*autre*, aussi bien au sentiment « doux de se rejoindre, de se confondre, se fondre » (p. 1231) qu'aux blessures que l'amour et le dédoublement intérieur peuvent entraîner.

Ainsi se produit la valorisation croissante de ce double qui n'a pas rempli sa fonction de « garde du corps chargé de veiller sur chaque parcelle de ce corps bien-aimé » (p. 1239). C'est là qu'on comprend qu'une incarnation extérieure « c'est bien peu » et ne suffit plus pour rendre toute la complexité de la subjectivité dans l'univers tropismique sarrautien. Désormais le lecteur dérouté ne peut plus s'appuyer sur une source d'énonciation unique et stable, ni non plus sur une source narrative dédoublée. On se trouve d'abord confronté à «une multitude de « je » disparates... », mais aussitôt ces «« je », ces « moi », ces « tu » se sont effacés... » (OC, 1203) pour se fondre dans un « nous » informe et hypertrophié : « Nous si nombreux...incernables...incommensurables... » (OC, 1163). C'est par ce jeu subtil sur les pronoms que s'exprime, comme nous le disions plus haut, une des croyances fondamentales de Sarraute, à savoir l'incertitude de l'existence d'un moi unifié, l'instabilité de la notion de personne et de personnalité psychologique. C'est en laissant le lecteur errer dans le texte, sans les repères fixes constitués par des noms propres et des pronoms permettant d'identifier le référent, que Sarraute tente de persuader le lecteur de remettre en question les idées reçues sur l'identité et l'intégrité de l'être.

Il faut noter ici que *Tu ne t'aimes pas* date de la même époque que la série de conversations de la romancière avec Simone Benmussa intitulée justement « Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? ». Dans ces entretiens, comme on l'a signalé antérieurement, la question de l'identité est au cœur des préoccupations de Sarraute. Les exemples ci-dessus montrent clairement que le sujet parlant, représenté par le personnage dans ses fictions est le

produit de l'intersubjectivité verbale et que par conséquent son identité, même si elle s'exprime par un *je*, n'est pas individuelle, ni seulement double, mais collective. Il s'ensuit que parmi les discours qui habitent cette identité universelle, on distingue des voix multiples du *moi* et parallèlement les voix rivales et menaçantes de l'*autre*, mais aussi des voix narratives diverses qui régissent l'ensemble énonciatif. Cette étude de l'évolution du double « extérieur » vers le double « intérieur », infini et polyvalent, nous révèle nettement dans *Tu ne t'aimes pas* l'absence d'un narrateur central prenant en charge l'énonciation au profit d'une multitude de voix périphériques. Le texte de Sarraute devient alors un carrefour de voix flottantes difficilement identifiables qui se prêtent perpétuellement au jeu de la conversation et de la sous-conversation. Le personnage devient une voix anonyme et le double de ce personnage est imperceptible en devenant non pas une projection extérieure, mais une prolongation des mouvements et de la parole intérieure du sujet. On peut avancer l'idée que la dualité s'inscrit dorénavant en creux dans le dialogue qui « est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains [...] » (CSC, p. 1598). Dès lors nous nous proposons d'examiner cette dimension dialogique du discours sarrautien dans ses différentes modalités, à savoir la polyphonie et l'intertextualité.

- ***Vers la polyphonie.***

L'orientation dialogique de *Tu ne t'aimes pas* sera ici analysée selon la conception fondamentale du linguiste russe Mikhaïl Bakhtine que tout énoncé est foncièrement dialogique. Le choix d'aborder l'œuvre sarrautienne à travers la théorie du formaliste qui a consacré des études remarquables à l'œuvre de Dostoïevski nous permettra ainsi d'établir des parallélismes intéressants, en matière de polyphonie, avec la poétique dostoïevskienne du double.

Le discours romanesque est selon Bakhtine le paradigme du discours dialogique car c'est un discours indirect qui restitue des langages et des styles différents à travers lesquels le romancier exprime son propos. Le roman est donc « un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant²⁴² ». Une structure dialogique de l'énonciation dans un texte est celle où s'établit un jeu entre plusieurs voix : celles de l'auteur, des personnages et les voix anonymes du « on dit ». La notion de polyphonie a été élaborée par le formaliste russe pour décrire le discours de certains caractères des romans de Dostoïevski et désigne un discours où s'exprime une pluralité de voix. La notion de polyphonie englobe donc celle de dialogisme puisque dans un roman polyphonique les énoncés des personnages dialoguent avec ceux de

²⁴² Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 407.

l'auteur, les voix s'entrecroisent et l'on entend constamment ce dialogue dans les paroles, leurs dynamiques où s'effectuent les échanges. Selon Bakhtine, le mode narratif dialogique est au fondement de l'œuvre de Dostoïevski :

Tout dans les romans de Dostoïevski conflue vers le dialogue, vers une opposition dans le dialogue, comme vers son centre. Tout est moyen, le dialogue est fin. Une seule voix n'achève rien et ne résout rien. Deux voix sont le minimum de la vie, le minimum de l'être²⁴³.

L'immense potentiel du dialogue est perçu dans les conversations d'Ivan Karamazov avec son diable ou avec Aliocha, de Raskolnikov avec Porphiri, du prince avec Rogojine, de Goliadkine avec son double. Aucun personnage dostoïevskien ne peut être perçu en dehors des échanges dans le dialogue. Ainsi, la dualité complexe, l'inachèvement frappant de leur être, se traduit dans leur communication avec une autre voix. Tendus constamment vers la parole de l'autre, le discours du héros est plein des mots appartenant aux autres. Sa conscience devient un lieu polyphonique. Les mots d'un autre, introduits dans le discours du sujet, s'imprègnent inévitablement de nouveaux accents et acquièrent un nouveau sens. Une polémique secrète s'instaure désormais à l'intérieur de cette conscience entre les voix multiples et indépendantes qui se trouvent dans une interaction continue. Le monologue intérieur devient ainsi chez Dostoïevski dialogue intérieur.

Pour Bakhtine l'œuvre dostoïevskienne est profondément polyphonique puisqu'elle représente et fait entendre le sens double et complexe de la réalité :

Tout ce qui paraissait simple dans son univers est devenu, complexe, et multiplanétaire. Dans chaque voix, il savait entendre la discussion entre deux voix, dans chaque expression, voir une fêlure, la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire, dans chaque geste, l'assurance et l'hésitation ; il percevait dans ses profondeurs, le sens double, multiple de chaque événement. Mais tous ces dédoublements, ces contradictions ne devenaient pas dialectiques, ne s'engageaient pas sur une voie temporelle, dans une série du devenir, ils se développaient à un même niveau, comme juxtaposés ou se faisant front, comme consonants (sans être fusionnés) ou comme irrémédiablement antagonistes ; comme harmonie éternelle de voix distinctes, ou comme discussion interminable et sans fin²⁴⁴.

Il s'agit d'abord de l'antinomie constitutive d'une conscience à l'intérieur de laquelle une multitude de voix retentit. Dans le cadre de ce dialogue intérieur les voix diverses se rapprochent, se superposent, s'opposent, se recoupent l'une l'autre.

²⁴³ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cité, p. 296.

²⁴⁴ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cité, p. 68.

Que trouverait-on si l'on s'efforçait d'examiner d'un peu plus près ce « bavardage », ce piège dans lequel tombent tous les personnages de Dostoïevski, ce fil de mots ininterrompu, parfois jusqu'à l'absurde ? Qu'est-ce que l'on trouverait si l'on pouvait examiner ce fameux « fond commun » d'où retentissent des voix diverses et se dessinent tous les personnages de Dostoïevski ? Des personnages avec qui le lecteur est tenté d'entrer en discussion, estime Bakhtine, parce qu'à la différence d'autres personnages romanesques traditionnels, ils constituent des consciences *autres* à part entière²⁴⁵. Derrière ce « bavardage », nous découvrons l'intention de l'auteur d'expliquer la dualité qui torture ses personnages, mais aussi de montrer et faire ressentir la désunion entre l'opinion que se fait le sujet de lui et ce qu'un autre peut penser de lui.

C'est lorsque l'opinion d'autrui, qui d'ailleurs n'est jamais formulée définitivement, devient impossible à assimiler que les êtres dostoïevskiens s'effondrent, entrent en crise, en lutte avec la rumeur publique. A ce « bavardage » intérieur, où interfèrent les multiples voix de plusieurs personnages, s'ajoute en quelque sorte la voix d'un lecteur convié d'une manière tacite à participer aussi. Tout se passe comme si, à travers le texte, l'auteur s'adressait indirectement au héros : « L'auteur, de par toute la construction de son roman, ne parle pas du héros mais avec le héros²⁴⁶. », mais aussi au lecteur. Nous avons vu comment Dostoïevski intègre dans les commentaires du personnage focalisé des réflexions communes, ce que chacun de nous a en tête, même s'il s'efforce de rejeter ces jugements hâtifs. Tout cela révèle un monde qui n'appartient en propre à personne ; un contact qui peut se faire par-delà les différences et à travers un dialogue, à travers ce « mot à deux voix²⁴⁷ », selon la définition bakhtinienne. Un monde intersubjectif où chacun peut lire en l'autre et être lu par l'autre.

Les exclamations, les dénégations, les interjections, les associations, les coqs à l'âne, les paroles des autres, l'affirmation d'une voix, de sa propre force, de sa subtilité à l'intérieur, que tout dément de l'extérieur caractérisent ce discours polyphonique que décrit Bakhtine chez Dostoïevski. On sent que le rythme même des phrases donne toute l'expressivité au texte et communique au lecteur des émotions familières. A écouter attentivement cette polyphonie qui se déploie dans la conscience du personnage dostoïevskien, peut-être découvrira-t-on en nous aussi un espace profond, une conscience en éclats. En cela le projet de Dostoïevski rejoint d'une certaine façon le projet de *Tu ne t'aimes pas* où Nathalie Sarraute met en scène une « conscience universelle » dans ses ambiguïtés et ses contradictions.

²⁴⁵ « La conscience du héros est donnée comme conscience autre, conscience de l'autre, mais sans être pour autant réifiée, refermée, sans devenir un simple produit de la conscience de l'auteur. En ce sens la représentation objective du héros n'est pas chez Dostoïevski cette représentation objective du héros qu'on rencontre ordinairement dans le roman traditionnel. », *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 11.

²⁴⁶ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op.cit., p.77.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 211-295.

Ce qui réunit ces deux auteurs, on le sait déjà, c'est la conception de l'inachèvement d'une conscience, le refus des étiquettes grossières plaquées sur les personnages romanesques et la recherche des mouvements intérieurs/souterrains qui sont responsables de nos actes et de nos paroles. Cependant, à la différence du projet littéraire dostoïevskien fondé sur une ambition de totalité, ambition qui est présente dans toute la production littéraire du XIXe siècle, le projet sarrautien vise l'exploration minutieuse d'une partie infime de la personne humaine et de ses états de conscience. Si le but de Dostoïevski était d'explorer « l'homme entier et par là même tout son univers intellectuel d'alpha à oméga²⁴⁸ », le but de Sarraute était d'explorer l'intériorité de l'homme et tout son univers, non pas intellectuel, mais tropismique. Chez l'un et chez l'autre écrivains, l'être humain, et par extension le personnage, se présente comme une conscience ouverte, infinie et inabordable et ceci parce qu'il est pénétré de dialogue avec les voix d'autrui ou avec ses propres voix intérieures à orientation multiple. Autrement dit, le projet polyphonique de Dostoïevski et Sarraute met en œuvre l'interaction du sujet avec un double et en particulier avec sa parole.

Une organisation polyphonique comparable se perçoit donc dans l'univers de *Tu ne t'aimes pas*. Sheila M. Bell²⁴⁹ fait une présentation détaillée des caractéristiques polyphoniques des voix qui s'orchestrent dans ce livre. Ici, comme chez Dostoïevski, les voix multiples qui constituent le sujet sarrautien se trouvent non seulement dans une situation de dialogue permanent entre elles, mais elles dialoguent aussi avec les voix diverses du lecteur. C'est là un point essentiel qui reflète le principe dialogique conçu par M. Bakhtine et expliqué par Tzvetan Todorov ainsi :

Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse – non pas sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interrompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles ; mais en fonction de son accord, de son désaccord, ou pour le dire autrement de la perception évaluative de l'auditeur (...) Nous savons désormais que tout discours est un discours *dialogique*, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle²⁵⁰.

Ce « quelqu'un » peut être aussi le lecteur avec lequel le texte sarrautien, à l'instar du texte dostoïevskien, établit une étroite relation immédiatement perceptible. Ainsi, dès le début, dans *Tu ne t'aimes pas*, nous distinguons une sorte de collaboration entre les voix de

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

²⁴⁹ Bell, Sh. M., « Des voix orchestrées : *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute », dans *Roman 20-50*, op. cit., p. 109-124.

²⁵⁰ Todorov, Tz., *Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, p. 292-298.

ceux qui ne s'aiment pas et cette collaboration implique aussi le lecteur. Une scission s'instaure dès le début à l'intérieur du « nous » des voix qui ne s'aiment pas :

- Nous ne sommes jamais au grand complet... il y en a toujours parmi nous qui sommeillent, paressent, se distraient, s'écartent... ce « nous » ne peut désigner que ceux qui étaient là quand tu as fait cette sortie, ceux que ce genre de performances met mal à l'aise, ils se sentent atteints... (TNT, p. 1150)

Le « tu » qui s'écarte nous rappelle fortement les doubles qu'on a pu analyser antérieurement et surtout le « côté raisonnable » ou « le lecteur idéal » dont s'est servie la romancière dans *Entre la vie et la mort* et dans *Enfance*. « Ce genre de performance » a bien évidemment troublé le lecteur habitué à une narration traditionnelle et apparaissait comme un procédé innovant d'écriture. Cependant, avec *Tu ne t'aimes pas*, ce type de représentation du double considérée désormais comme trop « facile » est abandonné au profit d'un autre plus performant :

- Comme c'est facile quand l'un d'entre nous se détache de nous tout à coup²⁵¹, s'élance... tu avais pris la parole, tu la détenais... on ne pouvait pas interrompre le cours des mots qui coulaient de toi vers eux, qu'ils absorbaient, un philtre qui faisait apparaître devant eux une de ces images... regarde-la...
- J'aime mieux pas.
- Si, il le faut... Maintenant que tu es revenu à toi... non, pas à toi, à nous... maintenant qu'on est entre nous, ici, dans notre for intérieur, il faut le voir, ce que tu leur as montré, cette forme que tu as fait lever en eux... une de celles auxquelles ils sont habitués, d'une simplicité classique... elle t'empêchera peut-être à l'avenir de le présenter à eux de nouveau... Essaie, fais un effort... (TNT, p. 1150, nous soulignons)

La nécessité de connaissances préalables de l'œuvre sarrautienne s'impose d'emblée grâce à ce eux qui sous-entend le lecteur. Dans ce passage et dans sa suite, on repère plusieurs interférences intertextuelles avec l'œuvre qui précède *Tu ne t'aimes pas*. Ainsi on trouve par exemple des autocitations d'*Enfance* « Essaie, fais un effort... », ou des réminiscences des œuvres précédentes. Le « visage aplati » au regard humble et honteux nous rappelle les narrateurs-personnages hypersensibles de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*. Les images des personnages qui « apparaissent dans les glaces, sur les photographies » (ibid.) que nous faisaient voir ces avatars sarrautiens évoquent fortement certains passages des deux romans cités²⁵². Il semble que, malgré toutes les précautions prises par l'auteur pour neutraliser la voix autoritaire de ces instances narratives, avatars/doubles sarrautiens, elle atteignait à une

²⁵¹ Rappelons-nous le passage déjà cité dans l'étude d'*Entre la vie et la mort* : « À peine vous détachez-vous de moi – mon double qui va se placer à bonne distance et observe – que sous votre regard étrangeté tout se transforme... » (EVM, p. 730)

²⁵² Voir par exemple dans *Portrait d'un inconnu* à la page 71 (« cette aptitude de reproduire comme une glace l'image [...] »), et dans *Martereau* – page 230 (« vieilles photos jaunies »).

sorte de souveraineté indésirable : « on ne peut pas l'entendre... mais on perçoit tout de même en elles les inflexions que tu y faisais passer » (TNT, p. 1151). Une telle représentation du double apparaît donc comme insuffisamment authentique et indépendante, indiquant toujours la présence d'une voix auctoriale identifiable dans le texte. Cette constatation déclenche chez le lecteur avisé des opérations intertextuelles nécessaires à la reconnaissance et à l'appréciation différente des modèles des avatars qui incarnaient auparavant les projets du double sarrautein. La focalisation double interne/externe se révèle ainsi comme un procédé à développer davantage qui, à présent, ne réalise plus suffisamment bien l'ambition poétique de Nathalie Sarraute. A travers l'optique d'une conscience double, la sous-conversation n'apparaît pas dans sa complexité infinie. C'est pour cela que désormais, l'éclatement en plusieurs sources énonciatives de cette conscience s'impose. Un des points cruciaux de l'usage de ces multiples voix énonciatives est la mise en place d'une polyphonie qui fait éclater la structure actantielle traditionnelle du roman et donne à voir l'importance de la participation du lecteur à l'énonciation.

- ***Le lecteur entre la conversation et la sous-conversation.***

Les formes nouvelles préconisées par Sarraute consistent donc dans l'usage du dialogue mais, comme nous l'avons déjà mentionné, d'un dialogue débarrassé des conventions factices imposées par le roman traditionnel. Dans *Tu ne t'aimes pas*, le dialogue permet au lecteur d'entendre dans le texte une voix énonciative polyphonique qui l'incite à comprendre l'importance de sa coopération totale dans ce processus de la découverte des tropismes :

-Il faut attendre... rester à l'affût... Ne pas se laisser distraire... que tous tant que nous sommes se tiennent prêts... (TNT, p. 1157)

Ou encore :

-Il faut que le plus grand nombre d'entre nous s'assemble, examine... (TNT, p. 1205)

Le *nous* de ceux qui ne s'aiment pas implique ici également la voix du lecteur qui doit se montrer « coopératif et acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc²⁵³ ». Ensemble, les voix narratives invitent le lecteur à constituer une seule entité intersubjective et polyphonique dont l'enjeu central est l'élaboration d'une énonciation de la sous-conversation et des tropismes :

²⁵³ Eco, U., cité par Gengembre, G., dans *Les grands courants de la critique littéraire*, Seuil, Paris, 1996, p.59.

-Comme des bancs de poissons de même espèce, des vols d'oiseaux qui se déplacent d'un même mouvement, des groupements dont les membres ont les mêmes tendances... Leur appliquer un « tu », un « je »... non, nous ne le pouvions plus... il fallait un « nous », un « vous ». (TNT, p. 1203)

Mais avant de faire participer le lecteur à cette expérience qui va de l'intersubjectivité à la polyphonie, il faut le persuader d'abord de la réalité et de la force des tropismes tout en préservant leur caractère fugace et indéfini. La substance tropismique, infime, indéterminée, est d'autant plus insaisissable qu'elle a besoin du langage pour accéder à l'existence or, paradoxalement, elle se fige et s'abîme sitôt qu'elle est prise dans la gangue des formes verbales convenues. Pour résoudre cette contradiction, l'énonciation sarrautienne se construit au moyen d'une « persuasion biaisée », dira Joëlle Gleize, et impersonnelle construite sur un double plan. D'abord la force de conviction est confiée à une voix narrative polyphonique si communicative qu'elle parvient à convaincre que la voix narrative est légitimée à parler au nom d'un *nous* unifié : « mais tu nous entraînes, impossible de te résister » (TNT, p. 1156). La persuasion passe mieux lorsqu'il se crée une certaine affinité entre vous et celui qui veut vous persuader. Cette stratégie d'« entraînement » est ensuite progressivement prêtée au texte seul qui, comme le remarque Joëlle Gleize : « peu à peu, par de lents déplacements d'accent, par le retour de descriptions comparables, par la juxtaposition des comportements contradictoires » laisse « dans l'incertitude et l'indétermination et le sujet et l'objet de la persuasion²⁵⁴ ». Le texte semble mimer le mouvement, la fugacité et l'antinomie des tropismes, ce qui donne l'impression qu'ils ne font qu'un seul ensemble. Un dialogue s'instaure entre conversation et sous-conversation.

Ainsi l'énonciation sarrautienne possède une double dimension de communication : à travers le mot et à travers la sensation. Ces deux dimensions se superposent dans le dialogue sarrautien comme se superposent les diverses voix dans *Tu ne t'aimes pas* en formant un *nous* multiple. Sarraute met au point un procédé original pour parvenir à cette superposition en passant inlassablement d'un rythme, forme, tonalité à une autre tout au long de l'œuvre en cherchant une sensation qui épouserait à un moment donné celle propre au lecteur. C'est au moment où la sensation qui se dégage du texte donne au lecteur l'impression de s'identifier à elle que se produit la « descente » du lecteur dans la sous-conversation. Et dès qu'il s'aperçoit d'un nouveau changement, se produit le déplacement inverse du dedans au dehors, c'est-à-dire de la sous-conversation à la conversation. Pour préserver le caractère pluriel du « narrataire », il est nécessaire qu'un narrateur polyphonique soit capable de lui transmettre

²⁵⁴ Gleize, J., « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 112.

l'impression de ce ressenti appelé tropisme dans sa complexité inépuisable et sa fugacité. Ce que vise à faire découvrir le texte sarrautien au lecteur ce n'est donc point une réalité individuelle, immuable et grossière, mais un effet, un effleurement, une réaction informulée. « Quelque chose apparaît » (TNT, p. 1157) comme une réalité différente, superposée sur celle initialement visible. Une conversation souterraine résonne comme un échange non verbal se déroulant parallèlement aux paroles effectivement prononcées.

A titre d'exemple dans *Tu ne t'aimes pas*, on peut citer la rumination de la phrase « J'ai été froissé. Oui, ça m'a blessé » (p. 1203). Prononcée par un *je* « qui s'aime », cette phrase fige, signifie, désigne et constate un fait : « Avec quelle certitude il le dit. C'est une constatation » (p.1204). Mais reprise par les voix qui « ne s'aiment pas », cette même phrase laisse percer aussitôt « quelque chose d'excitant, de prometteur » (ibid.) en se transformant complètement :

Mais comme cette réponse manque d'assurance, de dignité, de l'air de la majesté outragée... il y a en elle un tremblement... elle a comme un ton gêné... fautif... ou alors agressif... [...] (p. 1205)

Une réalité imaginaire et verbale visible se double d'une autre réalité qui coexiste, mais qui nous transporte ailleurs, dans une autre dimension qui, pour Sarraute, est de l'ordre du pré-verbal, « des régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit » (OC, p. 1700), de l'invisible, du ressenti.

Le va et vient continu entre les deux discours « du dehors » et « du dedans » crée un relief énonciatif qui vise à accentuer le processus d'identification entre le lecteur et les voix narratrices. L'étude de l'énonciation dans *Tu ne t'aimes pas* nous amène ainsi à saisir la manière dont ce *nous*, fait d'« une multitude de « je » disparates » (p. 1203), parvient à émettre des discours dans lesquels les voix se présentent comme émanant d'un groupe, d'un ensemble d'individus et pas seulement de l'un de ses membres. De plus, cette forme de communication vise à nous faire comprendre et admettre, d'une manière allusive, ce que la voix multiple narrative veut que l'on pense et que l'on ressente. C'est l'effet que produisent sur nous ses stratégies de persuasion qui intéressent la voix de ce *nous* multiforme et cet effet a été délibérément recherché par l'auteur qui avertira explicitement et à maintes reprises le lecteur de ce à quoi il doit s'attendre en entreprenant la lecture de ses livres.

Tout se passe comme si Sarraute incitait le lecteur à user de son texte comme d'un tremplin pour explorer sa propre intériorité. Le but de retrouver le stéréotype pour mieux le défaire dans un « tu ne t'aimes pas » ou un « J'ai été froissé. Oui, ça m'a blessé », ou dans tant d'autres expressions, n'est pas seulement de transmettre/communiquer, sous une forme

sensible, des sensations et des émotions au lecteur, ou à l'auditoire en général, mais ce faisant de faire résonner en celui-ci ses propres émotions. On voit se dessiner ainsi, de manière de plus en plus précise, les contours de la conception polyphonique du langage romanesque sarrautien où le sens que l'auditoire construit lorsqu'il comprend un énoncé ne se réduit pas à l'attribution d'une propriété à une entité objective : la compréhension suppose des opérations plus complexes, dans lesquelles des points de vue s'entrecroisent.

Il s'ensuit que dans ce processus complexe d'oscillation entre plusieurs voix et strates de la réalité, il est impossible d'identifier un point de vue stable et irrévocable. Le lecteur parfois dérouté et se trouvant sur le point d'abandonner le texte est soudainement interpellé en qualité de meilleur « dénicheur » par les instances narratives qui feignent d'être encore plus désemparées :

-Toi, que ça amuse tant de chercher, toi notre dénicheur, notre détective, fais un effort, on est en train de s'égarer... Ils ne s'aiment pas ? Eux non plus ? » (TNT, p. 1159-1160).

C'est à un double lecteur que Sarraute s'adresse ici : à un « lecteur-juge » ou détective et à un lecteur idéal. La même phrase reproche au premier d'être trop « fouilleur » et salue chez le deuxième son indépendance de toute idée préconçue. L'un représente un lecteur inquisiteur, qui cherche à tout prix à commenter les événements du texte selon des grilles bien précises et qui aboutit par sa pensée classificatoire à volatiliser l'originalité de l'auteur. L'autre est le « lecteur idéal », attentif, ouvert et disponible, prêt à recevoir la sensation dans sa dimension indéterminée. Une lecture à « double tranchant », comme l'est, à partir d'un certain degré de réflexion, la psychologie du juge d'instruction Porphiri Pétrovitch dans *Crime et châtiment* ou encore celle du procureur et de l'avocat dans *Les Frères Karamazov*. Même s'ils saluent la psychologie des enquêtes conduisant inévitablement à des constatations bien précises, seule une « lecture » des profondeurs humaines fondée sur leurs propres sensations sera fructueuse et leur permettra de parvenir à leurs fins. Une lecture fondée sur l'intuition est sollicitée également dans le texte sarrautien. Mais avant de constater ce fait, analysons d'abord l'acte de lecture en tant que jugement ou critique.

- **Le « lecteur-juge ».**

Lors d'un tel acte de lecture, la parole auctoriale s'efface, et avec elle tout le mouvement souterrain qu'elle contient, et s'instaure alors la parole figée du « juge » qui peut être aussi un critique ou un psychologue dans le sens traditionnel du terme. En ce sens, on peut avancer que le texte polyphonique sarrautien ébranle les bases mêmes de l'acte de lecture traditionnel tout comme le texte dostoïevskien ruine les fondements même de l'interrelation

psychologique traditionnelle de l'enquêteur et du criminel. Il s'agit d'opposer cette lecture réductrice de l'expérience humaine à une lecture qui se refuse à tout dogmatisme, à toute description extériorisante et déformée, ouvrant la voie à une littérature qui devra s'efforcer de ne plus construire, comme le procureur de Dmitri Karamazov, des personnages d'un bloc, des intrigues artificielles. Mais le « lecteur-juge » peut aussi être un « lecteur-critique », un critique dont Nathalie Sarraute dénonce la tendance à catégoriser depuis *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant*. Il suffit de se rappeler dans ce contexte *Les Fruits d'or* pour comprendre que dans l'univers sarrautien un tel lecteur ne peut jamais servir de porte-parole ni pour l'auteur ni pour le texte. Dans *Tu ne t'aimes pas*, la relation de la parole d'un lecteur juge/critique au texte qu'il prétend commenter est la même que celle du « personnage », de ce *je* qui s'aime, par rapport au for intérieur des tropismes – c'est à dire nulle. Le *je* du roman ne transmet pas plus le *moi* qu'on se sent être, que la critique ne transmet la totalité de la signification du texte littéraire ou de l'image de l'auteur comme on a pu déjà le signaler dans la première partie de notre étude. La dualité complexe de l'image et du texte de l'auteur reste irréductible aux catégorisations imposées par les discours critiques. C'est-à-dire que pour Nathalie Sarraute une telle lecture risque toujours de fausser la réalité du texte et de la trahir du fait qu'elle impose sa vision autoritaire. C'est pour cela que la romancière s'attaque avec acharnement à cette tendance du lecteur-critique à exploiter son commentaire afin d'en imposer aux autres, en s'affublant d'une autorité à laquelle personne ne saurait prétendre. C'est donc cette autorité illusoire dont s'affuble le lecteur-critique/juge que Sarraute semble soumettre au soupçon au même titre qu'elle remet en question l'autorité du personnage littéraire et sa parole autoritaire. Car dans l'univers sarrautien, il n'y a pas d'autorité qui ne soit faussée, truquée, masquée et les *je* en trompe l'œil qu'on a pu rencontrer jusqu'à *Tu ne t'aimes pas* en sont des preuves évidentes :

-Seuls les porte-parole que nous envoyons au-dehors continuent à se servir de ces « je », de ces « moi ». (TNT, p. 1204)

Mis en œuvre dans les romans précédant *Tu ne t'aimes pas*, ces porte-parole étaient censés représenter la parole de l'auteur : « sinon comment arriveraient-ils à se faire entendre » (p. 2104), et l'incarner sous des formes plus ou moins consistantes : une énonciation à la première personne par une voix incertaine, une double image de narrateur, personnage, etc. Au fil de l'œuvre pourtant, au lieu d'aider à transmettre la parole authentique de l'auteur à ses lecteurs, ces formes romanesques participent plutôt à la suppression de l'essentiel, qui se dérobe constamment à la formulation, ou bien à son travestissement. Ces *je* construits par Sarraute « jouent » avec les ambitions personnelles d'un lecteur ou critique fidèles aux

procédés romanesques traditionnels. Mais, comme on l'a constaté précédemment, ces constructions en trompe l'œil servent au début à la romancière pour réitérer auprès du lecteur sa prise de position théorique fondamentale, la négation du personnage romanesque classique et la réfutation de toute lecture se basant sur des idées préconçues. Plus tard, la romancière dira ne plus avoir besoin de tels artifices pour développer son projet littéraire innovateur. Son lecteur étant déjà familiarisé avec ses intentions originales artistiques, est soumis désormais à des épreuves de lecture encore plus résistantes qui ne lui laissent pas le moindre repère sur lequel appuyer ses habitudes de lecture « classique ». Le choix d'une nouvelle stratégie narrative a ainsi une portée pragmatique dans la mesure où il a pour dessein de capter un public déterminé et d'orienter la lecture du texte. Ceci signifie plus particulièrement qu'en augmentant le degré de complexité de son œuvre, Sarraute sélectionne en quelque sorte une portion du lectorat et c'est à ces lecteurs là que son œuvre est adressée en priorité. Le lecteur, détective, juge et critique est d'emblée celui de qui la romancière se méfie et qui constitue la cible principale de sa satire, car une lecture déterminée d'avance met en péril la neutralité et l'originalité auctoriales.

- ***Le « lecteur idéal ».***

Comme on l'a remarqué auparavant, la romancière s'adresse aussi à un lecteur « dénicheur » qu'on peut appeler « idéal ». Il s'agit dans ce cas d'un lecteur dont l'indépendance d'esprit lui permet d'être une présence indispensable à l'auteur. C'est un double dont la forme embryonnaire se perçoit dans *Entre la vie et la mort* et *Enfance*. Un lecteur qui, en aidant l'auteur à se relire pour démasquer l'artifice, l'empêche de s'ériger en auteur omniscient et omniprésent. Dans *Tu ne t'aimes pas*, il s'agira plus particulièrement d'un lecteur, dont W. Iser a développé le concept dans son œuvre *L'Acte de lecture*²⁵⁵, qui n'a aucune existence réelle²⁵⁶ et dont la lecture relève davantage d'un phénomène textuel que de l'initiative d'un sujet empirique : « Le lecteur implicite ne saurait être autre chose que le texte lui-même, lequel détermine ses conditions idéales de compréhension et d'interprétation et les impose aux vrais lecteurs²⁵⁷ ». Il n'y est plus question de dédoublement narratif car ce lecteur idéal se trouve, en quelque sorte, inscrit dans la trame de l'énonciation et représente un modèle auquel s'identifier. Etant donné la structure dialogique de *Tu ne t'aimes pas* où les voix désincarnées du *nous* se relayent pour communiquer entre elles, mais également pour créer un dialogue avec le lecteur, les rapports y existant entre texte et lecteur peuvent être

²⁵⁵ Iser, W., *L'Acte de lecture*, Sprimont, Mardaga, 1985.

²⁵⁶ « il n'est pas ancré dans un substrat empirique, mais fondé dans la structure même des textes », Iser, W., *L'Acte de lecture*, op. cit., p. 60.

²⁵⁷ Iser, W., *L'Acte de lecture*, op.cit., p. 76.

comparés à ceux qui s'instaurent entre l'émetteur et le récepteur dans la communication linguistique courante. En effet, à l'instar d'un émetteur, le texte sarrautien transmet des signes au lecteur et, tout au long du processus de lecture, vont s'opérer des transformations de ces signes afin d'en montrer la complexité. L'apport de nouveaux éléments amène à reconsidérer ceux déjà signifiés et produits et à en concevoir d'autres. La répétition et la variation de la phrase « tu ne t'aimes pas » en est un exemple. Les signes du texte qui, au fond, ne sont rien d'autre que les tropismes, servent de stimuli et instaurent ainsi une dynamique entre les deux pôles. Le texte et le lecteur sont de cette manière en permanente situation de dialogue. On peut lire dans le texte suivant que ce lecteur devient pour le narrateur (Nr) son partenaire dialogique, à savoir le co-énonciateur (le narrataire – Nre), le substitut du lecteur réel :

[Nr] – Non, justement. C'est son amour de lui-même qui doit venir d'abord, à condition bien sûr que ce soit un grand amour... un amour parfait, depuis toujours... cet amour transformera ce qu'il fera en chef-d'œuvre...

[Nre] – De celui qui est venu nous servir de modèle cet amour suinte, coule du regard qu'il pose sur lui-même... cet amour recouvre, enveloppe... un emballage digne des objets qu'il offre à ceux qui savent les apprécier... Qui vont pieusement les conserver...

[Nr] – C'est ça... comme des décorations, comme des diplômes qu'ils passent sous verre... L'amour qu'ils ont pour eux-mêmes en sera fortifié, magnifié... (TNT, p. 1161)

Rappelons que ce dialogue représente la suite de la phrase où la voix narrative multiple interpelle le « dénicheur », le « détective » et le convie à faire un effort pour répondre à la question-leitmotiv : « Ils ne s'aiment pas ? » (p. 1160). Ici, le lecteur semble pouvoir s'identifier à la source d'énonciation éclatée en multiples voix et participer, en tant que voix anonyme constitutive de cette polyphonie, à l'élaboration des hypothèses sur ceux qui s'aiment. A l'aide d'une série de variations orchestrées à tour de rôles autour d'une bribe de phrase sur l'amour de soi-même, le texte présente une tendance à cerner un détail essentiel qui découle de ce dialogue. Progressivement, cette collaboration qui sied à « l'esprit de l'escalier » (TNT, p. 1207) met en lumière une suggestion paradoxale : le *nous* multiple qu'on situait jusque là du côté de ceux qui ne s'aiment pas peut contenir aussi des *je* qui voudraient s'aimer :

-S'ils sont aussi comme nous... un espace ouvert de tous côtés que tous ces beaux cadeaux ne font que traverser...

- Quel gâchis... Voilà ce que c'est que de ne pas s'aimer... (TNT, p. 1161).

Cette hypothèse et ce regret sont renforcés par la fin du livre où l'une des voix multiples de *nous* regrette son incapacité de s'aimer de cet amour gratifiant, amour qui cependant se trouve aussitôt mis en doute par une autre voix : « Pas mieux ? Vraiment ? » (TNT, p. 1291). Cet esprit de l'escalier qui amène à mettre bout à bout plusieurs symboles ou codes, nous dévoile dans le texte des voix et des points de vue qui se juxtaposent dans le but d'élaborer un texte laissant aux exemples antinomiques du *moi* la liberté de parler pour eux-mêmes de leur diversité et de ce fait de se confondre entre eux sur certains points et enfin de réitérer ainsi l'impossibilité des catégories étanches. Cet enchaînement signifiant aussi que l'on pense souvent à ce que l'on aurait pu et dû dire de plus juste, après avoir clôturé un dialogue, prouve une fois de plus l'impossibilité pour la conversation d'embrasser toute la diversité de la sous-conversation qui s'y cache. Articuler plusieurs voix diverses c'est donc articuler de multiples points de vue parfois contradictoires ou incomplets. Dans ce sens, cette orchestration des voix de *Tu ne t'aimes pas* implique et explique non seulement l'existence dans le texte d'une pluralité de *moi* effectuant constamment le va-et-vient entre le *nous* « d'ici » et l'*autre* de « là-bas », ainsi que le caractère inachevé du texte sarrautien conçu comme un va-et-vient entre le non-dit et le dit, mais aussi l'existence, en réalité, de divers lecteurs dénicheurs capables, comme le sujet sarrautien, d'osciller « entre les deux ». Bref, les voix diverses de *nous* dans *Tu ne t'aimes pas* peuvent être comparées aux voix diverses des lecteurs sarrautiens, ce qui correspond à une espèce d'archétype qui représente la somme des lecteurs (« archilecteurs » selon M. Riffaterre) et des sujets de l'œuvre concernée. Il se trouve que, tout comme personne ne saurait contourner le risque de s'aimer ou de ne pas s'aimer, aucun lecteur ne saurait contourner le risque de s'ériger, dans certains cas, en lecteur-critique, tel qu'on l'a révélé auparavant, ou lecteur implicite qui se définit dans ce double mouvement d'élaboration du texte d'une part et d'autre part de révisions, d'ajustements constants de son point de vue dans sa relation dialectique avec le texte.

Par conséquent, la part du lecteur, tel que Sarraute l'envisage peut-être, est de « concrétiser » les intentions schématisées par un texte qui maintient constamment l'incertitude et l'indétermination en se basant sur ses valeurs personnelles et sur l'expérience acquise au cours de son existence, expérience qui se modifie au fur et à mesure de la lecture. Un lecteur est donc profondément double tout comme n'importe quel être humain ou, par extension, un personnage romanesque. Et l'élément essentiel de cette duplicité complexe, dans l'univers sarrautien, c'est le rapport à la parole. La parole devient ainsi une parole scindée entre intériorité et altérité, entre le for intérieur de *nous* qui ne s'aime pas et des *je* qui s'aiment, entre le point de vue d'un lecteur implicite au texte et celui d'un lecteur qui reste « au-dehors », entre l'incertitude d'une sous-conversation et la certitude d'une conversation, entre

la vulnérabilité et l'autorité illusoire d'une voix narrative. Et si la parole sarrautienne peut prétendre à un statut d'originalité et d'authenticité, c'est parce qu'elle maintient floues les frontières entre les différents pôles de l'opposition par la diversité d'effets et de tonalités qu'elle fait raisonner en nous. En ce sens, les commentaires de Joëlle Gleize à propos de *Tu ne t'aimes pas* nous paraissent très judicieux :

L'opposition mise en place par le titre est donc ébranlée par la diversité des voix constituant le sujet et dont certaines se comportent comme ceux qui s'aiment, puis par la capacité des voix diverses à parler parfois à l'unisson. Mais l'opposition pourrait aussi n'être qu'une différence de point de vue ; car tous ceux qui s'aiment sont perçus et évoqués de l'extérieur et en situation d'interlocution. La pluralité contradictoire est liée à l'intériorité, dépend de l'accès au « for intérieur », l'unité éventuellement offensive et convaincante au rapport à autrui²⁵⁸.

Ainsi, un lecteur qui lit Sarraute se trouve en permanence entre deux pôles tantôt différents, tantôt s'articulant entre eux. Tout dépend du point de vue qu'on adopte pour l'élaboration de la signification à laquelle le texte sarrautien nous convie, car les tropismes « racontés » par la romancière ne surgissent qu'à travers son déchiffrement par un lecteur attentif. Par conséquent, la seule exigence que pose devant nous un texte sarrautien, c'est d'être attentifs aux moindres remous, changements, raisonnements/résonnements des mots. Et l'auteur pour élaborer son œuvre, doit présumer que le lecteur va collaborer pour surmonter les sous-entendus du texte. Le rôle du lecteur sarrautien consiste, moyennant tout un jeu d'inférences et d'hypothèses, à combler les vides, les blancs, les silences ou les lieux d'indétermination qui caractérisent le texte sarrautien et suscitent justement l'activité créatrice du lecteur. On peut avancer que Sarraute a fait de son œuvre la dramatisation même de ces lieux d'indétermination. Elle se confronte et nous confronte au fugace et à l'indicible, travaille les silences de la parole, les trous de mémoire, le suspens de la phrase. Sa poétique de l'allusion, du soupçon et de l'indécision fait la part belle au lecteur, elle est une invite à la créativité de celui-ci, à son habileté à voir la réalité non pas sous une perspective unique, mais plutôt sous ses différentes facettes simultanément. Les voix diverses qui s'orchestrent dans *Tu ne t'aimes pas* contribuent justement à révéler au lecteur cette complexité de la réalité et cela dans une situation de dialogue où le destinataire se trouve tour à tour rassuré et mis au défi d'entreprendre une lecture qui promet des satisfactions quelquefois durement acquises.

C'est seulement ainsi que, selon les principes d'un art abstrait, l'essence d'un objet peut être saisie, la perspective unique n'étant qu'illusion. En effet, Sarraute salue justement

²⁵⁸ Gleize, J., « Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute », *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 112.

dans l'art moderne sa tendance de plus en plus marquée vers l'abstraction car cette abstraction, en peinture par exemple, fait appel à un spectateur cultivé qui devra exercer toutes ses facultés intellectuelles pour faire sens des formes distordues et pour appréhender une réalité présentée sous de multiples perspectives. Or, par l'importance que Sarraute accorde aux tropismes, elle semble présupposer une supériorité de la sensation sur l'intelligence dans la perception de l'œuvre d'art. Dès lors, une question s'impose : le lecteur sarrautien peut-il s'appuyer essentiellement sur la sensation pour appréhender un texte qui effectivement requiert de nous un travail coopératif, opiniâtre pour remplir, à l'aide d'une sorte de savoir implicite, les espaces du non-dit ? Lire, signifie alors déduire, conjecturer, inférer à partir du texte un contexte possible et le lecteur mobilise à cet effet toute son expérience de lecture opérant et circulant dans un certain contexte socioculturel. Il devient logique, dans ce contexte, de dire que l'élaboration de la signification dans le récit sarrautien présuppose l'articulation de la sensibilité aux tropismes avec la sensibilité intellectuelle, ce qui rend dans ce cas l'acte de lecture extrêmement complexe. On peut dire également que l'originalité de l'œuvre sarrautienne consiste justement dans sa complexité délibérément renforcée par la romancière, complexité qui mérite et nécessite d'être explorée par des outils multiples, tenant aussi bien du domaine de l'intuition que des compétences cognitives du lecteur, complexité inépuisable à cause de son caractère foncièrement indéterminé et vaste. Et cette complexité nous incite par ailleurs à relire l'œuvre sarrautienne sous différents points de vue, en la replaçant dans son contexte, en relevant des filiations, en trouvant des influences, en reconnaissant des échos intertextuels, tout en essayant de combiner lors de notre acte de lecture des qualités de « lecteur idéal » et « critique » afin d'appréhender des nouvelles dimensions de ce texte.

- ***Intertextualité.***

La notion d'intertextualité, comme celle de dialogisme et de polyphonie, est associée aux travaux de Bakhtine, même si celui-ci n'a aucunement employé le terme « d'intertextualité » dans ses études. Certes, la notion d'intertextualité, à force d'avoir été tant définie et chargée de sens différents, est devenue aujourd'hui un terme fort ambigu. Pour Riffaterre, l'éparpillement du sens, c'est-à-dire les interférences intertextuelles, ne se saisit que grâce à une attentive lecture rétrospective : « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie²⁵⁹ ». Cette conception de l'intertexte nous permet de découvrir dans *Tu ne t'aimes pas* des indices et des traces qu'on perçoit de

²⁵⁹ Riffaterre, M., *La production du texte*, Seuil, 1979, p. 9.

l'œuvre dostoïevskienne, qu'ils soient citation implicite, allusion plus ou moins transparente ou vague réminiscence, comme éléments intertextuels pouvant éclairer l'organisation stylistique du texte sarrautien. Examinons quelques exemples de ces réminiscences intertextuelles.

Initialement, le repérage de l'intertexte dostoïevskien dans le texte sarrautien nous est rendu aisé par les représentations des clowns grotesques qui révèlent ici, comme dans les œuvres précédentes²⁶⁰ de Sarraute, le motif du dédoublement intérieur, de la métamorphose la plus authentique possible :

-c'est ce personnage qu'il faut revoir, celui que tu leur présentais... un pitre, un clown grotesque... gaffeur comme pas un... et craintif avec ça, sans défense... (TNT, p. 1151)

C'est à ce moment précis que l'intertexte interne (le motif du bouffon étant présent souvent dans l'œuvre sarrautienne) se double d'un intertexte externe avec l'œuvre dostoïevskienne et notamment avec *Les Frères Karamazov*. Il s'agit plus précisément des éléments comiques qui décrivent avec une subtilité humoristique les « pitreries du bouffon ²⁶¹ », motif largement exploité par Fiodor Dostoïevski²⁶². Comme le remarque Evelyne Thoizet-Loiseau, ceux qui ne s'aiment pas dans le récit sarrautien ne peuvent pas s'empêcher de « faire le pitre », tout comme le vieux Karamazov :

Le bouffon non seulement s'humilie et se vante sans jamais se figer dans l'un ou l'autre rôle mais surtout ne respecte rien ni personne, comme ces éléments du « nous » qui ne peuvent s'empêcher de brouiller la trop belle image que d'autres éléments présentent à celui qui s'aime²⁶³.

Dans *Tu ne t'aimes pas* l'image du clown est évoquée comme image de ceux qui ne s'aiment pas, la bouffonnerie étant l'expression des mouvements intérieurs occultés par ceux qui s'aiment :

²⁶⁰ PI, p. 99 : « D'autres encore, pour amadouer le masque, [...] jouent les bouffons » ; M, pp. 320 (« sous le feu des projecteurs, faisant le clown, se frappant la poitrine [...] »), 323 (« Ce n'est pas le clown grotesque qu'il voit s'exhibant dans la poussière de la piste [...] »).

²⁶¹ Thoizet-Loiseau, E., « Deux sources du comique dans *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas* », *Roman 20-50*, op. cit., p. 65.

²⁶² J. Catteau note que les bouffons masochistes sont typiques de l'univers dostoïevskien et apparaissent dans plusieurs œuvres, y compris le personnage de Marmeladov dans *Crime et Châtiment*, Lébédév dans *L'Idiot*, et Troussotski dans *L'éternel mari*. Voir Catteau, J., « Fiodor Dostoïevski (1821-1881) », dans *Histoire de la littérature russe : le XIX^e siècle, le temps du roman*, dir. Efim Etkind et al., Paris, Fayard, 2005, p. 972-73.

²⁶³ Thoizet-Loiseau, E., « Deux sources du comique dans *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas* », *Roman 20-50*, op. cit., p. 66.

-j'ai voulu servir de bouffon... vous savez bien, j'y suis enclin... tout à coup ça me prend... chez eux apparemment, cet emploi n'est rempli par personne. (TNT, p. 1152-3).

Pour Bakhtine, *Les Frères Karamazov* représente le sommet de l'œuvre dostoïevskienne considérée comme illustrant son idée centrale : le dialogisme et la polyphonie. Notons que, par cette sensibilité extraordinaire à la polyphonie, ce dernier roman dostoïevskien constitue une matière favorable à la réalisation du projet littéraire sarrautien. A ce sujet, rappelons aussi que M. Bakhtine entendait l'œuvre de Dostoïevski dans la perspective des concepts qui tournent autour du rire et d'une dualité de sens (carnaval, ménippée, sérieux-comique). Le formaliste attribue à l'aspect carnavalesque du récit de Dostoïevski un extraordinaire pouvoir régénérant et transfigurant le *je* et sa parole en polyphonie et morcellement : « il n'est presque pas un des héros principaux de ses romans qui n'ait plusieurs doubles le parodiant diversement : pour Raskolnikov – Svidrigaïlov, Loujine, Liébiéziatnikov, pour Stavroguine – Piotr Vierkhovienski, Chatov, Kirillov, pour Ivan Karamazov – Smierdiakov, le diable, Rakitine. En chacun d'eux le héros meurt (c'est-à-dire est nié pour se renouveler (c'est-à-dire se purifier et s'élever au-dessus de lui-même)²⁶⁴ ». Cette logique « de la parodie » à travers un double, repérée par Bakhtine chez Dostoïevski, suit le projet de la destruction du personnage monolithique, projet formulé aussi par Nathalie Sarraute. Le double apparaît comme une caricature qui révèle, « en parodiant diversement » certaines vérités cachées sur le caractère éternellement inachevé du sujet. Mais le dédoublement le plus expressif se réalise lorsque le sujet se transforme en bouffon et projette lui-même au dehors une image nouvelle de lui et de ses sensations. La conduite, les gestes et les paroles de celui qui fait le bouffon deviennent soudain incongrus et excentriques du point de vue de la logique des conventions. Mais cette excentricité vise le but précis de l'abolition des frontières qui définissent certaines hiérarchies inutiles dans la vie ordinaire. A ce sujet Bakhtine spécifie : « L'excentricité est une catégorie particulière de la sensibilité carnavalesque liée organiquement à la catégorie du contact familial ; elle permet que se découvrent et s'expriment – sous une forme concrètement sensible – les aspects cachés de la nature humaine²⁶⁵. » C'est justement une manifestation particulière de cette forme d'« excentricité », à savoir la rupture avec les clichés généralement admis, qu'évoque et admire Nathalie Sarraute chez le vieux Karamazov dont elle nous fournit une description excellente dans *L'Ere du soupçon* :

²⁶⁴ Bakhtine, M., *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 150.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 144.

il se contorsionne, il grimace, une sorte de danse de Saint-Guy disloque tous ses mouvements, il s'exhibe dans des poses grotesques, il décrit avec une féroce et âcre lucidité comment il s'est mis dans des situations humiliantes, il emploie, en parlant, ces diminutifs à la fois humbles et agressifs, ces petits mots sucrés et corrosifs chers à tant de personnages de Dostoïevski, il ment effrontément et, pris en flagrant délit, il retombe aussitôt sur ses pieds. (EDS, p. 29)

La description que fait Sarraute du père Karamazov ressemble précisément à celle qu'on pourrait faire de ses propres personnages. En mettant en valeur les mouvements contradictoires du personnage en pleine crise ou tout au bonheur de son exhibition, elle met en lumière la nature ambivalente de sa bouffonnerie. Tout le passage mériterait d'être cité, mais nous en tirerons ici que les éléments les plus révélateurs :

on ne peut jamais le prendre au dépourvu, il se connaît [...], il a d'étranges divinations [...] il s'abaisse encore davantage comme s'il savait qu'ainsi il abaisse les autres avec lui, les avilit, il ricane, il se confesse [...], car, pareil à un malade sans cesse occupé à guetter en lui-même les symptômes de son mal, [...] il se scrute, il s'épie : c'est pour les amadouer, pour se les concilier, c'est pour les désarmer [...] Il fait penser, tandis qu'il tourne sur lui-même, à ces clowns qui, tout en pirouettant, dépouillent l'un après l'autre tous leurs vêtements. (EDS, p. 30).

Et de nouveau, il rampe, se redresse, mord, en lui la matière trouble bouillonne et déborde, il lance une plaisanterie obscène de collégien puis redevient sérieux : « « parce qu'il me semble, quand je vais vers les gens... que tout le monde me prend pour un bouffon. Alors je me dis : faisons le bouffon. » » (EDS, p. 31). Et c'est là le point essentiel : « c'est pour se conformer à l'idée qu'ils se font de lui, pour renchérir encore sur eux qu'il se contorsionne » (EDS, p. 31). L'apport essentiel du bouffon de Dostoïevski semble être à la fois ce concept d'immaturité, présent en chacun, et qui nous modèle, et la dialectique du besoin associée au rejet de la forme.

Toutes les représentations du bouffon sont doubles. Elles réunissent en elles les deux pôles de la métamorphose et de la crise intime : l'avilissement et l'orgueil, la bêtise et la sagesse, le pardon et l'injure, l'amour et la haine, le comique et le tragique, l'apparence et sa désagrégation, le contenu et son inachèvement. A l'instar du bouffon dostoïevskien, le bouffon de *Tu ne t'aimes pas* se livre à son jeu pour rejeter les « usages », les « bonnes manières », la connotation négative de « tu ne t'aimes pas » enfin :

-L'un d'eux pour t'arrêter... ils étaient peut-être un peu gênés pour toi, malgré leurs rires... pour te redresser, te rappeler aux usages, aux bonnes manières, s'est avancé... tu te souviens comme il s'est approché par derrière, il a posé la main sur ton épaule, sur notre épaule... et il a prononcé d'un ton apitoyé, un peu attristé... « Vous savez ce

que vous avez ? Vous ne vous aimez pas... » comme si ne pas s'aimer, soi, était une tare, une maladie... Chacun d'eux est sain normal, chacun d'eux s'aime, et nous... on ne s'aime pas. (TNT, p. 1151)

On peut prolonger cet extrait avec cette phrase prononcée par Aliocha Karamazov : « Réfléchissez, de quel mépris peut-on parler quand nous sommes exactement comme lui. Parce que, n'est-ce pas, nous sommes comme lui, pas mieux. Et même si nous étions mieux, de toute façon, nous serions comme lui dans sa situation... » (FK I, p. 392).

Il s'agit là d'une situation d'égalité à un certain niveau de conscience, au niveau de tropismes, des mouvements souterrains. Le conflit naît lorsque l'opinion d'autrui devient impossible à assimiler et que les personnages sarrautiens, à l'instar des personnages dostoïevskiens entrent en lutte avec la rumeur publique, les acceptations conventionnelles. Il n'y a pas de points de suspension au terme de ce jugement, ce qui indique une constatation irrévocable, une visée déterminée. Tout repose ici sur une certaine conception de l'altérité, que ceux qui s'aiment s'autorisent à cerner et nommer, alors que les voix rivales s'attachent à détruire les étiquettes qu'on colle sur eux. Dans l'univers sarrautien, ceux qui ne s'aiment pas ont le même droit à l'existence que ceux qui s'aiment ou croient s'aimer. Bien plus, Sarraute fait en sorte qu'il y ait intersection des deux catégories en une seule conscience. Cette combinaison contrapuntique de voix multiples et diverses au sein d'une seule conscience est fondamentale aussi dans la conception du héros dostoïevskien. Cette découverte de Dostoïevski puis de Sarraute serait ainsi cette nécessité de se démarquer de ce que plaquent les autres sur nous. Nous reflétons ce que nous pensons de nous-mêmes dans les yeux des autres et cela nous érige en statue. Ce « Vous ne vous aimez pas... » érige le sujet sarrautien en statue, statue qui est « chose » et par-là même insupportable. Dans *Tu ne t'aimes pas*, ce sont les destructeurs qui se chargent du travail. La statue se transforme en quelque chose d'une « étrange malléabilité ». C'est la qualification que donne Sarraute aux personnages dostoïevskiens. (DK, p. 1568)

L'ambiguïté du personnage chez Dostoïevski semble complète : tantôt statue, tantôt « malléable ». Un bouffon mieux que personne d'autre peut réunir ses qualités. Ainsi, impossible de délimiter le rôle du trompe-l'œil ou de la sincérité du vieux Karamazov. La part du bouffon est d'être double donc :

-Très étonnant... [...], il a fallu que tu fasses cette sortie pour que ça nous apparaisse pour la première fois : ce « vous ne vous aimez pas » qui ne s'adressait qu'à toi qui te produisait devant eux, toi qu'ils voyaient, c'est à nous qu'il doit s'appliquer, oui, à nous parfaitement, à nous dont tu fais partie, à nous qui t'avons laissé t'exhiber, à nous qui étions là avec toi : nous ne nous aimons pas... (TNT, p. 1151-2)

C'est contre le « désamour » que les sujets dostoïevskiens et sarrautiens s'érigent parfois en bouffon pour occulter le fait qu'ils ne s'aiment pas et donc ne sont pas aimés. Ils rêvent parfois d'être une simple chose, un simple *je* indivisé, d'échapper à la contingence d'un éclatement effrayant en multiples virtualités inconnues et menaçantes. C'est pour cela qu'ils envoient au dehors un double, un autre soi-même. Une lutte contre la complexité et l'authenticité de leurs mouvements intérieurs qui, à leurs yeux, ne sont que des impulsions indignes, imprudentes, hostiles. Mais dans cette lutte contre un danger chimérique ces sujets ne font que se tromper eux-mêmes, tromper leur amour de soi et d'autrui : « Mais de là à croire qu'ils s'aiment... ». (TNT, p. 1153) C'est un des moments essentiels où le texte révèle l'inconsistance de toute forme stéréotypée de langage, de pensée et de sentiment. Dire qu'on s'aime c'est donc mentir, c'est construire un *je* qui n'est qu'un fantôme (un double), c'est nier la possibilité de ne pas s'aimer, de ne pas aimer ce double qu'on envoie au dehors, c'est nier enfin que nous sommes tous enclins à faire le bouffon pour un autre, pour l'amadouer et nous identifier à l'idée qu'il se fait de nous. Mais nier le bouffon en nous c'est aussi nier le rire, le comique, la parodie qui empêchent de s'ériger en absolu, de se figer dans un sérieux unilatéral et monotone, convenu et morbide. C'est réfuter cette part d'immatunité qui réside en nous tous et qui relève de notre for intérieur, de nos mouvements sous-jacents. Tout comme chez Gombrowicz qui place l'immatunité au cœur de l'être humain dans son célèbre *Ferdydurke*. Voici ce passage de la préface au *Cours de philosophie en six heures et quart* où il explicite la conception de l'immatunité dans *Ferdydurke*, base de toute son œuvre :

Mon intention première n'était pas d'exprimer d'abord l'immatunité d'autrui, mais également la mienne. [...] L'important à mes yeux, c'est l'état d'immatunité que suscite et libère en nous toute culture aussitôt que, n'étant pas assez organique, elle se révèle insuffisamment assimilée et digérée. [...] C'est] la plainte de l'individu en train de se défendre contre la vague de décomposition montante et qui réclame à grands cris et à son secours une hiérarchie et une forme, mais qui aussitôt s'aperçoit que chaque forme précisément le rétrécit et le limite, un individu qui affronte l'imperfection des autres tout en étant parfaitement conscient de la sienne²⁶⁶.

De même c'est contre cette recherche de la « forme » imposée par les autres que lutte insidieusement le vieux Karamazov. Contre le rejet de sa dimension multiple lutte aussi le sujet sarrautien qui ne s'aime pas. C'est parfois pour préserver leur « immatunité », leur côté naturel, la fraîcheur de leurs tropismes qu'ils veulent servir de bouffons. Ce n'est qu'en étant comiques qu'ils saisissent et montrent aux autres la réalité dans son processus de

²⁶⁶ Gombrowicz, W., *Cours de philosophie en six heures et quart*, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », n° 171, Paris, 1995, p. 12.

transformation et métamorphose, dans sa dimension duelle et multiple, infinie. Les auteurs, quant à eux, se servent des mots mêmes des bouffons pour exprimer leurs propres projets.

Le comique agit dans l'œuvre de ces deux auteurs comme un ferment dans un monde où l'ancien et le nouveau, la mort et la vie renaissante se métamorphosent inépuisablement les uns dans les autres, dans l'absence de tout absolu, et sous le signe de l'ambivalence universelle. Cette importance de la représentation du clown en guise d'avatar/double est confirmée également par Evelyne Thoizet-Loiseau :

Il est un des avatars de cet emploi universel du bouffon qui, dès le Moyen Age, contestait le pouvoir du roi par le non-sens et la dérision et qui, depuis Dostoïevski et Nathalie Sarraute, sape les fondements mêmes du personnage romanesque²⁶⁷.

Toutes ces réminiscences littéraires interpellent constamment le lecteur et lui permettent de constater une polyphonie qui annonce chez Sarraute non seulement une pluralité de voix dans le cadre de l'ensemble de son œuvre, mais aussi un dialogue intertextuel avec l'œuvre de Dostoïevski. Par cet emploi commun du bouffon, la voix dostoïevskienne semble former un « nous » érigé contre un monde artificiel, un « nous » qui peut englober aussi notre voix de lecteur : « je n'étais pas seul... Vous étiez là aussi » (TNT, p. 1151). On ne peut pas s'échapper car on est interpellé constamment.

Un autre type d'intertexte avec l'œuvre dostoïevskienne se perçoit dans *Tu ne t'aimes pas* lorsque certains éléments renvoient à la pratique sarrautienne de l'intertexte au sens large. Nous trouvons un exemple de cet intertexte dans le chapitre qui précède celui sur le mot « Bonheur » et qui s'ouvre sur la phrase : « - C'est cette absence autour de nous de frontières, de bornes... chez nous entre qui veut... » (TNT, p. 1170). Phrase apparemment vague et ambiguë, présupposant plusieurs significations. Nous l'interprétons dans le cadre de cette analyse comme une invitation à pénétrer dans l'univers sarrautien, mais aussi comme une allusion aux sources et aux influences qui s'infiltrèrent discrètement dans ce texte. Il ne s'agit en aucun cas de percevoir le texte de Sarraute comme un simple plagiat d'autres auteurs, mais comme un espace ouvert où diverses « vérités entrent en toute franchise » (p. 1171) et où le langage littéraire reste le champ extensif d'un travail intertextuel difficile à mesurer. Car certaines vérités qu'on trouve chez un écrivain peuvent intéresser un autre, lecteur ou écrivain, dans une telle mesure que ce dernier se les approprie d'une manière tout à fait naturelle :

²⁶⁷ Thoizet-Loiseau, E., « Deux sources du comique dans *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas* », *Roman 20-50*, op. cit., p. 66.

ils l'examinent avec curiosité, avec calme, mais bientôt ils ne la voient plus... une fois entré en nous elle se perd parmi d'autres vérités... elles sont en si grand nombre et si diverses... » (p. 1171).

On a l'impression qu'ici l'auteur cherche à expliquer le phénomène de l'intertexte comme une opération privée d'intentionnalité renvoyant simultanément à sa propre pratique de l'intertexte. Tout se passe comme s'il nous suggérait que la présence dans son texte d'autres textes, d'autres vérités, ne signifie nullement un emprunt, mais un effet de continuation naturelle, de dérivation d'un texte ou d'une vérité antérieure, de transformation dictée par l'actualité d'une nouvelle intuition de la réalité. Sur ce point, la poétique sarrautienne rejoint la vision de Gérard Genette qui distingue l'*intertextualité*²⁶⁸, comme coprésence sous une forme plus ou moins explicite de deux textes, de l'*hypertextualité*²⁶⁹, désignant la dérivation d'un texte d'un autre antérieur. De cette manière, la réécriture ou le détournement de la littérature (ou de la vérité) antérieure y sont mis en évidence surtout lorsqu'il s'agit d'une littérature évoquée comme source importante par l'auteur lui-même. C'est exactement le cas de la relation de l'œuvre dostoïevskienne avec l'œuvre sarrautienne :

-Mais quand cette vérité doit s'appliquer à un de nos proches, à un de ceux à qui des liens d'affection très solides nous unissent, alors il se produit quelque chose de surprenant... De tous parts on se précipite... Vite, on veut la voir, montrez-la-nous ! (TNT, p. 1171)

Certes, ce passage peut être interprété diversement, mais nous tenons à y voir une allusion à l'œuvre de Fiodor Dostoïevski envers laquelle Nathalie Sarraute a exprimé, à plusieurs reprises, son admiration et son attachement profond comme à une œuvre représentative de la littérature de son pays natal. Et on a pu voir précédemment à quel point le texte sarrautien laisse transparaître les « liens d'affection très solides », quoique toujours occultés, qui unissent la romancière à la langue maternelle et aux œuvres des écrivains russes. Sarraute semble reconnaître ainsi à la fois l'importance pour elle d'une « vérité irréfutable » (p. 1171) apportée dans son univers par un autre texte important et le risque qu'elle encourt au

²⁶⁸ L'*intertextualité* est selon G. Genette « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) : sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. », Genette, G., *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 8.

²⁶⁹ L'*hypertexte* est « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. », Genette, G., *Palimpsestes*, op. cit., p. 14.

cas où elle se prêterait à une simple imitation et non pas à une transformation originale ou bien à un approfondissement de cette vérité :

-Nous ne nous arrêtons pas à observer de près celui qui l'apporte... Il n'est pour nous que le porteur de la vérité... d'une vérité irréfutable... (TNT, p. 1171).

Et si jusque-là l'intertexte, dans son sens large, ou l'hypertexte, dans le sens de Genette, avec l'œuvre dostoïevskienne n'était que des vagues suppositions, à partir de la phrase suivante ce rapprochement n'est plus indéterminable, mais repérable, quel que soit le degré d'implicite : « -Il peut être un représentant de la vox populi... -Ce qui donne à sa vérité une puissance ! ». En effet, on peut sans doute qualifier Dostoïevski et son œuvre de porte-parole du peuple russe, en particulier, et de l'être humain, en général. Et la suite de ce dialogue ne nous laisse presque aucun doute qu'il renvoie à l'auteur des *Carnets du sous-sol* et des *Démons* :

-Ou il peut être quelqu'un de réputé pour sa subtilité... ou quelqu'un qui n'a que du gros bon sens... ou quelqu'un qui en manque... et alors il a sûrement ces dons de visionnaire des aliénés... enfin n'importe qui se transforme en psychologue profond, en voyante, en pythie... (TNT, p. 1171)

Malgré sa brièveté, ce passage est très significatif à nos yeux de deux phénomènes intertextuels : le repérage de l'image de Dostoïevski à travers les mots sarrautiens et le repérage des affinités profondes au niveau thématique entre l'œuvre de deux écrivains. C'est pourquoi cet extrait mérite d'être analysé un peu plus en détail.

- ***Repérage de l'image de Dostoïevski.***

A partir de ces réflexions qui s'érigent en hyperbole, l'image de celui qui « apporte une vérité » prend du relief et se dessine pour le lecteur comme celle de Fiodor Dostoïevski appelé au début, à tort, « aliéné » pour ses explorations subtiles de la psychologie humaine, mais aussi, plus tard, d'ailleurs pour la même raison, « précurseur » et « prophète ». Soucieux de révéler une matière psychique nouvelle, Dostoïevski force les gestes révélateurs, souligne les contrastes, multiplie les contradictions. Ces préoccupations se retournent, comme on l'a signalé à plusieurs reprises, contre lui, aussi bien dans l'esprit de son lecteur contemporain que dans l'esprit du lecteur occidental qui parle de « tempérament russe » et de « mysticité orientale », interprétations liées aux premières impressions de folie que donnaient les personnages de Dostoïevski. La perspicacité de notre époque sait reconnaître aujourd'hui, au contraire, dans l'étrangeté des procédés dostoïevskiens, une richesse poétique et artistique incontestable. Nathalie Sarraute a été parmi les premiers à célébrer en Dostoïevski le créateur

des personnages qui annoncent les fondements du personnage littéraire moderne et à l'opposer ainsi aux romanciers « psychologiques » traditionnels.

A une lecture attentive, on perçoit dans ce passage des éléments qui relèvent discrètement de l'exagération et constituent le support d'une sorte de caricature de ce « quelqu'un », qu'on suppose être Dostoïevski. La recherche d'une description qui le caractérise parfaitement est continue et s'amplifie à chaque intervention des trois points de suspension. Les images se chevauchent mais il y a toujours une nouvelle descente dans leur sous-terrain, descente qui commence au point (ou plus précisément aux trois points) où la précédente s'interrompt. Malgré cette obstination pour trouver le bon mot pour décrire ce « quelqu'un », son image reste irréductible à toute définition. Nous avons pu constater le même résultat lors de notre étude de l'image de Dostoïevski : quelle que soit l'image de soi de Fiodor Dostoïevski ou celle vue par autrui, il apparaît nettement qu'il s'agit d'une personnalité complexe où sommeillent plusieurs *moi*, ce qui rend impossible une perspective unique de son image. Nathalie Sarraute, qui a toujours revendiqué cette irréductibilité de l'image de soi à une définition figée, est, dans ce sens, sur un pied d'égalité en matière d'originalité avec Fiodor Dostoïevski. C'est justement cette résistance particulière au cliché, concernant son image de soi et toute autre image de la réalité en général, qui laisse percer dans le texte ci-dessus des notes sarcastiques. Attirant l'attention du lecteur sur la parole qui prend en charge la définition de cette image, la romancière met en lumière une fois de plus la résistance du langage incapable de définir le non-dit.

Remarquons aussi qu'outre l'incapacité du langage verbal à rendre compte de la fluidité et de la versatilité de la réalité psychique, le texte sarrautien semble mettre en lumière l'incapacité d'identifier avec précision dans son texte la présence d'un seul « porteur de la vérité », d'une seule source d'inspiration. Et par là même, elle montre d'une part le drame de l'usage de la parole et d'autre part démontre que prétendre pouvoir fournir une interprétation ou une définition exhaustive n'est qu'une illusion provisoire. A cet égard, on se rappellera, compte tenu de l'épitéxte sarrautien, que c'est une idée puisée en grande partie par Sarraute chez Dostoïevski. C'est dans les entretiens avec S. Benmussa qu'on entend la romancière dire : « C'est ce que disait toujours Dostoïevski : On ne le croirait jamais parce qu'il n'y a pas de langage pour exprimer ce qui se passe en réalité²⁷⁰. » Révélation importante et perspicace dont nous avons pu aborder précédemment la complexité et le rapport à la question de la vraisemblance²⁷¹.

²⁷⁰ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 120.

²⁷¹ Voir supra le chapitre « Dostoïevski entre le dedans et le dehors ».

Dès lors, ce passage contient un double message caché qui nous laisse deviner, d'une part, l'admiration de Sarraute pour la subtilité et la profondeur psychologique de la vérité dostoïevskienne, et, d'autre part, son ambition personnelle de rompre avec la tradition dostoïevskienne de représentation des caractères. Autrement dit, d'une part, elle salue « ces dons de visionnaire des aliénés » que possédait son précurseur, mais, d'autre part, elle refuse de s'ériger en « pythie », « voyante », ou « psychologue profond » dans le sens classique des termes, tentations alléchantes et auxquelles Dostoïevski n'a pas su résister parfois. Se dresser en auteur omniscient est un risque dont Dostoïevski était conscient, comme on l'a déjà signalé, et sa résistance extraordinaire à ce piège s'exprime justement dans la polyphonie inhérente à son œuvre. Il reste pourtant à débattre sur sa neutralité auctoriale lorsqu'il s'agit de la représentation des personnages et des longues analyses qui parsèment ses textes. Et c'est justement à cela que s'attaquera Nathalie Sarraute dans son combat pour un Nouveau Roman.

La fin de cet extrait retient particulièrement notre attention car il suggère que Nathalie Sarraute, à l'instar de son prédécesseur russe, est tout à fait consciente de la difficulté de neutraliser la position auctoriale dans le texte littéraire : « enfin n'importe qui se transforme en psychologue profond, en voyante, en pythie... ». Par conséquent, l'exploration d'une matière psychique par un écrivain s'associe tantôt à l'emprisonnement de ses personnages dans un carcan de lois, tantôt à une révélation inédite d'une vérité secrète et étrange. Dans le premier cas, l'auteur est considéré comme psychologue omniscient, dans le deuxième comme « visionnaire des aliénés ». Les termes « psychologue profond », « voyante » et « pythie » recèlent donc une signification très complexe et ambiguë. D'une part, ces mots dénoncent l'omniscience auctoriale, et d'autre part, ils accusent les interprétations erronées des procédés d'une écriture des mouvements intérieurs. A cet égard, l'art dostoïevskien de descendre dans le souterrain de l'être humain a été souvent interprété comme un art de « voyante » qui s'affuble des pouvoirs divins. Au même titre, l'art sarrautien de révéler et de décrire les tropismes sur un mode purement subjectif a permis à certains lecteurs d'invoquer l'omniprésence de N. Sarraute dans son ouvrage, que ce soit en tant qu'auteur ou, le plus souvent, en tant que femme²⁷². D'ailleurs, le féminin de « voyante » et de « pythie » conforte justement cette dernière remarque. C'est aussi un élément qui nous permet d'entrevoir le rapport de contiguïté entre la poétique dostoïevskienne (« psychologue profond ») et la sienne (« voyante », « pythie ») auquel fait allusion Sarraute dans ce passage. Or, les deux écrivains ont ambitionné justement de contourner avec véhémence le piège d'une écriture omnisciente. Les accuser d'être des « psychologues profonds » dans ce sens réducteur, c'est nier leur refus

²⁷² Voir à cet égard le chapitre « Rejeter N. Sarraute » dans Verdrager, P., *Le sens critique*, op. cit.

d'une présence du *moi* d'un romancier omniscient artificiellement placé au centre du roman, c'est donc interpréter à tort tous les efforts pour neutraliser leur voix d'auteurs. Mais ces mêmes mots (« psychologue profond », « voyante » et « pythie ») peuvent être interprétés également comme exprimant un hommage implicite à celui/à celle qui, par la subtilité de son esprit et de ses recherches, a su prédire ou révéler une vérité nouvelle, inconnue et jamais encore explorée avant eux. A partir de cette constatation, il devient donc tout à fait logique d'appeler Dostoïevski et Sarraute des « voyants » dans la mesure où on les considère comme des révélateurs des réalités importantes restées cachées auparavant²⁷³. Dès lors, on constate que dans ce dualisme des mots sarrautiens se cache un sentiment duel de l'auteur pour l'œuvre dostoïevskienne. Dualisme qui s'exprime plus particulièrement dans un balancement perpétuel entre attraction pour le fond et rejet de la forme, entre admiration et envie de transformer, de renouveler, d'inventer un autre moyen de montrer la complexité de ce contenu psychologique révélé par Dostoïevski.

Ainsi, en restant dans le contexte de l'admiration de Nathalie Sarraute pour l'œuvre dostoïevskienne, la « vérité » dévoilée par le romancier russe est effectivement, comme le dit Sarraute, « irréfutable » et la popularité même du romancier russe en est une preuve indéniable. C'est aussi pourquoi Dostoïevski est souvent considéré comme prophète, ou comme « visionnaire », tant dans la littérature qu'en dehors de celle-ci. Le désir métaphysique dans sa dualité suprême, de connaissance de soi, de l'homme et du monde, désir révélé avec tant de contradictions et d'ambiguïtés qui lui sont inhérentes, constitue une de ces vérités que seul un écrivain « représentant de la vox populi » (p. 1171) pouvait transmettre avec tant d'authenticité à travers une polyphonie de voix qui forme une seule voix populaire universelle. Et c'est cette vérité-là, de la nature secrète de l'être humain, que Nathalie Sarraute admire chez son prédécesseur. Une vérité qui révèle la dualité comme phénomène fondamental à l'homme et au monde, comme support universel de toute manifestation, de toute connaissance. De plus, Dostoïevski montre que l'enjeu de la dualité n'est pas la simple définition figée des termes qui la composent, mais l'interaction, le lien, l'entre-deux, ce fameux « quelque chose » qui les anime, qui les unit ou les désunit. C'est cette idée chère au romancier russe que Nathalie Sarraute explore et approfondit avec passion et acharnement. Et sa stratégie personnelle consiste à englober, dans le double sens du terme « accueillir » et « dépasser », la dualité qui figure chez Dostoïevski. En embrassant, en englobant toutes les

²⁷³ Dans ce sens, la part de Dostoïevski est plus grande que celle de Sarraute, le premier voulant embrasser dans ses explorations plusieurs domaines de la vie (le social, le politique, l'art, la philosophie), la deuxième se limitant strictement au domaine de la littérature.

contradictions apparentes, Nathalie Sarraute, réinterroge ce point de vue qui, chez son précurseur, part toujours de quelque chose pour y revenir sans cesse, pour, à son tour, le réalimenter, pour le revitaliser dans un tout dynamique et unitaire qu'est le for intérieur des tropismes. C'est à ce moment exact que la poétique sarrautienne rejoint la poétique dostoïevskienne, que les deux textes interagissent, que les deux vérités se confondent : « une fois entrée en nous elle se perd parmi d'autres vérités » (TNT, p. 1171). Grâce à la capacité à échapper à l'illusion formelle et trompeuse²⁷⁴ qui accompagne délibérément cette vérité complexe chez Dostoïevski pour mieux être dénoncée, car la réalité qu'on perçoit autour de nous en est pénétrée, Sarraute a su concevoir et développer son projet littéraire innovateur qui dénonce les mensonges romantiques et valorise les vérités du désir métaphysique le plus naturel de connaissance de soi à travers la confrontation au soupçon, au double, à un support de réflexion. Par ailleurs, ce rapport entre l'illusion et la vérité dans le roman de Dostoïevski a été exploré d'une manière perspicace par René Girard qui conclue :

La vérité dostoïevskienne n'est pas moins faible ni moins méprisée que celle des autres romanciers ; les illusions que dénonce Dostoïevski, par contre, sont incomparablement vigoureuses, de nos jours, que les illusions dénoncés par Cervantès, Stendhal, Flaubert et même Marcel Proust. C'est dans la littérature, comme toujours, que ces illusions trouvent leur expression la plus adéquate. Révéler la vérité du romancier c'est donc révéler le mensonge de notre propre littérature et vice versa²⁷⁵.

C'est là que les dons « prophétiques » de Dostoïevski prennent de l'ampleur. Et même si ces dons peuvent être interprétés parfois sarcastiquement comme des dons de « pythie », on comprend que derrière ces qualifications se trouve une immense admiration pour le génie de celui qui a annoncé dès le XIX^e siècle, avec l'écriture des *Carnets du sous-sol* la nécessité de rompre avec l'illusion du « beau et [le] sublime ». Dès lors on peut parler d'une autre catégorie de repérage intertextuel. Si jusqu'ici on a pu repérer l'image de Dostoïevski à travers les mots de Sarraute, désormais on recherche des indices qui se réfèrent à l'œuvre de l'écrivain russe.

- ***Affinités intertextuelles poétiques.***

Les Carnets du sous-sol et *Les Démons* sont deux œuvres majeures qui constituent en quelque sorte un message prophétique sur deux plans : littéraire et politique. Nombreux sont les critiques qui accordent aux *Carnets du sous-sol* un rôle central tant dans l'œuvre de

²⁷⁴ Rappelons ici l'entretien de N. Sarraute avec S. Benmussa où la romancière décrit sa façon de lire Dostoïevski en éliminant l'histoire sociale des personnages. Voir Benmussa, S., op. cit. p. 134-5.

²⁷⁵ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit. p. 303.

Dostoïevski que dans la littérature universelle. Notre analyse de ce récit a élucidé déjà quelques techniques grâce auxquelles il représente une introduction aux profondeurs psychiques et métaphysiques de l'homme annonçant la décomposition du personnage littéraire et la révélation de la personnalité et de la vision double de l'être humain. Georges Steiner, par exemple, considère ce récit comme une sorte de « prophétie » littéraire : « *Les Notes d'un souterrain...* : aucun autre texte du romancier n'a exercé plus d'influence sur la pensée et sur la technique romanesque du vingtième siècle²⁷⁶. » Nathalie Sarraute a reconnu également son importance pour l'histoire littéraire et ceci par des interférences intertextuelles explicites et implicites. D'abord, la romancière parle des *Carnets du sous-sol* dans son écrit critique *De Dostoïevski à Kafka* où elle situe ce livre « à l'ultime, à l'extrême pointe » (DK, p. 1573) de l'œuvre de l'écrivain russe. C'est à travers *Les Carnets* que Nathalie Sarraute accède au plan de la révélation suprême d'une vérité romanesque à partir de laquelle Kafka, lui aussi, aurait « pris son départ » (DK, p. 1573). Kafka est dans ce cas le médiateur entre Sarraute et Dostoïevski, celui qui a permis à la première de constater et d'affirmer à haute voix que le deuxième est le « précurseur de presque tous les écrivains européens de notre temps » (DK, p. 1564). Dans ce même contexte, René Girard exprime à l'égard des révélations romanesques faites par Dostoïevski dans *Les Carnets du sous-sol* une opinion proche de celle de Nathalie Sarraute : « il décrit tous les mensonges dont il est en train de se déprendre. Le salut de l'homme et le salut du romancier ne se distinguent pas²⁷⁷ ». Et Sarraute et Girard interprètent l'auteur des *Carnets du sous-sol* comme un précurseur lucide, ce « quelqu'un de réputé pour sa subtilité » (TNT, p. 1171), du roman moderne où les illusions romantiques du roman traditionnel sont soumises à une dénonciation tenace. Mais si dans *L'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute exprime cette opinion d'une manière explicite, dans le chapitre de *Tu ne t'aimes pas* qu'on analyse, cette opinion est inscrite en filigrane.

Dans *Les Carnets du Sous-sol*, le narrateur compare et oppose au long de cinq chapitres son esprit angoissé à celui de l'homme normal²⁷⁸. Ce débat de l'homme du sous-sol sur la normalité ou l'étrangeté de sa sensibilité particulière rappelle fortement celui des voix de *Tu ne t'aimes pas*, et en particulier l'affirmation de l'une des voix : « Chacun d'eux est sain, normal, chacun d'eux s'aime, et nous... on ne s'aime pas. » (OC, p. 1151). Et le héros dostoïevskien de constater à son tour la source de ses problèmes : « C'est que je ne m'estime pas moi-même. Un homme doué d'une conscience est-il capable de s'estimer un tant soit

²⁷⁶ Steiner, G., *Tolstoï ou Dostoïevski*. On peut citer à ce sujet A. Gide aussi : « Je crois que nous atteignons, avec les *Notes d'un souterrain*, le sommet de la carrière de Dostoïevski ? Je le considère ce livre (et je ne suis pas le seul), comme la clé de voûte de son œuvre entière », Gide, A., *Dostoïevski* ; auteurs cité par Tz. Todorov dans *Notes d'un souterrain* : explication du texte, op. cit., p. 11.

²⁷⁷ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit. p. 302.

²⁷⁸ Voir chapitres I-V (CSS, pp. 11-26).

peu ? » (CSS, p. 26). Deux sujets, dostoïevskien et sarrautien, conscients de leur inachèvement. L'éclatement du sujet de *Tu ne t'aimes pas* se retrouve également dans *Le Sous-sol* et le passage déjà cité où l'homme du sous-sol avoue sentir grouiller en lui un grand nombre d'éléments divers qui s'y opposaient violemment en est un exemple révélateur. La conception du personnage du *Sous-sol* comme une conscience universelle, un lieu polyphonique par excellence confirme le rapprochement entre les deux œuvres. Et l'être souterrain de Dostoïevski de dire : « Je vous prévient que cet ami est un personnage collectif, c'est pourquoi il me semble délicat de l'accuser tout seul. » (CSS, p. 33). Etant donné l'acuité du dialogue intérieur ainsi que la polémique avec l'autre de l'homme du sous-sol conçu comme une « conscience collective », il peut être considéré comme précurseur de l'être sarrautien selon plusieurs critères c'est pourquoi nous essaierons de développer plus amplement cette hypothèse dans la seconde partie de ce travail.

Somme toute, une lecture croisée peut nous révéler au niveau intertextuel que, malgré des différences importantes, l'œuvre de Sarraute contient de multiples références, souvent dissimulées dans le texte, aux ouvrages de Dostoïevski. Ainsi, les mots « vérité irréfutable », « quelqu'un de réputé pour sa subtilité », « quelqu'un qui n'a que du gros bon sens », « dons de visionnaire des aliénés », « psychologue profond », « pythie » pouvant se référer selon notre hypothèse à Dostoïevski, deviennent ainsi de plus en plus significatifs. Certes, ces mots contiennent tous une double signification laissant transparaître une multitude de nuances qui s'entremêlent : sarcasme, admiration, résistance, refus, etc. ce qui rend difficile à mesurer et à définir la présence de l'intertexte avec une œuvre spécifique. Ceci représente d'ailleurs une façon excellente de réaliser le projet de neutralisation que se propose Nathalie Sarraute. Elle n'affirme pas exactement de qui elle parle pour ainsi laisser au lecteur le choix d'identifier à ce « quelqu'un » n'importe quel sujet qu'il retrouve dans sa propre mémoire. Pour notre part, on estime que l'intertexte avec l'œuvre dostoïevskienne, quoique très discret, y est cependant présent et saisissable puisqu'en lisant le chapitre donné de Sarraute, nous retrouvons dans notre mémoire de lecteur des réminiscences des textes et des raisonnements dostoïevskiens. Constatation peut-être réfutable aux yeux d'un autre lecteur et c'est là le piège et la difficulté de toute exploration intertextuelle. Il s'agit donc d'une présupposition plutôt que d'une affirmation, une présupposition que nous essayons cependant de rendre consistante et le chapitre suivant explorant le mot « Bonheur » conforte nos ambitions.

Ici nous trouvons des éléments intertextuels qui renvoient plus particulièrement aux *Démons* de Dostoïevski, œuvre qu'on peut exploiter dans bien de directions, mais dont la valeur prophétique en matière politique est reconnue par plusieurs critiques. C'est justement cette valeur de « pythie », dans le sens positif du terme, qui sert cette fois de vérité

romanesque qu'exploite Sarraute dans *Tu ne t'aimes pas* à travers le chapitre sur le mot « Bonheur ».

-Mais vers quel Bonheur ? N'y en a-t-il pas pour tous les goûts ? de toutes les sortes ? (TNT, p. 1176)

Cette phrase nous permet d'avancer que parmi les multiples interprétations qu'on peut offrir à ce mot se trouve la notion de « vérité romanesque ». Ne serait-ce pas un bonheur pour un écrivain de découvrir chez un autre cette vérité romanesque qui deviendra la source de sa propre création ? Notre étude intertextuelle précédente a essayé de démontrer ce fait. La vérité littéraire révélée par Dostoïevski a bouleversé, comme bouleverse un bonheur, nombre d'écrivains européens, parmi lesquels se trouve bien entendu Nathalie Sarraute. Mais le bonheur bouleversant du romancier russe possède une caractéristique singulière qui dérange l'ordre commun des choses. C'est un bonheur sous lequel « soudain la terre tremble » (TNT, p. 1182). Un bonheur qui s'oppose à bien des égards au « Bonheur le plus solidement construit » (p. 1182) du type tolstoïen par exemple. A l'aide de quelques allusions implicites, la voix narrative multiple de *Tu ne t'aimes pas* nous amène sur le terrain des contradictions dostoïevskiennes où, comme chez Sarraute, le cliché est bafoué :

-Et nos possédés de l'esprit de contradiction... ils se dressent, ils crient : Ici ce n'est pas le Bonheur... c'est un nom usurpé... il n'y a rien ici de ce que ce nom doit désigner. (TNT, p. 1180, nous soulignons)

L'expression-clé soulignée dans cet extrait est celle qui déclenche en nous des réminiscences des *Démons* de Dostoïevski. Dans ce livre complexe qui raconte l'histoire d'un complot anarchiste dans une ville de province, trois personnages notamment, Verkhovenski le manipulateur, Kirilov le suicidaire exalté et Chatov le slavophile peuvent être considérés comme trois facettes d'un seul personnage. S'y ajoute une dimension philosophique, amenée en particulier par le personnage de Stavroguine, véritable incarnation du mal absolu et héros important du roman. Et si cette œuvre est prophétique, ce n'est pas, comme Dostoïevski l'espérait, parce que tous les démons finiraient par sortir de la Russie pour mourir, comme le cite l'épigraphe (Luc VII, 32-36), mais bien plutôt car elle annonçait avec clairvoyance, selon certains théoriciens, les futures révolutions russes. On se rappellera ici également le débat qui entoure le choix de la traduction du titre pour ce roman et qu'on a élucidé précédemment.²⁷⁹ La traduction qui convient est en effet « Les Démons », or le terme « Les Possédés », utilisé par certains traducteurs, apporte une confusion et apparaît comme un « nom usurpé » tout

²⁷⁹ Voir l'analyse des *Démons*.

comme le mot « bonheur » lorsqu'il est employé par certains pour désigner parfois des sentiments qui ne lui correspondent pas en réalité. Éléments intertextuels encore peu fiables à ce moment du récit si le passage suivant ne venait leur donner de la consistance :

-Parfois le Bonheur enfermé en un bloc épais dans un livre vient frapper toute une population... [...]

-Ils l'avaient eux-mêmes rapporté de la librairie ou choisi dans une bibliothèque ambulante... et il avait explosé... un Bonheur tout neuf fabriqué avec des substances inconnues à faire voler en éclats ce que jusque-là les avait abrités, ce qu'ils avaient soigné, préservé, ce qu'eux-mêmes et tous autour d'eux avaient nommé Bonheur... Nous avons vu émerger de *cet écroulement des pauvres gens*, l'air égaré, se lamentant... « Voilà donc ce que c'était... vous voyez cet amas de camelote... Dire que nous appelions ça Bonheur... On a beau essayer de les calmer... - Mais si mais si, c'était le Bonheur, je vous assure que vous y étiez, vous allez le retrouver... Non, Jamais. (p. 1190, c'est nous qui soulignons)

Toute cette description d'un écroulement du « bonheur », de sa transformation radicale, de son explosion en éclats n'est rien d'autre que l'expression métaphorique du projet littéraire que se propose Nathalie Sarraute. Mais sur un autre plan, c'est ce qui caractérise parfaitement le livre dostoïevskien, *Les Démons*, qui, par sa vérité romanesque mais aussi politique et sociale, frappe toute la population russe d'une prophétie sur une révolution à venir, une révolution qui marquera profondément le sort de la Russie et d'autres pays qui ont formé l'URSS. Dans ce contexte, émerge dans notre mémoire un autre texte (déjà cité) plus explicite de ce sujet, qui figure cette fois dans *L'Ere du soupçon* : « Avec cette divination propre à certains génies, celle qui avait fait pressentir à Dostoïevski l'immense élan fraternel du peuple russe et sa singulière destinée [...] » (DK, p. 1576). C'est à ce moment précis qu'on peut relier les mots « voyante », « pythie » et « visionnaire » du chapitre antérieur analysés ci-dessus à « cette divination propre à certains génies ». C'est là qu'on comprend la complexe ambiguïté de l'expression « auteur prophétique » qui peut désigner deux phénomènes différents en littérature : écrivain omniscient et son opposé. Le génie de l'auteur qui, dans la narration, adopte un point de vue interne consiste justement dans sa capacité à transmettre une vérité inouïe d'une manière non-autoritaire, contrairement à l'auteur qui installe son *moi* artificiel dans son récit et clame à haute voix sa vérité comme seule issue possible. Personne ne savait à l'époque de Dostoïevski qu'une révolution si importante allait frapper la Russie et bouleverser la marche de l'histoire, tout comme *Les Démons*, en quelque sorte, a bouleversé par son contenu et sa forme le monde littéraire de son temps. Il n'est pas étonnant que la vérité apportée par le romancier russe, tant en matière politique que littéraire, soit une vérité surprenante et étrange, un « bonheur » éclaté en mille morceaux éparpillés comme les

interprétations sarrautiennes du mot. C'est donc une vérité nouvelle, ou bien un « Bonheur tout neuf fabriqué avec des substances inconnues », que révèle *Les Démons*.

De cet « écroulement » du Bonheur émerge toujours « des pauvres gens, l'air égaré » qui regrettent avoir perdu leur repères traditionnels. La citation du titre du premier roman dostoïevskien *Les pauvres gens* n'est pas forcément arbitraire ici. Elle peut se lire comme une allusion au parcours littéraire du romancier russe. Il s'agit là non seulement d'un « écroulement » des formes stéréotypées du héros littéraire, mais aussi du renoncement définitif aux procédés utilisés dans ce premier roman social : celui-ci, qui avait suscité l'admiration de Belinski, apparaît par comparaison aux récits ultérieurs, comme moins réussi en matière poétique et stylistique. En échappant au « misérabilisme²⁸⁰ », selon le terme girardien, au pathétique et aux influences gogoliennes des *Pauvres Gens*, Dostoïevski des *Démons* révèle une vérité nouvelle qui l'érige en précurseur des temps littéraires modernes situé « aux antipodes » de ses contemporains qui clamaient le nom d'un autre « Bonheur ». Le bonheur de Dostoïevski, c'est la vérité nue qu'il découvre bien après l'écriture des *Pauvres gens*, au bagne auquel il a été condamné à tort, mais où il a expié ces nombreux petits crimes moraux envers soi-même et son semblable. C'est aussi après le bagne que l'univers culturel de l'écrivain russe s'enrichit d'un nombre impressionnant de lectures importantes qui ont contribué à l'élaboration de ses plus grands projets littéraires. *Les Carnets du sous-sol*, *Crime et châtiment*, *Les Démons*, *Les Frères Karamazov* sont des ouvrages exceptionnels qui révèlent une sensibilité particulière pour les ambiguïtés de l'expérience humaine, sensibilité acquise après le bagne qui a changé la vision de la vie de Dostoïevski et avec cela son projet de représentation de la vie en littérature. Et le texte sarrautien d'élucider ceci :

-Mais ce ne sera plus Bonheur qu'il faudra les nommer, ce sera Vie étriquée. Ennui. Prison. Bagne à perpétuité. Le Bonheur est loin d'ici... aux antipodes... (p. 1190)

L'écriture de Nathalie Sarraute, si différente soit-elle de celle de Dostoïevski, se situe pourtant ici, au cœur de ce Bonheur transformé et reconsidéré qui provoque l'ennui chez certains. Au cœur de la « vie étriquée », de la variété de ce « bagne à perpétuité²⁸¹ », de ce « réalisme » des situations inattendues, des pensées intérieures inlassablement agitées, des manifestations humaines irréductibles aux grilles conventionnelles de connaissance et de représentation.

²⁸⁰ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit. p. 302.

²⁸¹ Rappelons que *Les souvenirs de la maison des morts*, écrit immédiatement après le bagne, reflète notamment cette réorientation de visions vers une découverte d'un nouveau « bonheur »/réalité caché sous l'horreur des apparences. C'est ici que l'auteur formule clairement l'impossibilité de réduire en types la diversité des êtres humains. Vers une découverte d'un nouveau bonheur caché sous l'horreur des apparences.

L'impossibilité de réduire en types la diversité des êtres que Dostoïevski tente d'évoquer dans ses récits, l'incapacité de déduire des constatations exhaustives sur la réalité infiniment plus diverse qu'on imagine en général, le refus de dresser des distinctions trop fortes, trop violentes entre les êtres humains sont les raisons pour lesquelles Dostoïevski nous livre une nouvelle vision du « Bonheur », de la vérité romanesque, de la réalité, de l'homme dans toute son ambiguïté. On peut reconnaître là une tendance du roman moderne : l'univers unifié du roman « monologique », selon le terme de Bakhtine, tend à se désagréger au profit des univers pluriels des personnages. Il ne s'agit plus de boucler ou d'achever une intrigue romanesque, ni de parvenir à une conclusion morale ou idéologique. Il s'agit plutôt de faire apparaître le monde dans sa fragmentation et de révéler les tensions entre divers points de vue, ainsi que le fait Nathalie Sarraute dans *Tu ne t'aimes pas*. Toute son œuvre est le refus d'une pensée trop abstraite, des distinctions identitaires inutiles, de la définition réductrice d'un sentiment.

Dans le cadre de cette recherche intertextuelle il n'a pas été de notre intention de fournir une étude complète des liens intertextuels entre l'œuvre de Sarraute et celle de Dostoïevski, mais plutôt d'en esquisser quelques lignes principales et de suggérer la fécondité de ce champ de recherche : l'exploration par les deux auteurs d'états psychiques et l'usage de certains procédés de narration communs, à savoir le jeu avec l'attente du lecteur, et les dialogismes, dans le sens bakhtinien du terme.

Cette analyse nous permet aisément de mettre en lumière l'immense potentiel de la structure dialogique de *Tu ne t'aimes pas*. Cet échange riche et continu, entre les voix du sujet multiple, entre celles-ci et le lecteur, entre la conversation et la sous-conversation, entre différents types de doubles et bouffons, forme la majeure partie de la communication dans l'œuvre de Nathalie Sarraute et Fiodor Dostoïevski. Un dialogue, ou bien un « bavardage », une polyphonie qui environne, enveloppe et soutient les répliques verbales et vient compenser en littérature l'incapacité du langage verbal à rendre compte de la fluidité, de l'ambiguïté, de la versatilité de la réalité psychique d'un être humain. Un dialogue de plusieurs voix, un dialogue de plusieurs textes, un dialogue des textes avec une pluralité de lecteurs. Nous avons vu que le texte de Nathalie Sarraute, comme le texte de Fiodor Dostoïevski, suppose un lecteur prêt à activer le programme de lecture repérable dans le texte même, c'est-à-dire un lecteur vigilant et disponible, prêt à recevoir la sensation dans sa dimension indéfinissable et spontanée, mais ne rechignant pas à lire et relire pour repérer les référents et démêler la polyphonie inhérente. Il s'agit donc d'un lecteur multiple à l'instar du sujet sarrautien dans *Tu ne t'aimes pas*, qui non seulement participe intensément à l'élaboration de la signification mais se montre capable de reconstruire l'univers de fiction à partir des mouvements intérieurs que le texte déclenche en lui. Un lecteur sollicité sur plusieurs plans : sa mémoire, sa culture,

son inventivité interprétative, son esprit ludique et sa sensibilité intérieure. Finalement il s'agit d'un lecteur qui trouve du plaisir à ces opérations de dissociation entre apparence et contenu, voix dialogique et voix monologique, conscience monolithique et conscience en éclats. C'est lors de ce processus complexe de dissociation, d'épuration qu'apparaît dans toute sa vigueur l'univers du double chez Nathalie Sarraute. Un double qui tend obstinément vers le multiple.

* * * *

Ainsi, depuis *Tropismes*, l'axe principal de l'entreprise poétique sarrautienne est de dissocier l'un de l'autre deux niveaux différents : « celui des tropismes et celui des apparences » (RR, p. 1655). D'une part, les apparences présentent des vitrines (T, p. 3), des façades (PI, p. 47), des « formes diverses » (M, p. 224) aux lignes définies et aux contours précis et nets. De l'autre, les tropismes se caractérisent avant tout par leur mobilité, leur versatilité, leur vitalité. Le premier univers est stable, le second est dynamique. Le premier est un trompe l'œil, le deuxième est la réalité vivante. C'est cette bipartition de la réalité que les premiers récits de Nathalie Sarraute se fixent comme horizon d'élucider. L'enjeu est donc de capter ce mouvement invisible qui se cache sous le visible pour montrer la dualité qui caractérise les matières, les espaces, le mot, la pensée, le ressenti. Personnage, narrateur, intrigue, langage, tout l'univers romanesque est atteint par l'ambiguïté et l'ambivalence pour ainsi réussir la figuration de cet invisible lié à l'infini, à la vie psychologique authentique. Les modèles d'écriture, d'action, de réflexion et les « types facilement reconnaissables » (RR, 1654), propres aux conceptions figées de la perception du monde et de son interprétation romanesque, sont réduits désormais au statut de faux-semblants qu'on oppose avec virulence à un univers fluctuant et innommable. Le texte sarrautien devient soudain lieu de multiples métamorphoses imprévisibles et de jeux d'optique qui permettent de cerner diverses dimensions invisibles jusque là. Plongé soudainement dans cet univers effrayant et violent du ressenti pur, le lecteur est convié à participer à une sorte de jeu assez ludique : le jeu du dessin-devinette. Pour capter l'invisible, il faut deviner « l'autre aspect » du dessin. *Portrait d'un inconnu* nous explique fort bien le fonctionnement de ce jeu qui met en lumière la nature duplice de la réalité. Désormais, l'œuvre sarrautienne se présente comme un texte continu où seul importe ce jeu optique qui hiérarchise visible et invisible, surface et profondeur, dehors et dedans, faux et vrai, unique et double, toujours au profit du dernier. Mais ce qui semble avoir inspiré Nathalie Sarraute dans l'élaboration de la technique du « dessin-devinette » c'est avant tout un déplacement du même ordre qu'on peut repérer déjà chez Dostoïevski.

Dans *Martereau*, le visible se double d'un univers invisible encore plus complexe que dans *Portrait d'un inconnu*. Ici, l'opposition entre les deux plans de la réalité travaillée dans

le livre précédent cache diverses autres facettes. L'interprétation d'une scène peut s'organiser non seulement autour d'une opposition bipolaire du monde, mais autour des oppositions multiples ; la vision stéréoscopique de la réalité cédant progressivement la place à une vision plurielle. C'est ainsi qu'apparaissent dans ce troisième récit sarrautien les quatre variantes plausibles d'une même scène. Le monde ne se dessine plus seulement sous un aspect bidimensionnel, mais présente une tendance à la fragmentation. Il n'est donc binaire qu'au premier coup d'œil.

Entre la vie et la mort et *Enfance* continuent à cultiver les germes d'une dualité qui tend à l'infini, à l'indéterminé, à l'universel. Dans ces deux textes, le double du sujet sarrautien se fixe comme horizon de mettre en lumière aussi bien le caractère duplice du visible que l'ambiguïté de l'invisible. En effet, à partir de là, l'espace tropismique apparaît comme multiple et indéfinissable. Le double est désormais polymorphe et universel. Et qui dit universel dit neutre. La figuration du neutre, ce célèbre projet artistique qui représente une manière originale de penser la modernité littéraire, dresse sur la scène imaginaire sarrautienne un univers où le soupçon règne en maître. Le fait que le neutre ne puisse s'affirmer ne signifie pas, pour Sarraute, que l'on puisse le viser simplement en niant son contraire. Décupler à l'infini une réalité, une forme, une sensation, un mot, une image crée enfin chez l'écrivaine l'effet du neutre annonçant l'effacement auctorial qui doit caractériser tout texte authentique. Et inversement, le neutre dans sa dimension non-formelle et indifférenciée suscite un raisonnement double ou un mouvement intérieur ambigu. Aussi la quête du neutre à travers de multiples variations prend son départ dans le double et se trouve conditionnée par les manifestations spontanées de cette notion complexe et protéiforme destinée à brouiller les repères du lecteur.

Avec *Tu ne t'aimes pas*, tout ce processus du neutre au double et vice-versa est poussé à son extrême évolution. Ici, la romancière déploiera essentiellement une exploration de l'individu confronté à la question du principe d'union ou de l'articulation en lui de deux instances, le sujet et l'objet. A travers le dialogue qu'entretiennent les diverses voix de cette conscience universelle, le lecteur est constamment interpellé. La dualité est représentée désormais seulement par et dans la parole dialogique de l'être sarrautien qui traduit à la surface du texte l'immense masse mouvante des tropismes qui, selon la romancière, animent n'importe quel *moi*. L'usage de cette dimension dialogique du discours sarrautien met en place une polyphonie qui fait éclater définitivement la structure actancielle classique du roman et donne à voir l'importance cruciale de la co-énonciation du lecteur. Cette polyphonie qui structure la narration sarrautienne sur un double niveau, celui du narrateur et du lecteur, est loin d'être en contradiction avec la désagrégation du modèle traditionnel du roman. Bien

au contraire, elle est l'expression la plus authentique de cette intersubjectivité qui caractérise, au fond, le matériau sarrautien – les tropismes. Tout l'enjeu du récit polyphonique de Nathalie Sarraute consiste donc à essayer d'appréhender ce qui est proprement indéfinissable et doit rester anonyme et duplice sous peine de se figer.

Avec la reconnaissance paradoxale du comportement ambivalent de tout sujet, le récit sarrautien nous conduit à penser que certains aspects de la réalité des profondeurs psychologiques n'obéissent pas à la logique des déductions identitaires, l'enjeu des interactions sociales se situant ainsi à un niveau infra-verbal, dans l'univers des sensations invisibles. Le but de la polyphonie n'est donc pas de trouver un principe unitaire de connaissance et de définition de ces mouvements psychiques, mais d'indiquer le surgissement des pensées et ressentis complexes, qui ne se réduisent à aucune science, mais qui permettent l'intercommunication des sujets en opérant des boucles dialogiques.

Et ce principe dialogique selon lequel l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'à travers des interrelations humaines, qu'à travers la communication avec un *autre* est hérité de Fiodor Dostoïevski. Le récit polyphonique sarrautien, à l'instar du récit dostoïevskien, met en lumière un sujet divisé, multiple et interrelationnel. Se voir à l'intérieur de ce cercle qu'est le besoin d'autrui, c'est, pour le *je*, dans ces deux univers, se sentir à la fois comme sujet et objet. C'est appréhender son existence en même temps en dehors du cercle et en dehors de soi. C'est prendre conscience de l'ambiguïté de son être : comment est-il possible à la fois exister sous le regard des autres, dans un monde objectif, et être celui qui, conditionnant cette existence, ne saurait s'y identifier pleinement ? La découverte du dédoublement correspond ainsi à une double perte : en tant qu'objet, le personnage ne se possède plus, il appartient aux autres, à leur désir, aux lois de la morale ou de l'esthétique ; en tant que sujet, il perd tout contenu et toute identité. Alors il lui reste de s'exiler de l'absolu et d'accepter sa dualité, cette qualité essentielle d'« entre-deux » qui fondamentalement le définit. Par conséquent, les caractéristiques qui définissent un individu dans les romans envisagés par Dostoïevski et Sarraute doivent cesser d'être soutenues et justifiées par une instance absolue.

L'enjeu du double est chez Sarraute toujours le même que chez Dostoïevski, mais ils privilégient des modèles herméneutiques différents. Chez lui, l'univers hiérarchise surface et profondeur visant un équilibre et une harmonie entre ces deux plans, chez elle, mettant en lumière surtout le second plan, celui qui est polymorphe et ouvre sur la profondeur infinie.

Ainsi, Dostoïevski décide de décrire les tumultes de la duplicité de l'âme humaine à travers des contradictions comportementales, des gestes, des paroles et des images antinomiques qui désagrègent progressivement l'individu et par conséquent le personnage

romanesque. Nathalie Sarraute, quant à elle, ne voit plus la nécessité de décrire une réalité extérieure pour ainsi révéler les méandres d'une réalité intérieure. Elle réalise d'entrée un plongeon dans les profondeurs de l'être humain dont elle découvre la dualité essentielle grâce d'abord à Dostoïevski et ensuite à ses autres précurseurs. Si Dostoïevski décompose la réalité extérieure en la confrontant à une réalité intérieure tout autre, Sarraute déploie une confrontation entre deux ou plusieurs réalités intérieures. Ce sont bien entendu les sensations et les mouvements spontanés qui se dissimulent derrière le comportement outrancier des êtres dostoïevskiens qui constituent les véritables personnages de Nathalie Sarraute. Pourtant, chez Dostoïevski, il s'agit des pulsions liées à la criminalité, folie, sensibilité psychique, au mysticisme, ou au rêve, chez Sarraute, il s'agit de pulsions d'ordre plus intime et beaucoup moins agressives. Ici, une sensation est décomposée à l'infini pour en montrer toutes les virtualités possibles. Une fois décortiqué, ce personnage singulier se réincarne en un autre porteur d'états psychiques infimes et intacts. Par conséquent, chez Dostoïevski, c'est l'état d'âme du personnage qui se métamorphose sans cesse et grâce à la force des représentations de ses pulsions, le non encore clairement senti, cette imprécision particulière, cette dualité qui anime son être se communique au lecteur. Sarraute, à la différence de son précurseur, cherche à faire ressentir cette indépendance intérieure de chacun, sa dualité, non pas à travers des représentations « solides », inutiles déjà à son époque, mais à travers une matière volatile et anonyme et l'exploration microscopique d'une action déclenchée par celle-ci, d'un regard, de la dualité du sens d'un mot, d'une image.

Les procédés du romancier russe ne sont certes pas identiques à ceux de la romancière française : là où le texte de Dostoïevski tend vers la description et la nomination de la dualité propre à l'homme ou à la chose à connaître, Sarraute écarte le nom qui détruirait les « mouvements » dont elle cherche à saisir la dualité. Chez Fiodor Dostoïevski, le caractère double des personnages émerge dans un cadre social et historique bien défini. Quant aux personnages sarrautiens, leur structure « épurée », le manque des prénoms, les détails flous sur le genre de relations qu'ils entretiennent avec autrui et avec la réalité font que leur dualité s'enracine surtout dans leur réalité intérieure, dans leurs tropismes. Si chez Dostoïevski, l'homme aux pulsions doubles est par excellence le personnage principal de son œuvre, chez Sarraute c'est souvent le mot aux significations ambiguës qui est le protagoniste d'une histoire tropismique. Ainsi, à la différence de l'auteur russe qui « enrobe » son personnage dans des événements, conduites, attitudes, images, gestes et discours complexes pour laisser au lecteur le soin d'en détacher l'essentiel de la dualité des mouvements souterrains, Nathalie Sarraute « enrôle » son personnage-support de multiples significations – le mot – dans des métaphores qui sont des variations successives qui entraînent à chaque fois « un changement

du décor » de cette sensation singulière. Pour rendre compte de la dualité, Dostoïevski recourt à l'analyse minutieuse des caractères ambigus afin de réconforter le lecteur de son époque et d'éviter le débordement d'une dimension au détriment de l'autre. Un siècle plus tard, Sarraute met l'accent sur la nécessité de trouver de nouveaux instruments d'optique pour explorer et enregistrer ce qui se passe *entre* le dehors et le dedans. La position originale de Nathalie Sarraute consiste de ce fait à dire à la fois l'insuffisance de l'extrospection, tenue pour illusoire, et de l'introspection, dont les théories freudiennes auraient ruiné les pouvoirs par la mise en place des catégories qui fonctionnent comme des stéréotypes.

Tout ceci montre évidemment, comme l'écrit Sarraute, que « les procédés employés par Dostoïevski pour traduire ces mouvements sous-jacents » étaient primitifs. Mais malgré la connotation un peu négative, peut-être, du mot « primitif », il est loin de traduire un jugement. Bien au contraire, il nous semble qu'il exprime plutôt la reconnaissance de la primauté de celui qui a ouvert l'espace romanesque à l'innomé par la mise en œuvre de la constance d'une structure binaire dans les descriptions des sujets, des objets, des relations intersubjectives. Perçu de l'extérieur, l'écart entre les univers poétiques de Nathalie Sarraute et de Fiodor Dostoïevski peut sembler énorme. Mais ceci est le résultat plutôt non pas d'une rupture, mais d'une évolution, pas d'un bouleversement de la réalité dostoïevskienne, mais plutôt d'un approfondissement continu de cette réalité réalisé par Nathalie Sarraute. Car pour affirmer son originalité, la romancière a dû découvrir une nouvelle forme, l'imposer comme signe de sa différence artistique et révéler au lecteur, à travers cette forme, une littérature qui s'inscrit dans un mouvement irréversible vers le moderne. La poétique de Nathalie Sarraute, témoigne au fond d'une réalité très proche de celle perçue par Fiodor Dostoïevski, mais qui est néanmoins une réalité nouvelle puisque explorée et exprimée sous une forme différente et inédite²⁸².

Nos analyses dans cette partie ont visé notamment à déceler dans l'œuvre de Fiodor Dostoïevski les éléments propices à traduire la dualité d'une réalité chère à Nathalie Sarraute. S'agissant ici essentiellement de repérer des structures thématiques communes, nous voudrions développer désormais notre recherche en explorant comment certaines formes employées pour mettre en œuvre le double chez Dostoïevski ont évolué pour devenir ce qu'elles sont chez Sarraute. Pour ce faire, nous analyserons d'une part *Les Carnets du Sous-sol* et de l'autre *Martereau*.

²⁸² A ce sujet, Nathalie Sarraute s'exprime ainsi : « La technique, c'est le mouvement même par lequel la réalité accède à l'existence. Une réalité qui, pour chaque artiste, est sa réalité propre, où il est tout entier engagé, qui s'est élaborée en lui depuis son enfance, au cours d'un long processus inconscient. », Sarraute, N., in *Conférences et textes divers*, « La Littérature aujourd'hui », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1661.

Troisième partie : **La représentation du je – une source d’ambiguïté dans *Les Carnets du sous-sol* et *Martereau*.**

Avant-propos

Écrits à la première personne, *Martereau* et *Les Carnets du sous-sol* se présentent comme deux textes importants pour notre recherche dans la mesure où ils illustrent le passage de la narration omnisciente vers une narration subjective, la mise en question de la subjectivité par une dialectique du soi et de l’autre - un concept fortement marqué par la dualité - et l’ouverture qu’ils opèrent dans le champ de l’écriture à une forme novatrice de représentation d’une réalité intime.

Dans *Martereau*, sous l’apparence d’un personnage, nous découvrons plusieurs virtualités d’un *je* narrateur agité par des pulsions antinomiques en train de se bousculer dans les replis les plus profonds de sa conscience. Anonyme, ce *je* apparaît comme un être hypersensible et attentif aussi bien à l’égard de ses propres tropismes qu’aux mouvements intérieurs semblables présents chez ceux qui l’entourent. Son rôle est désormais celui de dénicher, à l’aide de son regard scrutateur, ce qui palpite au-delà de l’image du monde aux contours définis. Particulièrement sensible au contenu pur de son objet de recherches (les tropismes), évident dans l’expérience immédiate, le *je* de *Martereau* cède pourtant devant la tentative de lui construire une forme. Une fois éloigné de son sens immédiat, cet objet se présente soudain armé de l’image double qui s’oppose à son contenu pur. Ainsi, l’image de ce territoire intime qui échappe à la description n’est autre que l’expression littéraire d’un écart significatif par rapport à la réalité visible et dicible. La création d’une image double est par conséquent une étape nécessaire vers la découverte de cette réalité du tropisme. D’où l’impressionnant foisonnement d’images à double fond dans *Martereau*. Ce qui attire et hante à la fois l’œil du narrateur sarrautien est donc l’image double qu’il crée à son objet dans la recherche d’un mot juste pour saisir et remonter le tremblement du « minuscule moment de l’effraction ¹ ». Et puisque chez le neveu, cette remontée n’appartient pas exactement à l’ordre du visible, mais plutôt à celui de la supposition, du pressentiment, l’hésitation, la sensibilité et le soupçon organisent les sensations et donnent la perception réprobatrice et duelle du *je* narrateur sur lui-même aussi bien que sur Martereau, sa femme, l’oncle, la tante, la cousine,

¹ Rabaté, D., « Le présent de la parole », *Critique*, Minuit, 656-657/ 2002, p.53.

etc. Telle est la condition nécessaire du *voir* sarrautien soucieux inlassablement de percer l'écran protecteur de toute forme figée.

De manière semblable, l'œil hésitant, sensible et en même temps très persévérant de l'homme des *Carnets du sous-sol* soumet à l'épreuve de la duplication la réalité. Une analyse antérieure de la première partie des *Carnets* nous a permis d'établir les principes majeurs selon lesquels la dualité s'inscrit dans le monologue intérieur du sujet parlant et ainsi constitue une introduction à la décomposition formelle du personnage monolithique². L'être souterrain qui mène le récit du point de vue de son *je* ne réussit pas à dévoiler au lecteur toute la vérité sur lui et sur son monde puisqu'il se trouve lui-même à la recherche de son identité. Une recherche qui n'aboutit jamais à ses fins à cause des « éléments hostiles et contraires » qui animent le héros dostoïevskien en reflétant la structure contradictoire de son psychisme et donc l'impossible définition de son identité. Il se présente dès lors comme un être dédoublé qui ne parvient à s'exprimer qu'en assumant l'ambiguïté de sa position à la fois de héros et d'anti-héros, de protagoniste et d'antagoniste. Par conséquent, la première partie du *Sous-sol* nous présente un sujet « sans nom³ », selon J. Catteau, qui s'apparente au sujet indéfini de *Martereau* par la quête désespérée de soi et cette sensibilité particulière aux mouvements souterrains/intérieurs ambigus sous l'action mystérieuse desquels la réalité extérieure s'avère inévitablement marquée par le seau de l'équivoque.

Quant à la deuxième partie des *Carnets du sous-sol*, dont nous avons réservé l'étude jusqu'à ce point de notre recherche, elle présente un parallélisme des thèmes et des figures liés à la dualité avec le récit sarrautien encore plus saisissant. Dans *Sous la neige fondue* nous découvrons un monde intérieur du personnage dostoïevskien complexifié, comparé à celui reflété dans la première partie du récit, par l'intervention de l'*autre* incarné à tour de rôle par différents personnages⁴. Ici, à l'impossibilité constatée de pouvoir dire son *moi*, répond l'écriture d'un sujet qui présente l'assemblage de deux dimensions à la fois différentes et complémentaires : d'un côté il est l'expression d'une subjectivité singulière, de l'autre, d'une identité collective qui se construit dans et par une expérience dialectique de l'altérité. Une distorsion entre l'intérieur et l'extérieur de l'être se fait ressentir sur plusieurs niveaux de la représentation. La dualité s'inscrit inévitablement dans les images et les discours du récit. Le

² Voir notre analyse des *Carnets du sous-sol* dans la partie précédente.

³ Jacques Catteau évoque en l'homme du sous-sol l'unique « homme sans nom » de l'œuvre de Dostoïevski qui est « aussi et logiquement un anti-héros littéraire » : il est la négation du *type* et de sa finitude. », Catteau, J., *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 288.

⁴ On note une ambiguïté entre l'adresse à soi-même et l'adresse à un autre encore dans la première partie des *Carnets*, cet autre y supposant un auditoire, un public « abstrait », or dans *Sous la neige fondue*, l'autre c'est un personnage concret de type « collectif », si on peut dire, qui implique Lisa, Apollon, Zverkov et ses disciples, etc.

caractère fragmentaire et morcelé de la représentation dans la première partie trouve enfin son explication avec l'intervention du regard et de la parole d'un autre dans *Sous la neige fondue*. De cette manière, on comprend qu'un espace d'étrangeté se crée dans le *Sous-sol* pour devenir, paradoxalement, le principe et le creuset de la réalité nouvelle explorée par l'auteur. Le *je* se voit et se pense, en rêvant à l'autre, comme si l'immobilité de l'image et de la parole étrangère pouvait lui faire acquérir la consistance de l'être. Son image et sa parole, devenue étrangères, reflètent ainsi l'écart par rapport à sa subjectivité et relève d'un imaginaire marqué par une bipolarité : l'identification et l'aliénation. Par cette ouverture à l'autre, Dostoïevski des *Carnets* montre que la mise en question de la subjectivité a des retombées importantes dans le domaine de la technique narrative⁵.

Ce qui confère aux *Carnets du sous-sol* un « statut problématique⁶ », en tant que récit à la première personne, est sa structure narrative dialogique particulière. D. Cohn commente cette particularité de la narration de l'être dostoïevskien ainsi : « L'homme du souterrain écrit comme s'il pensait, mais il pense comme s'il s'adressait à d'autres. Cet appel aux autres, bien loin d'être la « forme creuse » de sa pensée, est une forme riche de signification : donnant ainsi au discours intime toute l'apparence d'un comportement social, elle suggère qu'il n'y a pas plus de sincérité à attendre d'un discours qui s'adresse à soi-même que d'un discours qui s'adresse aux autres⁷. » Autrement dit, le récit à la première personne ne devient écriture sincère que s'il opère la scission de son sujet en plusieurs voix et se fonde sur une pensée et une parole intérieure dialogique créant des espaces de silence où toutes les virtualités sont envisageables, espaces de projection de l'invisible et de l'indicible. C'est là que s'aperçoit le glissement du mode de présentation monologique⁸ vers un « monologue dialogués⁹ ». C'est

⁵ Dans *La Chute*, A. Camus introduit aussi un interlocuteur dans ce qui aurait pu être un monologue intérieur, emboîtant ainsi le pas à Dostoïevski dont le protagoniste des *Carnets du sous-sol* ne cesse de se défendre ou de contre-attaquer. Voir Cohn, D., *La transparence intérieure*, op. cit., p. 203-204.

⁶ Conçus comme une confession de type nouveau, *Les Carnets du sous-sol* peuvent être considérés mais dans la mesure où l'auteur fictif contredit son activité d'écrire tout en offre, il peut être considéré comme un monologue intérieur.

⁷ Cohn, D., *La transparence intérieure*, « Du récit au monologue », op. cit., p. 202-3.

⁸ On peut dire que dans la première partie des *Carnets du sous-sol* il s'agit d'un monologue intérieur dans la mesure où le narrateur ne cesse d'y verbaliser l'évolution de sa vie intérieure tout en affirmant qu'il n'écrit et ne parle que pour soi-même. Mais si on prend en considération qu'en réalité le texte se trouve chargé d'interventions à la deuxième personne, il devient difficile de le définir comme un monologue intérieur autonome. La deuxième partie des *Carnets* nous conforte dans cette idée car on ne repère pas ici des critères par lesquels le monologue se distingue du récit : l'absence de rigueur chronologique dans la présentation des faits passés, une simultanéité entre discours et expérience, l'emploi des structures linguistiques qui ne sont pas celles de la communication. D. Cohn appelle ce type de récit « monologue autobiographique » choisissant ainsi une définition qui rend compte du texte dostoïevskien comme d'un type de récit « intermédiaire » entre récit autobiographique et monologue intérieur où l'auteur associe un mode de présentation monologique et un récit soumis à la chronologie des événements. Voir : Cohn, D., *La transparence intérieure*, op. cit., p. 207-208.

⁹ Ce terme est utilisé par Rachel Boué pour définir la conversation sans allocutaire explicite chez Nathalie Sarraute. Voir : Boué, R., *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de parole*, op. cit., p. 128.

sur ce point essentiel que la poétique dostoïevskienne dans *Les Carnets du sous-sol* se rapproche de la poétique sarrautienne dans *Martereau*.

A l'instar de Dostoïevski, Nathalie Sarraute représente le *je* du neveu-narrateur comme une identité collective qui construit son discours, et son image, dans et par une expérience dialectique de l'altérité¹⁰. Ce faisant, elle supprime, contrairement à son précurseur, l'histoire et la polémique idéologique et isole la construction identitaire du *je* narrateur comme seul objet digne de l'investigation romanesque. Ici de même, un bousculement se produit dans l'énonciation endophasique¹¹ de l'être impliquant à la fois une évolution des changements apportés dans la technique narrative par Dostoïevski et par le monologue intérieur tel qu'il a été conçu par Dujardin et développé de manière unique par Joyce et Woolf. Ce bousculement réalisé par Sarraute consiste à introduire une interlocution à l'intérieur d'un *je* scindé en plusieurs voix dont le discours n'est pas un « stream of consciousness », mais une « action dramatique menée, dirigée » à faire découvrir au lecteur ce qu'elle appelle la sous-conversation¹². Ici, nous ne sommes plus seulement mis au contact « des pensées les plus intimes, les plus spontanées qui paraissent se former à l'insu de la conscience et qui semblent antérieures au discours organisé¹³ » comme le permettait le monologue intérieur, mais assistons au contraire à la construction des véritables drames d'une conscience par un échange structuré de paroles. Certes, Sarraute a parcouru ce chemin du monologue intérieur à la sous-conversation¹⁴ grâce à ses lectures de Proust, Joyce¹⁵ et Virginia Woolf, entre autres, cependant, il serait injuste de négliger à cet égard l'importance de la contribution des réalisations opérées dans cette même direction par Dostoïevski.

L'établissement d'une altérité au sein du *je* permet aux deux auteurs une superposition et une confrontation de plans et de perceptions reproduisant la structure duplice du sujet. Par l'introduction d'une altérité dans la loi de la perception et de la parole, autrement dit, d'une différence, d'une contradiction, d'un doute, d'une répétition, les deux textes rendent efficace

¹⁰ *Tu ne t'aimes pas* illustre le mieux cette mise en question de la subjectivité par la scission du *je* en plusieurs instances.

¹¹ Expression utilisée par ailleurs par G. Saint-Paul dans « Le langage intérieur et les paraphrasies » où le centre endophasique est défini comme centre de la mémoire verbale et du langage intérieur. A ce sujet, voir également l'article de Gilles Philippe « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles ».

¹² Nathalie Sarraute lors d'un Cours à l'Université de Marc Bloch, Strasbourg II : printemps 2003 distingue le monologue intérieur de la sous-conversation. Concernant ce sujet, voir ES, p. 1585-1586, 1594 ainsi que la notice 1 à la page 1594, p. 2081-2.

¹³ Larbaud, V., *Préface* à Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Le Chemin vert, Paris, 1981, pp. I-X (citations p. II)

¹⁴ Voir l'étude de Weissman, F.S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, 1978.

¹⁵ Joyce a donné selon Nathalie Sarraute l'exemple le plus représentatif d'un monologue intérieur capable de faire naître en elle ses propres tropismes : « Ce qui m'intéresse dans le monologue d'Ulysse, ce n'est pas tellement que ça coïncide avec mon monologue intérieur, c'est qu'il y ait du monologue intérieur qui réveille en moi mon monologue intérieur qui s'appliquera à autre chose après, cela réveille en moi cette espèce de mouvement. ». Voir : Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p.136.

une « transgression » du code linguistique et perceptif et par là s'attachent à démontrer la précarité de toute représentation littéraire stable. Autrement dit, la mise en question de la subjectivité chez Dostoïevski et Sarraute vise à questionner le statut du *je* en tant que lieu de représentation du sujet parlant, son point de vue et sa parole.

De quelle façon et sous quelles formes l'usage d'une superposition de signes verbaux ouvre pour l'auteur un espace de jeu entre un *je* et un *je+autre*¹⁶, entre conversation et sous-conversation, entre image et contenu, entre analogie des expressions et différence de sensations ? Quels sont les modes de représentation de l'être à travers le questionnement de son authenticité subjective dans *Les Carnets du sous-sol* et *Martereau* et dans quelle mesure une évolution des formes du double se manifeste-t-elle dans la poétique effective de ces œuvres ? Telles sont les principales questions que nous voudrions aborder dans ce présent chapitre. Le corpus est construit notamment autour du jeu des similitudes et des différences à l'œuvre dans cette représentation dialogique et dialectique d'une réalité intérieure diffuse – terrain commun de recherche de nos deux auteurs.

Dans cette optique, nous avons choisi d'étudier le double à la lumière de deux critères fondamentaux : le *regard dissociatif* et la *parole dissociative* du *je*. La dissociation consiste ici dans l'action de rompre la cohésion d'une représentation superficielle d'un narrateur, d'un personnage et d'un mouvement de réciprocité. Dissocier, pour nous, veut dire ainsi diviser une constante fixe (le narrateur et le personnage), sectionner la présence et la persistance étrangère de l'être stéréotypé pour valoriser, par opposition, la vie secrète de l'absence, de l'évanouissement, de la mobilité propres au disparaître.

Nous nous demanderons, dans le premier chapitre, en quoi la mise en scène d'un regard dissociatif d'un sujet permet de faire apparaître l'ambiguïté de toute description : image double de soi, de l'autre, de la réalité et des relations qui se tissent entre ces composantes. A travers une étude minutieuse des images doubles qui foisonnent dans les deux textes nous découvrirons la manière incontournable de Nathalie Sarraute et Fiodor Dostoïevski d'utiliser l'image double comme une étape nécessaire de lecture et d'appréhension d'une réalité authentique incommunicable par le biais d'une forme unique. Dans le deuxième chapitre, nous étudierons les procédés selon lesquels une parole dissociative met en évidence formellement et narrativement cette ambiguïté du regard subjectif, incapable de fixer un objet sans l'interpréter et sans lui créer une double image. Nous découvrirons ici les effets duels de la confrontation d'actes de paroles qui

¹⁶ Nous paraphrasons ici la formule de Rimbaud : « le Je est un autre ».

s'interrompent ou se superposent, s'annulent ou bien se confirment l'un l'autre pour imposer généralement aux récits une organisation syntaxique disloquée. Aussi, la représentation de l'être et du monde selon un principe dialogique nous permettra de saisir l'existence d'un décalage entre langage verbal et langage souterrain chez Dostoïevski et entre conversation et sous-conversation chez Sarraute. Ce décalage peut être perçu comme un espace neutre où un doute, une idée laissée en suspens ou bien une impulsion indéfinissable qui s'installent pour contribuer d'une manière surprenante à la création de cet espace commun d'échanges vers lequel tendent, chacun à sa manière, Dostoïevski et Sarraute.

Nous avons construit notre étude de façon à ce que l'analyse du texte dostoïevskien précède, à chaque étape du développement, celle du texte sarrautien puisque c'est ce dernier qui constitue, en effet, l'objet principal de nos recherches. Le traitement de la problématique du regard et du mot dissociatifs chez Dostoïevski aura pour visée donc la synthèse des principaux procédés qui permettent leur reconnaissance, sous différentes formes hétérogènes, dans le texte sarrautien. Nous allons ensuite analyser et développer, plus amplement cette fois, la pertinence spécifique de ces procédés pour la compréhension des effets de dualité produits dans *Martereau*. De cette manière, l'étude de l'œuvre de Fiodor Dostoïevski nous servira comme un point de départ d'une réflexion sur le processus complexe qui mène à la « refiguration¹⁷ » stylistique et sémiotique de la dualité dans le récit de Nathalie Sarraute. Aussi, étant donné que notre travail implique une analyse de près du texte, nos commentaires seront induits surtout par notre lecture de l'original dans le cas du récit dostoïevskien. Car c'est justement en russe que Nathalie Sarraute a eu la possibilité de lire Dostoïevski et, de ce fait, elle a pu saisir la profondeur de la signification de chaque tournure, de chaque mot, de chaque intonation.

¹⁷ Nous empruntons ce terme à Tiphaine Samoyault selon qui la *refiguration* relève d'une démarche sémiotique travaillant ainsi des questions de littéarité et consiste à se « démarquer de la position historiciste s'intéressant aux influences pour laisser au littéraire la possibilité de se refigurer constamment » ; Voir : Samoyault, T., *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 108.

Chapitre I : Le regard dissociatif

I.I. Dualité du regard

I.I.I. Dialectique du regard dans *Les Carnets du sous-sol*.

Le thème du regard double réapparaît dans l'œuvre dostoïevskienne parfois avec une insistance quasi obsessionnelle. A l'aide de sa « psychologie des profondeurs », Dostoïevski se passionne à trouver dans l'œil, organe de la vue et symbole du surmoi moral lié à la psychologie humaine, les explications de certains états psychiques observés chez des personnes qui se sentent regardées, et qui éprouvent le saisissement d'être vues. Dans *Les Carnets du sous-sol*, la dialectique du regard est à l'origine de toute relation intersubjective. L'auteur met l'accent sur les retentissements psychologiques du regard comme s'il affirmait que l'enfer en ce monde consistait à vivre sous le regard d'autrui. Il s'agit bien de ce regard froid et collant qui s'empare de l'homme du sous-sol ; ce regard qui le paralyse, le juge et le mange ; ce regard qui lui « vole » l'être, tout en le laissant « lâche », le transformant en « esclave ». Il est « un lâche et un esclave » (CSS, p. 63) conscient de sa dépendance du regard de l'autre et l'acceptant comme une nécessité pour sa propre identification en tant qu'être différent des autres : « Eux, ils étaient tous idiots et ils se ressemblaient comme des moutons dans un troupeau ; peut-être étais-je le seul dans tout le bureau à croire constamment que j'étais un lâche et un esclave ; si j'avais cette impression, c'est justement parce que j'étais évolué. » (CSS, p. 63). Admettre ainsi son état d'« esclave » et de « lâche » c'est, pour l'homme du sous-sol, accepter la souffrance causée par le regard méprisant de l'autre, car le mépris est le sentiment qu'il inspire habituellement à ceux qui l'entourent. Incapable d'affronter ce regard particulier de l'autre, il le fuit constamment : « Au travail, au bureau, je m'efforçais de ne regarder personne et je remarquais fort bien que non seulement mes collègues me prenaient pour un individu bizarre [...] ils semblaient me considérer avec une espèce de dégoût. » (CSS, p. 61). Il baisse les yeux même devant le premier venu, devant n'importe qui. Torturé par sa lâcheté, il expérimente sur lui-même pour éveiller sa propre résistance, mais le résultat n'est jamais différent : « je baissais toujours les yeux le premier » (CSS, p. 63).

La peur de lire le mépris dans le regard des autres alterne avec la peur d'être ridiculisé pour son exigence de contact qui sous-tend son désir. Être ridicule parce que différent des

autres, parce que plus sensible aux choses subtiles, invisibles à l'œil commun. Etre ridicule parce qu'en quelque sorte « romantique », tel que le héros se définit lui-même :

Le caractère de nos romantiques, c'est de tout comprendre, de tout voir et de voir souvent d'une façon plus claire que ne le font nos esprits les plus positifs ; ne se soumettre à rien ni à personne, mais, en même temps n'être dégoûté par rien ; tout contourner, céder à tout, avoir toujours une conduite politique ; ne jamais perdre de vue un but pratique [...] ¹⁸ (CSS, p. 65, souligné par l'auteur).

On sent dans ces propos une ambiguïté subtile qui porte sur l'évaluation du romantisme. D'une part, on peut lire cette définition particulière comme une sorte de réflexion métatextuelle de l'auteur sur la littérature. En ce sens, la tendance dostoïevskienne de percevoir dans ses profondeurs la dualité de chaque événement, objet et sujet ; de réunir d'une manière dialectique différents points de vue contradictoires tout en restant fidèle à son propre projet novateur (« et se conserver soi-même ¹⁹ » (CSS, p. 65)) ; de réactualiser sans répéter le sens du « beau et du sublime » (« conserver en soi, indestructible jusqu'au dernier souffle, « le beau et le sublime » ²⁰ » (CSS, p. 65)), cette tendance-là peut être interprétée comme une tentative explicite de *démythologisation* du romantisme idéaliste. De la sorte, le texte dostoïevskien revendique le passage décisif du romantisme au réalisme, d'une interprétation idéaliste du monde à une mise en lumière du dualisme de la réalité.

D'autre part, malgré la profondeur de cette réflexion, elle est d'un ton extrêmement ironique ²¹. On y lit du sarcasme à l'égard de ces « esprits les plus positifs » (« самые положительнейшие наши умы »), un sarcasme qui vise peut-être aussi la tendance vers le romantisme dont a fait preuve Dostoïevski dans ces premières œuvres. En analysant ce passage, René Girard écrit à ce sujet : « C'est de son propre romantisme que Dostoïevski fait ici la satire. Le contraste entre les situations lamentables et la rhétorique grandiose dont s'enivre le héros souterrain correspond au décalage entre l'interprétation suggérée par l'auteur et la signification objective d'un roman tel qu'*Humiliés et offensés*. Le héros souterrain, l'auteur présumé des *Mémoires*, perçoit la vérité des aventures grotesques qu'il a vécues dans l'aveuglement. Cet écart entre l'homme qu'il est devenu et l'homme qu'il était auparavant

¹⁸ «Свойства нашего романтика - это всё понимать, все видеть и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительнейшие наши умы; ни с кем и ни с чем не примиряться, но в то же время ничем и не брезгать; все обойти, всему уступить, со всеми поступить политично; постоянно не терять из виду полезную, практическую цель [...] », ЗП, 484.

¹⁹ «да и себя уже кстати вполне сохранить так таки в хлопчках », ЗП, 485.

²⁰ « и в то же время « и прекрасное и высокое » по гроб своей жизни в себе сохранить нерушимо », ЗП, 485.

²¹ L'abondance des diminutifs et l'usage du langage parlé dans le texte original nous aident d'avantage à reconnaître la signification ironique de l'énoncé cité.

reflète l'écart qui sépare *Les Mémoires* des œuvres antérieures [...]»²² ». Il s'agit donc d'une satire qui vise un double objectif : l'auteur et le héros. L'auteur – pour son élan romantique des descriptions de la dualité dans les textes qui précèdent *Les Carnets*, le héros – pour sa nouvelle tentative de se définir par ce « vieux petit mot, bien digne, ennobli par l'usage et connu par tout le monde²³ » (CSS, p. 65) – romantique. Comme le Dostoïevski des œuvres précoces se ment à lui-même en privilégiant les modalités « romantiques » et idéalistes de la représentation des dualités dans le but de satisfaire les attentes du public de l'époque, ainsi le héros du *Sous-sol* voudrait se construire une image et réaliser ses rêveries romantiques de se faire accepter et respecter par l'autre. Mais si l'auteur parvient à renoncer radicalement aux formes esthétiques, psychologiques et spirituelles qui rétrécissent l'horizon de sa création, le personnage des *Carnets* semble s'engluier dans l'ambiguïté de ses propres réflexions et actions. C'est un personnage déchiré entre le rêve et la réalité sordide, tantôt touchant, tantôt grotesque. Une dualité que René Girard interprète ainsi :

Le héros souterrain est à la fois le héros « rêveur » et lyrique des œuvres sentimentales et le petit fonctionnaire intrigant et ridicule des œuvres grotesques. Les deux moitiés de la conscience souterraine se sont rejointes. Ce n'est pas leur impossible synthèse que nous présente l'écrivain, mais leur juxtaposition douloureuse au sein du même individu. Ces deux moitiés dominant, alternativement, la personnalité du malheureux héros, déterminant ce que les médecins appelleraient son tempérament *cyclique*²⁴.

Le héros insiste sur la différence entre sa vision du romantisme et le romantisme des « natures éthérées dans leur formes pures²⁵ » (p. 64). Mais c'est une affirmation que le récit ne cessera de démentir par la mise en scène de son comportement contradictoire à travers lequel il apparaît comme victime de ses propres rêveries utopiques d'égalité et de générosité. C'est là qu'il devient grotesque. Dans un élan romantique de souffre-douleur, il est convaincu que son regard sur le monde est différent de celui des autres, croyant percevoir la réalité dans sa dimension complexe : « Ils ne comprenaient rien du tout, pas la moindre vraie vie, et je vous jure que c'était cela qui m'indignait le plus. Au contraire, ils prenaient d'une façon fantastiquement stupide la plus évidente, la plus aveuglante des réalités [...] » (CSS, p. 90). Néanmoins, malgré sa lucidité, c'est dans leur regard à eux qu'il cherche désespérément la reconnaissance de son être. C'est là que s'aperçoit cette « juxtaposition douloureuse » des

²² Girard, R., « Psychologie souterraine », *Du double à l'unité*, op. cit., p. 57.

²³ « словечко старинное, почтенное, заслуженное и всем знакомое. », словечко старинное, почтенное » ЗП, 484.

²⁴ Girard, R., « Psychologie souterraine », *Du double à l'unité*, op. cit., p. 58. Souligné par l'auteur.

²⁵ « надзвездных натур [...] в чистом их состоянии ». En russe « надзвездный » (traduit ici par « éthéré ») se compose du suffixe « над »=sur et le mot « звездный » ayant pour racine « звезда »=étoile. Le mot se traduira donc littéralement par « sur l'étoile », celui qui se croit sur une étoile, ailleurs, dans les nuages, loin de la réalité.

deux moitiés contradictoires au sein du même sujet dont parle Girard. Le « romantisme » de l'être souterrain a ceci d'exaspérant qu'une fois qu'il est défini ainsi et contredit par son comportement ultérieur, on a l'impression qu'on peut le ranger au compte de la névrose, de la paranoïa, du mauvais caractère. Soudain, se dessine une nouvelle double image de l'être souterrain qui révèle, d'un côté, son intelligence et son envie de « tout voir » et, d'un autre côté, son *moi* obscur qui le pousse à trahir toute grandeur d'âme et éprouver en conséquence un plaisir secret : « C'est un homme large, notre romantique à nous, et, en même temps, le premier brigand de la terre, je vous assure... » (CSS, p. 65). Cette dualité du héros se complexifie aussi par son attitude ambivalente à l'égard de l'autre. Son ambivalence affective se lit dans le regard qu'il jette sur les autres, un regard tantôt d'esclave, tantôt de maître, comme l'a si bien remarqué Tzvetan Todorov²⁶.

1. Le regard d'esclave.

Le regard d'esclave est chez l'homme du sous-sol, comme on l'a signalé plus haut, celui qui révèle sa soumission au regard de l'autre, son incapacité de l'affronter. Mais cette forme d'obéissance abjecte, de recherche honteuse ne serait-ce que d'un regard dédaigneux de l'autre, trahit une envie d'y trouver autre chose que du mépris. Ce regard est avant tout une communication, l'expression d'un désir irrésistible d'établir le contact. Guidé par cette pulsion souterraine, il rêve d'affronter le regard de l'autre, de se faire remarquer à tout prix. L'échec dans cette entreprise est semblable à un « vrai martyr²⁷, un outrage constant » (CSS, p. 72), tel qu'il est ressenti par le héros lorsqu'il cherche avec véhémence le regard de l'officier. Le sentiment de son infériorité angoissante engendre dans l'esprit du héros de la haine et du mépris. Lorsqu'il ne parvient pas une fois de plus à affronter le regard indifférent de l'officier, on l'entend dire : « je m'enivrais de rage quand je le regardais et... rageusement, j'obliquais chaque fois devant lui. » (CSS, p. 73). Pour se venger de ses blessures et de sa propre lâcheté, l'homme du sous-sol essaie de mettre dans son regard toute sa dignité, comme s'il lançait un défi : « je lui lançais des regards haineux, méchants » (CSS, p.70). Malgré ces multiples « provocations », l'officier ne le remarque jamais : « il ne remarquait même pas que je lui cétais le passage » (CSS, p.73), « et je le voyais passer, sans me remarquer » (CSS, p. 75). Ce n'est qu'en l'absence totale du regard, comme le souligne Todorov²⁸, que le héros

²⁶ Dostoïevski, F., *Notes d'un souterrain*, trad. Lily Denis, Aubier Montaigne, Paris, 1972. Voir : Todorov, Tz., « *Notes d'un souterrain* : une explication du texte », p. 29-33. Il s'agit en fait de la dialectique hégélienne maître/serviteur.

²⁷ « мука-мученская » (ЗП, 489). L'intensité sémantique du nom « martyr » est soulignée dans le texte russe grâce à l'usage de la répétition de deux mots ayant une racine commune et au rythme croissant qui en découle.

²⁸ Todorov, Tz., « *Notes d'un souterrain* : une explication du texte », op. cit., p. 30.

dostoïevskien parvient à atteindre son but : « j'ai fermé les yeux et – nous nous sommes rentrés dedans, épaule contre épaule !²⁹ » (CSS, p. 76). Et peu importe si pour l'officier, même après toutes ces manœuvres, l'homme du sous-sol reste inaperçu : « il n'a même pas jeté un coup d'œil » (CSS, p. 76). Ce qui compte pour le héros, c'est de croire avoir réalisé parfaitement son rêve d'égalité et défendu son honneur blessé : « je n'avais pas cédé un pouce et je m'étais placé publiquement au même rang social que lui. » (CSS, p. 76). Ce n'est donc qu'une victoire factice, pour l'œil du public, car en lui-même, le héros ressent encore plus fort sa déchéance qu'il camouffle sous une image apparente de « triomphateur » : « Il va de soi que j'ai supporté le plus gros du choc³⁰ ; lui il était plus fort – mais ça ne comptait pas » (CSS, p. 76). Même si le choc moral est doublé d'un choc physique, l'homme souterrain tient obstinément à célébrer son « courage » dans cette « guerre » des regards. C'est pour refuser de se soumettre au regard indifférent ou méprisant d'un maître impitoyable et scrutateur qu'il essaie d'exprimer par son regard toute son agressivité pour devenir lui-même « maître ».

2. Le regard de maître.

Le regard de maître trahit chez l'homme du sous-sol toute la souffrance qu'il vit à cause de son état de servitude, de « mouche³¹ » (CSS, p. 82), de misérable, bref d'insignifiance qu'il représente aux yeux des autres. Ce regard de « maître » parfois fouille, sonde, ou interroge sa cible rien que pour affirmer sa supériorité morale, ses capacités de percevoir certaines choses inaccessibles à une vue bornée, comme par exemple celle d'Apollon, le serviteur.

D'abord, le héros utilise son œil de maître pour dissocier l'image de son serviteur du fond de son être : « Il suffisait de regarder cette tête, ses cheveux blonds et toujours lisses, ce toupet qu'il se hissait sur le front et qu'il graissait avec de l'huile, cette bouche pleine de morgue, toujours faite en Y, et l'on sentait devant soi une créature inaccessible au doute.³² » (CSS, p. 143). Le regard subjectif du héros, même lié à la description, effectue une sorte de mise à distance du modèle descriptif et sert d'un point de vue *dissociatif* qui réalise le déplacement progressif d'une objectivité vers une subjectivité. À la lecture de cette description, on ne voit pas seulement l'aspect apparent du serviteur, mais aussi son caractère

²⁹ « мы плотно стукнулись плечо о плечо! », ЗП, 492.

³⁰ « Разумеется, мне досталось больше », ЗП, 492.

³¹ « Ils devaient me considérer comme la plus ordinaire des mouches. », p. 82.

³² « Взглянуть только на эту белобрысую, гладко причесанную голову, на этот кок, который он взбивал себе на лбу и подмазывал постным маслом, на этот солидный рот, всегда сложенный ижицей,— и вы уже чувствовали перед собой существо, не сомневавшееся в себе никогда. », ЗП, 535.

odieux, tel qu'il est ressenti par le héros : « c'était un maniaque au plus haut degré³³ » (CSS, p. 143). Son image n'est vraisemblable que si elle révèle ces deux dimensions du personnage : son être et son paraître. Ici, le regard de l'homme du sous-sol a justement cette fonction de dissocier l'aspect « soigné » du contenu « confus » du personnage. En voyant l'autre côté des choses, l'être dostoïevskien ne parvient pourtant jamais à définir explicitement ce qu'il apprend. Ainsi, dans cette description d'Apollon nous voyons à la suite de la dénomination de ses traits physiques venir une suite de mots juxtaposés en liste qui sert d'expansion de la signification de cette représentation. Le lecteur est le témoin, non pas de la description tranquille de l'image du serviteur, mais d'une sorte de mise en scène de celle-ci. Tout le drame est fondé ici sur une distribution des rôles des plus intéressants aux jeux cruels des regards des deux protagonistes. Certes, la description faite par le narrateur signifie avant tout l'attitude haineuse du maître envers son serviteur insolent et « despotique³⁴ ». Notons que la maîtrise de l'homme souterrain sur Apollon n'est en effet que le résultat d'un consensus accordant au serviteur le droit à « ne rien faire », et au maître les artifices d'une domination rêvée³⁵.

La description de la tête, des cheveux, de la bouche désagréables d'Apollon traduit en quelque sorte que c'est cette « créature inaccessible au doute³⁶ », ce maniaque au regard si ferme trouble sans fin la conscience du narrateur : « S'il lui arrivait de me regarder, c'était pour m'*adresser un regard* si ferme, si majestueusement sûr de lui-même et toujours ironique qu'il allait jusqu'à me rendre fou³⁷. » (CSS, p. 144, nous soulignons). En fait, au-delà des gestes calmes d'Apollon, de son « amour-propre digne d'Alexandre le Grand³⁸ » (CSS, p. 143), de ses paroles mesurées, de sa manière de zozoter d'une voix douce et chantante, c'était surtout les manœuvres des « regards sévères » (CSS, p. 147) qui déstabilisaient son maître. C'est que le regard du serviteur disait ce que sa bouche n'osait prononcer et ce que l'homme

³³ « Это был педант в высочайшей степени », ЗП, 535.

³⁴ « Les rapports qu'il entretenait avec moi étaient totalement despotiques [...] », p. 144.

³⁵ « A l'évidence, il me considérait comme le dernier des imbéciles et s'il acceptait encore de « me garder avec lui », c'était uniquement pour cette raison que, chaque mois, je pouvais lui donner son salaire. Il avait consenti à « ne rien faire » à mon service pour sept roubles par mois. », p. 144.

³⁶ « не сомневавшаяся в себе никогда », ЗП, 535.

³⁷ « а если случалось ему на меня *взглядывать*, то смотрел твердым, величаво самоуверенным и постоянно насмешливым взглядом, приводившим меня иногда в бешенство. ». On notera ici l'utilisation ironique du mot « *взглядывать* »/[vzgljadivat'] traduit dans le texte français par « adresser un regard ». Dérivé de « глядеть »/[gliadet'] =regarder le mot « *взглядывать* » est plus subtile et signifie « jeter la vue sur quelque chose ou quelqu'un d'une manière hautaine ». L'auteur n'utilise pas simplement « глядеть », l'équivalent de « смотреть »/[smotret'], quoique moins utilisé dans le russe courant, pour dire regarder. La souplesse de la langue russe lui permet, avec l'usage de « *взглядывать* », de souligner la subjectivité des perceptions du héros et de suggérer, par l'aspect imperfectif du verbe, le caractère répétitif de ce regard dérangeant d'Apollon.

³⁸ « Это был педант в высочайшей степени, и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле; и при этом с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому. », ЗП, 535.

du sous-sol s'efforçait désespérément de lui cacher. Ainsi, lui arrivait-il de voir par indiscretion grossière et par familiarité impertinente ce qui ne lui était pas destiné : l'humiliante condition d'infériorité de son maître. Ce regard indiscret est en effet un regard de « maître » qui se veut sadique, moqueur et hautain, un regard timbré d'autorité³⁹. Il constitue l'arme la plus puissante du serviteur pour exercer son pouvoir de punition sur son vrai maître infortuné : « Il commençait par darder sur moi un œil d'une sévérité extrême, avec lequel il me fixait quelques minutes durant, surtout quand il m'ouvrait la porte ou quand il la refermait derrière moi. ⁴⁰» (CSS, p. 146). Bientôt, l'œil sévère apprend à la fois, non seulement à juger mais aussi à critiquer son point de mire, à le haïr. Tout un jeu des regards se déploie devant les yeux du lecteur : « il s'arrête devant la porte, se met une main derrière le dos, pose un pied en avant, et me darde de ses yeux, sauf qu'on y lit non la sévérité mais le mépris total. Si je lui demande soudain ce qu'il lui faut, il ne me répond rien, il continue à me fixer encore quelques secondes et puis, serrant les lèvres d'une façon spéciale, l'air entendu, il se retourne lentement sur place, et il regagne, lentement, ses pénates⁴¹. » (CSS, p. 146).

Parfois, les deux hommes croisaient furieusement leurs regards de « maître », sans pourtant qu'il y en ait un qui cède sur ses positions : « moi-même, d'une façon brusque et autoritaire, je relevais la tête et me mettais à le fixer⁴². Nous nous regardions ainsi pendant bien deux minutes ; enfin, il se tournait, lentement, gravement, et revenait deux heures plus tard. » (CSS, p. 146). Peu après, pour enfoncer le clou, Apollon : « commençait soudain à soupirer, en me regardant⁴³, à soupirer longuement, profondément, comme s'il mesurait à chacun de ses soupirs l'abîme de ma déchéance morale, et, bien entendu, cela se terminait au bout du compte par sa victoire complète : je me mettais en rage [...]. » (CSS, p. 146). Un « œil de maître » s'attire toujours des châtiments. Car, voir l'interdit, comme le fait le serviteur, c'est déjà un acte d'effraction, un viol de secret, une profanation du sacré, voire un acte d'agression envers celui qui se sent pris sur le fait. Ce regard rusé, indiscret qui ne sait

³⁹ « Mais je ne sais pas pourquoi, il me méprisait, au-delà même de toute mesure, et il me considérait de si haut que c'en était insupportable. D'ailleurs, il considérait de haut n'importe qui. », CSS, p. 143.

⁴⁰ « он начинал с того, что устремит, бывало, на меня чрезвычайно строгий взгляд, не спускает его несколько минут сряду, особенно встречая меня или провожая из дому. », ЗП, 537.

⁴¹ « остановится у дверей, заложит одну руку за спину, отставит ногу и устремит на меня свой взгляд, уж не то что строгий, а совсем презрительный. Если я вдруг спрошу его, что ему надо? - он не ответит ничего, продолжает смотреть на меня в упор еще несколько секунд, потом, как-то особенно сжав губы, с многозначительным видом, медленно повернется на месте и медленно уйдет в свою комнату. », ЗП, 537. Le mot « презрительный »=méprisant, dédaigneux dérive du mot *зрение*=vue. Dans le même champ lexical on peut citer *зритель*=spectateur, *взирать*=porter son regard sur.

⁴² « смотреть на него в упор »=toiser.

⁴³ « на меня глядя » ЗП, 537. Ce qui suscite le sourire à la lecture de cette expression c'est l'inversion de l'ordre des mots (CC+V) propre plutôt au langage poétique en russe qu'au langage courant. Ainsi, le héros souterrain apparaît ici dans une double posture légèrement ridicule de souffre-douleur et de « poète » outragé.

pas se tenir à la limite irrite, blesse et humilie la victime ce qui sert de déclic à l'intérieur de celui qui se sent regardé. Des non-dits, des pulsions souterraines soudain ressenties vibrent alors derrière des mots comme ceux-ci : « -De quel droit oses-tu entrer chez moi et me regarder de cette façon ? répond ! [...] Qu'est-ce que tu venais regarder ? » (CSS, p. 147). Le calme et le silence du serviteur ne peuvent qu'augmenter la rage du maître qui, en réalité, se sent plus esclave que jamais : « Avec tes regards idiots, pour me punir, me torturer, et tu ne te rends même pas com-om-ompte⁴⁴, bourreau à quel point c'est bête, mais bête, bête, bête, bête, bête ! » (CSS, p. 147). Il n'y a point de regard qui inquiète l'homme du sous-sol plus que celui de son serviteur qui joue mieux que lui-même le rôle de « maître ». Les rôles semblent être renversés. A travers le regard, l'« esclave » semble devenir maître, le maître devient « esclave ». Le lecteur comprend que cette bataille de regards ne reflète en somme que les rêves chimériques de l'homme d'exercer une « volonté de maître⁴⁵ » triomphante et par là accéder à une autonomie subjective convaincante. Mais de ce fait, l'homme du sous-sol n'est jamais plus proche de l'état d'esclave que lorsqu'il se persuade d'être totalement capable de s'en séparer et essaie d'imposer son regard de « maître ». Dans ce « combat », imaginé certes, on le voit être tout simplement l'esclave de sa fascination orgueilleuse car il ne peut pas dépasser son individualisme d'opposition.

On observe ainsi un double mouvement de l'échec à la réussite et vice versa dans les tentatives des deux personnages d'imposer chacun à son tour son regard autoritaire. Lorsque l'un réussit, l'autre échoue, et ce n'est que grâce à cet échec que ce dernier manifeste la passion furieuse qui s'empare de lui dès qu'il se sent rejeté. En dépit des affirmations antérieures de l'homme du sous-sol, c'est lui-même, et non pas son serviteur, qui apparaît comme un « maniaque » obsédé par le désir de se construire une image respectable, qu'il ne fait en vérité que ternir davantage, tout en cachant dans son for intérieur des pulsions ambiguës et inexplicables. Il refuse d'avouer ce désir métaphysique d'envoyer au dehors un double qui l'aide à cacher des regards des autres ses secrets intimes ou ses faiblesses. Et c'est bien là, la cause majeure de l'atmosphère psychologique tendue dans *Les Carnets du sous-sol*.

Si le combat de l'homme du sous-sol avec son serviteur revêt une signification purement vindicative et consiste dans l'affrontement du regard « despotique » de l'autre dans le but d'instaurer la « maîtrise » de son propre regard, le combat avec ses camarades d'école

⁴⁴ « и не подозр-р-реваешь ты », ЗП, 538. « подозревать »=soupçonner dérive aussi du mot зрение[zrenie]=vue. On remarquera que dans le texte russe c'est justement ce mot qui est accentué. Dans le texte français il est traduit par « se rendre compte » et ne renvoie pas forcément à « regarder ».

⁴⁵ « воля господская », ЗП, 537.

ne vise plus seulement une vengeance mais surtout une reconnaissance, une *égalité*. Malgré, le regard rempli de « mépris obtus, absolument inexorable ⁴⁶» (CSS, p. 93) de Troudolioubov, son « air méprisant » (p. 100), celui moqueur et furibond (p. 98) de Ferfitchkine, le « coup d'œil ironique » (p. 98) de Simonov, et surtout le regard arrogant de Zverkov, l'homme du sous-sol cherche inlassablement à s'affirmer devant eux. Son obstination va jusqu'à l'obsession la plus grotesque et même lorsque ses camarades le traitent avec une indifférence totale, il ne renonce jamais à son regard défiant. Et c'est là que se produit en réalité l'ignoble abaissement du héros. On le voit tantôt mesurer ses camarades avec la même agressivité : « je les toisais de mon regard glauque ⁴⁷» (CSS, p. 100) ; tantôt, en réponse à leur indifférence sinistre, faire semblant maladroitement de les ignorer à son tour : « J'essayais seulement de ne jamais les regarder ; je prenais les poses les plus indépendantes et j'attendais avec impatience que ce soit eux, *les premiers*, qui se mettent à me parler. » (CSS, p. 103, souligné par l'auteur). L'impassibilité des autres à son regard, mêlée à un désintéret évident, suscite chez le héros souterrain le désir profond d'obtenir à tout prix cette égalité qui lui permettrait de devenir comme eux, d'avoir les mêmes visions des choses, autrement dit de se fondre dans le milieu qui l'environne. Cependant ces rêves romantiques aboutissent tout compte fait au même dénouement platelement réaliste : la vaine tentative d'accéder à l'égalité se solde par son humilité. Ses manœuvres « visuelles » échouant, il recourt alors aux actions « sonores » : « je faisais exprès de faire claquer mes bottes, en tapant des talons. Mais tout cela ne servait à rien. *Eux*, ils n'y faisaient même pas attention. ⁴⁸» (CSS, p. 105, souligné par l'auteur). En effet, la provocation à l'affrontement provient chez l'homme souterrain de son désir ardent de reconnaissance, mais ne pas considérer sérieusement une menace, comme le font ses condisciples, est l'attitude qui revient seulement à un maître.

Echec total donc, l'homme du sous-sol reste inaperçu. Pire encore. Dans son entreprise, il se perd lui-même et perd de vue son but majeur d'établir un contact avec le regard de l'autre. Sans s'en rendre compte, il met en circulation un ensemble d'actions destinées non pas à la communion avec la vision d'autrui mais à sa séparation de cette vision-là. Il fait tout pour se faire détester : insiste insolemment pour être invité au banquet, s'enivre pour étouffer ses angoisses, accuse, médite, ricane et se livre en s'humiliant à ses convulsions

⁴⁶ « тупым, ничем неотразимым презрением ». De nouveau : « презрение »=haine, mépris dérivé de *зрение*=vue. Ce parallèle a été établi et commenté par Tzvetan Todorov dans l'*Introduction des Notes du souterrain*, Paris, Flammarion, 1992, p. 30.

⁴⁷ « осоловелыми глазами », ЗП, 507.

⁴⁸ « а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблучки. Но всё было напрасно. *Они-то* и не обращали внимания. », ЗП, 510.

grotesques. Il tient, à sa façon, à faire goûter à l'autre l'amertume ineffable du regard méprisant qu'on porte constamment sur lui. Il se fabrique en somme une image et un point de vue artificiels et du haut de sa nouvelle position imaginée feint de contempler avec mépris ceux dont il cherchait obstinément naguère le regard dédaigneux. Un nouveau dédoublement s'amorce alors.

Le désir d'affirmer son point de vue sur la possibilité d'une égalité humaine l'entraîne en effet vers le lieu ambigu de la fascination, très exactement intermédiaire entre le vrai détachement et le contact désiré avec le regard de l'autre. Il occupe ainsi une position double, à la frontière entre indépendance et dépendance, solitude et communion, à égale distance de son état d'esclave et celui de maître, les excluant à tour de rôle aussi bien l'un que l'autre. Ces deux pôles de sa perception de la réalité se trouvant à égale distance du lieu où l'homme souterrain séjourne, il ne voit plus de raisons d'élire plutôt l'un que l'autre car il est aussi proche de son point de vue individuel (la communion) qu'il est éloigné de celui de l'autre (le détachement). Il peut donc prétendre à l'égalité aussi bien qu'au droit de mépriser, de dominer avec autant, et aussi peu de vraisemblance. On suppose également que la vérité du point de vue de l'individu souterrain se dissimule aussi bien derrière le masque d'indépendance que derrière le masque de dépendance du point de vue de l'autre, de soumission au cliché. Son regard est susceptible d'une part d'exercer une dissociation et de rompre la cohésion d'une représentation/idée superficielle et, d'autre part, de se soumettre, par commodité, au cliché.

L'être souterrain qui veut nous cacher son inconsistance, et se la cacher à lui-même, doit toujours feindre de vivre selon l'un ou l'autre de ces deux modes d'existence et de perception, seuls compatibles avec la liberté et l'autonomie dont il se targue de jouir. Sa vision des choses est donc infiniment duplice, sa position est double, son attitude envers soi-même et envers l'autre est ambivalente. Mais grâce à cela, le texte nous présente un être indéfini dont le point de vue est changeant et révèle constamment d'autres perspectives de la réalité des relations intersubjectives. L'homme souterrain a besoin de cette ambivalence complexe pour pouvoir témoigner, à sa façon, de la vocation véritable de l'individu d'être naturellement duplice, incertain et imprévisible. Il n'existe que dans le déchirement, dans ce combat illusoire contre le regard autoritaire de l'autre. L'obtention de la maîtrise du regard suppose une lutte avec un autre regard de maître dont l'enjeu est justement la vie de l'être en l'autre, son dédoublement. Celui qui est prêt à vivre ce dédoublement se sent *maître*. Or, l'absence de cette lutte le prive de la possibilité du dédoublement. C'est ce qui se passe justement lorsqu'il rencontre Lisa.

Elle l'aime sincèrement et malgré son statut de prostituée, d'esclave de l'autre pour ainsi dire, son regard n'obéit pas à la dialectique du maître et de l'esclave, comme le remarque Todorov⁴⁹. Son regard « froid, indifférent, lugubre, totalement étranger⁵⁰ » (CSS, p. 114), ses « yeux presque privés de sens » (CSS, p. 134) ne visaient ni à maîtriser, ni à concéder la supériorité au regard de l'autre. En un mot c'était un regard « étrange » (CSS, p. 134) : « Nous avons continué longtemps à nous regarder l'un l'autre, mais elle ne baissait pas les yeux et ne changeait rien à son regard, de sorte que, je ne sais trop pourquoi, une terreur se mit à poindre en moi⁵¹. » (CSS, p. 114). La « terreur » est liée au fait que l'homme du sous-sol prend conscience de l'impossibilité d'expérimenter ce jeu du regard : les yeux de Lisa ne réveillent pas en lui cette pulsion ambiguë de rivaliser ou de s'identifier à elle. Par conséquent ce qui motivait l'être souterrain à être reconnu et salué comme conscience autonome, c'est le regard méprisant de l'autre. Celui-ci est imprévisible et spontané. Il constitue ce qui se terre au fond de l'abysse et sert de déclic pour tout mouvement inconscient de l'homme souterrain vers l'extérieur. Cette extériorisation est le désir de reconnaissance et d'égalité, le désir de se voir lui-même dans le regard autoritaire de l'autre, le désir de dédoublement. Le regard « immuable » de Lisa exclut cette possibilité d'extériorisation et donc cette envie d'être autre que soi-même.

La condition de la fille permet à l'homme du sous-sol de se sentir tout naturellement supérieur et il ne tarde pas à profiter de la chance de « maîtriser » la situation en toute liberté. Son monologue enflammé impressionne la fille et elle tombe amoureuse de lui. Son regard n'est plus celui d'avant : « Ses yeux semblaient comme demander pardon pour je ne sais quoi. [...] Son regard de maintenant, il était suppliant, il était tendre, mais, en même temps, confiant, caressant et timide. Le regard que les enfants jettent sur celui qu'ils aiment très fort ou celui à qui ils demandent quelque chose. C'étaient des yeux brun clair, des yeux splendides, vivants, qui savaient exprimer la haine la plus lugubre en même temps que l'amour.⁵² » (CSS, p. 134-5). Dans cette perspective, Lisa possède peu d'importance aux yeux du héros, car une victoire facile sur une « inférieure » ne l'intrigue pas longtemps. Il n'aspire qu'à une nouvelle reconnaissance cette fois-ci exprimée par le regard d'un égal ou d'un

⁴⁹ Todorov, Tz., « *Notes d'un souterrain : une explication du texte* », op. cit., p. 33.

⁵⁰ « Взгляд был холодно-безучастный, угрюмый, точно совсем чужой », ЗП, 517.

⁵¹ « Мы долго смотрели так друг на друга, но глаз своих она перед моими не опускала и взгляду своего не меняла, так что мне стало наконец отчего-то жутко. », ЗП, 517.

⁵² « со взглядом, как будто просившим прощения за что-то [...] Взгляд теперь ее был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий. Так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят. Глаза у ней были светло-карие, прекрасные глаза, живые, умевшие отразить в себе и любовь, и угрюмую ненависть. », ЗП, 530.

supérieur, un regard indomptable. Son comportement avec Lisa devient abject et décevant pour celle-ci. Le regard de la jeune femme reflète immédiatement cette déception : « Plusieurs fois, avec un étonnement plein de tristesse, elle me regarda. » (CSS, p. 153). La tristesse se transforme bientôt en terreur : « Les yeux grands ouverts, tremblant d'une peur effroyable. » (CSS, p. 155). Et c'est lorsque Lisa, malgré sa situation pénible, lui prouve sa supériorité morale, que son regard devient de nouveau une cible désirée : « Son humiliation et sa terreur s'effaçaient peu à peu de son visage pour laisser place d'abord à un étonnement tragique. » (CSS, p. 157). Quand la fille embrasse l'homme souterrain malgré son agressivité gratuite, quand elle refuse l'argent si nécessaire pour elle, mais donné par l'homme pour l'humilier, quand elle quitte dignement sa chambre où il a abusé d'elle, quand elle ne répond plus à ses appels désespérés, elle lui prouve sa supériorité irrévocable. En tant qu'esclave, elle lui était inutile, en tant que maître elle devient indispensable à sa quête d'égalité. On peut percevoir cette transformation de Lisa à travers son regard d'abord « sérieux » (CSS, p. 112), ensuite « étrange » (p. 134), puis suppliant, tendre, confiant, caressant (p. 134), « brillant » (p.136) et enfin « son regard de martyr » (p. 141), perdu, inquiet (p. 152), étonné, effrayé (p. 155) et « lourd » (p. 160).

Nous voyons ainsi à quel point le comportement de l'homme du sous-sol contredit ses propres rêveries romantiques. Impliquées dans la logique du maître et de l'esclave ces rêveries deviennent illusions. Le rapport romantique d'égalité et de générosité suppose la supériorité, ce beau et ce sublime, la grandeur d'âme, or, en fin de compte, l'homme du sous-sol est conduit à vivre l'expérience cuisante de la réalité. Son élan romantique se solde par l'humiliation, le mépris, la déception. Ses visions ne sont que des chimères par comparaison à ce qu'il lui arrive en réalité. Une telle dialectique du regard n'implique-t-elle pas en effet un jeu de faux-semblants entre eux qui, à force d'être exhibés ainsi, deviennent l'objet d'une ironie au service de la dénonciation ?⁵³

3. Effets duplices d'une dialectique du regard souterrain.

3.1 Jeux de faux-semblants

La dialectique du regard dans la deuxième partie des *Carnets du sous-sol* illustre bien à quel point une conscience de soi est aussi une conscience de l'autre, un regard subjectif

⁵³ Par le montage contrapuntique et le jeu des clichés mis en œuvre pour déconstruire la rhétorique romantique, le récit de Fiodor Dostoïevski s'organise autour des problématiques propres également à l'œuvre de Gustave Flaubert. Dostoïevski montre une admiration particulière, comme Nathalie Sarraute d'ailleurs, pour *Madame Bovary* de G. Flaubert. Les preuves en sont les références à ce livre dans *L'Idiot* et les *Correspondances*.

implique aussi l'objectivation du regard de l'autre. Cette dialectique du regard subjectif et objectif possède sa propre logique selon laquelle la perspective unique n'est qu'illusion – un masque sous lequel se cache un autre masque⁵⁴. Lorsque l'homme du sous-sol exige de l'autre, par son regard, la reconnaissance de son autonomie, il fait de lui l'objet de son propre regard, il réifie l'autre en quelque sorte. En ce sens, le regard « souterrain » aliène l'autre, le transformant en reflet des ses propres visions. Il veut voir dans les yeux de l'autre son propre reflet, son dédoublement qui en réalité mène l'homme souterrain à la perte de son identité propre, à sa réduction à l'image de l'autre, à sa réification. L'épisode de Lisa offre à l'homme du souterrain une occasion presque providentielle d'obtenir enfin la reconnaissance de son *je* qu'il cherche en vain. En revanche, le prix à payer pour cette approbation est le renoncement à la lutte atroce pour l'identification dans le regard de l'autre. C'est aussi un renoncement au dédoublement. Or, l'homme souterrain est incapable d'accepter le solipsisme, de rester indivisible et d'exister sans le regard provocateur et en même temps réifiant de l'autre. La duplicité fondamentale de son être condamne le héros dostoïevskien à vivre dans de perpétuelles contradictions et d'inquiétants déchirements entre son propre regard dissociatif et le regard réducteur des autres. Il garde son œil fixé sur le regard autoritaire de l'autre, car c'est à celui-ci qu'il accorde un pouvoir de déchiffrement du monde et de soi, et, en même temps, c'est ce regard menaçant qu'il fuit afin de préserver son authenticité subjective. Ainsi, la dynamique entre ces deux visions du monde opposées, mais en même temps complémentaires, constitue le creuset de la poésie dostoïevskienne. D'une part, on capte les effets du regard d'un *je*, d'autre part, ceux du regard mimétique, fruit de la relation d'un *je+autre*. L'oscillation entre ces deux polarités perceptives donne à voir une réalité divisée en deux : l'intérieur et l'extérieur. Et cette division suppose aussi la scission entre l'individuel et le collectif, l'unité et le double, l'original et le masque, l'authentique et le lieu commun⁵⁵ : «Moi, je suis seul, tandis qu'eux, ils sont tous ! » (CSS, p. 64). Séparer le point de vue du sujet de la vision de l'autre c'est dissocier le *je* authentique du *je+autre*, or la singularité subjective paraît incapable de s'exprimer, tandis que le *je+autre* règne dans tout le récit. Comment donner à voir ce pont de vue intérieur dont la représentation, sa mise en mots, risque d'impliquer sa destruction en même temps ? La solution serait peut-être celle de

⁵⁴ D'ailleurs, dans une préface consacrée aux *Carnets du Sous-sol*, on peut lire : « Dostoïevski, en effet, après avoir systématiquement ôté à l'homme tous ses masques, se trouve en présence de l'énigme fondamentale que ceux-ci dissimulaient. » Introduction au *Sous-sol* de Robert André, Gallimard, coll. « Folio/classique », n° 1352, Paris, 1969 pour l'introduction [1956 pour la traduction de Pierre Pascal], p.16.

⁵⁵ Nous empruntons ce terme au vocabulaire de Sartre selon qui le *lieu commun* est l'un des éléments fondateurs de la poésie sartrautienne ayant une double signification : « il désigne sans doute les pensées les plus rebattues mais c'est que ses pensées sont devenues le lieu de rencontre de la communauté. »

montrer, par opposition, l'image figée qu'un regard mimétique d'un *je+autre* peut dresser de la réalité. L'exhibition grotesque du faux-semblant en tant que vrai fonctionne comme un repoussoir qui fait à tout moment osciller la réalité, révélant sa dualité, son autre côté invisible et indéfinissable. Ainsi, l'auteur ne révèle pas explicitement les formes de ce qui est inscrit en contrepoint du *je+autre*, mais nous en signifie seulement le contenu mystérieux. Tout se passe comme si en mettant en scène le passage d'un regard subjectif à un regard étranger, le texte nous invitait à dissocier ces visions l'une de l'autre et à retenir notre regard sur ce qui se passe entre les deux, sur ce quelque chose qui apparaît pour aussitôt s'évanouir. Ce quelque chose est l'inachevé du personnage dostoïevskien, l'énigmatique authenticité subjective de son être, cette nouvelle matière psychique anonyme et indéfinissable.

Par conséquent la mise en œuvre d'une dialectique du regard implique l'expérience de la *dissociation* entre l'authentique et l'inauthentique, entre l'original et le commun. Le héros souterrain semble être le premier à vouloir se livrer à l'expérience du regard dissociatif, mais en réalité il ne fait que contredire à chaque instant cette nécessité. D'où ses efforts, souvent involontaires, de mimer et de s'adapter au regard de l'autre. Il se targue de pouvoir défaire les masques de l'autre et les stéréotypes idéologiques et moraux constitutifs de l'opinion commune en s'attachant à les étaler au grand jour, à les ridiculiser pour les démentir, mais en réalité il échoue car il ne fait que se livrer à ses propres illusions et visions mensongères. Cependant cet échec est nécessaire à l'auteur pour mettre en œuvre un jeu particulier de faux-semblants qui donne à la représentation une subtilité et une ambiguïté extraordinaires. Tout regard, tout point de vue suscite un doute et implique la nécessité d'un exercice dissociatif complexe qui vise à créer un espace commun entre l'auteur et le lecteur, un espace qui permette au lecteur de construire son propre point de vue à partir des sensations que provoquent en lui ces manœuvres des visions et des regards divers. C'est ce jeu des faux-semblants entre eux qui constitue à nos yeux le fil qui unit la poétique des *Carnets* à la poétique de *Martereau*. Mais avant d'entamer le développement de cette hypothèse, arrêtons-nous un peu sur un phénomène important en rapport avec la dissociation du regard intérieur et extérieur et notamment sur le dédoublement du point de vue narratif dans le texte dostoïevskien.

3.2. Jeux de perspectives narratives

Personnage déchiré entre soi et l'autre, entre son regard dissociatif sur la réalité et un regard ayant tendance à construire des images-stéréotypes, l'homme du sous-sol est aussi un

narrateur dédoublé à son tour entre ces mêmes types de perceptions distinctes. Si, d'une part, ce dédoublement permet au personnage d'osciller entre différents points de vue contradictoires⁵⁶, d'autre part, il permet également au narrateur d'osciller entre deux types de focalisation : introspective et extrospective. En ce sens, un point de vue narratif externe est présenté par le narrateur du *Sous-sol* lorsqu'il se détache du personnage et introduit dans le récit un commentaire. Notons pourtant qu'il est assez difficile de dissocier le regard du personnage du regard du narrateur, l'homme du sous-sol apparaissant dans le récit comme une représentation double, un binôme capable de fournir une vision gémellaire et parallèle sur le monde.

Dans *Les Carnets du sous-sol*, la confession associée à un monologue intérieur « de type très neuf⁵⁷ », selon le terme de F. Marmande, est un véritable exercice psychologique qui permet au héros de s'analyser et de se retrouver en se dédoublant (d'une manière imaginaire, certes) par le moyen de l'écoute ou de l'écriture. Les formules d'adresse (« Messieurs » ou « vous ») ainsi que les interventions du héros destinées à expliquer ses propos à un tiers : « Si, si, je m'expliquerai ! Je finirai par y arriver. C'est pour cela que je me suis mis à écrire ! » (CSS, p. 17) donnent l'impression que le sujet s'adresse à un interlocuteur. C'est bien plus tard que cette impression s'avère être fausse, au moment où l'homme souterrain déclare lui-même que pour faciliter son soliloque il a besoin et il s'invente un auditeur qui n'a qu'une réalité fictive : « Moi, je n'écris que pour moi seul et je déclare une fois pour toutes que même si j'écris en ayant l'air de m'adresser à des lecteurs *c'est seulement pour faire bien*, parce que c'est plus facile. Ce n'est là qu'une forme, une pure forme vide, je n'aurai jamais de lecteurs⁵⁸. » (CSS, p. 56, souligné par nous). Notons que ce que F. Markowicz traduit par « c'est seulement pour faire bien » correspond dans l'original à « *для показу* » [*dlia pokazu*] qui veut dire littéralement « pour montrer », « pour faire semblant ». Ainsi, le héros avoue écrire en faisant recours à une tromperie, à un « mensonge de façade », à un trompe l'œil. Selon lui, exhiber c'est « montrer » pour mieux cacher, c'est maintenir toujours la même dialectique entre le texte écrit « plus solennel⁵⁹ » et le discours intérieur, l'apparence et le fond. Il écrit, mais pour ne pas être lu. L'écriture de son vécu n'est pas destinée à un lecteur puisqu'elle ne prétend pas forcément à représenter la prise de conscience de ce vécu, mais elle

⁵⁶ On suppose ici également le dédoublement de l'homme souterrain entre son statut de *héros* et d'*anti-héros* dont les effets particuliers nous analyserons dans le chapitre sur l'image double du personnage dostoïevskien.

⁵⁷ Voir « C'est ici que l'on peut s'arrêter », lecture de Francis Marmande, *Carnets du sous-sol*, op. cit., p. 180.

⁵⁸ « Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только *для показу*, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. », ЗП, 480.

⁵⁹ « Bien sûr, messieurs : seulement, sur le papier, cela prendra un air plus solennel. », CSS, p. 56.

renvoie plutôt à une recherche intérieure tenace : en écrivant l'homme souterrain se propose de vérifier si au moins face à la feuille, il est capable d'être sincère avec lui-même. Il s'adresse à un auditoire, mais pas pour être entendu, ni écouté car sa « logique de la confusion⁶⁰ » (CSS, p.53) n'inspire aucune confiance. Sa voix narrative n'est plus que le support d'un bruissement des mots. Il se montre enfin, mais pour mieux se cacher, pour mieux cacher ce qu'il est impossible d'exposer au grand jour, ce qui est indicible et invisible. Car, pour vraiment représenter « ces choses que les hommes craindront de révéler même à leur propre conscience » (CSS, p.56), le scripteur doit renoncer à l'illusion d'une relation causale entre langage intérieur et texte écrit. Il doit tout simplement écrire pour soi : « Je veux que rien ne vienne me gêner dans l'écriture de mes carnets. Je n'établirai ni ordre ni système.⁶¹ » (CSS, p. 56). A cela, comme un écho, on entend les propos sarrautiens : « ce « je », auquel l'auteur s'identifie, et qui, en même temps, n'étant pas romancier, n'a pas à se préoccuper de créer un univers où le lecteur se sente trop à l'aise » (ES, p. 1586). D'ailleurs, Nathalie Sarraute développe cette dialectique complexe entre expérience intime et écriture de soi lancée par Dostoïevski en suggérant que l'écriture de soi n'offre qu'une solution illusoire à celui qui cherche à explorer ses propres mouvements souterrains⁶². De même, à partir d'un certain degré de réflexion, la démarche sarrautienne est comparable, par sa valeur réflexive attachée à sa mise en scène du besoin d'un double pour écrire l'intériorité dans *Entre la vie et la mort* ou *Enfance*, à la révélation du même genre faite par l'homme souterrain.

Chez Dostoïevski, le double du héros souterrain c'est son *moi*-narrateur qui l'écoute et dont le point de vue s'exprime par le biais d'une voix étrangère, autre que celle du personnage. Ce dédoublement n'est explicite qu'au terme de la première partie où celui qui était narrateur jusque là apparaît aussi comme personnage dans *Sur la neige mouillée*. Au long même de cette deuxième partie, la voix du personnage se confond constamment avec la voix du narrateur. Cependant, une scission entre ces deux voix se produit dans le passage qui clôt la nouvelle, lorsque le narrateur émet un jugement interprétatif pour justifier une coupure du texte : « Pourtant, ce n'est pas là que s'achèvent les « carnets » de cet homme paradoxal. C'était plus fort que lui, il a continué. Mais il nous semble, à nous aussi, que c'est ici que l'on peut s'arrêter.⁶³ » (CSS, p. 165). Ici, l'image qui se dessine du narrateur est différente de celle

⁶⁰ « логической путаницей », ЗП, 479.

⁶¹ « Я ничем не хочу стесняться в редакции моих записок. Порядка и системы заводить не буду. », ЗП, 481.

⁶² « [...] ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime [...], ES, p. 1594.

⁶³ « Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться. », ЗП, 550.

du personnage. Si le premier est à l'extérieur de la « confession », le deuxième reste toujours impliqué, si l'un manifeste une certaine autorité, l'autre est encore et encore la proie de ses dualités métaphysiques. Cette intervention soudaine d'un narrateur en tant qu'instance fictive distincte du personnage semble illustrer une intrusion d'une voix d'autorité (supposant la voix d'auteur) dans la relation dialectique qui s'était établie auparavant entre le lecteur et le personnage. Et si cette intrusion explicite cachait un message implicite ? Et si par là, l'auteur nous invitait à lire son texte sur le mode du trompe-l'œil, en nous suggérant que l'essence n'est pas dans le regard et la parole autoritaires du narrateur, ni dans celles du personnage, mais dans la perception et la parole doubles capables de révéler elles-mêmes des vérités incontestables ?

En effet, dans ce passage, la fonction de représentation, de régie et de commentaire propres à un narrateur est opposée à la fonction d'action et de parole du personnage. Or, pour pouvoir interpréter les événements à partir des réactions et des paroles du personnage, tel que Dostoïevski le met en œuvre, le lecteur n'a pas besoin de cette voix du narrateur qui en réalité *achève* l'authenticité du texte. On peut supposer donc que l'auteur cherche délibérément à mettre en évidence ce « faux pas » du narrateur pour mieux le dénoncer et mettre en valeur l'importance de cette confusion identitaire narrateur/personnage qu'on a pu suivre dans le récit jusqu'à cette intervention de l'extérieur.

On lira un autre passage où la vision et la voix du narrateur se séparent de celles du personnage, comme si le premier complétait ce qu'omettait le second, comme si l'un regardait agir et parler le deuxième. Il s'agit de la scène où le héros entame sa première discussion avec Lisa :

- C'est moche d'enterrer aujourd'hui ! recommençai-je, juste pour ne pas me taire.
- Pourquoi c'est moche ?
- La neige, la boue... (Un bâillement.)
- C'est pas grave, dit-elle soudain après un certain silence.
- Si, c'est sale... (Nouveau bâillement.) (CSS, p. 116).

Dans cet extrait il s'agit d'un dédoublement de la narration homodiégétique lié à la manière dont la perception du narrateur est orientée. D'abord, on peut distinguer la perception « interne » du personnage-narrateur à l'égard de son autre *je*-acteur et ensuite, la perception « externe » du *je*-narrateur à l'égard du *je*-personnage. Dans le premier cas, le regard du *je*-narrateur est orienté vers l'intérieur, vers ses sensations provoquées par des stimuli extérieurs :

-Pourquoi, de l'eau dans la tombe ? demanda-telle avec une sorte de curiosité, mais en parlant d'une façon encore plus brutale, plus hachée qu'avant. Moi, je sentais soudain quelque chose qui me titillait. (CSS, p. 117)

Le *je* narré coïncide ici avec le *je* narrateur et leur perception des choses et la connaissance de l'histoire est la même, le premier connaissant tout autant que le deuxième sur la réalité décrite. Le lecteur s'en tient uniquement à cette exploration que le *je* narrateur et acteur fait de sa vie intérieure (sa perception de la voix de Lisa) pour pouvoir connaître la vie extérieure (l'image du *je* souterrain et l'image de Lisa). Les images qui se dessinent des deux participants au dialogue sont bien entendu chargées de subjectivité. Malgré les « demanda-t-elle » et les « dit-elle » du *je*-narrateur, les images et les événements se présentent comme des éléments émergeant dans la conscience du *je*-acteur, l'accent étant mis ainsi sur l'appréhension intuitive de ces images et non pas sur leur représentation. C'est exactement le cas d'une perception telle que la définit M. Bakhtine : « Le point de vue extérieur est sapé à l'avance⁶⁴. » C'est grâce à l'introspection que se dessine petit à petit l'image d'un *je*-acteur avide d'être écouté et respecté et d'une Lisa à la fois méfiante, franche et sensible. Narrateur et personnage forment un tout, la coexistence des deux perceptions « gémellaires » supposant une origine commune. Ici, le double manifeste une tendance vers l'unité.

Un deuxième type narratif de perception est celle « externe » du *je*-narrateur à l'égard du *je*-acteur grâce à sa connaissance de l'origine de son histoire et de sa perspicacité croissante. Le *je*-narrateur se place d'une certaine façon un peu à l'écart, sur une position parallèle à celle du *je*-personnage. Ici, la dualité de la perception narrative s'explique non plus par la gémellité, mais par le parallélisme des points de vue. Il ne s'agit plus là d'une unité de visions intérieures, mais d'une division entre vision intérieure et extérieure. D'où les subtiles interventions d'un narrateur qui, en témoin discret, observe les mouvements de l'acteur (« Un bâillement », « Nouveau bâillement ») ou relate le passé de celui-ci tout en utilisant le discours à la première personne du singulier. Il complète l'énoncé du personnage, dénonce les arrières pensées de celui-ci ou, tout simplement, manifeste son désir de maîtriser la narration :

JA⁶⁵-Comme ça, de l'eau, au fond, il y en a bien six pouces. Ici, au Volkovo, pas moyen de creuser une tombe sèche.

L-Pourquoi ?

JA-Comment, pourquoi ? C'est humide, cet endroit. Partout des marécages. On les enfonce dans l'eau... Je l'ai vu moi-même... souvent...

⁶⁴ Bakhtine, M., Problèmes de la poétique de Dostoïevski, op. cit., p. 63.

⁶⁵ Nous utilisons : JA pour *je*-acteur, JN pour *je*-narrateur et L pour Lisa.

JN (Jamais de ma vie je n'avais vu ça, je n'avais même jamais été au Volkovo, j'avais juste entendu dire que c'était comme ça.) (CSS, p. 117)

C'est un *je*-narrateur au regard dynamique qui tout en gardant un œil sur l'extérieur du *je*-acteur, utilise une focalisation interne⁶⁶ pour sonder la conscience de celui-ci comme si c'était la sienne :

JA-Un jour, il faudra bien que tu meures, tu mourras aussi sûr que la morte de ce matin. Elle était... une jeune fille, aussi... De phtisie, elle est morte.
-Une fille, elle serait morte à l'hôpital... (*JN* Elle doit déjà être au courant, me dis-je, et elle a bien dit « une fille », pas une « jeune fille ».) (CSS, p. 117)

L'alternance introspection-extrospection n'est pas sans conséquence ici pour la construction de l'image du *je* souterrain en tant que personnage et narrateur. Comme personnage, on le voit hésitant mais en même temps avide d'impressionner Lisa par son éloquence et ses « petites idées les plus secrètes » (CSS, p. 119) qu'il avait nourries dans son sous-sol. Comme narrateur, il est capable tantôt de construire son récit en s'identifiant au *moi* du personnage, tantôt de se détacher de celui-ci pour dénoncer son implication trop emphatique dans la narration :

JA-Elle devait de l'argent à sa patronne, répliquai-je, cette conversation m'aiguillonnait de plus en plus, elle l'a servie jusqu'à la fin, malgré la phtisie. Les cochers, autour, ils discutaient avec des soldats, ils racontaient. Sans doute ses anciens amis. Ça les faisait rire. Ils avaient l'intention, même de faire son banquet de deuil dans une taverne. (*JN* Là aussi, j'avais brodé pas mal.) (CSS, p. 117)

Ces ajouts marquent un second plan c'est-à-dire une voix secondaire qui contient les insinuations d'un narrateur « moqueur », avatar de l'auteur. La parenthèse semble souligner que les grands élans lyriques d'une narration détournent le lecteur/auditeur du réel, car les images qu'elle construit sont, en définitive, terriblement superficielles. Ainsi, le dédoublement de la perception narrative dans *Les Carnets du sous-sol* est une forme riche de significations. Elle révèle le rôle que les différents types de focalisation et l'alternance

⁶⁶ Genette, G., « *Discours du récit* », in *Figures III*, Paris, Seuil, (1972), pp. 65-278. Le terme de « focalisation » est commenté par Gérard Genette de la façon suivante : « Par focalisation, j'entends donc bien une restriction de « champ », c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'*omniscience* [...] » (1983 : 49). Le théoricien conceptualise trois types de focalisation : *focalisation externe* (une narration effectuée par un témoin externe qui reste totalement neutre et objectif ; un témoin externe, neutre, enregistre comme une caméra que les actions sans rien commenter ni justifier) largement exploitée par la littérature du XXe siècle. Par exemple, *Des souris et des hommes*, roman de John Steinbeck, utilise uniquement la focalisation externe ; *focalisation interne* (le narrateur/lecteur est à l'intérieur d'un personnage et voit et sent ce que le personnage voit et sent. La représentation des actions est donc subjective, effectuée par le biais des verbes de perception, de tout ce qui facilite le regard) et *focalisation zéro* (ou omnisciente) d'un narrateur démiurge, qui sait tout sur les personnages. Quand on parle de focalisation, il s'agit donc d'une question de perceptions : celui qui perçoit n'est pas nécessairement celui qui raconte, et inversement. Pour rendre compte de son histoire dans *Martereau*, Nathalie Sarraute a choisi un approfondissement particulier des caractéristiques propres à l'instance narrative à focalisation interne : un appareil placé à l'intérieur des consciences de ses personnages qui dilaterait et ralentirait tous les mouvements tropismiques afin de les rendre plus apercevables.

introspection-extrospection jouent en littérature. L'implication des deux types de focalisation au sein de l'œuvre permet d'englober la dualité complexe de la réalité et du personnage au contact du monde qui l'entoure. De cette manière, le discours de celui qui narre ne produit pas ce discours lisse, uni, où une pensée achevée s'affirme. Il s'agit bien là d'un nouveau type de narrateur dont le récit affirme clairement la polyvalence : « Polyvalence inouïe ! Et quelle aptitude à ressentir les choses les plus contraires » (CSS, p. 66). De cette manière, on peut avancer que l'écriture de Dostoïevski n'est jamais un pénible exercice ludique, mais qu'elle répond à la volonté de donner un nouveau statut au personnage et au narrateur dans le récit, un statut différent de celui de ses prédécesseurs. Ainsi, toujours soucieux de ne pas soumettre son style à telle ou telle technique admise ou reconnue, c'est en jouant sur l'alternance entre la gémellité et le parallélisme des perceptions du *je*-narrateur à l'égard du *je*-acteur que l'auteur compose des images « à double fond » de la réalité décrite. Nous reviendrons plus tard sur ce dédoublement de focalisation particulier pour mettre l'accent cette fois non pas sur la dualité du regard et de l'image du *je* dostoïevskien qui en découle, mais sur la dualité de son discours.

Compte tenu des perspectives ouvertes chez Dostoïevski par la relation de l'être souterrain avec un autre, par cette dialectique particulière du regard et ces jeux de faux-semblants et des techniques narratives qui en résultent, nous pouvons avancer que, dans une certaine mesure, la dualité que laisse transparaître le texte dostoïevskien est proche de la dualité qui se perçoit dans *Martereau*. Le soupçon règne sur tout être et toute chose dans ces deux univers. Pour nous convaincre de cela, nous voulons commencer par la formulation du regard dissociatif dans *Martereau* et l'analyse de ses effets.

I.I.II. Le regard dissociatif dans *Martereau*.

Dans *Martereau*, comme dans *Les Carnets du sous-sol*, l'auteur met en scène un personnage-narrateur dont le regard scrutateur et quémendant fait du livre l'espace et l'enjeu d'une véritable exploration psychologique de soi et de l'autre. Les deux sujets possèdent une importante fonction commune : la fonction « psychologique » d'observateurs scrupuleux de la réalité dont ils explorent l'inconnu et l'invisible. Ce faisant, ils se fient avant tout à leurs impressions, intuitions et mouvements intérieurs ambigus, l'homme souterrain étant, selon D. S. Larangé, celui qui « tient plutôt le rôle d'un *réceptacle d'impressions et d'idées*⁶⁷ », le neveu sarrautien remplissant le rôle de « sangsue assoiffée » (M, p. 190) de tropismes. Ainsi, dans leur quête du « vrai », les deux sujets manifestent, chacun à sa manière, une sensibilité particulière pour les choses authentiques, invisibles, mais fortement ressenties.

Par leur regard perçant, ils essaient inlassablement de découvrir, au-delà des apparences, le secret de l'inconnu et par là même donnent l'impression d'être en quelque sorte des observateurs paranoïaques, fous, obsédés⁶⁸. Ils tendent tous deux vers l'aliénation mentale, la figure de l'aliéné étant une figure originale, « mais en quelque sorte avec un signe inverse⁶⁹ », comme l'écrit Bakhtine. Car cette aliénation apparente n'est en réalité qu'un état de sensibilité pure et authentique⁷⁰. Pourtant, si l'« obsession » de l'homme du sous-sol est celle d'un psychiatre ou d'un philosophe, selon R. Girard⁷¹, préoccupé par les grandes questions existentielles et métaphysiques, l'« obsession » du neveu est celle d'un « chasseur de tropismes⁷² » focalisé sur un terrain inexploré, qui tient exclusivement du psychisme de l'être humain.

1. Dialectique entre surface et profondeur.

Nathalie Sarraute décrit le neveu ainsi : « [...] observateur, le neveu vit avec son oncle et sa tante, en qui il observe avec minutie les tropismes⁷³. » La description de cette réalité psychique ne saurait jamais s'envisager sans une stratégie de confrontation du dedans et du

⁶⁷ Larangé, D. S. dans *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain »* (1864), op. cit., p. 296.

⁶⁸ La subtilité de cette image des personnages dostoïevskiens et sarrautiens qui donne un aspect pathologique à l'œuvre a été étudiée antérieurement.

⁶⁹ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 270.

⁷⁰ Pour une analyse prodigieuse du problème de l'aliénation dans la littérature des XXe et XXIe siècles, voir : Marie-France Rouart, *Les Structures de l'aliénation*, Paris, Éditions Publibook, 2008, coll. « Lettres & Langues ».

⁷¹ Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 96.

⁷² Nathalie Sarraute, « Entretien avec Marc Saporta », *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 6.

⁷³ Sarraute, N. dans Saporta, M., « Portrait d'une inconnue », op. cit., p.14.

dehors semblable à celle qu'on a pu suivre à travers l'expérience du héros dostoïevskien. Mais si dans le récit de Dostoïevski cette stratégie passe essentiellement sous le couvert des rapports dialectiques entre le mal et le bien, la raison et l'irrationnel, *Martereau* est représentatif d'une dialectique d'un mouvement oscillatoire entre surface et profondeur de la réalité, consistance et versatilité de la sensation. Cette dialectique place le sujet sarrautien dans un mouvement de réversibilité continu : « regard/regardant⁷⁴ », pour reprendre des termes sartriens, « visible/invisible⁷⁵ », pour reprendre ceux de Merleau-Ponty. Certains critiques de Sarraute y voient des éléments phénoménologiques où la confrontation d'une conscience avec le monde des objets a lieu grâce à une technique d'interpénétration⁷⁶.

Dans l'univers littéraire sarrautien, le rapport des êtres aux objets est envisagé plutôt comme une relation d'interdépendance où l'objet est soumis aux changements continus de la perception de l'être préoccupé de rendre vivant ce qui est figé par définition, ou d'introduire un mouvement au sein des choses finies, « trop bien fardées » (M, p. 189) afin de les rendre « complices » (ibid.) de son expérience de quête. Le neveu de *Martereau* affirme et justifie de la manière suivante l'étroite relation ambiguë qui existe entre les objets les plus banals et les sujets qui les perçoivent : « les choses n'y étaient pour rien ou pour très peu. [...] Les choses auraient pu prendre très facilement – elles avaient tout ce qu'il fallait pour cela – un aspect familier et doux, en tout cas parfaitement neutre, effacé et anodin, si ce n'était eux, les gens. C'était d'eux que tout provenait : un sourire, un regard, un mot glissé par eux en passant et cela surgissait tout d'un coup de n'importe où, de l'objet le plus insignifiant – l'atteinte sournoise, la menace. » (M, p. 190). Ce n'est pas le côté caché des choses/objets donc qui préoccupe le neveu de *Martereau*, c'est l'être humain, car, c'est de lui qu'il sent venir la vibration, la menace et l'attraction.

⁷⁴ Dans *Huis Clos* et dans *L'Être et le néant*, Sartre montre le rôle fondamental que joue autrui, à travers l'expérience du regard, dans la constitution du sujet, comme révélateur de son être. Ainsi se constitue la dialectique du regard/regardant qui influence les rapports interpersonnels des êtres humains.

⁷⁵ Dans sa thèse sur le percevant et le perçu, le visible et l'invisible, Merleau-Ponty s'écarte de l'ontologie sartrienne de *L'Être et le Néant*. Les notions de visible et d'invisible sont liées chez Merleau-Ponty à la question du sens. Selon ses thèses, il n'y a pas de distinction catégorique entre être et manière d'apparaître et donc la question du sens ne s'inscrit pas dans une ontologie dualiste de l'apparence et de l'être. Il estime qu'il y a plutôt une réversibilité des dimensions de visible et d'invisible qui doivent être comprises comme endroit et envers, l'invisible n'étant pas l'opposé du visible mais plutôt sa doublure, sa « profondeur charnelle ». Il s'agit là en quelque sorte pour lui de rendre justice à la prégnance des signes et du sens qui prévaut, selon ses travaux sur le langage et les arts. Ceci signifie qu'il n'y a pas subordination des signes au sens, ni l'inverse. Voir : Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible : suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964.

⁷⁶ Ainsi, Celia Britton suggère l'idée qu'inspirés des romans de Sartre, les romans de Sarraute sont imprégnés de ce concept consistant à transformer les êtres en objets et inversement : « For instance the novels can also be read as containing brilliant illustrations of another concept to the early phase of Sartre's thought : « being for other » » (Celia Britton, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*, New York, St-Martin Press, 1992, p.32)

Pour construire une intrigue, le neveu choisit comme cible de son exploration le sujet et non pas l'objet⁷⁷ valorisant ainsi la complexité du premier et sa capacité d'organiser une relation polymorphe avec le second. Nathalie Sarraute commentait le rapport entre le sujet et l'objet (l'achat de la maison) ainsi : « Dans *Martereau*, c'est le prétexte du conflit. [...] ce qui m'intéresse, c'est les drames invisibles qui se nouent entre les personnages à propos de n'importe quoi, de préférence autour de quelque chose de bien visible, de solide, une maison [...] »⁷⁸ Une telle perception de la réalité implique la présence du narrateur au « regard humide de chien » (M, p. 190), qui observe d'un regard orienté vers un double objectif. Le premier objectif consiste à enregistrer le réel de la relation des objets avec la conscience du sujet (le personnage) et cela produit un effet d'anesthésie à cause du pouvoir de la désignation ou de la nomination simple, de la représentation et de la construction des images. Le second objectif du regard du narrateur, loin de s'opposer au premier, vient surtout le développer en soulignant les illusions dont l'œil pourrait être victime lors de l'enregistrement initial. Apparaît alors tout un aspect fondamental de l'œuvre de Sarraute où, chaque fois qu'il est question de l'œil et du regard sur les choses, l'auteure indique subtilement qu'une illusion sous-tend leur représentation. Cette particularité de mise en doute de la focalisation interne du narrateur de *Martereau* fait penser à une voix qui exhorte : « Regarde de tous tes yeux, regarde ! » et lance des avertissements au lecteur à propos des images qu'il est sur le point de percevoir et des procédés auxquels il va être confronté : montages, étiquettes, reproductions, etc. qui sont censés inciter le lecteur à s'imaginer ce qu'on lui désigne.

Le regard dissociatif du neveu, qui, en quelque sorte, fait toujours référence au sens visuel au moyen d'un œil pénétrant et judicieux qui « voit toujours tout... tout ce que personne ne voit » (M, p. 249), est surtout un regard qui dédouble la réalité et va au-delà des surfaces du visible pour détecter l'invisible. Tout un jeu de regards susceptibles d'entrevoir la tension masquée sous le calme, la gêne sous l'assurance, le sens ambigu sous la parole équivoque, se déploie dès le début du livre :

Je la regarde sans broncher même dans ces moments où l'on a un peu honte [...] et où l'on détourne les yeux malgré soi pour qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'on voit ; [...] je la regarde bien droit d'un regard innocent et approbateur. (M, p. 179)

⁷⁷ Ce qui n'est point le cas des œuvres ultérieures de Nathalie Sarraute où le rapport entre les objets et les consciences-personnages est rendu beaucoup plus complexe.

⁷⁸ Sarraute, N., dans Saporta, M., « Portrait d'une inconnue, *L'Arc*, no. 95, Editions Le Jas, 1984, p. 15. Cité par V. Minogue dans *Œuvres Complètes*, p. 1775.

Une lecture fine, dans la tradition des œuvres sarrautiennes, nous indique tout de suite la sous-conversation qui glisse sous les mots « innocent » et « approbateur » utilisés ci-dessus. Le narrateur de *Martereau* épie ses sujets d'un œil méfiant et réprobateur, ce qui va le placer constamment et alternativement dans une double catégorie, celle d'un double espace, dévoilant les personnages de l'intérieur aussi bien que de l'extérieur.

2. Regard-stéréotype vs regard dissociatif.

Le neveu épie non seulement les gestes et les mouvements des protagonistes mais, surtout, il quête leurs regards et, pénétrant dans les coins les plus cachés de leur perception⁷⁹, il dissocie de son œil soupçonneux les images mentales que ces regards supposent construire. Le récit des sensations vécues, extériorisées et interprétées par le narrateur se présente comme résultat de la perception de cette osmose de regards différents des personnages, relevant d'une intersubjectivité complexe entre ceux-ci. Ainsi le regard « placide et droit » (M, p. 272), « fixe et vide » (M, p. 274) des « grands yeux limpides » (M, p. 253) de Martereau dévoile plutôt une image stéréotypée du monde. Ce n'est pas un regard méchant puisqu'« il y a de la bonté, de la pureté dans les plis attentifs autour de ses yeux » (M, p. 337), mais c'est un regard-stéréotype qui ne cherche jamais à percevoir l'autre côté caché de la réalité. Le regard de l'oncle est double : tantôt il est immobile prenant une « expression vague, endormie et ennuyée » (M, p. 200), insensible au développement des mouvements intérieurs, tantôt, il se sert d'un œil « féroce » (M, p. 256), « précis » et « aigu » et « perce au point central l'objet invisible qu'il fixe » (M, p. 263) afin de pouvoir aussitôt découvrir le double « là où il est le mieux dissimulé » (M, p. 289). Grand « réaliste », l'oncle accuse et ridiculise « les misérables petites sensations » (M, p. 199) que son neveu éprouve à tout moment, ce qui ne l'empêche pourtant pas de savoir les percer à sa manière et de s'en servir pour distinguer le vrai fond des choses. Quant à la tante, c'est son regard « perçant, minutieux, [...] auquel rien n'échappe » (M, p. 321) qui scrute tout autour et entraîne des « pistolétades⁸⁰ » féroces visant toujours le point faible de son adversaire pour y enfoncer la balle. Les effets de ces regards différents croisés tout au long du récit sont la source principale d'inspiration du narrateur, il puise de

⁷⁹ Nous considérons ici la « perception » en tant qu'« acte par lequel un individu, organisant immédiatement ses sensations, les interprétant et les complétant par des images et des souvenirs, s'oppose un objet qu'il juge spontanément distinct de lui, réel et actuellement connu de lui. », voir Lalande, A., Définition de la perception, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris : PUF, 15-ème édition, 1985, p. 754.

⁸⁰ Nous faisons référence au mot utilisé par Hervé Bazin dans « Vipère au poing ». Si, chez Bazin, une « pistolétade » c'est le fait de fixer le plus longtemps possible Folcoche pendant les repas, jusqu'à ce que l'un ou l'autre détourne les yeux, chez Sarraute ce processus est différent. La « pistolétade » de la tante cherche surtout à en tirer profit : après avoir déstabilisé la personne regardée, elle la manœuvre et la modèle selon son goût.

l'information aussi bien dans le « vide » de l'œil de Martereau que dans le regard chargé d'émotions des autres personnages.

Les yeux sans cesse fixés sur l'autre, le neveu vit l'expérience de la duplicité : il s'ajuste à tour de rôle soit au regard-stéréotype de Martereau, soit aux regards dissociatifs que sont, par exemple, ceux de la tante ou de l'oncle. Le fait qu'il soit déstabilisé par le regard averti s'enfonçant « comme un dard... » (M, p. 201) de son oncle et attiré par « le regard placide et droit des grands yeux clairs » (M, p. 272) de Martereau ou vice versa, fuyant le deuxième pour adhérer au premier, amène le sujet sarrautien à se dédoubler perpétuellement entre la tentation de stéréotyper et de dissocier.

Cette juxtaposition dialectique de deux points de vue différents sur l'homme et sa relation au monde qu'on rencontre chez le neveu de *Martereau* est similaire, en son principe, à celle qui se perçoit à travers la dialectique du regard chez l'homme souterrain dont les effets nous avons analysés précédemment. Une telle duplication explique également le statut ambigu et complexe des deux narrateurs. D'une part, ils construisent aux personnages des images aux contours bien dessinés et se construisent eux-mêmes en tant que tels. De l'autre, on découvre des narrateurs qui dissèquent, par l'introspection, les images des personnages et en conséquence entraîne le dédoublement de leurs propres images.

Dans *Martereau*, ce schéma de dédoublement du narrateur se fonde sur une recherche très subtile et l'auteur donne à voir et à entendre, avec beaucoup d'humour et de finesse, la difficulté à nommer et à narrer sans tomber dans les travers du stéréotype. Ici, le premier type de narrateur sera celui qui succombe aux préoccupations traditionnelles telles que régir une histoire, créer une intrigue et des images figées à ses personnages.⁸¹ A ce titre, on se souviendra du narrateur-personnage du *Sous-sol* lorsqu'il est victime de ces propres modalités « romantiques » de représentation de la réalité. Pourtant, à partir du moment où les formes stéréotypées des images d'un personnage-narrateur sont remplacées par des descriptions hésitantes et soupçonneuses de ce même individu, descriptions élaborées suite à des mouvements sous-jacents d'un narrateur plongé entièrement à l'intérieur de son histoire, on peut parler de la présence d'un narrateur homodiégétique, aussi bien dans *Martereau* que dans *Les Carnets*.

Nous avons choisi d'opérer notre étude de l'instance narrative à partir de cette dualité car, à notre avis, la charge esthétique de l'œuvre sarrautienne naît de l'interdépendance de ces

⁸¹ L'appartenance du narrateur au monde d'un récit « raconté », bien que rarement décelée, tant dans *Les Carnets du sous-sol* que dans *Martereau*, reste pourtant symbolique dans ce dernier et par cela justifie son opposition à l'effacement du narrateur.

oppositions au sein desquelles la romancière dévoile son effort de dissociation. Ainsi, les catégories doubles auxquelles appartient le sujet sarrautien donnent tantôt l'impression de se superposer les unes aux autres, tantôt de s'opposer et d'agir comme des repoussoirs l'une pour l'autre. De cette ambiguïté résulte notre impossibilité de dissocier définitivement l'image mouvante de l'image stable et de les étudier comme des entités indépendantes car elles n'acquièrent leur valeur qu'en étroite interaction dans l'espace d'une dualité bien établie. Aussi, le dédoublement des images du narrateur est certainement lié au dédoublement des images du/des personnage(s), processus au cours duquel les catégories stables interfèrent avec les mouvantes et sont focalisées d'une façon très complexe. Plusieurs perspectives de la dualité de la réalité nous seront présentées donc dans *Martereau* par une seule conscience polymorphe, celle du narrateur, qui s'apparente en ce sens au narrateur « polyvalent » *du Sous-sol*.

3. Mise en œuvre et effets duplices du regard dissociatif.

3.1. Le narrateur « regardé regardant »

On trouve dans *Martereau* un passage où l'œil du narrateur est réduit à une position relevant en quelque sorte d'une narration traditionnelle. Il s'agit de la scène (M, p. 317) qui se déroule entre le neveu, l'oncle et la tante après la conversation téléphonique de l'oncle avec Martereau. L'oncle confronte sa famille aux accusations de Martereau qui, à son tour, affirmait être au courant de toutes les insinuations dénigrantes entreprises à son égard par le neveu et sa famille. La suite de la narration se construit sur la bifurcation de l'instance narrative : un autre narrateur est mis en scène. Un double niveau littéraire est alors évident :

Nous sommes des acteurs en train de jouer. Autour de nous, dans l'obscurité, un public silencieux nous regarde et veut savoir ce qui va arriver.

La scène : un salon bourgeois. Le soir, après le dîner. A gauche, près de la cheminée, assis dans un grand fauteuil, en train de lire son journal – le mari (mon oncle). Auprès d'elle : leur jeune neveu (c'est moi) la regarde faire sa réussite et, dans son impatience, déplace une carte de temps en temps. Silence. Exclamations étouffées autour de la table de jeu. Froissements agacés du journal. Soudain le mari jette son journal, se lève. Il traverse la pièce et va se planter devant les joueurs.

Le mari : « Lâchez donc ça cinq minutes, vous voulez ? J'ai quelque chose d'important à vous dire. »

(La femme, les yeux toujours baissés sur son jeu, ne dit rien, déplace une carte.)

Le mari (d'une voix sifflante) : « Ecoute donc, veux-tu, » Elle, douce : « Mais j'écoute très bien. – Eh bien, j'ai eu un coup de téléphone de Martereau. En réponse à ma lettre. (M, p. 317, nous soulignons)

Cette partie du récit est un exemple parfait de texte hybride⁸² où le genre dramatique déchire comme une incision l'énonciation et s'infiltré dans le genre narratif. Faut-il déduire du caractère hybride de ce passage une altération progressive du genre narratif que le neveu pratiquait jusque là ou bien au contraire une richesse dans la transgression ? L'hybridité ici trouve sa genèse dans la virtualité de la liberté absolue de la parole dont le narrateur semble disposer. Il gagne le droit d'introduire un autre narrateur, un assistant qui le regarde regarder. La phrase : « Il saisit le bras du neveu » (M, p. 317), prononcée par le neveu même, situe simultanément le narrateur sur deux plans différents : en dehors de et dans l'histoire. Les doubles dénominations des personnages : « le mari (mon oncle) », « sa femme (ma tante) », « leur jeune neveu (c'est moi) » (M, p. 317) indiquent non seulement le double niveau narratologique⁸³ mais aussi un double système de création des personnages. Les pronoms possessifs utilisés ont la particularité d'être doublement représentants, renvoyant d'une part à un objet/sujet possédé, d'autre part, à un possesseur. Mais le paradoxe consiste chez Sarraute surtout dans le dédoublement du narrateur-possesseur qui par la parenthèse « (c'est moi) » signifie à la fois une mise à distance et une identification. Ainsi, par l'accent qu'il met sur les pronoms à la première personne du singulier (« mon », « ma », « moi ») le narrateur indique son appartenance à une famille de personnages et donc son statut de narrateur homodiégétique, de l'autre côté c'est à un degré de parenté secondaire qu'il se réfère car il n'est pas fils mais seulement neveu. Situé entre les deux : il est et il n'est pas dans la famille. En plus, disposant d'un assistant-narrateur plutôt autoritaire, il ne s'efface pas du récit puisqu'il tient à tout prix à y affirmer sa présence subjective par ces « ma », « mon », « moi ». Par le fait d'entreprendre une telle expérience de glissement dans la peau d'un personnage, acte propre à la technique moderne de la narration, ce passage relève d'un grotesque envahissant où le neveu ne fait que s'engluer dans sa propre subjectivité en choisissant des outils « périmés ». Cette forme d'intercalation des genres⁸⁴ sera poursuivie jusqu'à la fin du chapitre où un changement d'actants se produira.

Comme nous l'avons dit, lors de toute cette mise en scène, un autre narrateur que le neveu, présentait l'histoire d'un air spectaculaire. Au moment où l'oncle confronte les

⁸² Bakhtine, M., « Genres intercalaires » = genre a priori non romanesque inséré dans le roman ou utilisé par le roman : lettre, confession, journal intime, récit de voyage, etc.], *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 144-145.

⁸³ Plus loin, nous nous servirons de la dénomination *Narrateur I* pour désigner le narrateur proprement-dit de *Martereau* qui dans ce cas précis devient aussi personnage et de la dénomination *Narrateur II* pour désigner l'assistant-narrateur introduit par le Narrateur I.

⁸⁴ Nous avons souligné les phrases qui relèvent des deux genres littéraires : énonciatif et dramatique afin de mettre en évidence l'effet d'hybridité, de mélange.

« siens » avec les paroles de Martereau, moment de grande tension, le Narrateur II est éliminé et le Narrateur-neveu réapparaît :

« Qui va raconter au-dehors ce qu'on dit dans la maison, ce qui se passe ici, chez moi ? Hein ? Qui fait ça ? » Silence. La salle, dans l'ombre, attend. Je pâlis. Je sais que mon rôle me commande de regarder ma tante, mais c'est trop fort pour moi ; [...] je ne peux pas... (M, p. 318, nous soulignons)

Sur le point de vivre quelque chose intensément, s'effectue un plongeon intérieur qui situe le Narrateur I à l'intérieur de ses émotions et des émotions de ses personnages. Il revit avec son oncle « ce qui se passe ici » et comprend la nécessité de protéger la vibration du dedans des envahissements du dehors. Ici il n'y a plus de place pour un autre (Narrateur II). A la frontière du surgissement d'un mouvement authentique, se situe son *je* qui revient en scène. Pourtant, le Narrateur II surgit de nouveau mais ce n'est qu'à la fin du chapitre pour clore la pièce de théâtre et faire tomber le rideau. (M, p. 318)

Cette mise en scène d'un assistant-narrateur serait-elle un retour vers une narration omnisciente ? Oui, par son aspect narratif et non, par son effet qui consiste dans l'originalité de Nathalie Sarraute : choisir de ne pas être originale et casser la nouveauté en faisant ce qui a déjà été fait, mais d'une façon personnalisée. L'originalité de cette technique impressionne par son double aspect : d'un côté, Sarraute ne cherche pas à dépersonnaliser son texte et lui inflige un style bien spécifique, propre au théâtre de boulevard, caractérisé par une ironie subtile identifiable et insubstituable ; de l'autre côté, elle introduit un double narrateur, « regardé regardant⁸⁵» selon l'expression de Georges Perec. En conséquence, si lors d'une lecture superficielle, on a l'impression d'assister à une pièce de théâtre narrée dans les plus traditionnelles règles de l'énonciation, un œil plus attentif apercevra vite la présence ambiguë d'un narrateur moderne. Il regarde et se laisse *regarder regardant* afin de fournir au lecteur non seulement plusieurs perspectives de l'image mais aussi l'idée de l'illusion de sa représentation.

L'œil du narrateur voit donc d'un regard dissociatif, double qui lui permet de prendre conscience de ses propres limites, priorités et besoins :

Là est le point important, l'essentiel qu'il est bon de ne pas perdre de vue : là précisément dans cette curieuse fascination, dans ce besoin de tourner, de palper, de flairer, dans cette sensation, masquée par le malaise, la crainte et le dégoût, tandis

⁸⁵ « Tu n'es plus qu'un œil. Un œil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant...⁸⁵», Perec, G., *Un Homme qui dort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967, p.117.

qu'on retourne et palpe, d'une drôle de volupté fade, et dans ce sentiment de satisfaction inavouée à rester là, collé à eux, tout englué par eux, et que cela dure longtemps, toujours. (M, p. 190)

Impossible de se soustraire à l'autre, aux lieux communs et à ce délicat besoin de contact avec autrui qui motive le narrateur dans son exploration et qui constitue l'objet de sa quête. Le bonheur « de cette même sensation d'enlèvement » (p. 281) et l'« état indispensable de réceptivité » (ibid.) semblent être indissolublement liés au désir d'identifier chez les autres les mêmes mouvements et les mêmes sensations qui l'aideront à construire sa propre image.

3.2. Autodéfinition et autodestruction.

Quand Nathalie Sarraute lance le narrateur dans l'expérience du regard, elle poursuit, à notre avis, un double objectif : l'*autodéfinition* et l'*autodestruction*. Le premier but de l'emploi d'un narrateur qui regarde et donc observe autrui pour ainsi se mirer dans son regard est l'*autodéfinition* de celui-ci, car vivre des expériences avec les autres apparaît comme un lieu propice à la fabrique de l'identité. Le narrateur regarde, donc il est regardé par autrui (le personnage), action de réciprocité qui donne existence à deux identités : celle du personnage et celle du narrateur. Puisque les formes des personnages naissent dans la tête du narrateur et qu'il se trouve aussi parmi ces personnages en tant que neveu, on peut lui supposer une double identité. Sarraute nous révèle ainsi le rôle du regard du narrateur puisqu'il le met sur la trace de son être pour autrui. Elle nous révèle l'existence indubitable de cet autrui pour et grâce au regard de qui le narrateur existe : « Un regard de Martereau... juste un regard rassurant, bienveillant [...] » (M, p. 287). Mais dans le regard d'autrui, on est déformé, on se voit plutôt mal :

Plus d'une fois en l'apercevant, il m'arrivait de chercher à l'éviter, de le fuir. Il me semblait que le regard placide de ses bons yeux ferait sur moi ce que fait un rafistolage maladroit, une suture prématurée sur une plaie qui continue à suppurer : par en dessous ça suinte toujours, ça se décompose, ça pue. (M, p. 227)

La visée du regard du neveu est par conséquent l'objectivation double : d'autrui et de soi, par la création des images, puisque c'est la seule façon pour le personnage et le narrateur de se révéler l'un face à l'autre. De l'objectivation double résulte l'anéantissement total. Et c'est là que se dessine le deuxième objectif de la mise en place d'un narrateur regardant. Une fois l'autodéfinition du narrateur à travers le regard d'autrui accomplie, suit son *autodestruction*. Le regard d'autrui, c'est le danger le plus terrible où sa liberté propre ne

fonctionne plus. Autrui devient le danger de la vie et à partir de là « l'enfer c'est les autres⁸⁶ ». On sent là le retour lancinant du motif dostoïevskien. Les images du narrateur et du personnage ne correspondent ni l'une ni l'autre à leur « contenus » véridiques. Inquiet et dérouté, hypersensible à la disparition de démarcation concrète entre l'observation d'une forme et la création d'une image déformante, entre l'interprétation et l'invention, le narrateur de *Martereau* énonce lui-même la constatation de son inconsistance :

[...] je ne sais pas, je ne l'ai jamais su : jeu de miroirs ou je me perds – mon image que je projette en lui ou celle qu'il plaque aussitôt, féroce, sur moi, comme fait l'autre, mon oncle, sous laquelle il m'étouffe... je gigote pour me dégager, mais il me tient, je cède, il a raison, je me sens cela, je suis cela : le greluchon délicat, l'enfant gâté, pourri [...] (M, p. 333)

L'emploi du neutre *cela* confirme non seulement la division de celui qui regarde, mais aussi l'anéantissement de celui qui est regardé. Le neveu n'arrive pas à comprendre autrui en l'objectivant et il n'arrive pas non plus à se connaître lui-même car l'autre fige sa liberté par son regard en lui appliquant une image honteuse, que le narrateur « faible, docile... un parasite » (M, p. 333) finit par s'approprier. Paradoxalement, céder pour le narrateur de *Martereau* c'est un moyen de s'approcher, de pénétrer en autrui le plus loin possible pour ensuite briser la dure écorce de l'image et lui « faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité » (DK, p. 1568) :

Je feins de croire que je cède comme on cède aux caprices d'un enfant malade ou au regard suppliant d'un chien. Mais le chien ici, c'est moi. Les yeux sans cesse fixés sur lui, je guette, j'obéis. Dès qu'il me lance le caillou, s'il ébauche le geste seulement, aussitôt comme le chien bien entraîné, je m'élançe, je cherche, je fouille, je déterre [...] (M, p. 218)

Il est docile mais pas lâche, il s'amadoue devant les autres jusqu'à devenir transparent, « à peine visible » (ES, p. 1554) et comme ses personnages, il devient anonyme afin de se limiter à l'interprétation d'un simple rôle, celui de support qui reflète la pensée de l'autre.

L'humilité du neveu est proche de celle du héros du *Sous-sol*, elle constitue ce que Sarraute définit dans son récit de *Dostoïevski à Kafka* comme « un appel timide, détourné, une manière de se montrer tout proche, accessible, désarmé, ouvert, offert, tout livré, tout abandonné à la compréhension, à la générosité d'autrui » (DK, p. 1568). Le dédoublement du narrateur et du personnage sarrautien en *regardant* et en *regardé* est le résultat de la nécessité d'une interchangeabilité réciproque des fameux « mouvements qui existent chez tout le

⁸⁶ Sartre, J.-P., *Huis clos* dans *Théâtre complet*, Paris, Gallimard.

monde » (ES, p. 1554) complexes et furtifs qui définissent le « fond » commun et le « terrible désir d'établir le contact ⁸⁷». Certes, le double regard et la double image permettent au narrateur sarrautien de débusquer l'invisible, mais cela peut aussi le rendre victime de sa propre hypersensibilité puisqu'il reste toujours différent des autres et donc solitaire. Pour éviter de rester à l'écart, vide de nouvelles sensations, le narrateur de *Martereau*, déchiré entre son hypersensibilité et l'insensibilité des autres, adapte son regard aux réalités du monde apparent afin de pouvoir accéder à l'altérité et se connaître lui-même :

Avec moi, je l'ai déjà dit, ils n'ont rien à craindre : je ne parviens même pas à leur en vouloir pour de bon, encore bien moins à les haïr. Et même, il faut l'avouer, pendant ces jeux entre nous, ces combats, j'ai le sentiment étrange d'être comme écartelé entre eux et moi, d'avoir toujours un pied dans chaque camp. Qui plus est, s'il fallait choisir, je crois bien que je serais plutôt enclin à prendre parti pour eux contre moi. (M, p. 190)

Ann Jefferson montre dans son livre *Nathalie Sarraute Fiction and Theory. Questions of Difference*⁸⁸ comment le sujet sarrautien hésite entre peur et besoin de l'autre, ou entre négation et affirmation de la différence qui le sépare d'autrui. Par cette impossibilité du narrateur et des personnages de se poser solidement au dehors, à l'écart l'un de l'autre, le récit de Nathalie Sarraute nous rappelle très fortement le *Sous-sol* dostoïevskien. Pour le héros souterrain, il est nécessaire de se créer un chemin jusqu'à l'autre, de se faire reconnaître par lui, au point de s'abaisser jusqu'à terre, d'abandonner tout orgueil et toute indépendance. La docilité et la malléabilité du neveu de *Martereau*, traits de caractère qu'il reconnaît (avec une honte harcelante pourtant) vitaux en lui, trouvent un écho dans le besoin et l'« élan fraternel » (DK, p. 1567) des personnages dostoïevskiens pour se modeler sur les images d'eux-mêmes renvoyées par le regard d'autrui. Grâce à ce besoin « presque maniaque » (DK, p. 1568) de se construire un chemin vers l'autre, le narrateur de *Martereau* multiplie et fait miroiter son image et l'image d'autrui aux yeux du lecteur.

Tout comme le narrateur sarrautien, le narrateur des *Carnets du sous-sol* cherche à se saisir à travers cette dichotomie du regardé/regardant et cela parce que ni l'un ni l'autre n'appartient pas à la catégorie des « classiques ». L'originalité de leur emploi consiste dans leur capacité de représenter un élément commun à la transition de la narration traditionnelle vers la narration moderne et au déplacement du dehors vers le dedans. Cette fonction

⁸⁷ « This terrible desire to establish contact ». Allusion à un passage du *Journal* de Katherine Mansfield. Citation reprise par Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon*, « De Dostoïevski à Kafka », p. 1568.

⁸⁸ Jefferson, A., *Nathalie Sarraute Fiction and Theory. Questions of Difference* Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

particulière des narrateurs est rendue manifeste d'une façon indirecte, à travers une tonalité sarcastique et des fresques grotesques de la transition entre deux images, deux scènes, deux plans différents. On ne peut pas dire que les deux écrivains interprètent cette ambivalence. C'est le rapprochement des phénomènes antinomiques qui révèle l'essence profonde de l'écart sur lequel se fonde la narration ici.

L'étude de la dialectique du maître et de l'esclave dans le récit dostoïevskien nous a révélé un narrateur-personnage en quête permanente du regard de l'autre comme moyen de sa propre connaissance et de la connaissance du monde. Le double y étant dévoilé à travers la non-coïncidence des pulsions et des actions de l'être souterrain. La démarche reste ici essentiellement éthique, la perception double des choses s'articule à une rhétorique assurant le maintien d'un ordre socio-économique et une confrontation idéologique infinie. Chez Sarraute, la dialectique du regard du maître et de l'esclave trouve une interprétation particulière dans la mesure où elle place son personnage-narrateur dans un registre intemporel et purement psychologique en effaçant toute référence à l'époque ou à l'histoire. Cela lui permet de se focaliser sur la capacité de dissociation du regard comme sur une modalité de dédoublement efficace pour la révélation des tropismes et donc digne d'une investigation romanesque minutieuse.

A travers cette exploration, *Martereau* met l'accent explicitement sur l'écart entre une image-stéréotype et une image mouvante fournies par un narrateur-personnage. Ainsi, chez Sarraute, la non-coïncidence entre la pulsion et l'acte est révélée lors d'un processus complexe de recherche de la parole juste. Chez elle, l'attention se fixe sur des rapports de force tels qu'ils s'exercent dans un cadre plus restreint, ce qui permet au lecteur de discerner plus facilement cet effort de dissociation traduisant une exploration essentiellement esthétique. Dans *Martereau*, les fautes contre la morale se réduisent à des fautes contre le goût littéraire, le regard mimétique d'un *je+autre* devient regard-stéréotype dont l'opposition au regard dissociatif est soulignée à travers les mots avec une intensité et une vigueur particulière. C'est par l'intermédiaire de cette exploration remarquable du langage que s'accomplit chez Sarraute l'exercice du regard dissociatif dans le cadre d'une narration.

On voit donc que l'implication des énonciateurs dostoïevskien et sarrautien dans une relation ambiguë avec le regard de l'autre conditionne chez eux la construction des images multiples à double fond et engendre le dédoublement de leur statut de personnage et de narrateur. Bien que ce soit une préoccupation commune à Fiodor Dostoïevski et Nathalie Sarraute, chez lui, ce dédoublement est plus diffus, tandis que chez elle, il s'inscrit d'une

manière très pointue dans la construction même de la narration. En reprenant l'intuition de Dostoïevski sur la non-existence de valeurs éternelles, de bien et de mal en soi, de « beau et de sublime » qui s'imposeraient à notre regard réprobateur et dédoublé dans une évidence indissociable et indivisible, Sarraute l'explore à sa manière, en l'appliquant dans un domaine qui appartient à elle seule – le tropisme, une dualité inépuisable qui s'éprouve dans la pratique de l'écriture. Sarraute laisse derrière elle les grands débats autour des questions philosophiques existentielles et engage son expérience du regard dissociatif non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. Cette décision de la romancière d'opérer un partage, une coupure, un écartèlement d'une perception seulement par sa pratique – l'invention et l'écriture des tropismes – s'explique par son exigence de se situer sur un territoire qui lui appartienne, de dépasser les avancées en ce sens de Dostoïevski, Lacan, Freud, Sartre.

L'idée de se refléter dans autrui comme dans un miroir fait penser au stade du miroir de Lacan⁸⁹, pour qui le regard est le concept fondamental et formateur de la fonction sujet du *je* et de son image. Cette image passée ensuite par celle imaginée dans le regard de l'autre permet, selon Anna Freud⁹⁰, au sujet de cette identification au semblable d'évoluer et de s'exprimer. Cette même image trouve un développement existentiel chez Sartre⁹¹ qui estime que l'être humain, ou le *pour-soi*, pourvu d'une conscience faisant de lui un être tout à fait particulier et distinct de *l'en-soi* coïncidant toujours avec lui-même, peut faire varier indéfiniment la conscience qu'il a de lui-même. Selon Sartre, l'image double voire multiple se produit à travers le regard qui perçoit le dualisme de ce qui est « paraître » de l'en-soi, caractéristique de toute chose, de toute réalité extérieure à la conscience, et « être » du pour-soi qui désigne l'être de l'homme. L'être sarrautien, comme d'ailleurs l'être dostoïevskien, est doté d'une identité divisée en plusieurs facettes ayant une double conscience de lui-même et

⁸⁹ Dans l'expérience du stade du miroir, l'enfant est porté par l'un de ses parents devant le miroir qui lui désigne, tant physiquement que verbalement, sa propre image. Ce serait dans le regard et dans la parole de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'enfant vérifierait son unité. En effet, l'enfant devant le miroir reconnaît tout d'abord l'autre, l'adulte à ses côtés, qui lui dit « Regarde c'est toi ! », et ainsi l'enfant comprend « C'est moi ».

⁹⁰ Le raisonnement de Anna Freud dit : « Si j'ai besoin de l'autre pour me reconnaître, c'est parce que c'est toute la relation que l'autre a avec lui-même, qui va permettre à l'image de mon corps de s'exprimer ou pas, c'est en ce sens que l'enfant peut s'avancer avec enthousiasme vers l'autre et à la suite d'une réflexion moqueuse de cet autre, être déçu et ne plus vouloir se montrer sous le même jour à l'autre ». Voir Freud, A., *Le moi et les mécanismes de défense*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p.135.

⁹¹ On trouve le premier fondement original de l'existentialisme sartrien dans la distinction entre l'être en-soi et l'être pour-soi. Ainsi, l'en-soi et le pour-soi à la fois s'opposent et se composent. En ce qui concerne la relation du sujet à l'autre, Sartre s'exprime ainsi : « Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi. Dans ces conditions, la découverte de mon intimité me découvre en même temps l'autre, comme une liberté posée en face de moi, et qui ne veut que pour ou contre moi. Ainsi, découvrons-nous tout de suite un monde que nous appellerons l'intersubjectivité et c'est dans ce monde que l'homme décide ce qu'il est et ce que sont les autres. » Sartre, J.-P., *L'Existentialisme est un humanisme*, éd. Nagel, pp. 66-67.

de la réalité qu'il perçoit, comme dans le stade du miroir lacanien, à travers l'autre. Dans *Les carnets du sous-sol* et *Martereau*, le personnage-narrateur crée des images doubles puisqu'il dissocie l'apparence du fond. En utilisant les termes sartriens, on peut dire que ce type de narrateur divise à l'aide de son regard ambigu le paraître de *l'en-soi* du contenu du *pour-soi* sans toutefois rompre l'interdépendance fondamentale entre ces deux concepts. La relation matériel/abstract effleurée par Dostoïevski et problématisée par Sartre trouve un développement inhabituel chez Sarraute qui va décrire ses attitudes répétées à l'égard de tout ce qui est figé, immobile, dur et lisse et ceci pour montrer dans son art romanesque le vide de la forme et la richesse des sensations que cette forme peut receler. Ainsi, chez Nathalie Sarraute l'ambiguïté du regard est mise en avant pour produire l'image d'une forme imitée et cette forme destitue l'objet de sa signification habituelle et instaure une dualité des choses aux significations insaisissables et indéfinissables.

Dans son œuvre romanesque, la romancière cherche à maintenir cette dualité afin de permettre au lecteur de saisir ses propres sensations à l'égard d'une certaine forme et de l'empêcher d'établir une simple et fastidieuse ressemblance avec une autre expérience que la sienne. Il n'est nullement étonnant, dans ces conditions, de voir l'auteure et le narrateur de ces textes s'effacer derrière les images et les représentations inscrites sous le signe du double et du faux tout en faisant valoir cet effacement au lecteur. Et que l'on pense à la dialectique du regard chez Dostoïevski, au stade du miroir de Lacan qui implique la connaissance du *soi* comme signifiant, ou à l'idée d'Anna Freud sur le besoin de *l'autre* pour se reconnaître, ou à l'idée de « pour soi » de Sartre, on devient bel et bien témoin chez Sarraute d'un jeu de regards très complexe et particulier qui donne naissance à des drames internes au langage constitués en eux-mêmes sur les cendres du dédoublement et de la désintégration d'une intrigue et des caractères superficiels. La dualité du regard se rend donc indispensable car c'est la source et la raison principale d'une écriture authentique basée sur des images duplices et polymorphes, seules capables de révéler l'invisible.

Comment une image s'impose, à quelles conditions on peut la percevoir, quelles stratégies mettre en place pour ne pas réduire la vision du monde au cliché, pouvoir capter le mystère de l'invisible ou inventer des modes de représentation moins aliénants, telles sont les questions que posent les œuvres, et à partir desquelles Dostoïevski et Sarraute construisent leurs propres images doubles. C'est ce questionnement que nous aborderons dans le chapitre suivant.

I.II. Dualité de l'image

I.II.I. Dualité de l'image dans *Les Carnets du sous-sol*.

Qu'il s'agisse de l'image du personnage-narrateur, de l'image des autres personnages qui figurent dans le récit, de l'image des relations intersubjectives entre le soi et l'autre, toutes ces images sont essentiellement doubles dans *Les Carnets du sous-sol*. L'écrivain crée dans son œuvre l'image du monde telle qu'il la voit en réalité – irréductible à une seule signification. Dans *Les Carnets*, cette perception complexe de la réalité est à la base de la construction des images dynamiques, à double fond, où une image visible cache en profondeur une autre image invisible. Celle-ci apparaît inopinément, comme contradiction ou remplacement, ou prolongement de l'image précédente. Mais jamais ce processus ne devient un mouvement banal et statique de répétition ou substitution simples. Il apparaît comme un défi à relever, toujours à l'improviste, dérangeant et troublant, mais aussi, très stimulant. Le déchiffrement du mystère de la double image dostoïevskienne est à chaque fois surprenant comme une *métamorphose*, ou comme une *révélation* bouleversante d'une dimension plus profonde de notre vie, inconnue au regard superficiel. Ainsi, la double image dans *Les Carnets du sous-sol* remplit une fonction révélatrice complexe : elle accomplit une métamorphose des événements racontés lorsqu'elle en révèle l'essence en dissociant l'invisible du visible ; ce faisant, elle révèle sous un angle nouveau des vérités éternelles banalisées au fil du temps. Pour voir comment fonctionne l'image double dans *Les Carnets du Sous-sol*, nous nous proposons d'analyser dans un premier temps, la dualité de l'image du héros principal. Dans un deuxième temps, notre attention se portera sur l'exploration de la dualité de l'image d'un autre, Zverkov, en particulier.

1. Dualité de l'image de l'homme du sous-sol.

Tout au long de la première partie du récit, l'être dostoïevskien s'efforce de se définir en tant que malade, méchant, intelligent, conscient, jaloux, etc. Il essaie également, à l'instar du sujet sarrautien, d'explorer les avantages et les désavantages de « s'aimer » à travers une image, « oh même pas belle » (TAP, p. 1154) selon un sujet sarrautien, comme celle d'un fainéant, par exemple : « Je m'estimerais parce que je serais en état de posséder en moi au moins de la paresse ; j'aurais au moins une caractéristique qu'on pourrait presque dire positive, et dont je serais assuré. Question qui suis-je ? réponse : un fainéant ; qu'une chose

pareille ferait plaisir à entendre. C'est donc que je suis positivement défini, donc on peut dire quelque chose de moi. « Un fainéant ! » (CSS, p. 30). Ailleurs, il essaye obstinément d'exprimer à la fois l'orgueil et la souffrance d'être unique et d'avoir un regard dissociatif sur le monde. Ainsi, en tant qu'être intelligent et conscient de son inachèvement, il est persuadé de percevoir autrement la réalité que le font les autres, les adeptes des lois : « car quoi, un homme intelligent ne peut rien devenir – il n'y a que les imbéciles qui deviennent. Un homme intelligent du XIXe siècle se doit – se trouve dans l'obligation morale – d'être une créature essentiellement sans caractère ; un homme avec un caractère, un homme d'action, est une créature essentiellement limitée. » (CSS, p. 13). Fier d'être intelligent et conscient de son incapacité de s'« estimer », on l'entend, peu après, insister sur le fait que « toute forme de conscience est une maladie » (CSS, p. 15). La maladie de l'être souterrain c'est la conscience qu'il prend de son dédoublement : « Plus je prenais conscience du bien, de ce « beau » et ce « sublime », plus je m'engluais dans mon marais, et plus j'étais capable de m'y noyer complètement. » (CSS, p. 16). Le « marais » c'est le for intérieur du personnage, ses pulsions ambiguës qui le poussent sans cesse à contredire toute forme et notion achevée. Il jouit alors des « saletés » qu'il a pu faire autour de lui pour ainsi s'ériger contre un jugement éthique ou esthétique totalitaire.

Ce faisant, il prend conscience en même temps de la jouissance qu'il éprouvait pour son dernier « abaissement » (« du fait que vous sentez vous-même que vous êtes au dernier stade ») ; pour son incapacité à être autre que lui-même (« que plus jamais vous ne serez un autre ») ; pour son impuissance à incarner autre chose que ses propres mouvements souterrains (« que vous n'avez plus rien en quoi vous transformer »)⁹². L'« abaissement » est en effet paradoxalement son salut. La descente dans ses profondeurs signifie la prise de conscience de son caractère humain, naturel, authentique à travers ses pulsions souterraines contradictoires. Remarquons que les premières expériences de l'être souterrain en tant qu'être conscient sont d'ordre corporel. Ses premiers rapports au réel se réalisent chez lui tout d'abord au stade somatique, à travers des ressentis. C'est par l'expérience de son corps comme matière d'ambiguïté, et en même temps d'authenticité, que le narrateur-personnage dostoïevskien découvre et éprouve son appartenance à la réalité. Le récit de Dostoïevski oppose ainsi à la conception cartésienne de l'être une conception anthropologique comme fondement de toute conscience. C'est justement cette conception anthropologique qui peut

⁹² Toutes ces citations renvoient à la page 17 de la version française.

être considérée comme matériau propice de réflexion pour le projet littéraire de Nathalie Sarraute.

Tout se passe comme si, par l'expérience de l'homme du sous-sol, l'auteur voulait nous suggérer que la nature se moque bien de nos réalités, de nos lois ; il faut la prendre telle qu'elle est. Car les lois morales écrasent parfois l'essence même de la vie, du ressenti. C'est ainsi que les émotions du héros perdent leur valeur et apparaissent au jour comme un « monstrueux mensonge de façade » lorsqu'elles sont exprimées d'une manière trop lyrique, préconçue : « C'est moche de repenser à ça, et c'était moche sur le coup. Parce qu'une minute plus tard, des fois, je comprenais rageusement que tout cela n'était que du mensonge, oui, un monstrueux mensonge de façade, je veux dire ces remords, ces émotions, tous ces serments de renaissance. » (CSS, p. 27). Mais ce mensonge lui est nécessaire pour se construire et se faire accepter par l'autre. Il se construit et se démolit à travers le mensonge et sa contradiction, ce mensonge étant dans une certaine mesure un faux-semblant proche du trompe l'œil sarrautien : « Je m'inventais moi-même des aventures, une vie – pour vivre, ne fut-ce qu'un petit peu. ⁹³ » (CSS, p. 27). Toutes les transformations que subit l'homme du sous-sol à travers ses « chinoïseries » (CSS, p. 27) apparaissent désormais comme des images à double fond. Sous leur apparence grouillent « une foule d'éléments hostiles⁹⁴ » que le sujet refuse de « voir jaillir ⁹⁵ » (CSS, p. 12) au-dehors.

Par l'accent mis sur l'intériorité du sujet, sur « cette immense masse mouvante » des pulsions ambiguës qui habitent l'homme souterrain, Dostoïevski introduit dans le texte le doute et l'ambiguïté. Par le double, il remet en question la validité de l'être en tant qu'unité monolithique et ainsi rend possible sa désagrégation. Dès lors, le monde intérieur du personnage-narrateur se construit à partir d'un double clivage, binaire et morcelant, affectant son *moi* souterrain. Le *clivage binaire* est d'ordre spirituel ou idéologique : « je suis susceptible et rancunier comme un bossu ou comme un nain, et cependant, j'ai vécu des minutes où si j'avais reçu une gifle, j'aurais bien pu en être heureux. » (CSS, p. 17). Ce clivage indique essentiellement la distinction du *bon* et du *mauvais* dans la relation du héros à soi-même. Le *clivage morcelant* est d'ordre physique ou bien somatique et correspond à l'émiettement du sujet à cause de ses pulsions multiples qui provoquent : fièvre, angoisse, mélancolie, inconstance, dépression, excitation nerveuse. Bref il s'agit de tels symptômes « psychosomatiques », de tels mouvements intérieurs indéfinissables avec des phases

⁹³ « Сам себе приключения выдумывал и жизнь сочинял, чтоб хоть как-нибудь да пожить. », ЗП, 462.

⁹⁴ « много-премного самых противоположных тому элементов », ЗП, 453.

⁹⁵ « но я их не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу. », *ibidem*.

alternatives d'auto-dévaluation et d'exaltation, de méchanceté et de bonté, de jouissance et d'affliction indiquant une fragilité psychologique et physique de l'être souterrain en particulier et de l'*être* en général. D'où le doute perpétuel (du personnage, du narrateur, de l'auteur) dont les indices sont parsemés dans le corps du texte à travers des nombreuses répétitions et contradictions.

Ce double clivage reflète la structure duelle de l'être dostoïevskien et participe du fait que l'image qu'il voit de soi et de la réalité change en permanence. Enfin, de cette diversité de portraits qui se dessinent du héros, on constate que non seulement, il n'a pas su devenir méchant, mais il n'a rien su devenir du tout : « ni méchant ni gentil, ni salaud, ni honnête – ni un héros ni un insecte⁹⁶ » (CSS, p. 13). Si dans la première partie du livre le sujet nous propose un débat autour de cette idée, dans la deuxième partie des *Carnets*, nous assistons à sa mise en scène. La dernière négation « ni un héros ni un insecte » est répétée et variée à plusieurs reprises dans la première partie du récit, mais c'est surtout dans *Sous la neige mouillée* qu'elle acquiert une valeur précise et s'avère être une forme riche de significations et digne d'une analyse approfondie.

1.1 « ni un héros ni un insecte »

Devenir héros est un rêve romantique du héros du *Sous-sol*, héros aux yeux de l'officier qui l'ignore, de ses condisciples qui le méprisent, de son serviteur Apollon, de Lisa, héros à nos yeux enfin. A ce premier rêve, l'esprit contradictoire de Dostoïevski oppose un autre rêve, moins romantique à première vue, mais en effet tout aussi ridicule – devenir un insecte : « j'ai voulu devenir un insecte à de nombreuses reprises. » (CSS, p. 15). Toutes les actions du héros tendent à construire aux yeux de son semblable tantôt l'une, tantôt l'autre de ces images. Ses « sorties » à la surface, dans la « réalité », se soldent inévitablement par sa « retraite » dans son « trou » (CSS, p. 13), dans le sous-sol. Lorsqu'il échoue dans ses fausses bravades devant l'officier et ses condisciples, son rêve de devenir héros perd tout son sens. Il se sent désorienté, consterné, humilié. Il renonce aussitôt à ses fascinations délirantes et se précipite dans le sous-sol, dans les aventures humiliantes d'un être aussi insignifiant qu'un insecte. D'ailleurs, cet aspect de l'image du héros dostoïevskien attire également l'attention de Nathalie Sarraute : « « pareil à un insecte » ; il prend conscience très nettement qu'il n'est au milieu d'eux qu'une « mouche » une « vilaine mouche » » (DK, p. 1573). L'homme

⁹⁶ « Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться : ни злым, ни добрым, ни подлецом. ни честным, ни героем, ни насекомым. », ЗП, 454. Dostoïevski utilise « насекомое » [nasekomoje] qui en russe est un nom neutre. Nous reviendrons sur ce détail lors de l'étude de l'androgynie du héros souterrain.

souterrain est grotesque dans ses deux rôles, car ce sont des rôles qu'il s'attribue à lui-même, guidé par son désir d'identification, or, il n'est capable de remplir ni le rôle de héros, ni celui d'insecte. On remarque que les métaphores de la métamorphose en insecte et de la descente dans le sous-sol ont une connotation commune et signifient le refus démonstratif de l'être dostoïevskien de vivre « à la surface » et de se conformer à une image contraignante. L'image du sous-sol comme celle d'insecte sont chargées ici d'une signification symbolique complexe.

Aucune explication ne survient dans le texte pour éclairer la signification exacte du sous-sol dostoïevskien, son appréhension se faisant seulement au fil du texte. Le sous-sol est « représenté » constamment en opposition avec l'image de la réalité extérieure. Ainsi, nous apprenons qu'avant, « à la surface », le héros était fonctionnaire, « pour [se] payer [son] pain » (CSS, p. 15), mais depuis qu'il avait hérité une misérable somme d'argent, il avait démissionné et s'était installé « chez lui », dans son « trou », dans le sous-sol. En réalité, aussi bien avant, qu'après sa « retraite » du monde extérieur, l'homme souterrain habitait dans le sous-sol et il confirme cela ainsi : « J'y habitais avant, dans ce trou. J'y habitais avant, mais maintenant, je m'y suis installé. » (CSS, p. 15). Une fois l'image du sous-sol ébauchée par rapport à l'image du monde extérieur, le texte nous plonge à l'intérieur même de ce « trou » souterrain.

L'histoire de l'homme du *Sous-sol*, ses réflexions et ses péripéties, nous révèle que l'image du sous-sol représente dans la création de l'écrivain russe le signe d'une profondeur psychologique et idéologique particulière.

Sur le plan idéologique, l'image du sous-sol est liée à la conception d'un individualisme extrême basé sur un refus d'aliénation et un mouvement de protestation métaphysique contre la perte d'identité causée par cet irrésistible besoin de contact. Dans ses rêves solitaires, le héros fait preuve d'égoïsme : « j'ai un amour propre effrayant. » (CSS, p. 17), d'orgueil haineux : « je les avais haïs immédiatement et je m'étais muré de tous dans un orgueil craintif, blessé et incommensurable » (CSS, p. 89), de vanité blessée, jamais avouée : « Je me suis toujours senti plus intelligent que tous ceux qui m'entouraient [...] (CSS, p. 18) ; « je pris peu à peu l'habitude de les considérer comme inférieurs à moi » (CSS, p. 90). Et il élabore toutes ses attaques à la logique et à la morale en fonction de la position idéologique qu'il prend dans la vie : « Moi, je suis seul, tandis qu'eux, ils sont tous !⁹⁷ » (CSS, p. 64).

⁹⁷ « « Я-то один, а они-то все » », ЗП, 484. Remarquons ici le refus de construire cette phrase de manière usuelle comme ceci par exemple : « Я один, а они все » = « je suis seul et ils sont tous ». L'opposition y est accentuée davantage par les pronoms toniques en français et par la répétition de l'adjectif démonstratif neutre « то » (to) en russe, cette dernière relevant plutôt de l'usage de la langue parlée et intraduisible, dans ce cas, en français. Dans cette phrase chargée d'une signification philosophique, psychologique et poétique complexe, l'effet de l'emploi répété du « то » est double : il établit un écart entre

Ainsi, il est le seul à affirmer que deux fois deux puissent faire cinq (CSS, p. 49), le seul à exprimer sa méfiance envers les « palais de cristal » (CSS, p. 50), le seul à déclarer qu'un homme intelligent du XIXe siècle « se trouve dans l'obligation morale d'être une créature sans caractère » (CSS, p. 13). Une telle position idéologique singulière fait de lui un héros à ses propres yeux. Cette position est une lutte contre le conformisme idéologique, elle est l'affirmation de l'individualité, de l'unicité, mais elle est en outre l'aliénation de l'homme souterrain à tous les autres. Le moindre mouvement qu'entreprend l'être dostoïevskien pour rompre cette aliénation à l'autre marque le début de sa dépersonnalisation. Malgré cela, rien ne résiste à cet intense besoin d'établir et de maintenir le contact avec un autre, contact susceptible de conduire le héros à la perte de son individualité. C'est là qu'apparaît la dimension psychologique de l'image du sous-sol.

Sur le plan psychologique, le sous-sol représente l'état psychique duplice de l'être dostoïevskien où se combine le besoin d'affirmation dans la vie et la peur insurmontable de cette même vie, la méchanceté prétendue et la dépendance du regard d'autrui, l'humiliation et la grandeur imaginaire, l'amoralité exubérante et le désespoir profond.

Par conséquent, le sous-sol, dans sa double dimension idéologique et psychologique, apparaît comme l'expérience intime d'un déchirement métaphysique, d'un désaccord psychologique. Ce déchirement souterrain est illustré par les images doubles dont s'affuble lui-même le personnage-narrateur : « ni héros ni insecte ».

L'image d'insecte est aussi une image à double signification. Pour décrire ses personnages, Dostoïevski utilise souvent des images zoomorphes⁹⁸. Notons que dans certaines œuvres, cette image acquiert une connotation fortement négative. Ainsi, par exemple, dans le discours d'Hyppolyte et Svidrigaïlov, l'« insecte », scorpion ou araignée, apparaît comme le symbole des forces maléfiques. En faisant appel, dans *Les Carnets du sous-sol*, à cette imagerie spécifique, le romancier semble poursuivre un double objectif. D'une part, l'image d'insecte du héros est conditionnée par son caractère et son apparence pitoyables qui ne correspondent pas aux normes d'un comportement ambitieux, ainsi que par son refus de vivre la réalité conformément aux lois (si arbitraires) morales ou culturelles : « Ils devaient me considérer comme la plus ordinaire des mouches. » (CSS, p. 82). Il est méprisé comme une

langue parlée et écrite et en même temps constitue un moyen efficace de véhiculer un effet de spontanéité (style oralisé et rythme particulier suite à la répétition) préservant de la sorte le naturel du propos et facilitant la communication directe du vécu.

⁹⁸ Voir : Rosenstein, R., « The End of Insect Imagery: From Dostoyevsky to Kobo Abe via Kafka. », *Insect Poetics*. Eric C. Brown, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, pp. 112-28.

mouche pour son insignifiance apparente. D'autre part, l'image en question représente non pas la forme, mais le fond de l'être dostoïevskien. Il s'agit là d'incarner cette profondeur psychologique du *moi* souterrain liée et déterminée par les lois de la nature, des pulsions ambiguës et inexplicables. C'est en quelque sorte une allégorie qui représente la valorisation de l'homme du *Sous-sol*, dont la nature sensible est cachée sous une apparence méprisante, insignifiante et impuissante. Lorsque l'accent est mis sur l'apparence insignifiante du personnage, c'est pour souligner qu'il ne présente aucune caractéristique d'un héros conventionnel. C'est pour cela qu'à chaque tentative de se mettre en valeur en tant qu'héros, il subit inévitablement un échec. Sortir de son insignifiance ordinaire, c'est se condamner à devenir un « type » romanesque encore plus ordinaire, c'est nier délibérément ses qualités d'anti-héros. Mais s'identifier à un insecte, c'est succomber à nouveau à la tentation de se définir, de se construire une image. La métamorphose ne doit pas réussir donc et elle ne réussira pas. L'homme souterrain n'est ni un héros ni un insecte, il est « rien du tout », une image en perpétuelle métamorphose. C'est toujours sur l'antinomie que se joue le processus d'identification du personnage dostoïevskien.

Remarquons que les motifs du souterrain labyrinthique et de la métamorphose en insecte seront des motifs traités également par Kafka et c'est là qu'on aperçoit nettement ce lien établi entre les deux écrivains par Nathalie Sarraute dans son essai « De Dostoïevski à Kafka »⁹⁹. C'est de ce point extrême du « sous-sol » dostoïevskien, où évolue un personnage humilié, ignoré, réduit à l'état d'un insecte méchant, qu'est né en effet le monde cauchemardesque et « sans issue où se débattront les héros de Kafka » (DK, p. 1574). A partir de cette remise en question du « type » entamée par Dostoïevski, Kafka et ensuite Nathalie Sarraute jettent les bases d'une psychologie d'un autre genre. De là jaillissent deux mondes romanesques très différents, mais où tous les points de repère disparaissent pour le lecteur, les paroles et les images perdent leur sens habituel. Dans ces deux univers kafkaïen et sarrautien, le motif de la transformation du héros et la métaphore de l'insecte et du sous-sol sont développés aussi, de manières différentes, certes, mais toujours dans le but de figurer la dualité.

Dans le récit dostoïevskien, la métaphore du sous-sol et de l'insecte est au service de la connaissance et de la révélation d'un autre aspect inconnu et mystérieux de l'image de

⁹⁹ Pour une étude des parallélismes entre l'œuvre de Kafka et Dostoïevski voir : Рысаков, Д.П., « Kafka и Ф.М.Достоевский: к проблеме соответствий », *Проблемы истории литературы: сборник статей 6*, 1998, ainsi que «Определение связей между творчеством Ф.М. Достоевского и Ф.Кафки», *Проблемы истории литературы: сборник статей 9*, 1999, 89-94.

l'homme souterrain. Comme si l'auteur confrontait l'un à l'autre deux mondes distincts, mais en même temps interdépendants : la réalité objective, prenant la forme d'une série d'images-stéréotypes, et la réalité des profondeurs du héros appréhendée à travers la confrontation de ces images. La particularité des images construites dans le récit dostoïevskien consiste en ce qu'elles représentent le reflet de la vie intérieure du héros pendant l'un de ces moments cruciaux où il se dirige tantôt vers l'extérieur et autrui, tantôt vers le sous-sol et l'isolement. L'accent se déplace ainsi de l'image extérieure sur la manière dont elle est appréhendée par le personnage et sur ce qu'elle représente pour celui-ci. L'image double qui se crée comme conséquence de ce déplacement perpétuel du dehors vers l'intérieur et vice-versa dessine également les contours d'un espace double dans lequel se meut le héros. C'est un espace divisé en celui du héros et celui des autres. Les frontières entre les deux espaces sont fluctuantes et souvent signalées dans le récit par des images que nous appellerons « médiatrices » : porte, cloison, miroir.

1.2. Images médiatrices.

Ces images médiatrices sont une sorte de projection des lignes de séparation qui dissocient aussi bien le sous-sol du héros du monde extérieur des autres qu'elles séparent deux héros et leurs mondes intérieurs différents.

Lorsque l'homme du sous-sol est abandonné définitivement par ses camarades partis dans une maison de tolérance, il leur court après, porté toujours désespérément par son besoin de s'affirmer. Il y a un abîme infranchissable entre le monde souterrain du héros et le monde de ses condisciples, et cet abîme est marqué à un moment précis par le symbole de la porte : « Je jaillis, dans un état second, sautai les quelques marches et me mis à cogner contre la porte, à coups de poing, à coups de pied » (CSS, p. 111). Mais derrière la porte c'est toujours la pesanteur de son sous-sol intérieur qu'il ressent. La solitude du sous-sol est à la fois son supplice et son refuge.

Il est pressé de franchir la porte non seulement pour adhérer à l'autre, mais aussi pour le fuir. Dans ce dernier cas, l'accent se déplace surtout sur les mouvements intérieurs de l'être dostoïevskien. Lorsqu'il est avec Lisa, l'homme du *Sous-sol* est soudain effrayé par cette proximité de la fille au regard pénétrant : « elle a rougi, et m'a lancé un regard étrange. Ça me faisait mal ; j'avais hâte de filer, de m'éclipser.¹⁰⁰ » (CSS, p. 134). Fuir ce « regard étrange » c'est vouloir éviter à tout prix d'être démasqué dans sa posture mensongère de « héros ».

¹⁰⁰ « покраснела и странно поглядела на меня. Мне было больно; я спешил уйти, ступешваться. », ЗП, 529.

D'ailleurs, l'homme souterrain se dira plus tard : « Hier, elle m'a vu comme... un héros et là, hum ! » (CSS, p. 140). Se retirer dans son sous-sol, c'est donc aussi refuser de regarder en face sa propre misère et infortune. Mais c'est aussi fuir le lien créé avec la jeune fille, échapper à une éventuelle identification avec le *moi* de celle-ci, c'est marquer son espace individuel.

La cloison qui sépare le héros de son serviteur Apollon est un autre symbole signifiant la séparation des mondes intérieurs des deux personnages différents. Rien ne rend plus malheureux l'homme souterrain que cette fâcheuse présence d'Apollon dans son espace privé, dans [son] hôtel particulier, [sa] coquille, [son] étui » où il se cache de toute l'humanité (CSS, p. 145). L'espace de l'un est séparé de l'espace de l'autre par une cloison. Derrière celle-ci le serviteur se transforme en maître et par cela rend furieux son vrai maître : « Il me rendait surtout furieux quand, parfois, de derrière sa cloison, il se mettait à lire les Psaumes. » (CSS, p. 144). Cette « voix égale et douce ¹⁰¹ » du serviteur est celle d'un être calme et sûr de lui-même, de quelqu'un qui maîtrise mieux que son vrai maître ses pulsions destructrices. La cloison est justement cette ligne de séparation qui différencie les deux caractères l'un de l'autre et sert à souligner avec netteté les subtilités de la relation dialectique maître/esclave. A l'écoute de cette voix inébranlable de son serviteur, l'homme du sous-sol prend conscience de sa propre insignifiance en tant que maître. Son serviteur l'ignore tout comme le font ses camarades ou l'officier dans la rue. Comme le mépris de ceux-ci, l'isolement démonstratif d'Apollon signifie son indépendance et met en lumière l'incapacité du héros de dominer et par conséquent la fatalité de sa conscience servile. Symbole de l'ambiguïté, l'image de la cloison fait penser ici à la coexistence paradoxale des contraires : « et Apollon, le diable sait pourquoi, me semblait faire partie de cet appartement : je n'ai pas pu le chasser pendant sept longues années ¹⁰² » (CSS, p. 145). Le serviteur est toujours là ¹⁰³, dans son propre sous-sol à lui, derrière la cloison, parce qu'il incarne ce défi que l'homme souterrain s'imagine obstinément devoir et pouvoir relever afin de réaliser ses rêveries romantiques de devenir « héros ». L'emploi de l'image de la cloison et de la porte nous invite de cette manière à le considérer comme un procédé de représentation du *double* et plus particulièrement du clivage entre le monde extérieur et le monde intérieur du personnage ainsi que de la scission qui se produit à l'intérieur de sa propre conscience.

¹⁰¹ « тихим, ровным голосом, нараспев, точно как по мертвом. », ЗП, 536.

¹⁰² « а Аполлон, черт знает почему, казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых семь лет не мог согнать его. », *ibidem*.

¹⁰³ « точно он был слит с существованием моим химически. », *ibidem*.

Un autre exemple révélateur d'image médiatrice signalant une scission à l'intérieur du héros même est l'image du miroir. Au moment où l'homme du sous-sol se voit dans le miroir, le reflet de son image est loin d'être éblouissant : « Je me vis par hasard dans une glace. Ma figure révoltée me parut dégoûtante au possible ; pâle, vil, méchant, les cheveux en bataille.¹⁰⁴ » (CSS, p. 113) Et ce héros qui cherche avec véhémence à plaire, à s'imposer et à dominer, semble soudain se réjouir à la vue de son propre reflet pitoyable : « Tant mieux, je suis content, me dis-je, oui, je suis content, je vais la dégoûter ; ça me fait plaisir. » (CSS, p. 113). Il se plaît dans sa torture, dans ce besoin irrésistible d'établir le contact avec l'autre, mais ridiculisé et humilié par celui-ci, il trouve du plaisir même à se voir défiguré par son échec. Dans le reflet de son visage il voit aussi le reflet de l'attitude des autres envers lui, il y voit l'influence affligeante qu'exerce l'autre sur sa propre perception de soi et du monde autour de lui. Le miroir lui renvoie en quelque sorte le reflet du mépris qu'il suscite et en même temps le reflet de sa déchéance. Le héros perçoit également dans le miroir le reflet de sa scission intérieure, de ce conflit éternel avec soi-même qui le rend à la fois pitoyable et agressif. Épuisé de dissimuler ses faiblesses, il décide de montrer son vrai visage, tel qu'on le voit dans la glace.

Ainsi, on peut supposer qu'au moment où il échoue en tant qu'« héros », il décide d'impressionner/de « dégouter » en tant qu'« insecte ». Lorsqu'il va chez Lisa, la prostituée, il prétend ne plus se soucier de son apparence, mais c'est toujours avec les yeux de celle-ci qu'il continue à se voir. Preuve en est la scène dans la chambre de la jeune femme où l'homme essaie de l'appâter avec des images pathétiques et un discours « livresque » (CSS, p. 133) : « Par les images, par ce genre d'images je t'aurai.¹⁰⁵ » (CSS, p.126). Convaincu que Lisa tombe amoureuse de son image de « héros », l'homme souterrain s'efforce éperdument de cacher son vrai visage, celui qu'il avait vu dans le miroir auparavant. Il refuse toujours de montrer ce visage quand la jeune femme lui rend visite dans son « sous-sol ». Embarrassé d'être pris à l'improviste dans sa misère absolue, il déverse tout son mal-être d'« insecte » sur la femme qui l'aimait sincèrement. Lisa est la seule à l'aimer pour ce qu'il est, sans passer par le prisme d'une image fautive qu'il s'efforce de dresser devant elle. Elle n'aime ni le héros en lui, ni l'insecte, pour ainsi dire, puisqu'il ne correspond de manière exacte ni à l'un, ni à l'autre.

¹⁰⁴ « Я случайно погляделся в зеркало. Вздурораженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. », ЗП, 516.

¹⁰⁵ « « Картинками, вот этими-то картинками тебя надо! » », ЗП, 524.

L'impossibilité de l'homme souterrain de correspondre à telle ou telle image nous incite par ailleurs à envisager, à partir d'un certain degré de réflexion, le brouillage identitaire dans une étroite relation avec la mise en question du bien-fondé de l'image stéréotypée du personnage masculin. Si la rhétorique autodestructive du héros ainsi que son comportement contradictoire contribuent à la création de son nouveau statut d'anti-héros, c'est parce que cela implique avant tout une interrogation inlassable des dichotomies classiques et leur déstabilisation. Et si la ligne de partage entre raisonnable et irraisonnable, conscient et inconscient, identité et altérité est déplacée en permanence dans le but de construire un nouveau statut identitaire au personnage-narrateur, un éventuel brouillage de la dichotomie traditionnelle entre masculin et féminin serait également au service de cette même entreprise. Une hypothèse surprenante peut-être, tant l'œuvre de Dostoïevski semble, à première vue, souligner la binarité masculin/féminin plutôt que de la brouiller. Toutefois, la question du brouillage entre masculin et féminin apparaît moins surprenante dès que l'on observe de près le rôle de la femme et de l'imagerie féminine dans ce monde dostoïevskien où agissent des hommes à la fois violents et sensibles, possessifs et possédés, virils et en quelque sorte asexués. Dans ce monde trouble, les femmes, parmi lesquelles se trouve également Lisa des *Carnets du sous-sol*, sont capables de remettre en question les concepts traditionnels de la masculinité¹⁰⁶. Nous avons constaté comment sous le regard de Lisa, l'homme souterrain se métamorphose tantôt en héros, tantôt en « canaille » et finit inévitablement par échouer dans sa quête d'identité masculine. A partir de là, la mise en exergue du caractère asexué du héros souterrain nous invite à reconsidérer d'un œil plus attentif le contraste entre la masculinité « affaiblie » de celui-ci et la masculinité considérée généralement comme traditionnelle.

1.3. L'androgynie.

Dans son livre sur la représentation de la femme par les écrivains russes, Barbara Heldt constate que par la description de la violence masculine dans ses œuvres, Dostoïevski montre son incapacité de transcender la misogynie très présente dans la culture russe¹⁰⁷. A cela, en adoptant une approche féministe différente, plusieurs critiques littéraires anglophones rétorquent que c'est justement l'exploration des effets de la mise en avant de manière

¹⁰⁶ D'autre part, grâce à la mise en œuvre de ce type de femmes comme Nastassia ou Gruchenika par exemple Dostoïevski bouleverse les stéréotypes liés à l'image de la femme, tout en montrant le contraste entre l'exaltation générale pour l'image *symbolique* (iconique) de la femme et l'abus envers la femme « réelle ». Dans le cas de Lisa (CSS), on perçoit ce contraste lorsque l'homme souterrain passe son vengeance ignoble sur elle peu de temps après lui avoir dressé, dans ses rêvasseries, une image quasi pieuse, telle une ébauche de l'image de Sainte Vierge : « A la fin, toute confuse, splendide, tremblante et sanglotante, elle se jette à mes pieds et dit que je suis son sauveur, qu'elle m'aime plus que tout au monde. » (CSS, p. 142)

¹⁰⁷ Heldt, Barbara. *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 37.

exacerbée et exclusive de la virilité qui permet à l'auteur russe de rompre avec les modèles stéréotypés de la représentation de la masculinité¹⁰⁸. Au-delà de leur ouverture vers des questionnements purement féministes, ces études nous intéressent par le fait que pour interpréter l'œuvre de Dostoïevski elles cherchent à dépasser la dichotomie égalité/différence en considérant une telle opposition (et d'autres d'ailleurs dont celles de femme/homme, objectivité/subjectivité, etc.) comme réductrice. Ces recherches apparaissent dès lors moins centrées sur des revendications sexistes que sur la remise en question de la pensée binaire comme condition fondamentale pour le déploiement d'un vaste univers des possibles chez Dostoïevski. On trouvera ici certaines réflexions sur la relation entre l'imagerie féminine et l'auto-connaissance de l'homme dans l'œuvre dostoïevskienne et la possibilité d'y envisager une psychologie des caractères neutres du point de vue du sexe et du genre¹⁰⁹. Somme toute, en se focalisant sur une exploration des personnages féminins dans les œuvres majeures de Fiodor Dostoïevski, ces études suggèrent, chacune à sa manière, que le « féminin » et le « masculin » apparaissent ici dans une perspective moderne, comme une problématique associée à la dualité identitaire de l'être humain.

Bref, tout ce qui précède révèle un certain bouleversement de la dichotomie masculin/féminin chez Dostoïevski, même si au premier abord ces récits ne semblent traiter aucunement de ce problème. Ce bouleversement étant présent chez Sarraute aussi, il nous semble non sans intérêt de nous demander si, comme elle, dans *Les Carnets du sous-sol* Dostoïevski remet en question la dichotomie traditionnelle masculin/féminin pour révéler l'irréductible dualité de l'homme et par là cherche à dépasser toute différenciation réductrice.

L'homme du sous-sol est bien un personnage masculin, un assesseur de collègue, un mâle. Dans ses relations avec Lisa, il endosse le rôle d'homme en jouant son protecteur, son pédagogue, son « sauveur¹¹⁰ » (CSS, 142). A un moment donné, il abuse même sexuellement de cette créature féminine. Mais est-ce un instinct atavique typiquement masculin qui est le principal moteur de cette action ? Le héros répond lui-même à cette question et nous révèle que la cause de cet acte ignoble est une pulsion destructrice de vengeance : « On m'avait abaissé – moi aussi, je voulais abaisser ; j'avais servi de paillason, moi aussi, je voulais

¹⁰⁸ Voir : Straus, Nina Pelikan : *Dostoevsky and the Woman Question : rereadings at the end of a century*, Palgrave Macmillan, 1994; Match, Olga: « *The Idiot: A Feminist Reading.* » in *Dostoevski and the Human Condition After a Century*, ed. Alexej Ugrinsky et al. New York: Greenwood, 1986 ; Burgin, Diana: « The Reprieve of Nastasja: A Reading of a Dreamer's Authored Life. » in *Slavic and East European Journal* 29:3 (1982 Fall).

¹⁰⁹ Straus admet la possibilité d'une psychologie des caractères neutres chez Dostoïevski et développe cette idée en explorant par exemple la « passivité sublime d'un Mychkine asexué » (« the sublim passivity of desexualized Mychkine » (p. 57). De même, pour elle, chez Dostoïevski, le « féminin » apparaît dans une perspective moderne, comme une problématique associée aux confusions liées à termes « mâle », « masculin », « masculinité ».

¹¹⁰ « спаситель »

montrer mon pouvoir...¹¹¹ » (CSS, p. 154). On notera le féminin du mot « тряпка » = serpillère, lavette, ce qui dans la variante française est traduit par « paillason ». Littéralement, l'homme du sous-sol dit qu'on a voulu faire de lui une sorte de « serpillère ». Supposée produire une image, cette métaphore souligne à la fois l'aliénation sociale et sexuelle du personnage masculin sur une image classique d'un « homme ». Après s'être, lui-même, fait offenser et humilier par toute une cohorte d'hommes il ne peut pas laisser passer l'occasion d'être enfin homme à son tour, maître absolu et bon consommateur pour une fois. C'est donc par faiblesse qu'il transpose son humiliation sur Lisa, pour se retrouver dans son fantasme typiquement masculin d'homme désirable après avoir été écrasé moralement par les autres mâles qui ont une apparence et un comportement plus viriles que lui.

Il veut faire triompher l'homme en lui, mais les images qu'il renvoie de lui au dehors produisent un effet contraire. Ces images reflètent en réalité son « étrangeté » et représentent la concrétisation fantasmagorique d'une conscience masculine désespérée par son impossibilité de correspondre à une image « stéréotypée » d'homme. Il cherche à s'identifier dans la masculinité de l'autre¹¹² (Zverkov, par exemple), mais tous ses efforts se soldent par un avilissement pitoyable. Il n'est qu'un insecte (nom neutre en russe) ou pire une « mouche » aux yeux de celui-ci. C'est bien l'image d'une « mouche » (муха/[mukha]), au féminin, et non pas, par exemple, d'un « coléoptère » (жук/[juk]) au masculin que l'auteur dessine de lui : « C'était un vrai martyr, un outrage constant, insupportable à l'idée – laquelle idée se transformait en sensation que j'étais une mouche vilaine et sale, la plus intelligente, la plus cultivée et la plus noble des mouches – ça va sans dire –, mais une mouche qui cédait constamment, que tout le monde rabaisait, que tout le monde humiliait¹¹³. (CSS, p. 72). Dans le texte original, au féminin du mot « mouche » et des adjectifs qui le qualifient s'ajoute une consonance doublement significative à l'appui de notre hypothèse. D'une part, il s'agit de la répétition de deux mots qui se ressemblent phonétiquement : « му́ка »-« му́ха »

¹¹¹ « Меня унизили, так и я хотел унизить; меня в тряпку растерли, так и я власть захотел показать... ». On notera de nouveau le féminin du mot « тряпка » = serpillère. Littéralement, l'homme du sous-sol dit qu'on a voulu faire de lui une « serpillère », ce qui dans la variante française est traduit par « paillason ».

¹¹² Rappelons-nous cette envie indomptable de l'homme souterrain, malgré son manque d'argent et son humiliation de la veille, de suivre ses condisciples lorsque ceux-ci décident de visiter une maison de tolérance. Espérait-il peut-être ainsi s'affirmer en tant qu' « homme » avant tout face à ses « ennemis » ?

¹¹³ « Это была мука-мученская, непрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в непрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, - всех умнее, всех развитее, всех благороднее, - это уж само собою, - но непрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная. », ЗП, 489. Dans le texte original au féminin du sujet et des adjectifs qui le qualifient s'ajoute une autre consonance doublement significative. Il s'agit d'une part de la répétition de deux mots qui se ressemblent phonétiquement : му́ка -му́ха ([mu'ka]/[mu'kha]= souffrance/ mouche et qui sont de genre féminin. D'autre part, cette répétition instaure un mouvement très subtil entre sensation subjective (souffrance) et image subjective (mouche).

([mu'ka]/[mu'kha]= « souffrance¹¹⁴ »/« mouche » et qui sont de genre féminin. D'autre part, cette répétition instaure un mouvement très subtil entre sensation subjective (souffrance) et image objective (mouche), entre masculin (l'homme) et féminin (mouche), mouvement qui nous suggère à la fois une dissemblance et une ressemblance. Ainsi, l'apparence du personnage est bien en concordance avec son genre masculin, mais dans son for intérieur se produit une métamorphose qui implique le brouillage entre les traits considérés communément comme masculins et ceux féminins. De plus, à la base de cette souffrance de l'homme souterrain se trouve son sentiment d'infériorité devant ses semblables, les mâles, or c'est toujours de sa supériorité par rapport aux autres hommes qu'il parle.

A cause de cette ambiguïté sans fin, le lecteur se sent perdu. On ne saurait pas répondre exactement si l'auteur russe, lui aussi accusé d'un penchant homosexuel¹¹⁵, stigmatise la féminité latente de l'homme souterrain ou, au contraire, l'approuve. En revanche, nous devinons, en lisant ces comparaisons de l'homme souterrain avec des objets ou des êtres de genre féminin, qu'il s'agit là moins d'une confrontation entre les composants de la dichotomie masculin/féminin que d'une dynamique entre ces composants. Dès lors, on peut supposer qu'une telle dynamique souterraine contribue à rendre duplice tout rapport entre des structures dichotomiques conventionnellement hiérarchisées. En même temps, cette dynamique dévoile l'aspect polymorphe et polyphonique sous lequel se présentent l'entreprise psychologique et le style chez Dostoïevski.

Enivré de l'idée de beau et de sublime, en proie aux rêvasseries d'une « vie livresque », l'homme du sous-sol se heurte sans cesse à la triste réalité, « à la vie vivante¹¹⁶ » (CSS, p. 164). Bien qu'il soit assez perspicace dans ses raisonnements, on l'accuserait presque d'un bovarysme déprimant. Le héros apparaît ainsi comme un personnage masculin apparenté à Emma Bovary, conscient du « mal » romantique dont il est atteint et de ses conséquences néfastes, mais qui ne fait rien pour changer. Il sombre plutôt. Il s'engouffre dans cette

¹¹⁴ Pour faciliter notre propos, nous donnons la variante « souffrance » pour le mot « мýка » traduit par « outrage » par Markowicz.

¹¹⁵ Une telle prédisposition est supposée chez Dostoïevski d'abord par Freud et interprétée (ou plutôt surinterprétée) ultérieurement dans différentes perspectives. Une curiosité particulière suscitera surtout l'amour ambigu, fondé sur un désir mimétique, de Fiodor Dostoïevski pour M. D. Isaeva. Dans sa correspondance avec Isaeva, Dostoïevski exprimera un amour enflammé non seulement pour cette femme encore mariée à l'époque, mais aussi une attention et un intérêt étranges envers son mari, un homme que l'auteur russe connaissait assez bien. C'est justement cette « affection » de Dostoïevski pour son rival qui sera souvent comprise comme une prédisposition à l'homosexualité.

¹¹⁶ « Alors, la voilà donc, la voilà donc, cette confrontation à la réalité, marmonnais-je en dévalant l'escalier. Autre chose, hein ? que le pape qui quitte Rome et qui part au Brésil ; autre chose, hein ? que le bal au bord du lac de Côme. » (CSS, p. 107) « Живая жизнь » en russe est une notion répendue dans la littérature russe du XIXe siècle. Ainsi, on la rencontre chez des slavophiles comme A.S. Khomiakov, I. S. Samarin, I. V. Kireevski, chez Tourgueniev et Hertsen. Dostoïevski l'utilise aussi dans d'autres œuvres, comme par exemple dans L'Adolescent : « ...живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное... », II, 351.

ambiguïté de sa nature hypersensible qui peut dissimuler pour certains adeptes de la psychanalyse, une homosexualité latente, et pour certains adeptes du courant existentialiste, une forme expérimentale d'identité neutre.

D'ailleurs, dès l'incipit l'identité neutre, collective, du héros du souterrain est soulignée par l'emploi du nom « человек » ([tcheloviek] ce qui veut dire « être humain ». Cet effet de neutralité aurait été aboli facilement avec l'emploi du nom « мужчина » ([mu'ceinə]) qui désigne une personne de genre masculin - un homme. Pourtant, tout au long du texte, on ne lira qu'une fois¹¹⁷ ce type de formulation déterminant le héros :

Et puis, un homme, ça ne peut pas être un exemple pour une femme. Ça n'a rien à avoir ; moi, je peux me souiller, je me salis, mais je ne suis l'esclave de personne ; je viens, je repars, je ne suis plus là. Je m'époussette, et, une fois encore, je ne suis plus le même. Mais toi, à commencer par ça tu es une esclave. Oui, une esclave ! (CSS, p. 119)

On sent dans ce passage que Dostoïevski tire vers une interprétation dialectique de la relation maître/esclave en l'articulant avec la problématique du masculin/féminin. L'homme ne se considère pas esclave tout simplement parce qu'il est homme et non pas femme. L'auteur semble souligner ici moins le grotesque d'un mode de pensée typiquement masculin que l'arbitraire d'une idée reçue en général. L'idée que l'homme a droit à tout : satisfaire ses rêveries les plus secrètes, profaner la vertu pour vaincre ses complexes, alors que la prostituée n'a même pas droit à la reconnaissance sociale de son travail est articulée ici avec une autre idée : celle de la problématique de l'identité. Le héros s'érige impunément en tant que maître-homme devant la femme tout en ayant besoin d'un anonymat complet¹¹⁸, afin de préserver son identité sociale. C'est dans ce sens que l'homme souterrain ressemble à ses condisciples et c'est dans ce sens aussi qu'il se différencie de Lisa. Son identification à une image masculine est donc conditionnée par une convention superficielle, une dépendance de l'ordre social et moral, ce qui fait du héros souterrain un esclave à son tour. Lequel des esclavages est moins pénible, celui de l'homme souterrain ou celui de Lisa ? Telle est la question que le texte

¹¹⁷ En original on rencontrera cette formulation déterminant directement le héros une seule fois, mais dans la traduction française, on la rencontrera deux fois. Ainsi, Markowicz utilise l'expression « entre hommes » (p. 137) pour mieux décrire l'air d'insouciance que s'efforçait de prendre le lendemain de la fameuse nuit, le héros en demandant à Anton Antonovitch de lui prêter de l'argent pour payer sa dette à Simonov. Dans l'original, cette expression correspond à « с ухарским видом », ЗП, 531. Le mot « мужчина »=*homme* est effectivement absent dans cette expression. Pourtant, « ухарь » [oukhari] dans le russe parlé veut dire « homme dégourdi, malin » et est un nom masculin. L'image d' « homme dégourdi » que veut donner de lui le héros lorsqu'il évoque « la bringue, avec des amis » de la veille apparaît d'autant plus ridicule quand on connaît le vrai déroulement des choses à cette soirée-là.

¹¹⁸ « Je me débauchais tout seul, la nuit, d'une façon cachée, craintive, sale – la honte ne me quittait pas dans les minutes les plus répugnantes et, dans ces minutes-là, en arrivait à une malédiction. Dès cette époque, je portais mon sous-sol au fond du cœur. J'avais une frousse horrible qu'on me voie, qu'on me rencontre, qu'on me reconnaisse. Je fréquentais toutes sortes d'endroits peu ragoûtants. » (CSS, p.68).

dostoïevskien semble poser. Et par cette question, l'auteur remet surtout en cause la nécessité d'élaborer des concepts figés quant à l'identité de l'être humain en général. Cet extrait nous propose des oppositions binaires ambivalentes au point à favoriser le brouillage des frontières traditionnelles qui sous-tendent une dichotomie telle que féminin/masculin.

Ainsi, le dernier monologue met de nouveau l'accent sur une formulation plutôt neutre de l'identité de l'homme souterrain :

Même être des hommes, cela nous pèse – des hommes avec un corps réel, à nous, avec du sang ; nous avons honte de cela, nous prenons cela pour une tache et nous cherchons à être des espèces d'hommes globaux fantasmatiques. Nous sommes tous morts-nés, et depuis bien longtemps, les pères qui nous engendrent, ils sont des morts eux-mêmes, et tout cela nous plaît de plus en plus. On y prend goût. Bientôt nous inventerons un moyen pour naître d'une idée¹¹⁹. (CSS, p. 164)

Nous soulignons que dans cette phrase le mot « человек » [tcheloviek] et ses dérivés sont omniprésents. De plus, Dostoïevski parvient à une dérivation étrange pour signifier le pluriel et en même temps insister sur le « neutre » : « человеками » ([tcheloviekami]), mot pas vraiment utilisé en russe. On dit plutôt « людьми » ([ljiud'mi]) pour « hommes » ce qui est un substantif neutre aussi, mais plus courant, moins bouleversant. Markowicz choisit la variante « hommes » pour ainsi éviter peut-être une formulation qui puisse paraître ridicule en français. Telle que Nathalie Sarraute l'a évoquée en parlant de l'indifférenciation sexuelle des êtres humains au niveau des tropismes, de leurs identités neutres :

C'est l'être humain pour moi, le neutre. Il y a un mot pour ça en russe c'est *tcheloviek* [...], l'être humain, homme ou femme, peu importe l'âge, peu importe le sexe. En français être humain est ridicule. D'ailleurs dans « *Elle est là* » je dis : « C'est un être humain, c'est ridicule mais il faut le dire »¹²⁰. (Souligné dans la source)

Ainsi, on peut supposer que ce qui unit Dostoïevski et Sarraute c'est leur ambition commune de situer la réalité, qu'ils considèrent comme étant authentique, à l'intérieur d'un « for commun », neutre où les frontières entre les oppositions traditionnelles deviennent fluctuantes. A cet égard, nous reviendrons sur les points de rapprochement et de différenciation entre les deux auteurs lors de l'étude du texte sarrautien.

En conclusion de cette analyse, nous constatons qu'au lieu de trancher entre identité masculine et féminine lorsqu'il s'agit des mouvements intérieurs ambivalents, Dostoïevski

¹¹⁹ « Мы даже и *человеками*-то быть тяготимся, - *человеками* с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывальными *общечеловеками*. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи. », ЗП, 550.

¹²⁰ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 140.

nous invite à penser l'identité personnelle, quelle que soit son apparence, plutôt en termes hétérogènes. D'où ce mouvement incessant d'une image à l'autre à travers lequel se laisse entrevoir de manière insistante non seulement la dualité intérieure du personnage-narrateur du *Sous-sol*, mais aussi celle des autres personnages du récit. Zverkov et Lisa sont deux protagonistes dont les représentations se construisent sur deux vecteurs distincts principaux : l'un détermine l'orientation de la perception du lecteur vers le côté concret de l'image, l'autre fait appel à notre sensibilité intérieure et nous conduit à regarder au-delà des frontières visibles de l'image. Pour mieux rendre compte de ce phénomène nous choisissons d'arrêter un instant notre regard sur l'étude de l'image de Zverkov.

2. Dualité de l'image de Zverkov.

Nathalie Sarraute a très justement remarqué la signification double du nom de Zverkov : « ce jeune officier dont le nom a pour racine le mot qui signifie « animal » ou « bête », ce Zverkov à la « stupide tête de bélier¹²¹ » » (DK, p. 1570). En jouant sur l'ambiguïté sémantique du mot « bête », Sarraute réussit à exprimer non seulement la dualité de l'image zoomorphe à laquelle fait recours Dostoïevski, mais aussi la dualité de tout mot utilisé pour décrire un personnage. Ayant des capacités intellectuelles réduites, Zverkov n'est pourtant pas « bête ». Etant orgueilleux et arrogant parfois, il est cependant loin d'être féroce comme une « bête ». Ce n'est que dans la vision du héros souterrain, rongé par son égotisme, qu'il est l'incarnation de la médiocrité intellectuelle et d'une sorte de cruauté mentale, bestiale, lui provoquant des tortures psychologiques. C'est pour cela que l'image de Zverkov se perçoit d'emblée à travers une mise en scène des mouvements intérieurs qu'il suscite chez l'homme souterrain :

Dans les premières classes, il était un petit garçon mignon et vif que tout le monde adorait. Il faut dire que je le détestais déjà dans les petites classes, et justement parce qu'il était un petit garçon bien vif et bien mignon. (CSS, p. 83)

La structure rhétorique qui prédomine lors de l'élaboration de l'image du personnage est antithétique. Le contraste entre l'apparence « mignonne » du sujet et le mépris qu'exprime à son égard le narrateur annonce un désaccord qui se crée dans le récit entre le modèle de représentation descriptive et le modèle de représentation intuitive du personnage romanesque.

¹²¹ Notons qu'il s'agit ici d'une traduction différente de celle de Markowicz : « tête d'âne » (CSS, p. 95). Malgré les deux variantes différentes, ces traductions signifient la même chose – la sottise. Pourtant, la traduction sarrautienne nous semble la plus juste car l'expression utilisée par Dostoïevski, « баранью башку », contient le mot russe « baran » qui signifie « bélier » et non pas « âne ».

On a l'impression que le héros souterrain veut établir et garder l'image de Zverkov comme l'antithèse de sa propre image à lui. Ainsi, nous trouvons un double modèle de représentation basé sur l'opposition entre les deux personnages. La « médiocrité intellectuelle » de Zverkov : « Ses études avaient toujours été médiocres, et plus nous grandissions, plus ça empirait » (CSS, p. 83) est opposée à « l'intelligence brillante » de l'homme souterrain : « j'ai voulu être le premier élève possible, et je suis parvenu aux tout premiers rangs. » (CSS, p. 91). L'image de la richesse de l'un est opposée à l'image de la pauvreté de l'autre, la fanfaronnade du riche à l'humilité du pauvre : « mais il sortit quand même de l'école, il avait reçu un héritage, deux cents âmes, et comme nous étions pauvres, presque tous, il s'était mis à fanfaronner, même devant nous. » (CSS, p. 83).

Bête, riche, fanfaron, voici des caractéristiques à faire de Zverkov un personnage conventionnel à qui l'homme du sous-sol puisse s'opposer pour mettre en valeur son statut singulier de personnage « souterrain ». Son image qui surgit soudain des profondeurs est à valoriser seulement par son opposition à l'image-cliché de Zverkov. Faire un dessin-cliché de celui-ci et puis insister sur ses contours visibles c'est aussi, d'une certaine manière, mieux suggérer la possibilité de la perception d'un autre côté invisible des choses. Mais comment le narrateur peut-il sonder l'invisible intériorité de l'autre ? C'est envisageable, peut-être, à travers l'élucidation des pulsions que Zverkov éveille en lui. Mais un tel point de vue subjectif est-il fiable ? L'image du personnage est-elle vraiment si odieuse comme elle est perçue par le narrateur, ou ce serait plutôt le reflet du mépris qu'éprouve envers son ennemi l'homme souterrain ? Ces questionnements mettent en doute l'authenticité des images dressées par le personnage-narrateur ayant tendance parfois à rêvasser comme un « romantique ». D'autant plus que les efforts de l'homme souterrain pour montrer l'image de Zverkov sous un mauvais jour finissent par créer un effet inverse : c'est sa propre image à lui qui apparaît ridicule :

Je l'avais eu, mais Zverkov, tout idiot qu'il était, restait toujours mordant et gai, il avait su s'en sortir par la plaisanterie, de sorte que je ne l'avais pas eu entièrement : le rire était resté de son côté. Plus tard, il m'avait dominé plusieurs fois de suite, mais sans méchanceté, comme ça, en plaisantant, sans y penser, le sourire aux lèvres. Moi, rageusement, avec mépris, je ne lui répondais pas. (CSS, p. 84)

C'est là que l'auteur fait intervenir la dualité et la contradiction dans le texte. Il rappelle au lecteur que son personnage-narrateur est une conscience dialogique, éternellement scindé en deux, débattant avec lui-même ou avec les voix des autres, posant tout contenu

psychique, tout souvenir et toute image comme problématique. Et en cela consistent à la fois son étrangeté et son originalité.

2.1. Une « racaille »/une « bonne pâte ».

Il est impossible pour l'homme souterrain de se construire une image antithétique à celle de Zverkov, puisqu'il est incapable de construire à celui-ci une image « solide » à laquelle opposer la sienne :

C'était un homme vulgaire au dernier point, une bonne pâte malgré tout, même quand il fanfaronnait. Chez nous, malgré les formes extérieures, fantastiques et oratoires que prenaient l'honneur et l'amour propre, tout le monde, à de rares exceptions près, allait jusqu'à lui faire la cour, à ce Zverkov, plus il fanfaronnait. Ce n'est pas par intérêt qu'on lui faisait la cour, mais comme ça, parce qu'il était un homme « favorisé par les dons de la nature ». D'autant qu'on admettait chez nous, à l'unanimité ou presque, de voir en Zverkov un spécialiste dans le domaine de l'adresse et des bonnes manières. (CSS, p. 83)

L'image de Zverkov apparaît désormais sous une lumière un peu moins négative qu'auparavant. L'attitude du personnage-narrateur à l'égard de son « ennemi » semble devenir ambivalente aussi. Le mépris cède la place à la flatterie, son individualisme radical s'oppose à une soudaine intégration sociale, son *je* singulier se mêle à un banal *on* et *nous*. Mais les apparences sont trompeuses et le changement de perception et de catégorie de l'homme du sous-sol l'est aussi. Le faux semblant est annoncé d'abord implicitement par les figures d'opposition suivantes : « tout le monde, à de rares exceptions près » et « chez nous, à l'unanimité ou presque » et ensuite, explicitement, lorsque le *je* méprisant du narrateur refait son entrée en scène :

Je haïssais le son de sa voix, abrupt, inaccessible au doute¹²², son adoration pour ses propres bons mots qui étaient tous horriblement stupides, même s'il avait la langue bien pendue ; je haïssais sa tête, belle et pas très futée (mais que j'aurais changée de bon cœur contre la mienne, l'intelligente) et toutes ses familiarités d'officier des années quarante. Je haïssais ce qu'il racontait de ses futurs succès auprès des femmes [...] (CSS, p. 84).

Et de nouveau l'image de Zverkov se dresse comme le reflet des pulsions ambiguës qu'il provoque chez le personnage souterrain. On ne peut pas s'accrocher aux descriptions extérieures de Zverkov car tout le discours de l'homme du sous-sol se construit sur des voix qui se plaisent à se contredire, dans un jeu de va-et-vient interminable, remettant toujours et

¹²² « несомневающийся в себе ». Nous nous souviendrons ici l'emploi de la même expression pour décrire Apollon, le serviteur.

toujours en doute l'affirmation qui précède et la discréditant. Les phrases entre parenthèses sont symptomatiques de la dualité qui caractérise le sujet dostoïevskien. Malgré son mépris pour son « tourmenteur », l'homme du sous-sol voudrait lui ressembler. Dostoïevski transcrit cette pulsion ambivalente de haine/amour de façon conventionnelle et insère entre parenthèses un second niveau de pensée/émotion très simple où le sujet se contredit lui-même. En ce sens, le recours à une double transcription d'impressions/pensées nous semble être une technique apparentée à ce que Nathalie Sarraute a nommé la « sous-conversation ». Ce « jeu serré, subtil, féroce » (ES, p. 1696) qui se joue chez Sarraute au cœur de la dyade conversation/sous-conversation poursuit le même but que le jeu contradictoire de perceptions chez Dostoïevski.

Impossible parfois de comprendre dans cet univers souterrain des perceptions ambiguës où se loge le désir du narrateur d'affirmer son appartenance idéologique ou identitaire : dans le rêve ou dans la réalité :

Non, j'avais un désir passionné de démontrer à cette « racaille » que je n'avais rien d'un lâche, comme je le pensais moi-même. Bien plus : au paroxysme le plus brûlant de ma fièvre de lâcheté, je rêvais de tenir le haut du pavé, de vaincre, de les entraîner tous, de les obliger à m'aimer – eh bien, ne fut-ce que pour « la noblesse de mes pensées et mon humour indubitable ». Ils délaissent Zverkov, il se retrouve à l'écart, il la ferme, la honte le prend, et moi j'écrase Zverkov. (CSS, p. 93)

La scission entre la « frousse de la réalité » (CSS, p. 93) et la tentation du rêve salutaire ne fait que renforcer la dualité de l'image de l'homme souterrain et de sa vision de la réalité qu'il décrit. Lorsqu'il s'exhibe en courageux par comparaison à son ennemi, c'est sa lâcheté qu'on perçoit, lorsqu'il veut se montrer réaliste, ce sont ses rêveries qui prennent le dessus. Sous « la noblesse de ses pensées », grouillent des pulsions équivoques, son « humour indubitable » dissimule un humour noir acerbe proche du sarcasme et du cynisme. L'image qu'il décrit de Zverkov apparaît, elle aussi, en perpétuelle métamorphose. Fort, orgueilleux et charmant, celui-ci devient soudain à travers le regard halluciné de l'homme souterrain, faible, honteux, abandonné par tous. L'opulence de ces images « préfabriquées » est si impressionnante que le lecteur ne tarde pas à comprendre que ce n'est qu'un stratagème utilisé pour tromper une perception trop hâtive et superficielle. En réalité, ces faux semblants créent l'illusion que l'être dostoïevskien abandonne son souterrain pour montrer ensuite l'apparence de mort des images superficielles et ridicules qu'il a pu dessiner de lui-même et de l'autre. Il fait le bouffon et se moque de soi-même et de son désir d'identification à une image conventionnelle :

Après sans doute, je fais la paix avec lui, je bois au tutoiement – et le plus rageant, le plus vexant pour moi, c'était que, dès ce moment-là, je savais, je savais à coup sûr, sans faute, qu'au fond, je n'avais besoin de rien de tout cela [...]. (CSS, p. 93)

Cette multiplicité de versions concomitantes, et explicitement fausses, témoigne de ce que la vérité ne tient pas à un accord préalable, mais ne saurait apparaître, incertaine, que dans la confrontation du mensonge et de sa doublure - la contradiction. Ainsi pour atteindre la réalité de l'image de Zverkov, et en même temps de l'homme du sous-sol, l'auteur oppose la haine à l'adoration, la maladresse à l'éloquence, la beauté à la laideur, l'orgueil à l'humiliation, le sarcasme au désespoir. De ces représentations antithétiques se dessine moins une figure bien définie que plutôt une impression fugace, un effet duplice, une attitude ambivalente envers le personnage et le personnage-narrateur.

La prolifération de la parole cerne un noyau d'indicible, la prolifération de l'image cerne un noyau d'invisible. Le silence et la représentation abstraite s'imposent. C'est dans l'indicible et dans l'invisible que séjourne le mystère de la réalité et toute tentative de l'élucider risque de la falsifier. Telle est la conclusion qu'on peut tirer de l'expérience de quête de l'identification du héros dostoïevskien.

La dualité inhérente à l'image du personnage-narrateur ainsi que la finesse de l'attention de Dostoïevski pour élaborer des images des personnages à travers la mise en scène des réactions microscopiques d'un interlocuteur à l'autre, sont autant des traits stylistiques qui annoncent, à notre avis, les aspects importants de la recherche romanesque de Nathalie Sarraute dans *Martereau*. Ici, à travers la dualité de l'image du personnage-narrateur ainsi qu'à travers celle de tout autre image du monde l'auteur nous fait découvrir sous un nouveau jour cet espace flou de l'invisible et de l'indicible, espace dont Fiodor Dostoïevski formule aussi, avec ses propres outils, la découverte.

I.II.II. Dualité de l'image dans *Martereau*.

Le désir de reconnaissance du narrateur de *Martereau* s'accomplit dans de nouvelles structures intersubjectives qui commandent jusqu'au processus d'autonomisation des individus. Il se forge une identité en donnant priorité à la culture de l'image et de l'interactivité. Afin d'être capable de se voir et d'assurer le lecteur de son existence, il doit d'abord être reflété, par identification ou par opposition, à travers l'image de l'autre. Dans l'image de soi dressée par Martereau, le narrateur cherche à se retrouver : « Moi, tel que vous me voyez, je suis passé par là quand j'étais jeune : je rêvassais, j'écrivais des poèmes, moi, à longueur de journée, étendu sur mon lit. Et maintenant, vous me voyez. » (M, p. 229) L'image opposée de son oncle contribue aussi à ébaucher un contour au narrateur : « Moi, vois-tu, mon petit, je ne suis pas de la race des rêveurs [...] je t'assure qu'à ton âge, je n'étais pas comme ça [...] » (M, p. 289).

Dans les deux cas, une image analogue du narrateur se dessine, celle d'un rêveur. Il voit son personnage parce que son personnage le voit et se situe soit dans la même catégorie que lui, soit dans une autre. C'est d'abord par les yeux du protagoniste que le neveu désire se voir. Cette valorisation du sujet et du contact avec lui restera toujours au centre de l'œuvre sarrautienne comme elle l'est chez Dostoïevski. Dans *Martereau*, le personnage-narrateur réclame le regard de l'autre pour s'y opposer tout comme l'homme souterrain réclame le regard de Zverkov pour ainsi mesurer sa différence. Le besoin du narrateur sarrautien d'adhérer à tel ou tel personnage tout au long du récit est un trait caractéristique, révélateur de la façon dont le sujet essaie de se saisir en se définissant par rapport ou par opposition à l'autre. Mais pour adhérer à un autre, il faut le *voir* d'abord, le construire, lui inventer un avatar et ensuite faire l'effort de concilier le fond et la forme afin de le rendre autonome et capable de s'affirmer lui-même. Ce processus de recouvrement suppose évidemment un débordement et le narrateur sarrautien est prêt à le reconnaître : « Bien sûr, il [Martereau] n'est peut-être pas exactement tel qu'il m'apparaît en ce moment [...] » (M, p. 233). Conscient de l'indispensable dualité du regard, il est certainement responsable des doubles images qu'il crée à ses personnages et qu'il met en comparaison ou en opposition avec sa double image à lui. Pour analyser ce processus de plus près, nous nous focaliserons d'abord sur la double image de l'oncle et celle de Martereau. L'établissement des dualités de ces images nous permettra ensuite de procéder à l'étude des oppositions binaires construites à l'intérieur des relations établies entre les personnages aussi bien qu'entre ceux-ci et le

narrateur. La dichotomie masculin/féminin nous servira dans cette entreprise comme un exemple significatif de référence.

1. Double image de l'oncle et de Martereau.

1.1. L'oncle – du général au clown.

Tout au long du récit, on découvre l'image de l'oncle représentant un homme fort, féroce, brutal même parfois, « qui manque d'indulgence, de sympathie » (M, 290), qui « a le sens des réalités » (M, p. 202) et de « ces lignes de conduite si bien tracées, d'un dessin si net, si pur » (M, p. 204). Totalement différente de l'image de son neveu « rêveur » (M, p. 202) et hypersensible, au « goût de ces nuances infimes où parfois gît la vérité » (M, p. 290), l'image de l'oncle fascine pourtant le narrateur et souvent il s'efforce de lui ressembler. S'identifier à l'image renvoyée par le regard de son oncle se présente pour le neveu comme un vrai « instant de bonheur » (M, p. 282). Néanmoins, il tient toujours à dissocier la surface artificielle de la ressemblance tant désirée et imaginée. La double image du narrateur apparaît lors d'un passage où, comme sous l'effet d'une galvanoplastie, l'image stéréotypée se superpose à l'image en perpétuel changement. Ainsi, l'image dessinée par l'oncle d'un « petit énervé » (M, p. 199) ou d'un « esthète » (ibid.), ou encore d'un chercheur maladroit de « ces choses que personne d'ordinaire n'effleure, même en pensée » (M, p. 280) images visant à stigmatiser l'hypersensibilité du neveu à l'égard des tropismes sont anéanties sous le poids d'une image métallisée, créée, dans l'imagination du narrateur, par l'oncle et marquée par une excessive fixité :

On dirait qu'un fort courant venu de l'extérieur¹²³ fait se déposer sur nous une couche protectrice de métal : l'inconsistante matière friable et tendre, en perpétuels émiettements et effondrements, se recouvre d'un dépôt dur et lisse. Nous sommes de beaux objets bien polis, aux formes harmonieuses et nettes. Il se sent en ce moment tel que mon œil respectueux le voit : un vieil homme pondéré et juste, chargé d'expérience, qui a toujours su s'élever à la hauteur des circonstances, juger avec lucidité les situations les plus compliquées [...]. Et moi, debout devant lui, je suis l'ardent jeune lieutenant envoyé en éclaireur, revenu fièrement rendre compte de sa mission et qui attend dans un silence déférent les ordres du général. (M. p. 283)

Le narrateur pense avoir « pleinement réussi » quand, utilisant des « grands mots », il se forge une image de « jeune lieutenant » à travers le regard « calme, énergique et droit » (M, p. 282-3) de l'oncle-général. Une telle description évoque, en même temps, l'image d'un brillant narrateur en puissance et détenant tous les atouts d'une énonciation persuasive et

¹²³ La signification du mot « extérieur » chez Sarraute est contrairement opposée à celle utilisée par G. Genette pour définir la « focalisation externe ».

irréprochable aux yeux de son seul auditeur fidèle : l'oncle. Aussi, à l'intérieur de la coïncidence entre ces deux images du narrateur (lieutenant-énonciateur) créées à travers la double image de l'oncle (général-auditeur) on peut cerner une autre coïncidence, celle entre esthétique et psychologique de l'écriture d'une image double. Il faudra alors distinguer premièrement, le sujet dans son élan esthétique pour saisir et s'ajuster à l'image de lui-même, renvoyée par le regard de l'autre, et deuxièmement, le vertige psychologique de voir l'autre et lui-même, en retour, se défaire, sous la pression d'une forme de perception et d'expression superficielle. Utilisé dans le procédé galvanoplastique afin de procurer une beauté esthétique aux objets, le dépôt métallique fait exactement l'effet d'une description réconfortante qui fige les ondulations et les vibrations tropismiques. On peut dire que l'embellissement artificiel, destiné à rehausser le côté esthétique des choses, efface en quelque sorte l'originalité de leur contenu, ce qui nous amène à penser à la double menace encourue par l'écriture. Le principe de la dualité de cette menace consiste dans l'oscillation entre « les belles phrases » assemblées en une forme mortuaire et la sensation qui fait découvrir une toute autre forme d'expression, ce qu'on appellera l'écriture du tropisme. Ce combat entre les deux formes d'écriture est souligné par la railleuse opposition récurrente des adjectifs « harmonieuses et nettes », « dur », « lisse » et « bien polis » aux adjectifs « friable », « tendre », « vacillant », « palpitant ». Les doubles épithètes employées dans le passage cité éclairent, comme à contre-jour, les parties cachées de l'image d'un narrateur lancé dans l'éternelle lutte entre la force du langage détruisant la sensation et la sensation qui, « elle aussi détruit le langage ¹²⁴ ». Une fois paralysées par la couche qu'on leur applique par-dessus, les particules profondes corrodent tôt ou tard la surface métallisée, tout comme les tropismes qui, par la force de leur existence, percent les « belles phrases » du narrateur et les emportent sur un terrain inconnu de la représentation.

Il s'ensuit donc que le lecteur devine avec facilité que la grandeur de l'image du narrateur et de l'oncle n'est qu'un trompe l'œil soumis au double jeu du regard dissociatif de l'auteure. Le but de ce double jeu reste toujours le même : le faux n'est reconnu comme réellement faux que si on le prend d'abord pour du vrai.

Sous le ton léger, farceur, enjoué et tellement suggestif du passage cité, nous discernons facilement la voix dynamique et ironique de Nathalie Sarraute. Afin de se tenir tout près de son projet littéraire, Nathalie Sarraute non seulement dénonce la tentative du narrateur de construire des images aux personnages, mais elle soumet à une expérience

¹²⁴ Sarraute, N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 129.

particulière sa propre tentation de bâtir une image du narrateur. L'hésitation du narrateur est certainement celle aussi de l'auteure. Dans une interview accordée à Simone Benmussa, Nathalie Sarraute avouait son incertitude par rapport à la nécessité de créer un narrateur-personnage : « [...] dans *Martereau*, comme je n'avais pas confiance, comme je pensais qu'on ne voyait pas ces tropismes, que personne ne les percevait, j'avais effectivement introduit un personnage, une sorte de « fou » qui passait son temps à les chercher chez les autres ¹²⁵ ». Cette folie qui signifie en effet une sensibilité particulière s'apparente, on l'a vu précédemment, sur plusieurs points avec celle dont on a accusé les personnages de Dostoïevski. Si le narrateur de *Martereau* construit des images aux personnages afin d'affirmer son existence à travers leurs regards, la romancière, à cette étape ¹²⁶ de sa création littéraire, pensait avoir besoin d'un narrateur afin de faciliter la lecture de ses romans.

À la question de la création d'une image du narrateur dans le récit de Sarraute s'adjoit celle de la difficulté à mettre en forme les particularités de ce projet sans toutefois, pour la romancière, « se laisser à son tour guider par sa créature » (ES, p. 1577). Le fait de construire des images destinées à faire surgir aussitôt des tropismes conduit, en même temps, l'auteur et le narrateur à se heurter à l'obstacle d'un langage qui, comme une « couche protectrice de métal » (M, p. 283), catégorise et définit la mouvance. Pour ne pas distraire, avec l'expérience de l'image et du langage, l'œil du lecteur du déploiement des tropismes, Nathalie Sarraute a dû faire preuve d'un grand effort créatif et d'une force de conviction inébranlable. À la question de la revue *Tel Quel*, « Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? », Nathalie Sarraute répond :

Je croyais avoir un don d'écrivain, quand j'écrivais en classe mes devoirs de français. Je le reconnaissais à l'aisance et la joie avec lesquelles je les écrivais. Hélas, depuis, j'ai perdu, et, je crois, pour toujours l'une et l'autre.¹²⁷

Le génie de Nathalie Sarraute consiste, selon nous, justement dans sa capacité de soumettre à l'épreuve son propre don d'écrivain et de s'efforcer en permanence de métamorphoser en valeurs incontestables les souffrances d'une écriture novatrice. Bien qu'elle dessine une image du narrateur, c'est une image qui, « à travers un univers factice » (OC, p. 1704) perceptible et particulier, n'annihile pas ce que la romancière cherchait à faire, mais au contraire, lui permet de laisser percer l'univers infini, fluide et mouvant de ses

¹²⁵ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 61.

¹²⁶ *Martereau* n'est que le deuxième roman de Nathalie Sarraute.

¹²⁷ N. Sarraute, « Pensez-vous avoir un don d'écrivain ? », *Tel Quel*, Printemps 1962, p. 42.

recherches. C'est par le biais d'un stratagème utilisé pour tromper que Nathalie Sarraute arrive à faire abandonner au neveu le monde des tropismes pour montrer ensuite l'apparence de mort de l'image superficielle et ridicule qu'il s'est dessinée de lui-même. La double image du narrateur et des personnages et leurs doubles regards sur le monde représentent l'une des techniques essentielles utilisées par la romancière dans ces premiers récits afin de rendre visible et lisible la complexe dualité de la réalité.

En même temps que l'on distingue, dans le dernier passage cité plus haut, un double point de vue : celui du narrateur et celui de son oncle, on y découvre plusieurs effets secondaires de la dualité. D'abord, les idées théoriques sur l'écriture du roman avancées par Nathalie Sarraute y résonnent en juxtaposition avec l'aspect contradictoire de la représentation classique. Le calque est rendu encore plus explicite par l'aspect pictural des images dignes d'un roman traditionnel que Nathalie Sarraute nous présente dans cet exemple précis. La « couche protectrice » (M, p. 282) des adjectifs « lisses » recouvre la surface dure des images des protagonistes tandis que les adjectifs « vacillants », inspirant les « perpétuels émiettements et effondrements » (M, p. 283) des tropismes, révèlent la percée d'une matière inconsistante et tellement recherchée par l'œil du narrateur et de l'auteure. Le regard « fixe » et « féroce » (M, p. 256), « grave et net » (M, p. 263) suggère une image de l'oncle opposée à celle du narrateur doté d'une vision versatile. Pourtant, dans son élan d'adhésion à autrui, le neveu est prêt à endosser fièrement l'image métamorphosée que l'œil « galvanoplaste » de l'oncle semble lui imposer, d'où résulte une double image du narrateur. Le narrateur est toujours en train d'épier ses personnages dont il invente tout seul les traits de caractère, mais en même temps, il ne cesse jamais d'accommoder les regards de ces personnages aux contours des images qu'il leur dessine soigneusement. L'œil fixe de l'oncle détermine le narrateur à se voir à travers ce regard tel que, à son avis, l'oncle voudrait le voir. Il s'accommode, il s'identifie au regard de son oncle dédoublant ainsi son image en celle vue par autrui et celle qui est vraie. Comme chaque fois que se joue la dissociation, on arrive à la même conclusion : « L'identité n'est pas vraie ¹²⁸ » quand elle est regardée de l'extérieur, car chacun est une entité à part et ce n'est qu'en se plongeant dans le dedans de nos mouvements qu'on réussira à se connaître.

S'identifier au regard de son oncle, pour le neveu, c'est aussi se perdre dans le superficiel et le faux d'une narration inondée d'un amas progressif de clichés linguistiques. Ce n'est pourtant qu'une fois visualisée et reconnue que la surface de l'image nette du

¹²⁸ Sarraute N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 122.

narrateur « éclairé » (M, p. 283) risque de craquer et, grâce au regard double de l'auteure, de laisser ressurgir le vrai fond de cette « inconsistante matière friable et tendre » (M, p. 283), contenu tellement prometteur et véridique de son être.

Concilier les particularités contradictoires d'une telle expérience de la dualité peut être possible, selon Christian Doumet, si le roman valorise « l'exploration de cette mouvance, de cette instabilité des images doubles qui tantôt tendent à se recouvrir, tantôt à dériver aussi loin que possible l'une de l'autre¹²⁹ ». C'est bien sûr le cas du récit sarrautien où la consolidation d'une image double du narrateur ou du personnage permet une exploration encore plus acharnée de la forme qui convienne le mieux pour exprimer la vibration de cette image. La découverte d'une forme qui révèle une vision nouvelle sera le maintien de la vision ancienne mais développée, amplifiée et retransmise autrement. Le roman de Sarraute se propose alors « à travers cette patiente reconnaissance [...] d'accommoder le regard et, tant bien que mal, de maintenir le visible...¹³⁰ » comme sous un « amplificateur » qui dévoile l'invisible. Ainsi, une image différente du sujet (le narrateur), revenue des profondeurs, qui affleure soudain sous l'apparence et instaure le double, est à valoriser seulement grâce à sa distinction par rapport à l'image prototype imposée par l'oncle. Maintenir le visible pour percevoir l'invisible et en explorer les moindres mouvements instaure certainement une dualité dont l'objectif n'est pas tellement l'identification à l'autre ni non plus l'affranchissement de lui, mais surtout le développement en soi du récit. D'où l'impossibilité du narrateur d'adhérer ou de se détacher définitivement d'autrui. C'est justement les effets de son hésitation qui font avancer le texte puisqu'il propose d'autres perspectives différentes de l'image d'un personnage et donc un univers infini de la réalité.

Ainsi, du « général » qui « a horreur d'hésiter » (M, p. 255) qui déteste « faire des suppositions en l'air, de se creuser la tête pour rien » (ibid.), l'image sans failles de l'oncle se désagrège sous le regard dissociatif du narrateur. D'abord, le neveu parvient à l'« arracher de sa coquille, de sa carapace où [son oncle] était en sûreté » (M, p. 199) en démasquant ainsi chez lui des faiblesses inavouées et des manques de confiance. Cette dissociation de l'image de l'oncle permet au narrateur d'accomplir un acte de délivrance par rapport à lui-même :

C'est de moi que je l'ai arraché. Je l'ai repoussé, rejeté au moment où il essayait de me retenir, de me serrer contre lui, tout près, blottis l'un contre l'autre, bien protégés à

¹²⁹ Doumet, C., « Le stéréoscope de Nathalie Sarraute », *Critique*, 656-657/ 2002, op.cit., p. 89.

¹³⁰ *Ibidem*.

l'intérieur de ce refuge qu'il s'était construit, qu'il ne cessait jamais de consolider, tout proches, pelotonnés bien au chaud, moi un peu coincé, écrasé sous lui... (M, p. 199)

Ce rejet brutal de l'emprise de l'oncle procure au neveu un sentiment d'entraîn équivalent à l'enthousiasme de Nathalie Sarraute à abolir la domination du personnage traditionnel et l'incite à s'accorder la liberté d'aller encore plus loin et à soumettre l'image de l'oncle à une multiple décomposition. Ainsi, sous le regard perçant du neveu, le personnage de l'oncle apparaît soudain : « affaissé, tassé un peu sur lui-même, son visage a un air pitoyable, dénudé, abandonné, qui [...] fait penser à celui d'une femme vieillissante à qui on aurait enlevé d'un coup d'éponge brutal sa couche de fards » (M, p. 199). La comparaison des traits de l'oncle, vrai homme, avec ceux d'une femme annonce déjà un dédoublement. La mise en question de la dichotomie masculin/féminin est une source importante pour l'analyse du double chez Nathalie Sarraute et nécessite une ample étude. Dans cette optique, nous réservons à l'analyse de ce procédé une section à part.

Après ce léger séisme qui se produit à l'intérieur du portrait apparemment résistant de l'oncle, une autre image étonnante de lui apparaît : « tel un vieux récidiviste » (M, p. 255) coupable d'avoir fâché son épouse, soumis au châtement impitoyable d'une scène de ménage. Résigné, « avec un air de chien savant, de singe déguisé » (ibid.) dressé méthodiquement par sa femme depuis un bon moment, l'image de l'oncle nous rappelle fortement celle « de chien bien entraîné » (M, p. 218) du neveu évoquée à plusieurs reprises dans le texte. Pourtant, si l'image des deux personnages « admirablement bien dressés » (ibid.) est similaire au niveau de leur comportement, elle est différente au niveau des objectifs de ce même comportement. L'oncle, dans ce cas, s'élanç, soumis au moindre geste de sa femme, prêt à approuver la superficialité de ses visions sur le monde, le narrateur, pour sa part, se met à fouiller, à chercher comme un chien dans les recoins d'autrui la source intérieure de toute vision sur ce monde. Grâce à cette identification, même si elle est partielle, l'oncle suscite la pitié du narrateur empathique et son envie de le protéger contre la manipulation de la tante :

Tendre, faible, transi de froid, tendant sa main déformée aux portes des restaurants... les gamins lui jettent des pierres... elle l'a ridiculisé, déshonoré, ruiné... La face peinte, affublée, d'oripeaux grotesques, elle le force chaque soir à faire le pitre, à crier cocorico sur l'estrade d'un beuglant sous les rires, les huées... La garce... elle relève sa jupe très haut et l'oblige à s'agenouiller devant elle pour lui enfiler ses bas... les collégiens se tordent de rire... (M, p. 314)

Ce passage se révèle très intéressant par l'interférence des voix de l'oncle et du narrateur que l'on entend commenter le déshonneur de l'homme et la méchanceté de la femme. Le neveu, pénétré de compassion pour son parent, le laisse s'exprimer : « La garce... », lui accordant ainsi le droit de se défendre contre l'étiquetage et la contrainte d'un certain comportement imposé par la tante. C'est l'image d'un narrateur-protecteur qui se dessine devant nous. Vacillant entre le besoin double de protéger et ensuite d'attaquer son personnage et vice versa, le narrateur mène un combat acharné tantôt pour, tantôt contre son existence dans le récit. Pourquoi Nathalie Sarraute montre-t-elle cette lutte ? Est-ce seulement pour suggérer l'existence d'un infini de facettes différentes d'une image ? A nos yeux, l'entreprise de la romancière est beaucoup plus subtile. Certes, une image dédoublée confirme l'existence d'un côté caché, invisible auparavant, mais, proposant des descriptions allant d'une extrémité à l'autre, elle ne peut que réveiller un soupçon profond sur la crédibilité de toute représentation. Le caractère amplifié et démesurément contradictoire d'une telle image condamne à la désagrégation l'image du personnage et aussi celle du narrateur. Le même résultat sera obtenu avec l'image de l'oncle-clown issue de l'imagination du narrateur telle qu'il la percevait dans le regard de Martereau, lors d'une conversation entre sa tante et le brave homme :

[...] suite aux paroles de la tante : [...] il regardait l'autre à ses pieds dans la poussière de la piste, sous le feu des projecteurs, faisant le clown, se frappant la poitrine, l'invectivant : « Regardez-moi, moi, moi, je sais ce que c'est que trimer [...] Taper sur le même clou... voilà le secret.

[...] Martereau l'observe : fruste, grossier, n'aimant pas perdre son temps à des subtilités : dès qu'un homme a franchi la porte de son bureau, en un clin d'œil il l'a jugé, il sait qui il est, ce qu'il lui faut... (M, p. 320)

Le grotesque, en même temps que la complexité de la situation, instaure un doute général sur le réel des représentations faites par le narrateur. Le narrateur s'appuie sur le regard de Martereau pour ainsi suggérer au lecteur l'idée qu'un spectacle peut être joué sous la « baguette invisible » (M, p. 319) d'une autre conscience que la sienne, en l'occurrence celle de la tante. Il nous incite à croire que ce n'est pas lui le créateur de cette « magnifique exhibition » (ibid.) de l'oncle. En fait, les rôles sont bien répartis dès le départ : la tante peint le portrait de son mari ; Martereau regarde et approuve cette « représentation de choix » (ibid.) ; l'oncle (absent de la scène) est conduit par le narrateur à se présenter virtuellement et à se surpasser, selon l'avis du neveu, en s'efforçant de correspondre à l'image peinte par sa femme. De surcroît, le narrateur semble accorder à l'oncle la liberté de présenter sa

personnalité, vue toujours par Martereau, hors de l'emprise de la perspective de la tante. Ainsi, malgré l'effort de « faire de son mieux pour ressembler » (ibid.) à l'image d'un clown, rôle attribué par la tante, on a l'impression que l'oncle semble s'écarter de sa première image et laisse apparaître simultanément une nouvelle image de lui. La preuve de cette surimpression d'images, technique proche de celle des peintres cubistes, est le passage suivant :

Ce n'est pas le clown grotesque qu'il voit s'exhibant dans la poussière de la piste, l'ennemi captif, traîné dans l'arène devant lui – ou peut-être voit-il cela aussi, en même temps, comme en surimpression, c'est une chose qui arrive assez souvent, qu'on perçoive d'un même objet, à la fois plusieurs images très différentes – ce qu'il voit, c'est un adversaire puissant, armé jusqu'aux dents, qui parade dans la lice devant une assistance admirative et un peu effrayée, qui fonce sur lui, qui frappe... « Taper sur le même clou, mon cher Martereau, croyez-moi, quand on veut réussir il n'y a que ça... » (M, p. 323)

Par la création de cette virtualité d'une situation interpersonnelle entre les trois personnages, la romancière ne fait que rendre toujours plus aiguë la contradiction et l'ambiguïté déjà cernées du regard et de l'image double. L'innovation de cette mise en scène consiste dans l'habileté du narrateur à « se glisser à l'intérieur de ses personnages ¹³¹ » et ainsi à s'effacer du récit en tant que conteur. Malgré cela, une lecture attentive nous montre que le narrateur reste toujours le support des mouvements qui créent des scènes imaginaires dont le seul spectateur est lui-même. Il endosse une nouvelle image, celle d'un « absent » qui ne participe d'aucune manière à la représentation humiliante de son oncle. Ici, l'image de bouffon met tellement en exergue le talent de « personnage » de l'oncle qu'elle apparaît en nette contradiction avec l'image du narrateur « anonyme ». L'abondance des évocations des traits de caractère de l'oncle, relevant d'un double critère de qualification (l'oncle – le bon, l'oncle – le mauvais) et soumis à la double épreuve de la focalisation (Martereau voit le « clown » et le « chevalier » simultanément), ne fait qu'embrouiller de surcroît toutes les pistes dans la recherche de la vérité d'autant plus qu'on se trouve complètement immergé dans l'imagination du narrateur. Le fait que le narrateur du récit ne s'affirme pas en tant que source unique de la création des images justifie son rôle de « simple support de hasard » (OC, p. 1704) revendiqué par Nathalie Sarraute. Mais paradoxalement, comme d'habitude dans la création de Sarraute, le doute porte autant sur la capacité du narrateur à présenter un seul point de vue que sur celle du personnage. En « tapant sur le même clou », c'est-à-dire, étant toujours en train de créer une image, ce n'est pas seulement au personnage de se désintégrer,

¹³¹ Sarraute N. dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 60.

ce sort n'épargne pas non plus l'image du narrateur. La fameuse phrase prononcée par l'oncle suscite plusieurs interprétations¹³² (nous y reviendrons plus tard) mais ici elle touche, à notre avis, directement le narrateur. Par l'accumulation des multiples images du même personnage, on peut s'imaginer que le narrateur « tape » toujours « sur le même clou » en essayant d'immobiliser à chaque coup une représentation, mais le résultat en est pourtant inverse. A force de revenir sur le même sujet (l'image de l'oncle en l'occurrence), le narrateur amplifie l'image de ce sujet et amène à la lumière des nouveaux tropismes. Ainsi, le neveu se voit complètement incapable de « planter un clou » (M, p. 202), c'est-à-dire de construire des représentations stables d'un sujet ou d'une réalité. Par le passage de l'image de « général » à l'image de « clown », l'oncle sert pour le narrateur en tant que support de comparaison ou d'opposition à sa propre image. L'ambiguïté de l'image du personnage instaure l'ambiguïté de la position du narrateur dans le récit. Son statut de narrateur est bien soumis au dédoublement : tantôt il établit de l'ordre dans son récit en cherchant à catégoriser un sentiment ou une conduite d'un personnage, tantôt il crée la confusion lorsqu'il nie ou développe l'agencement établi auparavant.

En ce sens, la logique de sa démarche nous rappelle fortement la « logique de la confusion » (CSS, p. 53) du narrateur dostoïevskien du *Sous-sol*. Rappelons que le principe de cette logique est formulé lors d'un dialogue intérieur tout à fait particulier que l'homme souterrain s' imagine entamer avec un autre. Il se parle à lui-même en ajustant sa voix à la voix de cet autre fictif et par là s' imagine se reprocher sa propre rhétorique réfutative¹³³ : « Vous dites n'importe quoi et vous en êtes satisfait ; vous proférez des insolences, vous tremblez perpétuellement de ce que vous dites, et vous demandez pardon. Vous assurez que vous n'avez peur de rien, et, en même temps, vous essayez de vous grandir devant nous. » (CSS, p. 53-4). On peut envisager ici ce dédoublement de la voix souterraine dans la perspective du rapport de force qui s'instaure entre le *je*-narrateur et le *je*-personnage. Dès lors, ce discours intérieur a pour objectif de renvoyer non pas à une scission entre le *je* et un autre présumé (lecteur, public fictif), mais à une scission qui se produit au sein d'un même sujet. Ainsi, ce dernier clivage permet au *je*-personnage d'attaquer indirectement la tentative de prise de parole du *je*-narrateur et sa tendance de construire des images superflues.

¹³² Voir à ce sujet l'interprétation de Benoît Auclerc dans « Le tropisme ou comment ne pas y croire dur comme fer », Dossier, N°9, LHT, publié le 01 février 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=330>.

¹³³ Nous entendons ici la notion de rhétorique réfutative comme praxis de la réfutation, c'est-à-dire comme mise en œuvre de techniques verbales qui repoussent ou rejettent une conclusion définitive.

Dans un esprit tout à fait comparable, quoique sous forme différente, s'envisage dans *Martereau* une « attaque » contre la tentative de stéréotyper dont fait preuve régulièrement ce personnage-narrateur retors. De la sorte, dans *Les Carnets du sous-sol*, comme dans *Martereau*, la capacité du narrateur de produire des images lisses et unies semble être constamment soumise au doute. Ceci suscite parallèlement le doute du lecteur devant ces images de Zverkov ou de l'oncle dont la dualité se révèle pour le personnage-narrateur dostoïevskien et sarrautien à la fois comme moyen d'identification et d'aliénation. De l'espace à peine dissocié du reflet à l'image que l'autre a de lui, le *je* dans *Les Carnets* et *Martereau* cherche ce qui constituerait son individualité aussi bien de personnage que de narrateur. D'où cette impression que les deux textes jouent de l'embarras et du malaise qu'ils suscitent et reflètent à la fois. Ce sont des récits qui, par l'oscillation d'une image à l'autre, trahissent autant qu'ils mettent en œuvre le démon de la dualité qu'ils se sont donné pour charge de dire.

Osciller entre l'image de l'oncle et celle de Martereau, sans savoir avec certitude à laquelle s'identifier, constitue une autre étape du dédoublement du sujet sarrautien :

[...] et moi oscillant entre eux, liane, algue tremblante, porté de l'un à l'autre, me collant à chacun d'eux tour à tour, voulant maintenir mon oncle ou protéger Martereau... (M, p. 319)

C'est justement sur cette indécision du narrateur, portant sans cesse son regard d'un protagoniste à l'autre afin d'éviter des représentations statiques, que toute l'intrigue du roman se joue comme « un tournoi de tennis » (M, p. 245) où la balle est le mot dont l'effet de rebondissement ou d'enfoncement est suivi attentivement par un seul spectateur. Le narrateur a beau s'efforcer de deviner un léger mouvement dans Martereau, la balle ne s'enfonce pas, les mots ne le pénètrent pas de la façon dont le sensible neveu aurait aimé se l'imaginer.

Pour mieux tirer au clair les effets de cet échec, nous allons diriger par la suite notre regard sur ce curieux personnage qu'est Martereau. Le même parcours vers le dédoublement à travers l'image double de l'oncle sera fait par le narrateur dans son expérience de se refléter dans l'image double de Martereau. Il est important à ce titre de souligner le fait qu'il existe une analogie entre le processus de création d'images pour l'oncle et pour Martereau, les deux hommes se partageant tour à tour des rôles similaires. L'hésitation du narrateur d'adhérer tantôt à l'un, tantôt à l'autre s'explique justement par cette ressemblance particulière entre les deux personnages. Etant donné que notre théorie part de l'idée que chaque image des personnages reflète en quelque sorte l'image du narrateur, il est bien évident que l'on constate

des analogies entre les images du narrateur reflétées par les descriptions de l'oncle et de Martereau. Pourtant, à part les similitudes entre les deux hommes, il existe certainement des différences et des divergences entre eux. Chacun son point de vue sur le monde et sur autrui, ce qui donne naissance aux images multiples dans l'imagination du narrateur. Enfin, il reste à signaler que le processus de référence à l'image double de Martereau paraît plus complexe et plus captivant, cette constatation étant justifiée par l'importance du rôle que le narrateur fait jouer à Martereau dans son récit. Un rôle de « type » qui nous rappelle à certains moments celui joué par Zverkov, dans le processus d'identification au personnage, aux yeux de l'homme du sous-sol.

1.2. Martereau – du pantin à la feuille blanche.

A la différence des autres personnages, Martereau porte un nom, ce qui permettrait de le classer parmi les personnages traditionnels. Convaincue de l'excellence de son lecteur et de sa capacité à rendre raison de la totalité de ce qui est contenu dans l'ouvrage lu, Nathalie Sarraute, tout au long de son récit, fait plusieurs suggestions à propos de la double connotation opposée du nom de Martereau. Ce n'est qu'avec la rumination de l'expression « taper sur le même clou » que le lecteur arrive à lier le sens de cette locution aux significations suggérées par le nom du personnage. Ainsi, l'association la plus évidente du nom Martereau serait avec le nom « marteau », désignation de la force, de la stabilité, de la précision. Cependant, vers la fin du récit, on rencontre l'expression « se mettre martel en tête » (M, p. 331) – donc s'inquiéter – ce qui est en contradiction avec la première signification proche du nom de Martereau. Notons l'ironie de cette opposition de suggestions qui nous facilite, d'une certaine façon, le choix de la connotation la plus appropriée pour caractériser le personnage en question. Martereau, qui, de sa vie, n'a pas su « taper sur le même clou » (M, p. 248) avec précision et certitude, ne peut être que quelqu'un qui va se « mettre martel en tête » (M, p. 331) en permanence. Ce dernier trait de caractère définit forcément la personnalité de Martereau et son statut professionnel instable tellement dévalorisant pour un « type » comme lui, mais aussi l'être du narrateur et son récit « agité » par les tropismes. Pourtant cette idée reste toujours double et dissimulée, elle ne trouve point d'explicitation dans le récit, le privilège d'en déduire les prémisses et les conclusions étant laissé au lecteur.

A part le nom de Martereau, le protagoniste dispose dès le départ d'autres contours-types nets et stables qui favorisent la création d'une image bien définie faisant de lui un

« caractère ». Son image compacte et dure, « immobile à souhait – une boule parfaitement lisse » (M, p. 274) émerveillait le narrateur sans pour autant éviter de susciter un doute sur l'authenticité de son point de vue :

Bien sûr, il n'est peut-être pas exactement tel qu'il m'apparaît en ce moment, il améliore probablement sa ligne, il se donne peut-être un tout petit coup de pouce pour se confondre avec cette image de lui que je vois et qui le recouvre si parfaitement. Et puis, il a d'autres aspects – des copies d'autres images tout aussi nettes [...] (M, p. 233)

Le recouvrement de la forme par une signification fait partie du processus de la « surimpression » (M, p. 233) dont le narrateur parlait dans le cas du surgissement d'une image double de l'oncle perçue par Martereau lors de sa conversation avec la tante. Notons aussi la manière indirecte du narrateur d'affirmer et d'accentuer l'autonomie et les capacités de son personnage à s'ajuster à l'image de soi créée par le narrateur. Le recours à la tactique de privilégier faussement l'autonomie du personnage permet à la romancière de représenter plus clairement son avatar comme l'« incarnation, au sens le plus précis du terme, de cette forme illusoire et arrogante que l'œuvre ne cesse d'attaquer ¹³⁴ ». En l'occurrence, « le petit coup de pouce » n'est pas administré par le narrateur mais par Martereau lui-même... ce qui devrait nous indiquer la suprématie du personnage sur le narrateur et la romancière. Mais un lecteur averti devine aussitôt, dans cette tournure littéraire, l'intention de Nathalie Sarraute de diminuer l'assurance du personnage qui risque de se défaire dans son élan conformiste et de valoriser l'hésitation d'un narrateur plongé dans le mouvement irrépressible de son avatar et le dévoilant sous divers aspects. Suivant le raisonnement de Françoise Asso sur la relation sarrautienne avec le « personnage », la définition suivante s'impose : « Le personnage est, chez Nathalie Sarraute la métaphore la plus juste de la forme, de l'image, et c'est à travers lui que peut se figurer de la manière la plus animée l'ensemble compliqué de réactions qu'elle suscite et, en particulier, la fascination qu'elle exerce, laquelle est en même temps ce qui « s'oppose » au mouvement d'attaque et ce qui le produit ¹³⁵ ». Ainsi, la tendance à typifier, commune au narrateur (qui ici se substitue directement à l'auteure) et au lecteur, sera toujours prise dans l'œuvre sarrautienne dans sa propriété double d'entamer, autant au sens de « commencer » qu'au sens d'« ébranler », la forme. Lorsque le narrateur nous livre la « preuve » de la croyance à la forme et, en particulier au personnage, il nous fournit avec cela l'idée d'une dualité paradoxale : celle de la construction d'une image mais surtout celle de son

¹³⁴ Asso, F., *Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 35.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 35.

éclatement en petits morceaux épars. Ainsi, l'avantage même de l'amélioration de la ligne de Martereau reste à débattre, puisque un contour parfait équivaut chez Sarraute à une représentation fausse.

On peut conclure alors que la tentative de Martereau de se confondre avec cette image parfaite de lui, dessinée par le narrateur, est plutôt dénoncée que confirmée par ce dernier. Régissant comme une baguette invisible, le narrateur, tantôt affirme l'autorité du personnage, en le construisant en tant que conscience de soi et de ses capacités, tantôt l'abolit lorsqu'il suggère au lecteur l'existence de plusieurs possibilités différentes d'interpréter le statut de ce personnage. Comme résultat, on obtient des perspectives différentes du même fait, image ou parole. Le portrait de Zverkov peint par l'homme du sous-sol en est une autre preuve. Tout se passe comme si le narrateur, pour présenter son image, éprouvait le besoin de mettre en place plusieurs fils de pensée ou d'émotions, de les tisser en regard l'un de l'autre pour montrer le décalage entre le « paraître » de celui qui joue les fanfarons fascinants, et son « être » de « bonne pâte malgré tout ».

Les copies et les reproductions sont toujours susceptibles de faire leur apparition lorsqu'une image est perçue de différents points de vue. Les doubles sont alors censés soit se confondre avec l'original, soit instaurer un doute sur la réalité de leurs représentations. Le narrateur, conscient de cette dualité, s'efforce de créer une image de Martereau, comme il l'a fait d'ailleurs avec son oncle et tous les autres personnages, pour après épanouir ses contours « sous d'autres cieux » (M, p. 225) et développer une exploration minutieuse des moindres replis de son héros :

J'ai toujours cherché Martereau. Je l'ai toujours appelé. C'est son image – je le sais maintenant – qui m'a toujours hanté sous des formes diverses. Je la contemplais avec nostalgie. (M, 291)

La nostalgie pour le réconfort d'une représentation cadrée et bien alignée du personnage, dénoncée à maintes reprises dans la création sarrautienne, fait émerger de nouveau l'impératif de l'innovation des formes littéraires. La proposition incise « je le sais maintenant », avec le verbe au présent, vient s'intercaler dans la phrase avec des verbes au passé et revêt une double fonction : premièrement, introduire les paroles implicites d'un auteur hanté, malgré tout, par les ombres de ces prédécesseurs, et deuxièmement, tenter de rendre impossible pour le narrateur le fait de revenir en arrière. Le présent poursuit le passé et permet au récit d'aller au-delà de ce qui était attendu, possible ou imaginable autrefois. C'est bien ce qui se passe quand Nathalie Sarraute affirme : « Quand j'avais lu Proust pour la première fois ça m'avait tellement bouleversée que je m'étais dit que ce n'était plus possible

de penser à écrire un roman comme on les écrivait *avant*¹³⁶. » Pourtant, au début, narrateur plutôt nostalgique de la représentation traditionnelle, le neveu prenait ses distances et contemplait de « dehors », en décorateur, sa création : « Moi, comme de juste, j'étais dehors. Je l'observais, caché sous le porche. Tout pareil à l'enfant loqueteux qui contemple dans la vitrine illuminée l'énorme bûche de Noël » (M, p. 225).

La position hiérarchiquement inférieure choisie par le narrateur, celle d'un *enfant*, apparaît comme sa première image double de soi par rapport à l'image de Martereau. On trouvera cette dualité très récurrente dans le récit où le narrateur, un jeune homme assez mature, préfère délibérément se dissoudre dans le rôle de l'enfant, rôle moins responsable et plus convenable à justifier : sa « gravité confiante » (p. 252) ; à signaler son importance de « catalyseur » entre les deux « parents » (p. 245) qui sont Martereau et l'oncle ; à affirmer son appartenance à une famille (p. 244) ; à évoquer le « martyr » (p. 324) ou à ridiculiser « l'enfant gâté, chéri, pourri, de sa tante » (p. 327). Le narrateur se contente de son image d'enfant non seulement projetée sur lui par Martereau mais aussi par le regard de l'oncle : « un enfant appliqué qui a bien su tirer parti des leçons de son maître » (M, p. 311). Ce signe d'infériorité que le narrateur renforce par les descriptions de son caractère « docile » (p. 190), « humble » (p. 200), « malléable » (p. 276) incite à penser qu'il éprouve le besoin d'adhérer à une catégorie d'« humiliés et offensés » (p. 324). Impossible de ne pas y reconnaître un élément intertextuel faisant explicitement référence au roman de Dostoïevski. Certes, le narrateur-personnage dans *Martereau* est différent de l'homme souterrain dans la mesure où il n'a pas un sociolecte marqué et ne manifeste pas vraiment de rapport à l'idée. En revanche, les deux sujets possèdent en commun cette hypersensibilité d'écorchés vifs et partagent le rôle à la fois ridicule, de par leur comportement parfois excessivement mélodramatique, et touchant d'« humiliés et offensés ». De même, c'est un rôle qu'ils endossent délibérément afin de souligner leur effacement du récit et en même temps donner une raison de plus pour se disculper de l'échec de leurs tentatives de construire des images nettes et stables. « Humilié » et « offensé » le narrateur sarrautien apparaît de surcroît aussi dans le rôle d'un enfant « aux prises avec les envoutements du langage ¹³⁷ » pour reprendre le vocabulaire de Valérie Minogue. C'est là que le procédé sarrautien d'infantilisation du personnage-narrateur apparaît comme une possible évolution du procédé dostoïevskien visant

¹³⁶ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p.50.

¹³⁷ Minogue, V., « L'enfant et les sortilèges ou l'enfant d'éléphant au pays des mythes » dans *Autour de Nathalie Sarraute: actes du colloque international de Cerisy-la -Salle des 9 au 19 juillet 1989*, op. cit., p. 49.

une « infériorisation » symbolique de l'être souterrain. C'est grand d'être petit dans le monde de Dostoïevski et de Sarraute.

En tout cas, au début, personne ne peut reprocher à l'enfant présent dans l'esprit du neveu d'avoir des passions innocentes telles que modeler le personnage de Martereau comme une poupée en carton :

Il était une belle poupée articulée, au visage souriant et agréablement teinté, revêtue à chaque heure du jour d'un nouvel habit, logée dans un palais de marbre blanc : jouet somptueux offert aux regards émerveillés de tout un peuple. Là-bas je faisais partie des foules ferventes qui attendaient pendant des heures pour apercevoir un instant son visage immobile et souriant derrière la glace de la longue limousine éclatante [...] (M, p. 225)

Toujours « là-bas », rien n'empêche le narrateur de « construire une vie » à son avatar, lui créer une famille, le décorer à sa guise et l'enterrer somptueusement. Bref, les images de Martereau « dont se dégageait un fluide mystérieux » (p. 224) dessinées par le narrateur au début du récit sont aussi banales que celles d'un roman traditionnel. Campé dans l'espace et dans le temps, avec un destin prescrit d'avance, le personnage de Martereau acquiert une image digne de figurer dans un album des « vieilles photos jaunies » (p. 230) familiales :

Je pouvais contempler sur toutes les tables [...] les belles images aux couleurs vives qui le montraient [...] mannequin héroïque franchissant sous nos yeux d'un pas admirablement réglé, égal et ferme, toutes les étapes : poupon aux longues robes de dentelle sur les genoux de sa mère grand ; enfant espiègle et prince charmant ; combattant sur le front ; jeune officier tenant la main de sa fiancée ; heureux père faisant sauter sur ses genoux son premier-né ; fils conduisant tête nue et à pas lents le deuil de son père ; lui-même enfin sur son lit de mort, le visage à peine impassible, toujours agréablement fardé, presque souriant... (M, p. 226)

Après la peinture des « belles images » de Martereau, la palette du narrateur-décorateur ne se vide pourtant pas de couleurs, mais au contraire s'enrichit en nuances jusqu'au débordement. Le narrateur crée son héros comme s'il découpait et coloriait une figurine de carton ou de bois plat et mince dont les membres articulés sont actionnés au moyen d'un fil. En l'observant, il anime son personnage burlesque et en tire les ficelles comme à un pantin dans un spectacle pour les enfants :

Je le vois. Je ne me lasse pas de le regarder : il est le spectacle le plus merveilleux, [...]. Ses moindres mouvements me fascinent. Tous ces gestes les plus insignifiants, comme la ligne toute simple, unique, parfaite, d'un beau dessin, me semblent à chaque instant le contenir, l'exprimer tout entier. (M, p. 229)

Dans son espoir toujours enfantin de parvenir à animer son jouet, le neveu lui attribue des gestes et des mouvements caractéristiques de l'image créée. Il lui invente une voix et une raison qui, à son avis, expriment le contenu de cette image. Mais quand il crée l'image de Martereau, le narrateur lui imprime les nuances de sa propre réalité afin de pouvoir par la suite s'y refléter et se rassurer sur son don de « décorateur ». Ressembler à tous ceux qui l'entourent, pour se sentir à l'aise et en sécurité, constitue au début la préoccupation principale du narrateur. Encouragé et admis au milieu des « siens », le neveu-enfant admire d'un œil ravi et complètement subjugué l'image de son avatar principal en espérant s'y retrouver entièrement.

Ainsi, on constate que l'image du narrateur-enfant se traduit par une perspective diégétique du dehors. Il reste à l'extérieur, tout sage, comme une image et regarde le déroulement de son histoire comme un dessin animé. Le neveu cherche son image précoce dans les yeux de son personnage précoce. A ce stade prématuré de la narration, il est évident que le narrateur s'impatiente comme un enfant de s'émerveiller devant ses jouets. Les descriptions abondantes de plusieurs images de Martereau au début du livre supposent l'existence d'un narrateur qui « croit » à son personnage et le rend « vivant » à l'intérieur de son récit. Ces tentatives de situer le protagoniste dans une histoire et de l'entourer d'autres personnages procurent au narrateur une importance et une épaisseur romanesques bien décelables et dignes de confiance. C'est pour cela que le narrateur-enfant ne cache pas son ravissement profond devant Martereau qui « d'une sollicitude sincère » et avec « la plus franche bonhomie » (M, p. 227) ne l'appelle jamais autrement que par le rassurant « jeune homme » (ibid.). A travers le dédoublement de Martereau se crée une autre image du narrateur, une image double :

C'est propre à lui, Martereau [...], il a senti [...] qu'il lui faudrait, dès que je l'apercevais, revêtir pour me faire plaisir le déguisement enfantin, retrouver aussitôt et me servir ce que j'attendais, quêtait : le sourire bonhomme, le regard clair, le geste aisé, la franche poignée de mains qui me font tant de bien, me remettent si bien d'aplomb... (M, p. 276)

Quand le narrateur perçoit le regard de Martereau posé sur lui, il se « sent pareil à l'enfant qui grandit » (M, p. 230) et se transforme en un « jeune homme » respectable et sûr de lui. Le neveu se modèle sur cette double image que Martereau lui renvoie, il s'y colle comme une « sangsue assoiffée » (M, p. 190) car il espère que son salut viendra de la reconnaissance de l'autre et de sa propre connaissance dans le regard de l'autre. C'est en

quelque sorte d'un œil similaire, avide de reconnaissance, que l'homme souterrain regarde Zverkov et ses condisciples lorsqu'il s'inflige ces allés-retours interminables durant trois heures de la table jusqu'à la poêle en faisant exprès de claquer ses bottes et taper des talons. C'est sur ce regard « quémendant » que Nathalie Sarraute focalise son attention en en amplifiant les effets possibles. Elle en donne une interprétation personnelle minutieusement élaborée à travers l'impressionnant développement du thème du regard double capable de dresser des images « stéréoscopiques » escamotant alternativement deux plans différents. Par ce jeu de regards et les effets des doubles images, le narrateur sarrautien essaie d'attirer non seulement son objet, le personnage, mais aussi nous-mêmes dans son champ visuel. Il fait de nous alors un objet dans son monde. C'est ainsi que tout au long de ce récit le lecteur va effectuer un constant travail d'élaboration d'une ou plusieurs images du narrateur et des personnages.

Un autre moyen de se donner de la consistance, c'est la tentative du narrateur sarrautien de construire une conscience à son personnage. Afin de suggérer au lecteur l'idée qu'autrui est aussi une conscience, conscience de quelque chose, le narrateur nous présente un personnage qui a sa façon de voir le monde selon son projet, son besoin et son choix. Martereau, percevant le narrateur, le fait entrer dans son monde et ainsi, le narrateur devient également un élément constitutif du monde de son personnage dont ce dernier est le propriétaire : « il m'observe, il me ... manœuvre, c'est moi la poupée, le pantin... » (M, p. 276). De cette façon, une interdépendance indéniable s'établit entre le narrateur et le personnage et produit un dédoublement qui engage le lecteur à osciller entre le monde intérieur du personnage et celui du narrateur. A partir de là, le narrateur « muri » ne regarde plus le personnage de l'extérieur mais il franchit le seuil de son intériorité. Curieusement, cette entrée dans le monde intérieur du héros a pour effet l'entrée du narrateur dans le jeu du personnage, jeu dont les règles sont établies par le narrateur lui-même.

L'immersion dans le monde intérieur factice du personnage peut être totale ou partielle selon le besoin du narrateur de s'ajuster à l'apparence ou de s'en détacher. Suivons d'abord le regard fasciné du narrateur lorsqu'il se laisse subjugué par la superficie lisse et bienveillante d'une image apparemment sans failles, celle du couple Martereau :

[...] je le [Martereau] regarde comme je fais maintenant se tenant devant moi, adossé à la cheminée, le bras passé autour des épaules de sa femme, sans que j'aie envie de détourner les yeux, sans qu'apparaisse sur mon visage ce petit sourire contraint, faussement crédule et attendri, un peu honteux, qui vous tire malgré vous les lèvres en

pareil cas, quand les gens se mettent devant vous en position – un déclic et ce sera fait, ne bougez pas – et veulent qu'on les regarde. (M, p. 231)

Le récit du narrateur s'ajuste tellement bien à la représentation des sentiments qui « se laissent couler dans des moules tout préparés » (M, p. 231) qu'il devient une énonciation « adhésive » à son propre modèle, dure et lisse. L'énonciation et la référence fondent une image double soudée sur la superficie d'une relation duale où les protagonistes deviennent interchangeables. Le narrateur, immergé totalement dans le monde factice du personnage, copie par son énonciation « adhésive » l'image stéréotypée imposée par le couple en risquant de s'épuiser dans l'élan de son « désir mimétique¹³⁸ ». Un mécanisme dont nous avons pu constater précédemment, à plusieurs reprises, la pertinence pour la compréhension de l'œuvre de Fiodor Dostoïevski.

Les désirs du narrateur et du personnage d'être considérés avec approbation les transforment en « doubles » symétriques « en miroir » dans une relation paradoxale de rivalité. En d'autres termes, le neveu ajustant son énonciation à l'image des Martereau, modèle son désir de copier sur le désir des protagonistes d'être approuvés. Cette interférence des désirs, dans leur stratégie adaptative d'imitation, définit la superficialité de l'image qui se crée et avec laquelle le narrateur se voit obligé de rivaliser puisqu'elle présente un obstacle dans ses recherches tropismiques.

C'est ce conflit paradoxal qui est à la base de la sensation de gêne qui perturbe plus tard l'esprit du narrateur regardant la représentation du même couple. Dans ce cas, le neveu refuse de se laisser enliser dans « les couleurs » du monde d'autrui et tente d'échapper à la contrainte de son regard :

Ils se tiennent tous deux devant moi, adossés à la porte. Il a son bras autour des épaules de sa femme, elle s'appuie contre lui tendrement. Beau couple : elle un peu plus petite, menue, lui grand et fort, teint toujours frais, belles rides nettes, épais cheveux gris. Ils se regardent dans les yeux comme font les amoureux sur les cartes postales en couleurs, lui la tête inclinée vers elle, elle le visage levé vers lui... Silence. On contemple. Je sens une gêne [...] Ils se tiennent devant vous, immobiles et lourds. (M, p. 279)

Dans le premier cas, l'image double résulte de la coïncidence entre l'information exprimée par l'énonciation et celle véhiculée par la représentation du couple. On est en

¹³⁸ Théorie unitaire élaborée par René Girard, exploitant un seul et même mécanisme, l'*imitation*, pour engendrer et expliquer tous (ou presque) les phénomènes concernant l'homme, aussi complexes soient-ils : psychologie, anthropologie, sociologie, culture, etc. ; Girard, R., *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Hachette littératures, 2008.

présence d'une dualité où le sens est en harmonie avec la forme et vice-versa. A la base de cette dualité se trouvera le désir du narrateur d'imiter autrui, de le copier, de se conformer à ses sensations afin de les rendre siennes. Dans le deuxième cas, cette coïncidence de la forme avec la signification divulgue paradoxalement une autre image double basée sur le désaccord du contenu et de la représentation. Autrement dit, la seconde dualité se construit sur l'opposition à la conformité et sur la rivalité avec celle-ci. La deuxième énonciation n'est plus subjuguée par l'image imposée du couple, elle se révèle, au contraire, perturbée par un sentiment de gêne et d'hésitation contradictoire avec la fascination antérieure du narrateur devant la banalité d'une représentation. Pourtant ce n'est que grâce à la platitude superficielle de l'image double première que l'importance de la dissociation de la deuxième image double s'établit. La première image est dénoncée maintes fois dans les textes sarrautiens et sert à stigmatiser la construction d'une unité trop visiblement fautive, tandis que la deuxième est là pour soumettre cette stéréoscopie contrainte et mutilée à une dissociation et à une exploration du véritable fond de l'image. L'ironie avec laquelle le narrateur décrit la deuxième fois l'image du couple amplifie de surcroît la superficialité de cette représentation lors de la première description. Ainsi, sous la mise en scène théâtralisée des personnages « fichés là comme des drapeaux » qui « se déploient devant vous comme des étendards » (M, p. 280), le lecteur devine dans les deux cas la force de dissociation de l'œil réprobateur du narrateur qui « ne peut manquer de voir combien ils [les Martereau] sont différents du modèle parfait déposé en chacun de nous et imposé par l'univers entier » (M, p. 280). On peut conclure alors que si le modèle engendre la rivalité qui déclenche la transcendance de ce modèle, en retour la rivalité renforce l'utilité du modèle, ce qui rend l'interchangeabilité des personnages et du narrateur indispensable pour l'avancement du récit.

Les effets de ces doubles images sont beaucoup plus complexes que la simple constatation effectuée par le narrateur de la fausseté dissimulée des images des personnages. A part la tentative du couple d'imposer au narrateur une belle image d'eux lors du double jeu des regards, où « tandis que tournés l'un vers l'autre ils se contemplent, en eux un œil avide et rusé » (M, p. 280) épie tout autour, c'est surtout la création d'une double image du narrateur qui est à signaler. Chacun de ces énoncés descriptifs peut être assimilé aux perceptions et aux pensées d'un seul narrateur mais chacune des images du couple évoque la profondeur d'une perspective différente et donc une image différente du narrateur selon la quantité et la nature des informations véhiculées ses deux descriptions.

A force d'insister sur la modélisation des personnages pour se rassurer sur sa propre existence, le narrateur espère se modeler une image de soi par l'intermédiaire du regard de l'autre. Ainsi, quand il regarde le couple devant lui, il se reflète dans les yeux des protagonistes sous l'aspect de deux images différentes. La première fois, le lecteur devine la présence d'un narrateur-focalisateur superficiel. C'est « un jeune homme » qui admire la belle image du couple avec un regard évoquant une « innocence (vraie ou feinte – peu importe : si elle est jouée, elle l'est si bien qu'elle est devenue *une seconde nature* » (M, p. 223, c'est nous qui soulignons) de l'énonciateur. L'image suivante révèle plutôt la *première nature* du narrateur et son regard dissociatif. Après avoir figé le couple dans l'image de « l'amour heureux » (M, p. 280), le neveu s'apprête à scruter ses personnages d'un « œil réprobateur » (M, p. 280), toujours à la recherche de l'essence et de la profondeur d'un « sentiment bien vivant » (M, p. 280) dissimulé sous l'apparence de l'image figée. Tout l'enjeu de son travail consistera dès lors à rendre au lecteur une visibilité mouvante et oscillante de l'image des Martereau.

La dualité des regards des Martereau qui, dans le premier cas, « se figent ainsi sous [les] yeux » (M, p. 280) du narrateur et, dans le deuxième cas, le scrutent avec « un sentiment de triomphe et [...] secrète [...] sadique délectation » (M, p. 280) se superpose à une dualité des images du narrateur qui dévoile tantôt sa première nature « innocente » et « naïve », tantôt la deuxième, celle du chercheur des tropismes. Ce processus de superpositions doubles qui se passe dans *Martereau* mérite d'être pensé en tant que principe fondamental du fonctionnement du monde romanesque sarrautien où la double vue ébauche une double image. Le regard dissociatif des personnages détermine une double image d'eux et du narrateur ainsi que le double regard du narrateur établit une double image de lui-même et du couple. On se rappellera surtout le fait que tout se passe à l'intérieur d'une seule conscience, celle du narrateur. Les doubles images du narrateur, renvoyées par l'intermédiaire de la focalisation des personnages inventés par lui, ne sont donc qu'une tentative de se tromper lui-même en se dédoublant et en dédoublant toute vision du monde. C'est pour cela que sa tentative de se voir par les yeux de l'autre est vouée à l'échec car c'est toujours dans sa perspective à lui qu'il se voit « tournant sur lui-même, chien stupide qui se mord la queue » (M, p. 189). On peut dire donc que lorsqu'il crée une double image par coïncidence – où l'énonciation recouvre la représentation et où son point de vue correspond avec celui des personnages, ce n'est pas un sujet-conscience autonome qui le reconnaît. Il n'a rien à récupérer du regard du couple auquel il ajuste son image, sauf le reflet d'une image stéréotypée plaquée sur lui, ce qui confirme

davantage son doute sur son existence stable. Si au contraire, il dissocie avec sûreté la représentation « un peu figée et plate » (M, p. 280) du couple en espérant dissocier aussi la sienne, le narrateur choisit une position inverse de la précédente comme par souci de réparation. Mais, en réalité, il reste sans autre adversaire que lui-même. Notons donc que d'une image stéréotypée des personnages, résulte une image stéréotypée du narrateur et au contraire, à l'image d'un personnage regardant d'un « œil avide et rusé » (M, p. 280) correspond la vision réprobatrice et dissociative du narrateur.

Pour résumer, on dira que la tentation de l'identification se trouve opposée à la tentation de l'affranchissement dans le but de reconquérir le vide d'une écriture mimétique par une écriture plus « vivante » qui propose une autre perspective, celle du « frémissement secret, discret de la vie » (M, p. 280). Pourtant, avec cette nouvelle réalité proposée d'une voix hésitante, toujours en train de succomber une fois de plus au charme de son « imitation aussi ressemblante que possible » (*Ibid.*) antérieure, il n'y a nulle certitude que la nouvelle image donnée par le narrateur de lui-même, à travers le regard des protagonistes, soit la vraie.

Puisque tout regard est subjectif et que l'on reste dans *Martereau* toujours sous l'emprise de la perspective du narrateur, malgré toutes ses tentatives pour dédoubler ses points de vue, l'écriture du neveu reflètera son image perpétuellement déchirée entre le désir de devenir autre, socialement, affectivement ou même esthétiquement, et la contrainte, à la fois externe et interne, de renoncer à son désir. Après l'échec d'une écriture par identification à une image stéréotypée, le narrateur échoue pour la deuxième fois dans son affranchissement artificiel puisqu'il n'ose toujours pas détourner son regard de l'image fautive et reste à la contempler couvert de honte et préoccupé de trouver vite une explication à sa faiblesse :

Je sens une gêne, une honte légère, j'ai envie de détourner les yeux, mais je n'ose pas. (M. p. 279) [...] C'est de leur honte que vous avez honte. C'est par respect humain, par pitié que vous les contemplez avec admiration, avec envie, pour faire croire surtout, même à vous-même, que vous ne vous apercevez de rien, que vous êtes pris... (M, p. 280)

Sous « la pression sournoise et obstinée » (*Ibid.*) du regard d'autrui, l'être du narrateur souffre, se débat et se mutile, mais réalise un détournement paradoxal. En succombant à la faiblesse de céder aux « forts ¹³⁹», c'est justement cette « faiblesse » qui l'aide à réussir l'expérience de la dissociation et à en apprécier les résultats. Des doubles perspectives

¹³⁹ « Les forts, m'ont-ils assuré, ne sont pas ceux que vous croyez. Les faibles en l'occurrence ce sont eux, ceux qui se figent [...] » ; M, p. 280.

proposées par une seule vue, résulte un récit où tous les rapports du visible communiquent entre eux et font avancer le roman vers un objectif très important : non pas dissimuler le réel sous l'image, mais au contraire, pénétrer le réel à travers cette image et y découvrir l'existence d'une autre réalité. Bien plus, opérant ainsi à partir d'une accumulation de superpositions d'images, le narrateur puisera surtout ses forces dans son dédoublement qui lui permettra d'exprimer la vision des autres personnages sur l'être de Martereau. On va constater donc qu'une autre image double de Martereau sera sans doute celle qui traduit simultanément l'être du narrateur et l'être des autres personnages. Il s'ensuit alors que le narrateur entre vraiment dans son rôle de « support », rôle qui lui est destiné au demeurant par la romancière, seulement quand il arrive à présenter impartialement des portraits de Martereau dessinés du point de vue des autres personnages. Effacé derrière le regard de l'oncle, par exemple, posé sur Martereau, le narrateur se crée son image préférée, celle d'un « absent » ou d'un « anonyme ».

De cette façon, le narrateur-anonyme met au jour des images de Martereau construites par l'oncle, la tante, la cousine ou Mme Martereau, images différentes ou analogiques à celles créées par lui, pour ainsi établir des modes indirects de représentation d'une énonciation. On s'aperçoit alors que le « beau dessin » (M, p. 229) de Martereau issu de l'admiration initiale illimitée du narrateur finit par être insidieusement métamorphosé par le mépris à l'égard du même personnage exprimé par l'oncle :

C'est un brave type, Martereau. Pas très fort. Pas très intelligent. Il n'a jamais bien réussi. [...] brave homme, bon père et bon époux... et puis voilà tout à coup l'occasion... pensez-vous... deux millions huit cent mille francs... qu'on vous remet comme ça, de la main à la main [...] alors c'est dur, hein, à lâcher, la tentation est trop forte... [...] c'est un touche-à-tout, il a essayé tous les métiers... ça a toujours craqué, il y a toujours eu quelque chose qui clochait... c'est un paresseux, au fond, un faible... (M, p. 312-313).

La double image du même héros, celle créée par le narrateur et celle créée par l'oncle, est soumise à une double poussée, de cohésion et d'éclatement à la fois, suscitant une double réception. Par cette opposition binaire de représentations, non seulement le contenu du « dessin » ébauché par le narrateur est soumis à une pulvérisation par les sentiments contraires de l'oncle, mais aussi la ligne « parfaite » du portrait, réalisée par le narrateur, est rendue discontinuée par la représentation saccadée de l'oncle. Ainsi, pour exprimer l'admiration du neveu devant la perfection imaginée de Martereau, l'énoncé du narrateur prend une forme emphatique bien agencée (voir les passages pp. 225, 226, 229), ce qui n'est point le cas de

l'énonciation secouée comme par un séisme et trahissant le profond mépris de l'oncle. Très vite pourtant les rôles sont intervertis et la dualité des sentiments admiration/mépris à l'égard de Martereau changera de supports. Déçu de ne pas avoir trouvé dans Martereau « les symptômes de son mal » (M, p. 269), le narrateur se met à décomposer son image parfaite. Son admiration se dissout dans un sentiment de perpétuelle méfiance. Le mépris de l'oncle se métamorphose également et prend l'expression d'un sentiment de tolérance et d'indulgence envers le personnage en cause : « Oui, oui, c'est un impulsif, votre Martereau, un passionné... » (M, p. 313). Double forme d'expression et double point de vue sur Martereau. Mais en analysant les deux, on est tenté de supposer qu'autant l'admiration sans limites du neveu que l'excès de passion avec lequel son oncle dénigre Martereau et ensuite le renversement des rôles qui succède semblent surtout avoir leur source dans le narrateur lui-même. Cette hypothèse serait confirmée par le passage suivant où l'image de Martereau semble être dessinée par le personnage même, telle qu'il la voyait à travers sa relation avec l'oncle :

[...] la foudre s'abat : un homme de paille : c'est cela. Il reste cloué sur place, pétrifié, calciné : un homme de paille. [...] tout est connu, reconnu, classé : un homme de paille – c'est cela. Et je suis cela, moi, moi ! (M, p. 300)

L'énergie destructrice d'une telle image de Martereau est assurée par deux constantes : premièrement, par l'intonation en crescendo de la voix du personnage, voix fondue plutôt dans celle du narrateur et deuxièmement par le sens direct de l'expression réitérée et indiquant l'image d'une personne qui remplace une autre. Aventuré dans l'expérience de la création d'un portrait, le narrateur se laisse emporter par le pouvoir illusoire de la définition d'un *je*. Le résultat de cet élan étant toujours le même : la désagrégation du « moi » symboliquement annoncée dans l'exemple cité ci-dessus par le neutre « cela ».

Qu'est-ce que c'est au fond *un homme de paille* ? Le dictionnaire¹⁴⁰ donne l'explication suivante de cette expression : « celui qui sert de prête-nom dans une affaire peu honnête ». Ainsi *un homme de paille* désignerait une personne qui couvre de son nom les actes ou les écrits de quelqu'un d'autre. La personne ainsi protégée peut agir de manière anonyme à travers la couverture que lui procure l'homme de paille. Selon Nathalie Sarraute : un homme de paille est un « corps simple qui se combine à d'autres corps simples de cent façons différentes et forme cent corps composés » (M, p. 300). De ces deux définitions on va

¹⁴⁰ *Le Micro Robert, Dictionnaire d'apprentissage de la langue française*, édition Poche, Paris, 1998, Deuxième édition dirigée par Alain Rey, p. 928.

conclure que Martereau est qualifié ainsi parce que l'oncle s'est servi de lui pour frauder le fisc. Le cliché semble couvrir Martereau de honte et provoquer en lui un désarroi profond, réaction qui rend dramatique sa constatation sur l'image qu'il avait endossée. Ayant proposé volontairement à l'oncle son nom pour couvrir les fins douteuses de celui-ci, Martereau soumet son vrai nom à un dédoublement. On a de nouveau l'exemple d'une intervention indirecte de la part du narrateur. Faisant recours à son autonomie, le héros de Martereau se détruit de ses propres mains, suite à ses propres décisions. Mais la désagrégation de son *je* se produit non seulement suite à l'apparition de son image de prête-nom manipulé par l'oncle, mais aussi en tant que « fantoche ¹⁴¹», selon Valérie Minogue, utilisée par le narrateur sous la baguette de la romancière, seules sources de toutes les métamorphoses de Martereau.

Il y aurait une autre interprétation à l'expression « homme de paille » si on l'utilise pour caractériser l'oncle. On peut supposer que Martereau avait intérêt à servir l'oncle pour ainsi se servir de lui en tant que mascotte dans le sens où il pouvait compter, en couvrant « monsieur » (M, p. 300) de son nom, se donner de l'importance aux yeux de la société et des siens. Comme on n'arrive jamais à se créer une idée fixe du caractère de Martereau, on ne peut pas non plus se prononcer avec certitude sur l'honnêteté de ses mobiles. Une constatation s'impose pourtant sans hésiter : par cette image, Nathalie Sarraute ne montre pas seulement le personnage de Martereau se décomposant sous l'action des tropismes que le narrateur projette en lui, elle fait apparaître le personnage en tant que forme déloyale qui vient doubler une sorte d'image vraie (« homme de paille »), celle-ci étant, bien sûr, une vision, puisque issue du regard d'autrui (l'oncle). On découvre ici une double intonation : sarcastique (l'auteure) et désespérée (le personnage) et une double intention : prévenir (le personnage) et abolir (l'auteure).

Un autre procédé original pour évoquer indirectement l'image de Martereau, comme reflet de la perception de l'oncle, est révélé par le passage suivant :

J'avais vu ce qu'il voyait : cette image de lui-même... ah ! ce brave Martereau, pas nerveux, celui-là, pas tourmenté, pas compliqué pour un sou, on en a vite fait le tour, pas besoin de se creuser la tête... Une brave bonne bête résistante, commode... Il avait eu envie de donner une claque sur la main qui lui tenait plaqué sur le visage ce masque grossier, mais il s'est retenu, il s'était prêté au jeu... (M, p. 275)

Ici, Nathalie Sarraute construit son texte comme un vrai avatar de la polyphonie où on entend en même temps la voix de Martereau, de l'oncle et bien sûr celle du narrateur. Cette

¹⁴¹ Minogue, V., notice de *Martereau*, OC, p.1781.

pluralité des voix nous indique certainement les relations intersubjectives existant entre ces personnages et confirme l'hypothèse de l'« altérité » constitutive de tout discours sarrautien. Si on analyse le caractère polyphonique de l'extrait cité ci-dessus du point de vue de la théorie de O. Ducrot (1980) disant que « la pensée d'autrui est constitutive de la mienne et il est impossible de les séparer radicalement ¹⁴² » ; on est conduit à admettre que cette construction de l'image de Martereau est un processus cognitif double et multiple qui contient autant les pensées des protagonistes du récit que ceux de l'auteur. La pluralité des modes d'énonciation au sein du même texte tantôt se superpose, tantôt se mêle. Elle s'exprime en ce que l'auteur autorise le narrateur à jouer le rôle du neveu qui voit Martereau. Les interprétations du neveu nous permettent de découvrir Martereau qui s'imagine voir son portrait dans le regard de l'oncle. Puisque cette image de Martereau était censée être décrite du point de vue de l'oncle, la parole laissée initialement au premier personnage se trouve emportée par l'énonciation du deuxième. En même temps, la présence d'un troisième, celle du neveu, est perçue comme nettement dominante car il juge ses personnages en tant que narrateur du récit : il superpose son jugement à celui de Martereau et de l'oncle, et cela dans son mode énonciatif courant caractérisé par l'ironie. La position rectrice de la romancière s'avère à peine décelable dans cet amalgame des voix au sein d'un récit s'exprimant dans différents systèmes énonciatifs.

La polyphonie est présente même dans le cas de la description du geste « taper sur l'épaule » (M, p. 274), geste qui a servi de déclencheur pour la représentation de Martereau citée dans le cas présent. La « bonne grosse tape amicale » (M, p. 275) peut être interprétée en tant que véritable leitmotiv dans *Martereau*. Donnée à tour de rôle par Martereau et l'oncle au neveu, mais aussi par Martereau à l'oncle et vice versa, et jamais par le neveu à qui que ce soit, cette tape comporte une signification double : l'expression d'une affection amicale et la représentation d'une domination gênante. Quand Martereau reçoit cette attention condescendante de la part de l'oncle, il est envahi par des sensations contraires à une réaction logique : il est fort agacé. Le présumé sentiment de répugnance qu'il éprouve est bien sûr le produit de l'imagination du neveu. Le narrateur s'imagine que Martereau interprète le geste de l'oncle comme une tentative pour lui plaquer sur le visage un « masque grossier » (M, p. 275) dont il voudrait se débarrasser mais devant la commodité duquel il finira par céder. Selon le neveu, Martereau se prête au jeu subtil de l'oncle, mais en réalité, les règles sont établies exclusivement par le récit d'un narrateur plongé complètement dans l'exploration du for intérieur de ses personnages.

¹⁴² Ducrot, O., *Les Echelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980, p. 45.

Par-dessus tout, la présence du narrateur derrière chaque représentation de Martereau semble être illusoire car la seule présence que l'on sente est celle de l'auteur surveillant le complexe processus de la construction et de l'éclatement d'une image, passant d'un « saint », à « un filou » et « pourquoi pas [à] un assassin ? » (M, p. 277). Bien sûr, on se rappelle cette exclamation que l'oncle lance à son neveu pour lui reprocher sa façon d'exagérer les images de Martereau. Mais de l'autre côté du miroir, on peut deviner le reflet du narrateur-même dans ses images de « saint » lorsqu'il admire innocemment le personnage, de « filou » quand il essaie d'entreprendre toute sorte de méfaits avec l'image du « brave type » et finalement d'« assassin », après sa contribution indéniable à la désagrégation de Martereau.

La tante participe, elle aussi, d'une façon très représentative à l'élaboration d'une image pour Martereau. Toujours d'une opinion très favorable de lui, le défendant à plusieurs reprises devant son mari, elle va pourtant garder respectueusement ses distances avec le « brave type » tout au long du récit. Quant à l'histoire de l'adultère insinuée par le narrateur, le lecteur se rend très bien compte que ce n'était qu'une invention mal fondée puisque le nombre des rencontres de la tante avec Martereau se limite à un petit chiffre, le chiffre trois. De plus, la seule scène « réelle » où les deux personnages se rencontrent vraiment, c'est lors de la première visite de Martereau chez l'oncle (M, pp. 243-248). Les deux autres rencontres (à l'hôpital et dans le salon de thé) semblent être des scènes imaginaires dont toutes les circonstances sont « irréelles ». Nous y reviendrons lors de l'étude des scènes imaginaires. Puisque ce sont les effets de la création d'une image de Martereau qui nous intéressent dans ce chapitre, il est important d'analyser notamment la façon dont la tante crée Martereau et pour cela, on ne va pas tenir rigoureusement compte de la réalité ou de l'imaginaire de la scène où cette image s'élabore.

Il est incontestable que la tante possède une sensibilité pour les tropismes similaire à celle du narrateur et différente de « l'insensibilité » de Martereau et de l'oncle. Cette constatation est prouvée maintes fois par le texte. Tout d'abord son regard est comparé à celui d'un « chien à l'affût » (M, p. 184) et par là même nous rappelle le regard sensible de son neveu. De même, on se souviendra de sa sensibilité particulière au moment où elle reproche à son mari son indélicatesse à l'égard de Martereau lorsqu'il parle avec mépris des gens qui changent souvent de métier. Gênée par l'attitude brutale de son mari, la tante essayait de lui expliquer que ses propos ambigus auraient pu vexer Martereau. Mais ses intentions de révéler à l'oncle des tropismes qui auraient fait « tiquer » Martereau sont vouées à l'échec. La

réaction furieuse de l'oncle aux reproches de la tante signifie non seulement son propre refus de l'importance des mouvements cachés, mais aussi son adhésion au parti des « hommes sains et forts » contre les « femmelettes » (M, p. 249). Deux blocs soudés s'opposent alors l'un à l'autre, l'échec de la tante étant aussi l'échec du narrateur. Mais c'est grâce à cet échec, dans leur obstination et leur recherche commune des mouvements intérieurs, que l'image d'un Martereau insensible aux tropismes se dessine avec encore plus de netteté.

De l'autre côté, l'union du neveu avec la tante contre Martereau et l'oncle renforce l'image déjà établie du narrateur, celle visant sa « susceptibilité d'écorché vif » (M, p. 202) :

Des cloportes, des bêtes répugnantes qui rampent dans l'ombre humide parmi d'immondes odeurs, c'est ce que nous sommes, elle et moi, tandis que son pied nous traque, nous écrase ; [...] Martereau aussi s'il nous voyait serait écœuré. Il serait contre nous avec lui [...] Si elle [la tante] l'a vu « tiquer », elle n'a vu que son propre reflet, notre pitoyable, misérable image. Martereau ne « tique » pas. Ce n'est pas son genre : il n'a pas de ces mouvements rapides, cachés, un peu honteux, aussitôt réprimés. (M, p. 249)

La relation entre la tante et le neveu peut être interprétée d'un double point de vue. D'abord, c'est une relation familiale qui aide le narrateur à entretenir son image de « neveu » chéri. Deuxièmement, c'est une alliance de deux consciences sensibles au monde intérieur de l'être humain. Le narrateur construit le personnage de la tante afin de se créer un double qui renforcera la vraisemblance de ses recherches. L'image de la tante évoque toujours une belle femme adorable, au parfum exquis, au teint frais et aux manières très délicates. Les descriptions détaillées de sa présence exceptionnelle s'opposent à l'image fade du neveu. Pourtant, on dirait qu'il existe un pacte entre ces deux personnages complices, liés l'un à l'autre par le même besoin, celui de la recherche des tropismes, mais selon un désir différent. La tante entreprend son exploration des mouvements infimes de l'être guidée par le désir de lui deviner les points faibles et « jouer à coup sûr » (M, p. 188) avec lui au jeu de la domination afin d'imposer une image de soi ou du monde choisie par elle-même. Quant au désir du narrateur, il correspond à « une drôle de volupté fade » (M, p.190) de se coller à autrui et de découvrir en lui sans cesse de nouveaux replis intérieurs. Sournoise, ayant le sens de la manipulation, la tante s'installe dans un monde factice bien défini qu'elle domine avec aisance. Le narrateur, de son côté, vit dans son monde intérieur, opposé à celui de la tante, vacillant et titubant à chaque instant. Le fait d'avoir la tante pour complice ouvre des possibilités nouvelles au narrateur de s'affirmer devant le lecteur. On peut dire qu'il se sert de l'image aux contours bien définis de la tante, au « visage admirablement conservé, lissé,

soigné » (M, p. 204) comme d'une ambassadrice plus fiable pour la représentation et la réception de ses intérêts. Les points communs entre les deux personnages déterminent la ressemblance de leur comportement, comme par exemple dans le cas où tous les deux modèlent l'autre ou se modèlent sous son regard :

Elle aime cela, rogner, modeler, couper sur ses patrons qu'elle a dans la tête [...] un regard auquel rien n'échappe : l'épaule droite plus haute que l'autre, la nuque mal taillée, la coupe un peu douteuse du veston... elle le force à avancer, à petits coups dans le dos... allons, allons... grotesquement accouré, criant cocorico, au milieu des rires, des huées... (M, p. 322)

Cette image de Martereau que le narrateur voit à travers le regard de la tante est analogue à celle de l'oncle telle que le narrateur s'imaginait voir dans les yeux de Martereau après une conversation de ce dernier avec la tante. Cette « manie » de la tante de soumettre toute image à son point de vue personnel se révèle très amusante. Elle transforme les deux « hommes sains et forts » (M, p. 249) à tour de rôle en êtres criant « cocorico » pour satisfaire son caprice de la domination. Le narrateur, de son côté, la laisse faire en suivant un tout autre objectif : prouver que même un être apparemment solide possède cette inconsistance qui le déstabilise et le rend différent de son image apparente. Le caractère burlesque de ces deux images humiliantes sert à annihiler tout engouement pour la caractérisation. Ainsi, l'envie de la tante d'attribuer à Martereau le rôle « délicieux » de « chevalier, le protecteur des faibles, le juste » ou encore l'image d'un homme « compréhensif, délicat et fort » (M, p. 319) est ridiculisée par le narrateur qui révèle la fausseté exagérée d'un tel élan. Cette révélation est pourtant opérée d'une manière indirecte à travers le comportement ultérieur de la tante. Pour justifier l'échec de la modélisation de Martereau entreprise par la tante, le narrateur s' imagine cette fois la voir batailler contre son « chevalier », alliée à l'oncle, l'« ex cocorico » et le présent « chevalier revêtu de sa plus belle armure » (M, 322). Ce changement paradoxal de rôles, où la tante se rallie à son mari sous « la même devise » (M, p. 322) contre Martereau prouve une fois de plus sa volatilité en tant que « caractère » et sa destination d'« outil » manipulé par le narrateur.

La volatilité des caractères est justifiée aussi par la capacité des personnages à coller parfaitement tantôt à une image, tantôt à son opposé, si bien que ni les protagonistes en cause, ni ceux qui les regardent ne peuvent savoir laquelle des images est la vraie. Telle l'oscillation infinie de l'homme souterrain entre ses multiples images mensongères toutes aussi grotesques les unes que les autres et en même temps indispensables pour créer et souligner dans le récit

cette atmosphère d'incertitude et d'instabilité comparée aux lourdes certitudes du roman classique : « Et comme vous êtes énervant, que vous êtes collant avec toutes vos grimaces ! Mensonge, mensonge et encore mensonge. » (CSS, p. 54). D'une façon analogue se définit lui-même et le père Karamazov : « Il y a chez les vieux menteurs, qui ont passé toute leur vie à faire les comédiens, certaines minutes où ils jouent tellement leur rôle qu'ils se mettent pour de bon à trembler et pleurer d'émotion, et ce malgré le fait qu'au même instant, ou une seconde plus tard, ils sont parfaitement capables de se chuchoter : « Mais tu es en train de mentir, vieux dépravé, tu es un comédien même en ce moment, malgré toute ta « sainte » colère, oui, même dans une seconde de colère « sainte »¹⁴³ » (FK, I, p. 123). Cette particularité des personnages de se construire eux-mêmes d'une façon différente et autonome, tout en suggérant l'inconsistance de leur entreprise, se révèle comme un trait commun des œuvres sarrautienne et dostoïevskienne.

En revenant à *Martereau*, nous voyons que l'imagination du narrateur n'a pas de limites, tantôt deux portraits des deux personnages se superposent, tantôt s'opposent. Dans cette osmose des chants dithyrambiques sur les redoutables chevaliers et la « dame à la licorne » (M, p. 319), les prétentions, les points de vue et les attitudes interfèrent et se déplacent constamment d'un protagoniste à l'autre. Tout ce processus complexe confirme la conclusion de Christian Doumet : « le brouillage général finit plus certainement par en dissoudre toute vision possible¹⁴⁴. » C'est là que réside l'un des buts principaux du récit de Nathalie Sarraute : toute vision du monde est possible mais aucune d'elles « n'a sur l'autre l'avantage d'une réalité ou d'une vérité plus grande » (OC, p. 1703). Cela explique en même temps la construction des images, d'un côté, et la nécessité de leur dissociation, de l'autre côté chez Dostoïevski.

Nous avons vu comment l'image de Martereau se dessine dans la perspective du neveu, de l'oncle et de la tante. La cousine et Mme Martereau participent aussi à la création des portraits souvent contradictoires du protagoniste principal mais étant donné que ce sera un processus plus particulier, il mérite d'être exposé en détail plus tard afin d'éviter l'éloignement de notre sujet présent.

¹⁴³ « Есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактерствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение (или секунду только спустя) могли бы сами шепнуть себе: «Ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой « святой » гнев и « святую » минуту гнева. », БК, I, 84.

¹⁴⁴ Doumet, C., « Le stéréoscope de Nathalie Sarraute », *Critique*, 656-657/ 2002, op.cit., p.90.

Ainsi, le narrateur se construit plusieurs doubles auxquels il adhère ou, au contraire, desquels il se détache, mais tous lui servent de supports pour refléter l'image de Martereau à laquelle le neveu cherche à identifier ou à opposer l'image de soi-même. Il s'ensuit qu'avec chaque nouvelle image d'un personnage, surgit une certaine image représentant le narrateur comme : « enfant loqueteux » (p. 225), « jeune homme » (p. 227), « pantin », « poupée » (p. 276), « jeune lieutenant » et « éclaireur » (p. 283) ou encore « grand compliqué », « fantaisiste » (p. 278), « femmelette » (p. 289), « catalyseur » (p. 225), « écorché vif » (p. 249) etc. Toutes ces images du neveu entretiennent un rapport avec le processus complexe de définition de Martereau. L'impossibilité d'établir l'analogie ou la différence avec celui qui est représenté rendra toute image du narrateur (c'est d'ailleurs le cas des images des personnages aussi) partielle, invraisemblable, aléatoire.

Pourtant, il faut reconnaître que c'est grâce à la passion du narrateur mise à explorer et inventer à Martereau « ses actes, ses gestes, ses paroles – des traits nets et purs qui le dessinent parfaitement » (M, p. 331), que le texte survit car sinon il n'y aurait « rien : une feuille de papier blanc » (ibid.). Image paradoxale, « une feuille de papier blanc », destinée à caractériser Martereau, suppose une double existence : celle d'un « rien » et celle d'un « tout ». D'abord, Martereau existe en tant que « rien », une ombre « après laquelle [le narrateur] courrai[t], tournant en rond » (M, p. 330), un personnage issu de l'imagination du neveu dont la vacuité de l'image stéréotypée se résume dans la phrase-clé : « Beaucoup de bruit pour rien... hn... hn... quel vide, hein ? » (ibid.). Pourtant, sans les incessantes pirouettes du neveu autour de ce « rien » qui font avancer en vérité son récit, il n'y aurait pas eu d'action qui tisse la trame du roman. Françoise Asso résume l'action de *Martereau* de la manière suivante : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Rien. Il se passe bien, cela dit, quelque chose – et c'est dans ce rien, lorsqu'il se passe, que réside le drame du texte¹⁴⁵ ». Se pose alors la question : jusqu'où peuvent aller les limites du « rien » chez Nathalie Sarraute ? A notre avis, on peut entendre l'emploi de la négation « rien » plutôt dans le sens d'une présence de quelque chose d'encore inexploré et non pas en tant que constatation d'une absence générale. Ce raisonnement permet d'admettre la seconde forme d'existence de Martereau, celle d'un « tout » qui puisse combler le vide d'une page vierge et la rendre enrichissante d'une manière différente de celle des personnages traditionnels véridiques. C'est justement ce qui se passe

¹⁴⁵ Asso, F., « L'Espace de la répétition » dans Joëlle Gleize et Anne Léoni, *Nathalie Sarraute. Un écrivain dans le siècle*, op.cit. , p. 27, 31.

lorsqu'un écrivain, tel que Nathalie Sarraute, regarde devant elle cette « feuille blanche ¹⁴⁶» possédant la liberté d'une immensité de possibilités nouvelles et de tentations « anciennes » et passe avec succès l'épreuve de l'écriture moderne.

Si autour d'un « rien » qui est Martereau, se passe l'énonciation d'un « tout » qui représente l'univers des tropismes, c'est grâce à l'emploi d'un narrateur double tel que le texte sarrautien le met en place. D'abord, il s'agit d'un narrateur « d'emblée abandonné à ce qui l'annule ¹⁴⁷», c'est-à-dire, livré à son expérience de typifier Martereau. Ensuite, d'une manière paradoxale, ce narrateur est aussi celui qui ne se fie pas au paraître de son type et cherche ce qui disparaît continuellement et sans quoi une feuille blanche resterait éternellement vide sans son insatiable curiosité. En effet, à la lecture des dernières pages de *Martereau*, nous constatons qu'avec la valorisation d'« une feuille de papier blanc », suscitant à la fois l'avantage et le désavantage du recouvrement, s'effectue un dédoublement de l'existence non seulement du personnage mais aussi du narrateur. Ainsi, en suivant étape par étape, côte à côte avec son personnage, le chemin de sa métamorphose imagée du pantin à « une feuille de papier blanc », le narrateur développe son récit d'une manière double afin de mettre au jour parallèlement l'inconsistance de toute étude ordinaire d'un caractère sans prendre en compte sa vie intérieure et surtout l'inconsistance de toute vie intérieure d'un caractère pris isolément, en dehors de l'expérience de l'intersubjectivité.

L'intersubjectivité est, à nos yeux, conçue et interprétée chez Nathalie Sarraute non seulement du point de vue de Husserl où autrui ne serait atteint que comme dépositaire d'un sens strictement pour le *moi* du narrateur, mais aussi comme expérience du social et de la pluralité (Merleau-Ponty) et en plus de la rencontre de l'irréductible liberté d'autrui dans son regard (Sartre)¹⁴⁸. Maurice Merleau-Ponty parle d'une relation de personne à personne,

¹⁴⁶ Ici le texte sur la conscience de J.-P. Sartre : « je regarde cette *feuille blanche*, posée sur ma table ; je perçois sa forme, sa couleur, sa position. Ces différentes qualités ont des caractéristiques communes : d'abord elles se donnent à mon regard comme des existences que je puis seulement constater et dont l'être ne dépend aucunement de mon caprice. Elles sont pour moi, elles ne sont pas moi (...) Elles sont présentes et inertes à la fois. Cette inertie du contenu sensible, qu'on a souvent décrite, c'est l'existence en soi (...) Ce qui est certain, c'est que le blanc que je constate, ce n'est certes pas ma spontanéité qui peut le produire. Cette forme inerte (...) que l'on doit observer, apprendre peu à peu, c'est ce qu'on appelle une chose. En aucun cas, ma conscience ne saurait être une chose, parce que sa façon d'être en soi est précisément un être pour soi. Exister, pour elle, c'est avoir conscience de son existence. Elle apparaît comme une pure spontanéité, en face du monde des choses qui est pure inertie. ». Je dois préciser que, malgré la ressemblance des formulations « une feuille de papier blanc » (Sarraute) et « feuille blanche » (Sartre) et une légère proximité d'idées véhiculées par leurs auteurs, il reste bien douteux, à mon avis, le fait que Sarraute ait pu s'inspirer de la philosophie de Sartre.

¹⁴⁷ Asso, F., *Une écriture de l'effraction*, op.cit., p. 43. Il nous semble important de citer entièrement la conclusion faite par Françoise Asso au sujet du « retour au solide » du narrateur de *Martereau* à la fin de chapitre VII : « Dans *Martereau*, il (le narrateur) est d'emblée abandonné à ce qui l'annule : si Martereau est bien ce qu'il paraît, il n'y a plus rien à dire ni à écrire, juste quelques images qui ne feront jamais un livre, c'est-à-dire une recherche. »

¹⁴⁸ Le terme d'« intersubjectivité » est introduit dans le vocabulaire philosophique par E. Husserl (voir : *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie* [1931], trad. par G. Peiffer et E. Levinas, Paris, J. Vrin, 1992, p. 74) pour désigner l'existence d'une pluralité des sujets communiquant entre eux et partageant un monde commun, présent à la

chaque personne étant considérée du point de vue de sa subjectivité. La subjectivité transcendante est une subjectivité révélée, savoir à elle-même et à autrui, et à ce titre elle est une intersubjectivité¹⁴⁹. C'est par l'élucidation des phénomènes du monde vécu et du monde perçu qu'il sera possible, pense le philosophe, de saisir la nature de la perception du corps propre, du monde naturel, du monde culturel et d'autrui. Dans l'œuvre sarrautienne, la conception de Merleau-Ponty trouve un écho dans la tendance du narrateur à construire Martereau, de le percevoir et de le connaître afin de se construire lui-même. On a vu pourtant qu'il n'y réussit pas, puisqu'il limite la liberté de son personnage à ses propres tropismes qu'il projette sur lui et qui sont le fruit de son imagination. Nous trouvons la formulation de cette idée sur la réduction réciproque de la liberté des êtres lors du processus de la perception chez Sartre¹⁵⁰ qui pense que l'homme est contraint de vivre avec les autres pour se connaître et exister, mais également que la vie avec les autres prive chacun de ses libertés. Les relations avec autrui se présentent donc comme essentiellement conflictuelles. Soit autrui est l'objet, et moi le sujet ; soit il est le sujet et moi l'objet. À la dépossession de ma liberté par le regard d'autrui, la riposte est simple : je vais retourner mon regard contre lui, et réduire sa liberté au rang d'objet. C'est exactement ce qui se passe avec le neveu dont le regard double juge et lui révèle son drame d'être jugé à son tour, ce qui l'amène au dédoublement continu entre son désir de contact avec Martereau et les autres personnages et son besoin contradictoire de se croire différent, incompris et rejeté par eux.

Dostoïevski suggère déjà la thèse que la liberté est à la fois constitutive de l'être humain et menaçante pour sa propre liberté, individuelle ou collective. Cela est prouvé par la rhétorique autodestructive de l'homme du sous-sol. Ainsi, comment ne pas reconnaître qu'avec cette dialectique du regard entraînant un changement notable des rapports entre objet/sujet, *Les Carnets du sous-sol* cultive déjà les germes de la phénoménologie de Husserl qui avance l'idée que chaque perception s'inscrit dans une série d'esquisses perceptives visant à la constitution du sens de l'objet, de celle de Merleau-Ponty, qui va plus loin en affirmant qu'il y a une co-appartenance du sujet et de l'objet que dévoile l'expérience vécue de la perception et de celle de Sartre qui développe à sa manière la dialectique de la liberté et de la

conscience de chacun. Si on lit le récit sarrautien de ce point de vue, on peut entendre par ce « monde commun » husserlien « l'éternel fond » des tropismes, lieu commun de rencontre entre Sarraute et Dostoïevski. (ES, p. 1568). Cette conception ne donnerait pas accès à l'expérience d'autrui en tant que tel dans sa singularité mais seulement à *mon* expérience d'autrui, l'expérience d'autrui étant « constituée » à partir de *ma* propre expérience. D'où les nombreuses critiques posthusserliennes avancées par Sartre, Merleau-Ponty, Lévinas, Ricœur.

¹⁴⁹ Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, 1976, p. 415.

¹⁵⁰ Sartre, J.-P., *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.

dépendance de l'homme du regard de l'autre¹⁵¹. Somme toute, on peut dire que par cette cristallisation du rapport d'un *je* au monde, l'œuvre de Dostoïevski préfigure les grands thèmes de la phénoménologie et de l'existentialisme et ce sont notamment ces affinités, entre autres, qui nous permettent de mesurer l'influence dostoïevskienne sur l'œuvre de Sarraute privilégiant à son tour la thématique de l'intersubjectivité.

Les raisons de la position ambiguë du sujet sarrautien tiennent surtout au fait que sa relation avec autrui, en l'occurrence le personnage, occupe une place importante dans la médiation. La place de l'autre, c'est le lieu de la distance, celui de *là-bas*, et pour ce fait, l'autre ne peut pas accéder à l'espace de l'*ici* du narrateur. C'est pour cette même raison que l'appréhension compréhensive de Martereau demande constamment, chez le narrateur sarrautien, le passage entre la perception extérieure (les gestes, les regards, la forme visible d'un personnage) et, finalement, l'intériorité réflexive de l'altérité (identification des propres tropismes à ceux du personnage qui ne sont que le résultat d'une vision imaginaire). Une telle description met en cause les dualités suivantes : sujet (narrateur) – objet (personnage), intérieur (tropismes) – extérieur (apparence), *moi* réfléchi (pensé) – *moi* réfléchissant, *moi* regardé – *moi* regardant, *moi* reflété (représenté) – *moi* reflétant. Qu'il s'agisse d'activité ou de passivité, d'attention ou d'accueil, de connaissance ou d'affectivité et quels que soient les contenus, on constate que la conscience du narrateur lors de ses sessions de perception est toujours une ouverture orientée vers l'autre, vers un rapport nécessaire et irréductible au développement de son récit. L'équivoque qu'entretient un regard dissociatif jeté sur autrui fait apparaître la pertinence de la dualité des relations entretenues par le narrateur avec les personnages. Un regard double (dissociant le fond de la forme) fait naître une relation double (d'identification ou d'opposition) et cette interdépendance caractérise l'expérience de l'intersubjectivité sarrautienne.

Cependant, les rapports ambigus du narrateur aux personnages et notamment à Martereau ne se construisent pas seulement suite à un regard dissociatif, mais aussi comme résultat de l'interprétation dichotomique de ces mêmes rapports intersubjectifs. En d'autres mots, le regard dissociatif du narrateur crée une relation double avec Martereau (de différenciation ou d'identification à partir de l'absence chez l'un ou de la présence chez l'autre des tropismes), relation qui, par conséquent, est soumise à une interprétation dichotomique par le biais des oppositions binaires particulières comme par ex. : présent/passé,

¹⁵¹ Voir : Kaufmann, W., *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre*, New American library, 1975.
(<http://www.scribd.com/doc/23731093/Existentialism-From-Dostoevsky-to-Sartre-Walter-Kaufmann-1956>)

actuel/potentiel, effectif/imaginé, masculin/féminin. Ainsi, le neveu joue sur la dualité du rapport qu'il entretient avec Martereau et explique cette dualité par une autre dichotomie qui renforce celle qui a été établie auparavant. Par exemple, Martereau est l'antithèse du narrateur lorsqu'il s'agit de la sensibilité aux tropismes. L'opposé instaure un lien entre les deux caractérisé par la tendance à abolir la différence et à établir la ressemblance. Cette différence primaire entre les deux hommes est rendue pertinente grâce à une nouvelle dichotomie qui vient s'y ajouter et qui s'exprime dans le rapport masculin/féminin mettant en évidence les qualités viriles de Martereau par rapport à celles plutôt androgynes du narrateur. Mais paradoxalement, la double distinction entre le neveu et Martereau incite le premier à redoubler d'efforts pour garder le deuxième à sa portée dans l'espoir continu de lui ressembler. Il en résulte l'image d'un narrateur sensible aux tropismes et pour cela caractérisé comme une « femmelette » (M, p. 249) opposée à Martereau « un bonhomme solide » (M, p. 275) insensible aux mouvements intérieurs. L'opposition de ces dualités instaurant une différence alterne souvent avec la superposition d'autres dualités orientées vers la réduction au même. Dès lors, on a l'impression qu'autant les oppositions que les associations binaires entre tous les personnages (y inclus le neveu) ont leur objectif dans l'affirmation du pouvoir du narrateur. Réussit-il à s'affirmer en tant que narrateur par le biais de la dualité ou au contraire échoue-t-il et se désintègre-t-il à cause d'elle, est la question à laquelle nous essaierons de trouver des réponses par la suite. C'est exactement ce processus de l'établissement des dualités et l'analyse de leur impact sur l'interprétation du récit qui va constituer l'objectif de nos recherches suivantes. Il s'agira notamment d'une étude des oppositions binaires construites à l'intérieur d'une relation et nous prendrons comme exemple l'analyse de la dichotomie masculin/féminin.

2. Ni masculin/ni féminin.

Notre intention n'a jamais été, en commençant cette analyse de trancher un débat sur la valeur ou l'utilité littéraire du double et de la dualité comme revendication d'une opposition entre les genres féminin et masculin, non plus, que d'une priorité de l'un sur l'autre. Ici, nous nous sommes proposé comme but l'étude de la dualité (le rapport masculin/féminin n'étant qu'un exemple judicieux) en tant qu'élément constitutif ou destructif de la création d'une identité bien définie au narrateur. Le terme de dualité est pris ici dans le sens d'opposition entre deux caractéristiques, d'une dichotomie.

Prise dans le contexte de l'intersubjectivité sarrautienne, la dichotomie masculin/féminin va permettre de cerner d'aussi près que possible la complexité des relations que le neveu entretient avec les personnages et les conséquences de l'interprétation duelle de ces relations sur le statut d'identité du narrateur. Il s'agira donc d'analyser comment chaque personnage assume son rôle en termes d'appartenance à tel ou tel genre sexuel et de quelle façon la distinction entre les attributions sémantiques des stéréotypes masculin et féminin s'affirme et disparaît selon les conditions dans lesquelles Sarraute conçoit les personnages et le narrateur de *Martereau*. Ainsi, au niveau de l'apparence, les manifestations des personnages seront bien en concordance avec leur genre. Mais au niveau intérieur des tropismes, la « bicatégorisation systématique et rigide ¹⁵² » des personnages disparaît. Nathalie Sarraute explique la remise en cause de ce rapport binaire entre le masculin et le féminin, ainsi : « A l'intérieur où je suis, le sexe n'existe pas. [...] ». C'est peut-être dans cette condition « où le sexe n'existe pas » qu'elle place le narrateur de *Martereau* ? Dès lors, la virilité inhérente à son genre (puisque c'est bien un personnage masculin) se trouve remise en question à cause de sa sensibilité particulière à l'égard des mouvements intérieurs. Or, grâce notamment à son hypersensibilité, le narrateur, tout comme l'auteure, place son ressenti dans des consciences tantôt féminines, tantôt masculines sans que, dans son expérience d'oscillation, son genre masculin intervienne et joue un rôle décisif. Pourtant, homme comme Martereau et son oncle, le neveu s'oppose souvent à ses confrères de genre en établissant une distinction entre lui et eux à travers des dichotomies telles que : « hommes sains et forts » (p. 249, pour désigner Martereau et l'oncle) et « femmelettes » (p. 249, pour lui-même et sa tante). On va rencontrer aussi la métaphore « jeune fille » (M, p. 314) que le narrateur utilisera pour se désigner lui-même. Les moments où l'oncle accuse son neveu de manque de masculinité ébranlent davantage leurs relations d'appartenance au même genre et donc de partage d'une vision du monde commune, strictement virile.

Ainsi, le neveu-narrateur se dessine comme un être qui, à un certain niveau (et c'est justement le niveau de l'écriture tel que l'envisage Sarraute), n'appartient à aucune des catégories masculin/féminin et construit son récit non pas en tant que personnage masculin, mais plutôt en tant que personnage anonyme et narrateur neutre. La neutralisation de sa conduite narrative masculine est due surtout au fait que cela pourrait être aussi la conduite énonciative de la romancière (qui est une femme). Nathalie Sarraute se sent participer à

¹⁵² Boisclair, I., *Voix et Images* : « Féminin / Masculin. Jeux et transformations », Université du Québec à Montréal, volume 32, numéro 2 (95), hiver 2007, p. 9-13.

l'expérience d' « homme » de son narrateur, ou vice versa, et c'est pour cela qu'elle ne représente jamais le comportement du narrateur comme typiquement masculin ni typiquement féminin, réduisant ainsi au neutre l'instance de l'énonciation.

Quant aux personnages, la romancière dit : « Je les prends toujours dans des conditions où ils pourraient être aussi bien des femmes que des hommes, où ils sont « neutres »¹⁵³ ». Cette explication voit sa confirmation nette dans les œuvres postérieures à *Martereau*, où les personnages ne sont que des « virtualités d'une conscience¹⁵⁴ » ou plutôt d'« innombrables parcelles¹⁵⁵ » d'une conscience ouverte et agitée par le fameux fond commun des tropismes. Dans *Martereau*, cependant, on ne peut pas dire que les personnages soient complètement « neutres », puisqu'ils sont campés déjà dans un milieu social déterminé, chacun appartenant à tel ou tel genre sexuel. Malgré cela, l'identification sociale et sexuelle des êtres sarrautiens ne compte pas en tant que telle car elle se dissout dans le magma de tropismes. D'ailleurs, concernant ce sujet, nous avons repéré cette même particularité chez le héros des *Carnets du sous-sol*. De surcroît, nous verrons que lorsque le neveu projette ses tropismes sur les personnages, ces derniers peuvent aussi, comme le narrateur, défier leurs propres dispositions masculines et féminines. La seule exception est *Martereau* dont la masculinité explicite sera soulignée à plusieurs reprises afin de l'opposer, dans sa perfection imaginaire, à ce que devenaient en réalité les autres personnages et le narrateur, après toutes les dislocations et les désintégrations qu'ils avaient subies à travers le roman.

La virilité artificielle de *Martereau* sert aussi d'arme pour Nathalie Sarraute dans sa lutte contre le stéréotype de la supériorité masculine. En opposant le protagoniste de genre masculin à un univers de recherches tropismiques qui instaure le genre comme une double (masculin/féminin) construction réductible au neutre, Nathalie Sarraute rend vulnérable la pertinence de la division sexuelle systématique des personnages pratiquée par le roman traditionnel. Par ce refus du conventionnel, elle prouve premièrement, qu'un personnage n'a pas besoin d'être de genre masculin ou féminin pour véhiculer une certaine information « tropismique », puisque tout texte moderne peut être lu à la lumière des théories qui englobent autant les hommes que les femmes, le masculin que le féminin ; deuxièmement, la romancière vise ainsi le statut d'identité de l'auteur qui, à son avis, doit posséder une identité totale et neutre lorsqu'il travaille à partir de ce qu'il ressent lui-même sans se placer

¹⁵³ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op.cit., pp. 153-155.

¹⁵⁴ Foutrier P., « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle », *Roman 20/50. Revue d'étude du roman du XXe siècle*, n°25, 1998, op. cit., p. 80.

¹⁵⁵ « Intérieur Sarraute », propos recueillis par Alphand M., *Libération*, 28 septembre, 1989.

vigoureusement dans aucune des catégories masculin ou féminin¹⁵⁶. Ainsi, on dira que la dichotomie masculin/féminin problématise le statut d'identité du personnage, du narrateur et de l'auteur et rend vulnérable, en conséquence, la nécessité même de cette problématisation pour l'établissement d'un certain statut défini à une catégorie mouvante qui est le personnage ou le narrateur dans un texte moderne.

Quoique Sarraute ait affirmé dans une interview que « la condition féminine, c'est la dernière chose à laquelle [elle] pense en écrivant¹⁵⁷», nous avons vu que l'exercice de la neutralité dans son œuvre littéraire reste problématique et suscite beaucoup de critiques contradictoires. Cette originalité de la romancière sera soulignée par Ann Jefferson ainsi : « l'écriture de Nathalie Sarraute ne saurait exister que comme une affirmation radicale de son altérité. Nathalie Sarraute se constitue comme sujet écrivant en s'érigeant contre une série d'institutions et de pratiques littéraires qu'elle refuse et dont elle se distingue de manière péremptoire¹⁵⁸». C'est donc grâce à cela, estime Ann Jefferson, que « la vérité de la psychologie sarrautienne transcende toute différence d'âge, de nationalité, de sexe, et de croyance¹⁵⁹». Bien que la stratégie de travestir le subjectif puisse sembler contestable pour certains, on peut quand même affirmer qu'elle a tenté d'explorer les éléments de l'écriture qui ne seraient pas déterminés par des catégories binaires sexuelles, sociales ou politiques.

En effet, Nathalie Sarraute utilisera la dualité en littérature (il s'agit ici de toute dualité, et non seulement de celle masculin/féminin) en tant que catégorie binaire, dont elle va pouvoir ramener les deux structures opposées à un même « dénominateur », seul important pour ses recherches tropismiques. Cette manière originale d'explorer la dualité vise à prouver l'impossibilité de trancher des limites invariables entre deux catégories. C'est à l'intérieur du dédoublement que le noyau authentique réside et gagner cet espace intérieur veut dire : passer d'une catégorie à l'autre, fluctuer, varier afin de trouver l'équilibre, le neutre. A partir de cette constatation, nous proposerons l'hypothèse que pour profiter d'une reconnaissance et d'une entente avec soi-même, l'être sarrautien doit passer obligatoirement par un dédoublement pour s'installer finalement dans un espace neutre, propre à lui seul et infiniment riche de possibilités. Par l'exploitation originale de cette forme de dualité, que nous appellerons

¹⁵⁶ Voir notre analyse à ce sujet de l'image de la romancière dans la partie précédente ainsi que les remarques de Nathalie Sarraute au sujet du « neutre » dans *Entretiens avec Nathalie Sarraute* de Benmussa S., op.cit., pp. 149-160.

¹⁵⁷ *Nathalie Sarraute*, propos recueillis par P. Boncenne, *Lire*, n° 94, 1983, p. 92.

¹⁵⁸ Jefferson, A., « Différences et différends chez Nathalie Sarraute » dans Joëlle Gleize et Ann Léoni (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 19.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

« extensive », Nathalie Sarraute généralise son propos, en écrivant à un niveau nomologique neutre et universel, procédé qui rend son histoire authentique.

Mais avant de procéder au développement détaillé de cette idée, rappelons-nous que la tendance à brouiller les limites des dichotomies traditionnelles, y inclus celle du masculin/féminin, est également présente dans *Les Carnets du sous-sol*. En situant la réalité explorée et considérée par eux comme étant authentique au cœur d'un « for commun » neutre où les frontières entre les dichotomies traditionnelles deviennent perméables, les deux auteurs se défient de la fausse objectivité, des formules et des sentences stéréotypées et cherchent, chacun avec ses propres outils, à atteindre cette réalité imperceptible. Cependant, il ne s'agit en aucun cas d'affirmer que Dostoïevski et Sarraute abordent de manière identique la question de l'indifférencié. Tout, en première approche, semble les séparer. Il s'agit plutôt, compte tenu des différences stylistiques, structurelles et thématiques, de supposer que l'écriture singulière des *Carnets du sous-sol* ait pu préfigurer certains fondements d'une écriture qui cherchera à rendre lisible, par une exploration conjointe du réel et de la langue, l'indifférencié d'un monde nommé « tropismique ». La tâche que Dostoïevski s'impose avec l'écriture des *Carnets du Sous-sol* est visiblement celle de mettre en œuvre une dialectique du subjectif et de l'objectif, de l'individuel et de l'universel en rendant poreuses les frontières entre les composants de ces dichotomies comme s'il existait quelque part une totalité cohérente réunissant les différents territoires en jeu. Dramatisée par les paradoxes de cette dialectique des contraires, l'écriture dostoïevskienne a certainement influencé Nathalie Sarraute. Pour sa part, elle s'inscrit dans le sillage de cette dialectique polaire, mais elle doit mener un combat différent. C'est le combat d'une femme-écrivain qui vise non seulement à brouiller les oppositions philosophiques et sociologiques pour déployer l'expérience des tropismes, mais qui entraîne plus particulièrement les caractéristiques de la dichotomie masculin/féminin dans des conjonctures et des renversements inédits.

Dès lors, si nous admettons que le brouillage entre le masculin et le féminin, tel qu'on peut l'apercevoir dans *Les Carnets du sous-sol* et *Martereau*, est motivé principalement par une ambition de rompre avec le stéréotype du personnage masculin, nous insistons en même temps sur le fait que chez Sarraute l'indifférenciation est de surcroît un moyen d'imposer sa voix d'écrivain dans un monde régi principalement par des hommes. Pour cette raison, le brouillage entre le masculin et le féminin apparaît comme un phénomène moins manifeste dans l'œuvre dostoïevskienne par comparaison à la stratégie pointue d'indifférenciation de genre qu'on découvre chez Sarraute. Dans cette perspective, après avoir cerné de manière

générale un possible rapprochement entre les tendances de Dostoïevski et Sarraute de rendre extrêmement fluides les frontières entre certaines catégories, notre attention sera portée désormais sur l'étude détaillée de la stratégie sarrautienne de neutralisation des frontières de la dichotomie masculin/féminin.

Et pour revenir à l'objectif principal de cette analyse, c'est-à-dire la mise en question de la pertinence de la dichotomie pour la construction d'une identité au narrateur sarrautien à travers la virtualité d'une situation interpersonnelle avec les personnages, nous poursuivrons d'abord la présentation des figurations relationnelles suivantes : neveu-Martereau-oncle ; neveu-oncle-tante et neveu-Martereau-cousine. Le choix de ces mises en relation s'explique par la présence à l'intérieur de celles-ci de deux éléments essentiels : l'allié et l'adversaire. Nous soulignons qu'il s'agit toujours d'un allié ou d'un adversaire dans le cadre de la conception des identités de genre masculin/féminin. Ces deux catégories opposées s'avèrent devenir, au fil du récit, des catégories interchangeable et parfois réductibles à un seul élément. Par exemple, dans l'union neveu-Martereau-oncle, le narrateur va jouer tantôt le rôle de l'adversaire (homme moins vigoureux) des deux autres hommes (au comportement beaucoup plus viril), tantôt il s'alliera à l'un d'eux, tantôt ils feront tous les trois un seul bloc soudé de « braves gens qui s'entendent si bien, qui parlent la même langue » (M, p. 244). C'est justement ce processus de disparition des dualités entre les membres d'un seul microsysteme qui nous intéresse. Nous nous proposons d'étudier les prémices et les conséquences de ces dualités dans la perspective de leur importance pour la création d'une relation et donc de la définition de chaque membre, ainsi que l'impact suprême de la désagrégation de ces mêmes dualités sur le statut du narrateur et des personnages.

2.1. Le neveu-Martereau-l'oncle. Dans le monde des hommes.

D'abord, le narrateur doit créer sa relation entre lui, Martereau et l'oncle. On voit trois hommes différents mais qui, réduits tout naturellement à la communauté de leur genre, devraient s'unir sous la même étiquette :

Assis un peu à l'écart, je croise les mains sur mon ventre, je les regarde, je hoche la tête en souriant, moi aussi, tout est bien, je suis content... ils sont mon œuvre, c'est mon œuvre, la réunion de ces braves gens qui s'entendent si bien, qui parlent la même langue... l'enfant de parents divorcés qui les voit enfin réunis doit éprouver ce même ravissement... ensemble, dans la sécurité, dans la norme... je suis avec eux, pareil à eux, leur trait d'union... (M, pp. 244-245)

Malgré le fait qu'il se voit « pareil à eux », le neveu est « assis un peu à l'écart » de Martereau et de l'oncle. Appartenant à la minorité, il veut rejoindre la majorité et la voix commune, mais, pour y arriver, il doit surmonter l'état de sa masculinité singulière et le dépasser vers celui où les hommes comme Martereau et l'oncle « se tiennent bien d'aplomb sur leurs deux pieds et la tête » (M, p. 244). Il essaie d'abord d'impressionner son oncle par son esprit perspicace : « Je veux le séduire, lui en imposer, lui montrer patte blanche... lui prouver que je suis avec lui, comme il prétend être, du bon côté, dans le monde des vrais hommes » (M, p. 244). Pour ce faire, le neveu adopte la vision de l'oncle sur Martereau et notamment celle qui représente ce dernier comme un « homme de tout repos » (ibid.) et l'utilise pour avancer l'idée que celui-ci pourrait être utile dans l'histoire de l'achat d'une propriété. D'un seul coup, il se montre non seulement du même avis qu'un homme solide comme l'oncle, mais il prétend être capable de parler affaires pour répondre aux attentes d'un vrai homme. La distance entre l'oncle et le neveu semble être alors réduite au minimum à l'aide de Martereau. Mais est-ce pour longtemps ? Non, bien sûr, car, paradoxalement, utilisé par le neveu comme une mascotte pour prouver sa masculinité devant l'oncle, « l'homme de paille » contribue plutôt à faire ressortir plus nettement la féminité latente du neveu par rapport à la virilité notoire de l'oncle et de Martereau. Inquiet de ne pas pouvoir franchir la distance qui le sépare de l'oncle, le neveu tente alors de se rapprocher de Martereau, l'autre homme, qui, espère-t-il, l'aidera à gommer sa conduite qualifiée de « femme hystérique » (p. 228). Pourtant, il échoue de nouveau, car dans son admiration voluptueuse du « bel homme » (p. 233), de ses gestes, de ses regards, ainsi que dans la recherche frénétique d'une affection paternelle de sa part, le narrateur ne fait que souligner la différence entre ses propres dispositions masculines et celles de Martereau.

On s'aperçoit donc que dans le mouvement pour aller vers Martereau et son oncle, pour entrer dans leur catégorie d'hommes, de « mâles », se révèle la différence préexistante du neveu, qui, dès lors, lui construit une image différente. Comme si, en présence d'autrui, l'évident droit à l'être du narrateur, possédé par le besoin de se mirer dans la masculinité de cet autrui, faisait question : face à l'autre, le *moi* du neveu se montre non pas dévoilé dans sa ressemblance précaire, mais plutôt dévoilé dans sa tranchante différence¹⁶⁰. Précisons qu'il

¹⁶⁰ La question de la différence est amplement étudiée et présentée par Ann Jefferson dans « *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference* », *op cit.* La même problématique sera développée dans deux articles en français publiés également en 2000. Voir Ann Jefferson : « Différences et différends chez Nathalie Sarraute » dans Joëlle Gleize et Ann Léoni (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, *op. cit.*, pp. 10-20 ; et « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne » dans Foutrier Pascale (dir.) : *Ethique du tropisme*, *op. cit.*, pp. 71-83.

s'agit de sa distinction apparente qui l'associe à une minorité souvent mise en exergue, celle des hommes au comportement de « sensibles », des écorchés vifs » (M, p. 249), et qui attribue l'ordre commun, ou ce qu'on appelle la « normalité », à la majorité représentée ici par le groupe des « hommes sains et forts » (ibid.). La différence du neveu équivaut à la rupture totale avec autrui et mène à l'exclusion du camp des hommes et à son isolement déchirant. Pour éviter le drame de l'exil, le sujet se met à reconfigurer sa relation avec et entre les deux hommes. Il introduit un désaccord entre eux et se divise lui-même afin d'adhérer tantôt au camp de l'un :

Adhérer à mon oncle le plus possible – pas un mouvement d'écart surtout qui pourrait lui laisser que je me place à distance, l'observe de haut, de loin, installé en sécurité auprès de Martereau – l'enlacer étroitement pour le calmer, le contenir.

tantôt au camp de l'autre :

[...] j'ai envie d'adhérer à Martereau cette fois, de le protéger, mais je sais que le moindre geste me perdrait ; comme le soldat sous le bombardement doit lutter contre l'impulsion qui le pousse à s'élancer hors du trou où il s'est terré, je dois m'efforcer à ne pas bouger : pas un signe de solidarité avec Martereau, il faut rester collé à mon oncle, me serrer tout contre lui... nous bifurquons maintenant, nous sommes lancés... (M, p. 247)

Il s' imagine voir dans l'oncle l'opposé de Martereau, le premier perçu de l'intérieur, favorisant l'inquiétude du développement des mouvements tropismiques, le deuxième vu de l'extérieur, insensible au déploiement des tropismes, mais tellement attirant par le sentiment de sécurité qu'il inspire. Cette différence imaginaire lui permettra de s'allier à tour de rôle à l'un des membres du couple contre l'autre, en construisant son énoncé sur deux plans entre l'expression des tropismes et l'exploration de l'apparence, aboutissant dans les deux cas inévitablement à la construction des images. Ce procédé de dédoublement entre Martereau et l'oncle semble doubler les possibilités du narrateur de se construire une image. On le voit se mirer tantôt dans les traits fixes et les gestes fermes, « masculins » de Martereau :

[...] tout ce qui chez moi tremblote un peu, flageole, vacille, vient, limaille soulevée par un aimant puissant, se fixe là, dans les mouvements tranquilles et précis de ses doigts. Le temps lui-même est pris, retenu dans le réseau léger que tracent ses gestes. La certitude, la sécurité se trouvent là. » (M, p. 230)

Tantôt, agité par les tropismes provoqués en lui par son oncle, le neveu s' imagine percevoir un nouveau reflet de sa masculinité : « Il a l'air de s'adresser à un homme intelligent, sensé – on est entre soi, entre hommes – à quelqu'un qui comprend, qui sait... »

(M, p. 271). Mais, c'est justement dans cette volonté de figer sa conduite dans des cadres définis, et l'envie de se faire une place stable dans l'espace entre les deux hommes, que la différence du narrateur se révèle ostentatoire et devient source de conflits :

Nous marchions tous les trois, mon oncle et Martereau m'encadrant de chaque côté, dans l'allée qui menait à la maison... « Les Messieurs »... ils me faisaient penser à eux avec leur démarche tranquille, un peu cadencée, leurs longs pardessus de ville légèrement cintrés à la taille, leurs chapeaux de feutre sombre à bords roulés, et la douceur têtue, implacable et un peu sucrée avec laquelle ils me conduisaient. Et moi, comme le héros du *Procès*, je me laissais faire, consentant, presque complice, un peu éccœuré... (M, p. 307-308)

Inséré, incorporé, intercalé entre les deux hommes, le neveu se sent plutôt enserré et étouffé par leur virilité, ce qui l'incite à exprimer son dégoût de l'enlissement dans l'ordre commun des mâles. L'allusion littéraire au roman de Kafka nous rappelle ici la scène où les « Messieurs » du *Procès* escortent le personnage principal K. à sa mort. Comment ne pas deviner que le neveu de *Martereau* joue le même rôle dans le roman sarrautien, celui du « plus mince des supports » (ES, p. 1572) tout comme le K. de Kafka. Mais Sarraute va encore plus loin. Si Kafka choisit de donner une certaine consistance à son personnage et lui attribue un nom réduit à une simple initiale, Sarraute n'a point besoin de nommer le narrateur de *Martereau* pour accomplir sa création. En revanche, on trouvera chez les deux auteurs, Sarraute et Kafka, le même désir passionné et anxieux du contact avec autrui, motif hérité de Fiodor Dostoïevski. Le lien entre les œuvres de ces trois écrivains lancés à la recherche de la profondeur de l'être humain reste dès lors indestructible et incontestable. Les « messieurs » de Kafka sont bien sûr différents des « messieurs » de Sarraute. Il est impossible de distinguer une apparence définie chez les personnages kafkaïens, ils ont une image floue. Quant aux messieurs sarrautiens, l'oncle et Martereau disposent d'images bien définies et c'est peut-être justement par cette précision de leurs contours que le narrateur de *Martereau* se sent « éccœuré » (M, p. 307) finalement ? Voudrait-il plutôt voir ses héros moins définis, rigides et figés, afin de pouvoir les amener sur des territoires favorables à l'imagination et à la libre/multiple interprétation ?

Et comme le constate très exactement Ann Jefferson : « Chez Nathalie Sarraute, faire la différence entre deux objets ou deux éléments, c'est se livrer à des différends insolubles, et imbriquer à jamais les deux sens du mot français *différer*, [...] c'est-à-dire le caractère

indissociable de la différence et du différend¹⁶¹». Ainsi, la différence créée par le narrateur entre les deux autres hommes, non seulement n'efface pas la différence du neveu et ne l'approche point de ses idoles, mais au contraire va créer un différend, un abîme entre le neveu et le bloc composé de l'oncle et de Martereau. L'erreur du neveu c'est qu'en faisant la différence entre lui et les deux hommes il les avait placés dans un système de différences apparentes, où l'on réduit tout à la catégorisation. Il se constitue lui-même en tant que source de désaccord aussi bien dans le cas où il oppose sa masculinité et celle de son oncle à celle de Martereau, que dans le cas où il se mire dans l'idéal masculin de Martereau et l'oppose à l'image de la masculinité de l'oncle. Il s'agit alors d'une double image du narrateur au niveau des apparences : narrateur-différent des autres hommes et narrateur-différend entre les deux autres hommes. Une image double qui s'applique aussi à l'homme des *Carnets du sous-sol*. Différent de ces condisciples, il entretient non seulement le désaccord entre son image de soi et celle des autres hommes, mais en même temps, il rêve à plusieurs reprises de provoquer un différend entre ces hommes-là¹⁶². Pourtant, très vite, l'homme du sous-sol renonce à ce désaccord causé par une différence d'apparences et exprime un profond désir de « faire la paix » en reconnaissant qu'au fond de lui-même, il ne rêve qu'à cette « apaisante étreinte » (DK, p. 1568) avec son semblable¹⁶³.

Quant au neveu dans *Martereau*, il comprend aussi que son salut consiste dans la dénégation de la différence apparente et dans la quête d'un lieu commun à un niveau plus profond. Et si au niveau des apparences et de la conduite, le narrateur est différent de l'oncle et de Martereau et joue plutôt le rôle de la « brebis galeuse » (p. 223) que d'un « pachyderme » ou d'« un grand animal à peau épaisse » (p. 259), au niveau des tropismes, le narrateur intervient pour accomplir l'honorable mission d'unificateur et de déclencheur de mouvements entre les deux autres hommes :

¹⁶¹ Jefferson, A., « Différences et différends chez Nathalie Sarraute » dans Joëlle Gleize et Ann Léoni (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 13.

¹⁶² Chez Dostoïevski, le différend acquiert une description plus dramatique : « Ils [ses collègues] délaissent Zverkov, il se retrouve à l'écart, il la ferme, la honte le prend, et moi, j'écrase Zverkov. » (CSS, p. 93) Le neveu et l'homme souterrain, tous deux victimes des rêvasseries, sont en quête de l'identification. Par ces images de « déclencheurs » de différends entre d'autres hommes qu'ils dressent d'eux-mêmes, ils se proposent de souligner leur propre masculinité. Mais en réalité, ces images constituent la concrétisation fantasmatique d'une conscience masculine affectée par son impossibilité de correspondre à une image « stéréotypée » de l'homme.

¹⁶³ Nous avons déjà cité ce passage et ne le reprenons que pour la facilité de la compréhension de la comparaison suggérée : « Après sans doute, je fais la paix avec lui, je bois au tutoiement – et le plus rageant, le plus vexant pour moi, c'était que, dès ce moment-là, je savais, je savais à coup sûr, sans faute, qu'au fond, je n'avais besoin de rien de tout cela [...]. (CSS, p. 93)

Je sais bien que si je n'étais là, tout serait différent, ce serait entre eux ce calme plat dont je rêve, cette entente parfaite. Martereau tout naturellement le [l'oncle] ferait se sentir d'aplomb. C'est moi entre eux le trouble-fête. Moi le catalyseur. (M, p. 245).

Mais tâche difficile, l'application de la non-différence entrainera inévitablement la réduction simplificatrice du sujet. Ainsi se crée la condition fondamentalement ambivalente du narrateur dans l'œuvre sarrautienne : d'un côté, il est condamné à l'isolement d'autrui dans sa différence, d'un autre côté, il risque l'assimilation étouffante dans sa ressemblance avec autrui. Un déchirement que *Les Carnets du sous-sol* préfigure de très près. Ce déchirement déclenche un nouveau différend qui condamne le narrateur sarrautien, à l'instar du narrateur dostoïevskien, à vivre le drame éternel du choix impossible entre isolement et fusion, entre personnage et tropisme, entre extériorité et intimité, entre affirmation de son identité et son effacement. Les notions de ressemblance et de différence, traits essentiels de la relation du narrateur avec autrui telle qu'elle est décrite par Nathalie Sarraute, éclairent le double processus de la définition de l'image du narrateur de *Martereau*. Cette dualité d'images établit le paradoxe de l'écriture sarrautienne qui arrive à concilier l'inconciliable. Ainsi, tout ce qui au niveau conventionnel de l'écriture instaure une définition ultime, chez Sarraute acquiert une interprétation nouvelle. Autrement dit, au niveau de l'apparence, suivant un modèle d'inspiration aristotélicienne (ridiculisé d'ailleurs par Sarraute) fondé sur une vision binaire et hiérarchisée où le masculin est lié à des valeurs positives et le féminin au pôle négatif opposé, la différence entre le neveu et les deux autres hommes sert de déclencheur de conflits, tandis qu'au niveau des tropismes cette même différence est réconciliatrice entre les trois hommes.

La dichotomie masculin/féminin divise les trois hommes en deux catégories pointant de cette façon l'image d'une masculinité différente du narrateur de celle des deux autres personnages, mais en vérité, ce n'est nullement la virilité du neveu qui est problématisée, c'est la vanité des significations diffusées par le genre qui est rendue évidente par le texte sarrautien. Que les personnages et le narrateur soient des hommes, des femmes, ou si nous osons dire, même des androgynes, la marque sexuelle spécifique est dévalorisée aux yeux de Sarraute tant qu'elle se propose de ne plus penser des « états » mais des « mouvements ». Il est essentiel pourtant de reconnaître que c'est justement en permettant au lecteur d'osciller entre ces deux polarités et d'observer le narrateur qui tantôt s'identifie à l'état d'un homme qui « donn[e] des coups d'assommer avec son « fait » (M, p. 290), tantôt se contient dans ses mouvements de « jeune fille » adepte de la « psychologie » (ibid.) que Nathalie Sarraute démantèle l'intégrité d'un caractère. On voit donc que le but fondamental du basculement entre une image du narrateur basée sur ses distinctions apparentes par rapport à autrui et

l'autre image du narrateur où toutes différences sont annihilées, reste celui de la non-différence, de ce « terrible désir d'établir un contact » dostoïevskien.

L'application du principe de la non-différence peut être perçue non seulement dans le dédoublement entre extérieur et intérieur opéré par le narrateur mais aussi dans le même déchirement intérieur des deux autres hommes. Ainsi la définition de ce dernier dédoublement se réalise à travers une sorte d'interversion des dispositions masculines et féminines de Martereau et de l'oncle, interversion destinée à réduire le masculin et à amplifier le féminin et aussitôt à faire l'inverse. Cette stratégie, qu'on pourrait appeler « retournement ambivalent », vise à révéler l'ambiguïté inopinée de l'identité d'un être qu'on est sûr de pouvoir définir. Elle introduit également le soupçon sur l'interprétation conventionnelle d'une définition telle que, en l'occurrence, l'identité sexuelle masculine et montre combien elle peut être duelle et inconsistante dans l'écriture sarrautienne. Par conséquent, grâce à la volatilité des images de Martereau et de l'oncle - outre celle du neveu, on va être souvent tenté de deviner les traces d'une masculinité insuffisante aussi bien chez l'un que chez l'autre. On peut entrevoir l'exemple d'un tel phénomène dans le changement du comportement des deux personnages surtout à travers leurs relations de couple, telles que le narrateur les interprète. Sous le regard de la tante ou de Mme Martereau, le neveu est persuadé de voir leurs maris se métamorphoser et dévoiler soit la faiblesse de se laisser imposer ses sentiments au dépens de sa raison, dans le cas de l'oncle¹⁶⁴, soit, sa « coquetterie de jolie femme, ce besoin de se faire apprécier, de se faire cajoler, flatter » (M, p. 296) dans le cas de Martereau. Dans les deux cas, le neveu pense dévoiler l'autre facette des deux hommes forts, celle d'une féminité dissimulée, inavouée puisque méprisée. Ce procédé particulier atteint ses fins, à l'intérieur d'un roman où tout se déplace et tout change dans un mouvement circulaire constant, grâce à l'évolution graduelle de la distinction vers l'indistinction. Et selon Ann Jefferson, cette dualité s'avère dans le récit de Nathalie Sarraute être « bien moins une combinaison de différences, qu'elle n'est une projection d'équivalences¹⁶⁵ ». On peut conclure donc que la dualité des caractéristiques masculin/féminin établit chez Sarraute à la fois un système de différences et d'équivalences et ce faisant permet l'interchangeabilité des composantes de ce système binaire et le débordement des structures hiérarchisées préétablies. Comme résultat, la dualité permet non seulement d'installer la réciprocité entre deux sujets tantôt différents, tantôt similaires, mais

¹⁶⁴ Voir les passages qui révèlent les conflits entre la tante et l'oncle.

¹⁶⁵ Jefferson, A., « Différences et différends chez Nathalie Sarraute » dans Joëlle Gleize et Anne Léoni (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 17.

d'envisager le rapport lui-même entre les catégories pensées étanches comme un processus changeant, dynamique, plutôt que figé.

Dans l'affrontement des dispositions masculines des deux hommes, le neveu joue un rôle tantôt catalyseur, tantôt neutralisateur, mais le résultat est toujours celui de l'instauration d'une différence entre les deux hommes, l'effacement au travers de l'interversion pour ainsi mieux prouver l'inconsistance de la caractérisation d'un sujet quand il s'agit de la recherche des tropismes. Ainsi, dans les cas où les deux personnages masculins font preuve d'une féminité discrète (il faut avouer que ce sont des cas rares), le narrateur les traite avec empathie et laisse ses propres capacités et sensibilités pour les tropismes s'épanouir en miroir chez Martereau et l'oncle. La preuve en est la réaction habituelle du neveu d'adhérer à ses héros pour les protéger lorsqu'il s'imagine les sentir agités par les tropismes. Dans les autres cas, où l'un des deux hommes révèle sa virilité imposante, le neveu s'y oppose ardemment :

J'accuse la férocité de mon oncle, qui finit par lui faire voir faux, son esprit fruste qui simplifie par goût secret d'une certaine brutalité : il n'a pas comme moi le goût de ces nuances infimes où parfois gît la vérité, il manque d'indulgence, de sympathie... je préfère, moi, parfois, tant j'ai toujours peur de pas voir assez clair [...] (M, p. 290)

Martereau n'est pas épargné non plus par l'ironie accablante du narrateur qui compare sa solidité à une « pièce de monnaie quand elle pénètre dans la fente de l'appareil automatique et suit son chemin tout tracé entre les bords d'une rainure droite et lisse pour tomber à l'endroit prévu » (M, p. 250). Cette métaphore non seulement détruit la valeur du caractère masculin solide du personnage, mais surtout rend ce personnage inanimé en lui ôtant la vie et le transformant en objet.

Confronté à l'inertie « virile », le neveu s'acharne à en neutraliser l'étanchéité et se lance à la recherche des failles dans leur comportement, en les imaginant « tiquer » (M, p. 249) de temps à autre. C'est le cas, par exemple, de l'oncle lorsqu'il lui arrive de se laisser emporter par les hypothèses sur Martereau, fruit de l'imagination sensible de son neveu :

« Alors ? Qu'est-ce que tu en dis ? Te voilà calme à présent. *En as-tu fait des histoires...* quand il n'y avait pas de quoi fouetter un chat. *C'est extraordinaire tout de même cette faculté que tu as de faire des montagnes de tout.* Tu avais fini par me monter la tête, à moi aussi. » (M, p. 330, c'est nous qui soulignons)

La préoccupation de l'oncle d'exalter les qualités jugées viriles et de stigmatiser celles qui sont jugées féminines chez son neveu finit par se retourner contre lui-même. Il succombe,

lui aussi, comme succombera le critique littéraire (homme ou femme, peu importe) habitué à chercher des « réalités solides » (ES, p. 1579) devant l'originalité des écrits d'un écrivain moderne (dont le genre ne compte point), comme succombera un lecteur « méfiant » à la tentation de voir les choses autrement que préétablies. Et c'est là qu'ils proféreront à l'unisson avec le narrateur de *Martereau* la fameuse phrase, tellement détestée au début par l'oncle, mais reprise par lui-même plus tard ¹⁶⁶ : « ce n'est tout de même pas « si simple » (M, p. 290). Par cet exemple, Nathalie Sarraute veut montrer que tout être humain, pris dans sa non-différence, est traversé par des tropismes. Il faut juste les reconnaître, les saisir et les développer. Le retour à la conception originelle de la réalité n'annule point l'existence de la vérité des tropismes, il annule surtout l'irrévocabilité d'un modèle. Ainsi, le regret de l'oncle d'avoir laissé son neveu lui « monter la tête » indique certes le retour à sa réalité apparente, mais il indique surtout que même un caractère aussi solide comme le sien est capable de se fier à la réalité mouvante des tropismes et donc de se dédoubler, voire se désintégrer.

Il s'agit ici de l'oncle en train d'affronter l'excessive inventivité de son neveu à l'égard de Martereau et qui par cette raison devient l'allié de l'« homme de paille ». Pourtant, cette alliance temporaire nous permet de percevoir une autre double image de l'oncle allié, mais en même temps antagoniste de Martereau puisqu'il avait accepté tout de même de dénigrer « son homme de paille » auparavant. Et notons surtout le fait que l'expression « moi aussi » neutralise la différence de l'oncle qui vient de s'établir et réduit le personnage à un élément commun d'une réalité mouvante inconnue. Par conséquent, la ligne de partage qui structure la dualité entre masculin/féminin se déplace constamment à l'intérieur d'une relation et surtout à l'intérieur de chacun des membres de cette relation. Ce processus de brouillage des limites désintègre aussi bien la dualité comme fondatrice d'une relation d'opposition ou d'équivalence, qu'il désintègre la relation même, y compris ses membres et leurs images. De ce fait, l'image du narrateur soumise à toutes les dislocations et les désintégrations de la dichotomie féminin/masculin est celle dont on n'arrive jamais à connaître et à définir l'apparence. C'est une image vague qui ne constitue qu'un aspect parmi d'autres de ce manque général d'appartenance à une certaine catégorie.

La découverte de l'inachèvement de l'image du personnage et des relations qu'il entretient avec autrui a été formulée aussi par Dostoïevski dans *Les Carnets du sous-sol*. Ici on retrouve cette tendance d'invertir le masculin et le féminin destinée à introduire une

¹⁶⁶ Rappelons-nous le passage où le narrateur nous révèle la réaction colérique que l'expression « ce n'est pas si simple » provoquait chez l'oncle à l'égard du neveu : « expression qui a le don de le faire rebondir, pour laquelle il se met à me haïr », M, p. 290.

dynamique entre ces deux composants dichotomiques. Ici, de même, nous découvrons un « retournement ambivalent » et constant de points de vue, procédé qui vise à semer le doute à propos de la justesse des appréciations les plus communes de l'identité (sexuelle, sociale, morale, culturelle, etc.) d'un être. Bien que de manière différente et dans une langue différente, qui, en même temps, a été aussi la langue maternelle de Sarraute, Dostoïevski s'est efforcé ainsi de fournir certaines conditions nécessaires d'une possible indifférenciation à un niveau profond de la conscience. Sarraute, pour sa part, oriente cela par rapport à ses propres objectifs. Portée par le besoin d'approfondir sa recherche artistique par une exploration unique des tropismes, la romancière ajoute à ce jeu dialectique des détails supplémentaires chargés à le compliquer jusqu'à le rendre extrêmement difficile à le comparer avec la pratique dostoïevskienne de l'indifférencié ou avec celle d'un autre hypotexte potentiel. Dans *Martereau*, réduire les personnages, le narrateur et leurs relations à la non-différence se révèle le but principal à la fois du narrateur et de l'auteur.

La désagrégation du couple neveu-Martereau-oncle sert à briser la quiétude d'une détermination conventionnelle, dans le cas présent il s'agit du concept du masculin/féminin, et dissémine les valeurs qui lui sont liées. De surcroît, par ce procédé de l'anéantissement d'une vision conventionnelle, la romancière montre d'un côté la force destructrice d'un classement, ainsi que l'inconsistance de toute vision et donc de toute image, et de l'autre côté, elle explique ainsi son propre refus d'adhérer à aucun groupe littéraire. Pertinente sur le plan de la narration, cette constatation l'est également sur le plan purement personnel de l'écrivaine. Être unique, hors catégorie, atypique, c'est occuper des points incompatibles et doubles dans l'espace et être comme à chacun de ces points, à chacune de ces positions. Nathalie Sarraute fait vivre au narrateur de *Martereau* cette même expérience d'échapper aux positions, qui sont traitées comme assignations à résidences classificatoires. Par l'« incoïncidence » au monde des hommes mais aussi par l'inconsistance de toute alliance et comparaison, l'écrivaine assigne indirectement au narrateur le rôle qu'elle assume directement en réalité, le rôle d'un être narrant neutre dressé « contre les classements, les étiquettes, les définitions, les dogmatismes, les décrets critiques, les arguments d'autorité, contre tout ce qui s'oppose à la vraie pensée libre, ce qui fige et tue la pensée vivante. Contre tout ce qui enferme dans des « catégories rigides ce qui est changeant, mouvant »¹⁶⁷. Cette contradiction de la réalité double a pour résultat d'investir la position des deux parties distinctes à un niveau et équivalentes à l'autre niveau, et ce faisant, l'expérience de chacune montre exactement ce que

¹⁶⁷ Brulotte, G., « Tropismes et sous-conversation », art. cité, p. 40.

la position initiale avait de dangereux et d'insoutenable et au contraire, ce que la position finale a de rassurant et de vraisemblable.

2.2. Le neveu-l'oncle-la tante. Harmoniser féminin et masculin.

La relation entre le neveu, l'oncle et la tante est différente de celle qu'on a pu analyser antérieurement pour le simple motif de la présence d'une femme à l'intérieur du groupe. Certes, ce personnage féminin assure une étroite complicité avec le neveu en ce qui concerne leur sensibilité commune à l'égard des tropismes, mais elle reste toujours un personnage dont l'image est maintes fois décrite dans les détails les plus précis révélant l'éminence de sa condition féminine. Un autre élément important pour la création d'une image du narrateur à travers ses rapports avec l'oncle et la tante est la parenté entre les trois membres. Dans une famille, les gens se connaissent et donc peuvent définir le caractère de l'un ou de l'autre. Tous ces faits seraient-ils suffisants, décisifs et nécessaires pour la création d'une autre image du narrateur que celle d'un narrateur neutre perçue dans l'analyse précédente ? Voyons...

Le texte fournit une première idée du caractère équivoque des relations entre le neveu et la tante dans le chapitre d'introduction du récit :

« « Vous » pouvez vous faire des idées »... « « Vous » avez une façon de regarder les gens »... « Vous »... « Vous »... « Vous »... et nous nous ratatignons, nous nous blottissons l'un contre l'autre, nous nous tenons serrés, pressés les uns contre les autres comme des moineaux effrayés.
« Vous »... et nous nous redressons devant lui au garde-à-vous, nos visages anonymes, pétrifiés, tournés vers lui d'un angle identique : soldat qu'on passe en revue, forçat à la tête rasée, à la camisole rayée, alignés pour l'appel. (M, p. 191)

Le « vous » de cet extrait semble se référer au début aux femmes de la famille de l'oncle, c'est-à-dire à la tante et à la cousine, mais on voit que le narrateur se joint aussi aux affligées. Le fait de s'allier volontairement au « vous » des femmes s'explique peut-être par le rôle de médiateur que le neveu joue dans les conflits qui opposent l'oncle aux femmes de sa famille, conflits ayant souvent leur origine dans les différences de sexe. L'opposition des pronoms personnels « vous » et « nous », ayant ici le même référent : le narrateur et les deux femmes, à « lui », désignant l'oncle, instaure dès le départ une différence et donc une dualité, une dichotomie entre le masculin et le féminin. Pourtant, on va remarquer tout de suite que les représentants du camp adverse à celui de l'oncle ont une apparence très vague, rien ne définit les contours de leurs caractères puisque leurs visages restent « anonymes ». Alignés « d'un angle identique » face au mépris définitif de l'oncle-juge, le neveu et la tante perdent

leurs traits particuliers personnels. En même temps à l'intérieur de leur bloc se produit une désarticulation de l'opposition nette entre l'homme (le neveu) et les femmes (la tante et la cousine), d'où résulte un brouillage des limites des structures constituant une dichotomie masculin/féminin. C'est justement à cause de la volonté du neveu d'abolir son altérité arbitraire aussi bien par rapport à la tante qu'à son oncle, qu'il continue à brouiller les frontières et à bâtir son image d'anonyme sur un terrain neutre.

Le conflit se poursuit et se développe aussi bien au sujet des choses insignifiantes que surtout au sujet de Martereau, ce qui engage les trois membres du groupe neveu-oncle- tante à tourner en orbite autour d'un même sujet. Ainsi, lorsque la tante gênée par l'indélicatesse de son mari à l'égard de Martereau lui reproche d'avoir probablement blessé celui-ci, la réaction de l'oncle est bien sûr facile à deviner. Il accuse sa femme de sa sensibilité, mais ce qui est encore plus surprenant dans le comportement de l'oncle, c'est qu'il semble attaquer en même temps le neveu qui assistait à la scène :

Ah ! il t'a semblé... tu as vu ça toi... tu as vu ça... Vous voyez toujours tout... tout ce que personne ne voit. Tu crois que Martereau est comme vous, une sensitive... un grand délicat... Eh bien je te dis qu'il n'a rien pensé, rien remarqué, ce n'est pas une femme, un petit énervé... (M, p. 249)

De nouveau le « vous » porté avec violence par l'oncle comprend le neveu et la tante soudés dans le même bloc : l'oncle reproche à ses « adversaires » leur sensibilité et leur susceptibilité honteuses et inutiles. La tante, d'ailleurs, ne rate jamais l'opportunité de retourner la masculinité écrasante de l'oncle contre lui-même surtout dans les moments où il s'agit de son mari en train de conspirer avec son neveu contre Martereau :

« Toujours Martereau ? Mais mon pauvre ami, quand ça vous prend, vous ne pouvez plus vous arrêter. C'est une véritable manie... une idée fixe... méfiez-vous, à votre âge ça devient dangereux, vous commencez à radoter... c'est du gâtisme... » Une même chaleur nous inonde. Ses joues à lui rougissent encore à son âge comme celles d'un adolescent... (M, p. 314)

Les conflits entre l'oncle et la tante ont presque toujours le même motif : elle accuse sa masculinité « d'une dureté... » (M, p. 319) excessive alors que lui s'irrite contre « les signes les plus honteux de sa féminité » d'une « stupidité frivole » (M, p. 258). Pourtant, on remarque que la tante se montre presque cruelle lorsqu'il s'agit de saisir le moment opportun pour se venger de son mari et pour le faire, elle emploie toujours la même stratégie : elle rend à l'oncle la monnaie de sa pièce. « Dans la vengeance et en amour, disait Friedrich Nietzsche,

la femme est plus barbare que l'homme ». Ridiculiser le mari devant son neveu, lui reprochant leurs commérages, l'accuser de « gâtisme » et de radotage est la chose la plus humiliante pour un homme comme l'oncle « imbu de lui-même » et « bouffi de vanité » (M, p. 319). La réaction de l'oncle est celle d'un adolescent ou peut-être d'une adolescente, réaction encore plus déshonorante pour lui par le désaccord qu'elle suppose avec l'image de sa masculinité. Le neveu se montre très sensible et même complice de la honte de son oncle, ce qui le situe apparemment du côté de celui-ci. Mais l'œil d'un lecteur averti percevra immédiatement l'hésitation du narrateur et grâce à cela la position double de celui-ci dans cet extrait. Le narrateur oscille entre le point de vue de la tante et celui de l'oncle et ressent aussi bien le mépris de la femme que la honte mêlée à la colère de l'homme. Le narrateur arrive donc à occuper deux positions conventionnellement incompatibles de la dualité masculin/féminin et il le fait en étant totalement présent à chacune de ces positions. En effet, grâce à son identification double au ressenti des deux personnages, c'est surtout à l'expérience d'un seul être anonyme qu'on est amené à participer, à une sorte d'expérience de fusion des genres masculin et féminin. La souplesse androgyne du neveu participe aux tensions entre l'homme et les deux femmes de la famille d'une façon double : comme élément catalyseur mais aussi comme élément atténuateur des conflits.

Ainsi, même si l'oncle se montre impitoyable dans ses critiques à l'égard des « inventions » de sa femme et du neveu, il voit souvent ce dernier comme son allié assuré. Au moins, c'est ainsi que le narrateur se l'imagine, ce qui découle des analyses faites antérieurement. Lorsque la famille décide d'aller voir la maison de province qu'ils envisagent d'acheter, l'oncle impatienté par le retard de sa femme recourt à l'aide de son neveu : « Mais bon sang, qu'est-ce qui se passe encore ? Qu'est-ce qu'elle fabrique encore ta tante ? C'est toujours comme ça avec les femmes, elles ne savent jamais ce qu'elles veulent. [...] Va voir, je t'en prie [...] » (M, p. 235). Par le choix de « ta tante » au lieu de « ma femme », dans cette situation, on a l'impression que l'oncle situe le narrateur dans le camp de sa femme plutôt que dans le sien. Le neveu ne semble être point gêné par cette distribution de rôles, bien au contraire, il acquiesce volontairement. Ayant le sentiment de retrouver chez sa tante ses propres mouvements, le neveu nous assure : « Je sens, tandis que j'admire son équilibre, sa force, le glissement en moi de quelque chose que je connais bien... » (M, p. 236). Grâce à cette sensibilité particulière, il arrive à « la prendre par les bons sentiments, l'attendrissement, mais [...] sans parler de *lui* surtout, mais de *moi*, de *nous* [...] ». (ibid.). En formant une alliance de « nous » et en s'opposant à « lui », le narrateur persuade sa tante de changer d'avis

et d'accepter de venir avec lui et l'oncle. Cette fusion lui procure beaucoup de joie. Chose amusante, l'oncle est pris, à son tour, par la même joie mais qu'il se voit obligé de retenir et de cacher devant son neveu afin de ne pas être sous-estimé dans sa masculinité :

J'accours vers lui, je rayonne : « Elle arrive, elle vient avec nous, elle avait peur du mauvais temps mais elle s'est décidée, elle me suit. » Une joie immense l'inonde, un immense soulagement qu'il s'efforce de ne pas montrer, il faut sauver la face, il hausse les épaules d'un air agacé, il bougonne : « Ah, ah, c'est insensé, on ne partira jamais avec tout ça, il faut avoir des nerfs de fer pour *vous* supporter. » (M, p. 237, c'est nous qui soulignons)

Le dernier « vous », l'« arme la plus sûre » (M, p. 191) de l'oncle, attache, une fois de plus, le neveu au même groupe que sa femme. Remarquons l'image dédoublée de l'oncle qui se dessine devant nous par la « joie immense » que le narrateur s'imagine apercevoir. Serait-ce la preuve d'un mouvement honteux pour la virilité de l'oncle dont il faudrait immédiatement éliminer les traces afin de « sauver la face » ? Si c'est le cas, on a l'impression de sentir le narrateur amusé de voir combien les conventions façonnent et défigurent les personnalités et leurs sentiments. Et le « vous » itératif de l'oncle semble plutôt le rassurer que le déstabiliser, car il préfère la position anonyme, intégrante et intègre d'un *vous* que la position éliminatoire d'un *moi*. En même temps, cette vision du narrateur traduit l'intention de l'auteur de dissocier l'image de l'oncle et par ce fait d'annoncer la désintégration de celui-ci comme personnage. Cette description vise alors à stigmatiser non seulement l'arbitraire des significations attribuées à la dualité masculin/féminin, mais nous oriente vers la désagrégation inévitable d'un personnage peint selon les normes d'une littérature conventionnelle. Aussi, l'emploi de ce procédé révèle un nouvel aspect, plus général, de l'éthique sarrautienne qui consiste dans l'intention de suggérer une fois de plus l'instabilité qui caractérise tout ce qui est « vie ». Et pour rendre saisissable la mouvance et la fugacité de cette « vie », Nathalie Sarraute crée un roman propre à semer le doute en soulevant toutes sortes de questions binaires (masculin ou féminin ? dedans ou dehors ? apparence ou substance ?) avant de désamorcer ce questionnement en se moquant gentiment de ceux et celles qui veulent des réponses toutes faites. Une décision est prise pour être remplacée par une autre, un mode de comportement s'oppose à un autre complètement différent, un même sentiment est conçu et vécu différemment.

Tout cela nous rappelle en un sens les « valse-hésitations » (« лихорадка колебаний ») de l'homme des *Carnets du sous-sol* qui, à un moment donné, s'identifie à une

« malheureuse souris ¹⁶⁸ » (on notera à nouveau l'emploi métaphorique du nom féminin) « entouré[e] du cercle que représentent les questions et les doutes » (p. 20) à propos, dans ce cas, des oppositions sociologiques ou philosophiques :

[...] c'est dans la conscience accrue et néanmoins – fût-ce en partie – douteuse de l'impasse dans laquelle on se trouve, dans le poison de ces désirs insatisfaits qui a fini par pénétrer vos chairs, dans cette fièvre, enfin, des valse-hésitations, dans des décisions prises pour toujours et des remords qui vous reviennent une minute plus tard, que réside l'essence de la jouissance bizarre dont j'ai parlé. Elle est à ce point volatile, elle échappe parfois tellement à la conscience qu'il suffit que les gens soient un peu limités, ou qu'ils soient tout simplement les nerfs solides pour ne pas la comprendre du tout. ¹⁶⁹ (CSS, p. 22)

Cette « jouissance » dont parle le narrateur ici est bien celle des « pulsions contraires », de la descente en soi, de la confrontation avec la dualité de ses mouvements intérieurs volatiles et fugaces qui « sont le lot de tous » (p. 16). Sans doute, chez Dostoïevski cette « jouissance » propre à n'importe quel être sensible trouve une expression outrancière, néanmoins, l'auteur russe laisse par là transparaître des vérités qui serviront un siècle plus tard comme fondement de l'écriture sarrautienne.

En revenant à *Martereau*, on s'aperçoit que c'est au neveu-narrateur de créer une relation étroite entre les différents personnages, l'oncle et la tante, leurs différents points de vue et d'imaginer une fusion au niveau le plus intime, celui de la sensation, tellement fragile et indicible ¹⁷⁰. Rien au monde ne peut détruire leur complicité lorsqu'ils sont unis par les mêmes mouvements. Un pareil moment d'étreinte heureuse entre les trois représentants du groupe neveu-oncle-tante se retrouve lorsque les protagonistes rentrent unis par les mêmes sensations après la visite de la maison de province :

Echappés de justesse à l'ennemi commun, à la même menace sournoise, libres, insoucians, laissant s'éparpiller joyeusement le trop-plein de nos forces, bien au chaud les uns contre les autres, nous roulons... (M, p. 243)

La cohésion du groupe est pourtant loin d'être définitive et la relation entre les trois protagonistes sera soumise à de multiples dislocations tout au long du récit, ceci pour nuancer

¹⁶⁸ « Несчастливая мышь », ЗП, 458.

¹⁶⁹ « в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь, во всей этой лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний - и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил. Оно до того тонкое, до того иногда не поддающееся сознанию, что чуть-чуть ограниченные люди или даже просто люди с крепкими нервами не поймут в нем ни единой черты. », ЗП, 459.

¹⁷⁰ L'homme souterrain exprime lui aussi sa difficulté de dire l'indicible de cette sensation de « jouissance » particulière : « Ca, pour parler, j'ai bien parlé, mais j'ai expliqué quoi ?... Comment s'explique ce genre de jouissance ? » (CSS, p. 17).

en permanence des nouvelles facettes de la réalité sans imposer un seul point de vue. Ainsi, chaque conflit ou accord entre la tante et l'oncle dessine devant le lecteur une nouvelle image des personnages et du neveu-narrateur. Le récit évoque à la fois le désir du neveu de s'éloigner de la famille de son oncle et d'acquérir une indépendance morale avantageuse : « ... je ne la gagne pas, moi, ma vie, et j'en souffre, ils le savent bien... incapable de me délivrer d'eux, de m'évader... » (M, p. 189) mais aussi l'espoir, nourris peut-être longtemps par Martereau, de se valoriser socialement à travers ses relations avec la famille de l'oncle : « c'est pour ça que je croupis ici, à écouter vos radotages stupides, à participer à vos louches distractions » (M, p. 189). Il s'ensuit que le lecteur perçoit l'image d'un neveu et d'un narrateur se situant en même temps entre deux désirs, entre deux besoins : s'exiler (de la famille, du récit) et s'affirmer (dans la société, dans la narration) à travers autrui. Tant qu'il reste au sein de la famille, avec le sentiment d'être différent par son statut socio-économique, sa virilité, son caractère, le neveu occupe une position inférieure et devient presque transparent par rapport aux caractères forts de la tante et de l'oncle, mais c'est justement cette position fade qui l'aide à s'effacer du récit en tant que narrateur. Les seuls moments où il croit réussir à s'affirmer devant l'oncle ou la tante sont des moments où le narrateur donne libre cours à son imagination et ainsi trace des contours plus nets à son image. Comme exemples on rappellera les extraits déjà cités : l'image de jeune lieutenant (M, p. 283), celle de médiateur lors des conflits entre la tante et l'oncle, de protecteur de la cousine lorsqu'ils vont déposer à Martereau l'argent de l'oncle.

Suivant toujours le modèle traditionnel de la représentation des personnages et du narrateur qui entraîne une division des rôles sociaux et une hiérarchie des valeurs symboliques du masculin et du féminin, on peut constater que tous les rôles que le neveu s'imagine jouer seraient censés l'affermir dans sa posture d'homme, et le narrateur dans sa position d'énonciateur classique¹⁷¹. Pourtant, du moment où chacune de ces images citées, dont le sens illusoire se révèle grâce à l'attitude satirique de l'auteur, n'est qu'une vision aussitôt balayée par son contraire, on se rend très vite compte de son inconsistance. Ainsi la seule image du

¹⁷¹ En disant « classique » nous entendons le modèle traditionnel de la littérature qui définit comme un fait de Nature la dualité masculin/féminin. Dans le schéma binaire qui en découle, les hommes sont les rationnels ; les femmes, et il s'agit alors réellement du « deuxième » sexe, du sexe inférieur, émotives, vouées à la vie domestique, liées à la nature et au corps. Pour l'analyse de ce système social et symbolique, voir Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1994, Kate Millett, *Sexual politics*, London, Sphere books, 1971, Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2007 ; *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2007 et beaucoup d'autres. Une grande partie de la littérature classique est fondée sur ce modèle où c'est toujours le pôle masculin qui est valorisé. Pour des analyses de textes littéraires inspirés pour l'essentiel du modèle patriarcal, voir Janine Boynard-Frot *Un matriarcat en procès. Analyse systématique de romans canadiens français, 1860-1960*. Montréal, PUM, coll. « Lignes québécoises ». 1982. Chez Nathalie Sarraute ce système de jugement binaire est totalement inconcevable et trouve sa dénégation et sa condamnation dans la satire impitoyable de l'auteur.

caractère du narrateur qui persiste à se dessiner est celle de sa transparence et de son vide, celle d'un individu qui ne parvient à correspondre, à l'instar de l'homme souterrain, à une définition unique.

L'identité personnelle vague du narrateur est aussi peu saisissable que celle de la cousine, personnage très peu présent et presque imperceptible dans le récit. Pourtant, être de genre féminin, elle aussi contribue d'une manière particulière à mettre en évidence la position instable du narrateur dans le récit. Et on remarque que la colère de l'oncle contre les manifestations féminines de la tante est dirigée avec encore plus de mépris vers le neveu et sa fille lorsqu'ils ne partagent pas son avis dans les querelles domestiques. Déçu d'avoir échoué à attirer les deux jeunes de son côté « rationnel » contre la tante, l'oncle suscite dans l'imagination du neveu l'image d'un être banni, exclu et même exploité : « leur vache à traire, c'est ce qu'il est en réalité, rien d'autre » (M, p. 194). Le neveu semble vivre cette attitude d'ostracisme et d'exclusion de l'oncle avec un sentiment de culpabilité, mais rien ne l'empêche pourtant d'accepter « l'avalissante promiscuité » avec les femmes de la famille :

Le pacte est conclu, j'ai accepté l'avalissante promiscuité, l'ignominieuse fraternité... il nous observe : notre sort est lié maintenant, pareils tous les trois, elles et moi, logés à la même enseigne, rampant dans l'abjection... nos courses en ville... complices, fouillant ensemble pour dénicher l'occasion rare chez les brocanteurs, les petits antiquaires... toute cette camelote qui lui a coûté une fortune, ces goûts de bonne femme... ce « métier »... peut-on appeler ça un métier... a-t-on idée pour un jeune homme de passer son temps à imaginer tous ces attrape-nigauds, ces chaises en fils de fer, de vrais perchoirs pour les oiseaux, mais elles acceptent n'importe quoi, n'importe quel greluchon stupide les ferait marcher sur la tête, ils appellent ça « un art »... et ce mépris pour lui – c'est le comble – c'est lui le béotien, il ne comprend rien à « L'ART »... (M, p. 194)

On ressent ici toute la violence du mépris que le narrateur croit identifier chez l'oncle à son égard. L'image de « greluchon stupide », même et surtout en comparaison avec « le béotien », se révèle comme encore plus dégradante pour la masculinité du neveu et pulvérise toute autre image de celui-ci en tant qu'homme fort. Le métier du neveu estimé comme celui « de bonne femme » et son goût particulier pour l'art et l'imagination constituent un sujet d'une extrême richesse interprétative. Sarraute, toujours par l'intermédiaire du neveu-narrateur, exprime devant nous ses idées les plus chères sur l'Art et les artistes. Sa démarche hostile à toute thématique dite masculine ou féminine dans la littérature et dans l'art en général se fait sentir à travers la tonalité tragi-comique des paroles du narrateur caractérisées par une expressivité et une double connotation impressionnantes. L'effet comique et destructeur des images se trouve renforcé par l'aspect caricatural des représentations des deux

femmes et du neveu « rampant dans l'abjection » (M, p. 195) d'une complicité pareille à celle des « petits moineaux alignés sur le fil, grappe tremblante de singes souffreteux » (M, p. 195) prêts à se dissiper à tout moment suivant les nécessités d'isolement de chacun. Et comme l'affirme Ann Jefferson : « Le sujet de l'abjection ne peut pas se démarquer de l'autre, et afin de ne pas se laisser envahir ou absorber par autrui il se voit poussé à des tentatives de rupture violente, rupture qui ne sera pourtant jamais définitive ¹⁷² ». Poursuivi par la double menace de l'absorption tantôt par le groupe des femmes, tantôt par celui des hommes, le narrateur sarrautien se définit complètement en tant que sujet de l'abjection par rapport aux deux blocs masculin/féminin en même temps. Le prix à payer pour cette humiliation volontaire que le neveu accepte, et dont il n'arrive jamais à se détacher complètement, sera son bannissement perpétuel de la part d'autrui car « frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger ¹⁷³ ». Le danger auquel le neveu s'expose dans *Martereau* est celui de sa désagrégation comme sujet ballotté sans fin entre toutes les catégories. Mais, à notre avis, c'est justement dans la décomposition de son être que réside l'objectif principal du récit sarrautien. Il s'ensuit qu'après l'anéantissement de sa condition masculine effectuée à travers le mépris de l'oncle à son égard, le neveu s'identifie aux tropismes des femmes qui, à leur tour, ne tardent pas à l'exclure de leur groupe en l'accusant justement du même manque de masculinité :

Je suis prêt à parier – je ne risque guère de perdre – que c'est à mes dépens que l'alliance entre elles s'est reformée. C'est moi, bien sûr, cette fois, la proie toute désignée [...] elles se penchent l'une vers l'autre : « Tu sais, par moments, il m'inquiète... Vraiment... Aujourd'hui nous avons parlé un peu, je lui ai demandé ce qu'il comptait faire, où en étaient ses projets ... il a bafouillé, il avait l'air ahuri... Quand on pense à l'âge qu'il a... Songe donc... Non mais imagine un homme comme ton père, à son âge... » (M, p. 217)

La comparaison avec le « béotien » opérée par la tante s'avère de nouveau écrasante pour l'image du narrateur. La présence du neveu, individu à « l'air ahuri » et homme indécis quant à ses projets d'avenir, est inévitablement ressentie comme gênante aussi bien à l'intérieur du groupe des hommes que des femmes. Remarquons que même si l'union entre mère et fille est souvent soumise aux divergences, leur fusion s'avère indestructible lorsqu'il s'agit de résister aux hommes. Le neveu profite de tels moments de complicité entre les deux

¹⁷² Jefferson, A., « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne » dans Foutrier Pascale (dir.) : *Ethique du tropisme*, op. cit., p. 76.

¹⁷³ Kristeva, J., *Pouvoirs de l'horreur : Essais sur l'abjection* (1980), Coll. Points, Editions du Seuil, 1983, p. 17.

femmes contre lui pour céder à la tentation de valoriser sa masculinité : « et elles deux contre moi faisant bloc : deux tronçons ressoudés » (M, p. 261). La tante qui, tout au long du récit, s'efforce « d'annexer le narrateur à ses vues, de le ranger dans son camp, au nom d'une commune capacité artistique ¹⁷⁴», telle une Madame Récamier faisant des confidences à son petit ramoneur à propos de son mariage et de sa fille qu'elle traite d'« asthénique » (M, p. 216) assène un coup violent et tranche tous liens entre le neveu et la famille en construisant la différence de celui-ci aussi bien par rapport à elles que par rapport à l'oncle. Toutes les images du narrateur bâties jusqu'alors se superposent et se révèlent réunies en une seule, évoquant celui-ci comme une personne hors de tout cercle et de toute catégorie. Exclu de la famille, le neveu-narrateur se trouve aussitôt exclu de la dualité masculin/féminin. Il s'ensuit que l'arrachement violent du groupe masculin le fait basculer vers le groupe féminin et vice versa. L'offense et l'humiliation ainsi que la peur d'être ridicule à cause de son hypersensibilité, sentiments vécus aussi par le personnage dostoïevskien, accompagnent chaque mouvement d'oscillation du narrateur sarrautien « à la fois avide de contact, aussi ignominieux qu'il soit, et désireux de fuir ¹⁷⁵».

Ironiquement, c'est justement de la faculté particulière du narrateur de glisser entre les deux groupes que les membres de la famille profitent. On a vu déjà comment l'oncle fait appel à la disposition du narrateur de mieux comprendre les femmes pour résoudre certains conflits avec son épouse. La tante, à son tour, fait la même chose. On peut supposer que le neveu sent être le support utilisé par la tante pour mettre en œuvre ses stratégies cruelles de domination. Une fois rejeté par elle, le neveu se l'imagine en train de chercher à découvrir en lui des réactions qu'elle est incapable de détecter en elle-même, des réactions d'homme. Le narrateur explique le dédoublement de la tante comme une expérience de celle-ci visant à atteindre un point de vue masculin, une façon de penser différente de la sienne qui lui permet de voir les choses sous un autre angle :

Mais déjà sa mère, il [l'oncle] le sent comme moi – pas un mouvement ici chez l'un de nous que les autres aussitôt ne perçoivent – se scinde, se dédouble, se porte pour bien voir le danger, pour le regarder bien en face, vers lui, vers moi... Elle veut voir par nos yeux (d'elle-même, toute seule, ce visage que sa fille a maintenant, elle ne le verrait pas – sans nous, elle ne verrait rien – même si elle voyait, elle n'y ferait pas attention, n'y attacherait aucune importance, elle s'en moque au fond [...]) Sa mère aussitôt pour pouvoir conjurer le péril se transporte en nous, dans le camp de l'ennemi

¹⁷⁴ Pierrot, J., « Connivence et exclusion dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », *Ethique du tropisme*, op. cit., p. 34.

¹⁷⁵ Jefferson, A., « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne », *Ethique du tropisme*, op. cit., p. 76.

et voit avec nos yeux ce que nous voyons : cette petite sottise minaudière, cette sainte nitouche... (M, p. 261-262)

Le choix de la tante de se dédoubler entre masculin/féminin est guidé par son envie d'accéder au monde intérieur de son mari afin de pouvoir le manipuler plus facilement. Elle emprunte la perspective des hommes mais aussi la technique inhérente au narrateur de glisser dans la conscience d'autrui. Le dédoublement des personnages entraîne le dédoublement des relations avec autrui. Ainsi, après la scission de la tante lui permettant une meilleure compréhension du monde des hommes, se produit le dédoublement de l'oncle et de son attitude envers les femmes. Les rapports hostiles entre les femmes et l'oncle se métamorphosent. Au début de la scène, le neveu voit à travers le regard de l'oncle l'image de la cousine et de la tante de la manière suivante :

Nivelées, ravalées, étiquetées, honteuses et rougissantes dans leur ridicule nudité, esclaves anonymes enchaînées l'une à l'autre, bétail conduit pêle-mêle au marché ; aussi différentes de lui dans leur ressemblance entre elles, leur impuissance, leur stupidité, que le sont de l'homme les animaux... (M, p. 260)

La fin de la scène nous révèle une tout autre image où l'oncle ne forme qu'une seule entité avec les femmes de sa famille tant désapprouvées auparavant :

Les jeux, les morsures, les bouderies ridicules sont effacées ; unis tous les trois ; un seul bloc ; rien de plus solide au monde que cela, scellés par tant d'années ; tout le reste n'est rien, de la poussière, c'est balayé [...] des moments difficiles... comme il y a quelques années, quand il s'était cru ruiné... elle avait pris ça avec beaucoup de courage, une bonne camarade, elle avait été vraiment très chic, elle l'avait soutenu, encouragé... [...] et maintenant, tandis qu'elle approuve en silence, il sent de nouveau ce même courant qui sort d'elle, le soutient, le porte... ils ne se parlent pas encore, mais il sait que les hostilités sont finies [...] (M, p. 264)

Le dédoublement des personnages et de leurs attitudes les uns envers les autres a comme résultat la désagrégation des images superficielles et la dissociation entre les valeurs et significations vraies et les conventionnelles. Le regard attentif du narrateur a dissocié les contraintes normatives de la relation entre les représentants de la dualité masculin/féminin afin d'amener à la surface la profonde substance unificatrice du « mouvement initial » (DK, p. 1567), celui qui détermine le besoin de contact tellement important et vital pour tous les membres de la famille.

La dualité des relations entre les deux adultes implique le dédoublement des images de leurs « enfants ¹⁷⁶ ». Lors de cette scène de famille, à travers les confrontations des deux « ennemis », l'homme et la femme, se produit tout un foisonnement d'images, souvent contradictoires, des personnages. Le neveu, précédemment mis au ban et accusé de masculinité insuffisante aussi bien par la tante que par l'oncle, apparaît maintenant pour tous deux comme exemplaire du monde masculin : la tante cherche dans son regard une vision masculine de l'image de la cousine, tandis que l'oncle, plus que jamais, éprouve le besoin du soutien du neveu. Bien qu'il représente, dans son imagination, à la fois le point de vue masculin de référence pour sa tante et l'allié assuré pour son oncle, le narrateur joue forcément un rôle différent de celui auquel il aspire. Sa masculinité, valorisée d'une manière artificielle par les deux personnages guidés chacun par leurs propres besoins mesquins, devient encore plus insignifiante lorsqu'on la compare à la vraie conduite de l'oncle, un homme dont la masculinité peut rarement être problématisée. De l'autre côté, on ne pourrait jamais identifier le neveu à une conduite purement féminine, comme celle de la tante, par exemple. Il résulte donc un foisonnement de l'image double de la masculinité suffisante et insuffisante du neveu, procédé qui, dans le récit sarrautien, minimise l'importance du critère de l'identité sexuelle en faveur de ce que Nathalie Sarraute appelle « être humain ¹⁷⁷ » neutre. Dans l'œuvre sarrautienne, l'identité, ce que chacun ou chacune est, est loin de se réduire à cette composante. Une vérité que *Les Carnets du sous-sol* essayaient déjà de formuler.

Quant à la cousine, elle joue un rôle qui permet de superposer son image d'intermédiaire à celle du neveu. Dans les conflits entre les deux adultes, la cousine et le neveu deviennent un « nous » solide, mais, ils se trouvent ballotés d'un camp vers l'autre comme des objets inanimés dont les images peuvent subir des modulations selon les exigences du moment de l'oncle ou de la tante. Ainsi, la fille présentée antérieurement par la mère comme une « grosse », « molasse », « emportée » et « asthénique » (M, p. 213-216), devient soudain aux yeux du père sa « fifille » (M, p. 259), « sa chair, son sang, son espoir dans l'avenir... » (M, p. 263). L'image d'une « jeune fille d'il y a cent ans » (M, p. 215) dans la vision de la mère se transforme délibérément, dans la perspective du père, en image « aux

¹⁷⁶ Dans le même extrait le narrateur dit de l'oncle : « il se penche vers sa fille et vers moi : « Ecoutez-moi, mes enfants, je dois vous parler. » (M, p. 259). L'utilisation de l'expression « mes enfants » éloigne, à notre avis, plutôt qu'elle approche le neveu de son oncle au niveau parental, mais elle révèle en même temps le fait que le neveu se trouve bien dans le camp de son oncle, lors de ce conflit, et non pas du côté de sa tante. « Neveu » et jamais « fils », le narrateur reste pourtant un membre éloigné de la famille et son désir d'établir une filiation et une complicité plus privilégiée ne reste qu'une illusion ridiculisée gentiment par la romancière.

¹⁷⁷ Terme « être humain » employé avec la signification que lui donne Nathalie Sarraute lors de ses entretiens avec Simone Benmussa, op.cit., p. 140.

fraîches couleurs » de la « radieuse jeunesse » (M, p. 263). Et inversement la tante oppose au regard « méprisant, hostile, haineux » (M, p. 262) de l'oncle jeté sur la fille l'image d'« une brave petite fille, sérieuse, dévouée » sur qui « on peut compter [...] dans les moments durs, malgré ses airs d'enfant gâtée » (M, p. 264).

Les images doubles des mêmes personnes nous révèlent les effets de la sous-conversation qui se passe entre les personnages et qui suggère, selon les mobiles de chaque protagoniste, la complexité des éléments qui créent la réalité, une réalité en perpétuel mouvement et changement. La cousine, malgré son rôle marginal, semble avoir une grande importance dans la révélation des vrais mobiles et des vraies images de ses parents. Utilisée comme un « élément indispensable dans la fabrication du [...] vitriol »¹⁷⁸ (M, 260) à la fois pour la mère et le père, elle sert premièrement au narrateur à refléter en miroir sa propre mission d'élément catalyseur et révélateur des réactions profondes du *moi* de l'oncle et de la tante. Ainsi, la cousine et le neveu font un bloc en tant que médiateurs entre les personnages autant qu'ils représentent ensemble des médiateurs entre l'auteur et le lecteur. Autrement dit, Nathalie Sarraute prête indirectement à la cousine le rôle confié jusqu'ici au neveu, celui de support à travers lequel transparaît une autre réalité et ceci diminue l'emprise du neveu en tant que narrateur et, paradoxalement, brise l'opacité de la cousine en tant que caractère. Cousine et neveu forment une double entité, capable en s'effaçant du récit, de véhiculer au mieux la substance des recherches de l'auteur. Autrement dit, la « transparence » de la cousine et du neveu implique l'effacement des caractéristiques figées du personnage (la cousine/neveu) et du narrateur (le neveu) et leur transformation en « supports » de tropismes. Il s'ensuit que le double effacement du neveu en tant que personnage et narrateur se produit grâce à la double transparence du sujet devant son objet et de l'objet devant le sujet. Et cette transparence a été évoquée par Nathalie Sarraute à l'égard des personnages dostoïevskiens qui, malgré les descriptions minutieuses, tendent déjà à devenir « des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes » (DK, p.1571).

Le neveu semble s'exclure totalement de cette dernière scène où se produit la réconciliation de l'oncle avec la tante, ce qui prouve une fois de plus sa position neutre même quand il s'agit de la pulvérisation des conflits ayant leur origine dans les différences de genre.

¹⁷⁸ On peut supposer que Nathalie Sarraute utilise le terme *vitriol* dont l'interprétation serait celle désignant le nom de *vitriolum* apparu au XIIIe siècle. Forme syncopée de *vitri oleum* (littéralement « huile de verre »), il signifie au Moyen Âge et à la Renaissance diverses substances d'aspect huileux ou vitreux, liquides ou solides. A partir de là, il vient à l'esprit le rapport de ce terme avec le reflet en miroir ou en vitre.

Le but, c'est de faire en sorte que la position du narrateur soit indéfinie et insaisissable aussi bien pendant qu'après une scène déclenchée entre les référents binaires de la dualité masculin/féminin. Même si la présence du narrateur est indéniable derrière chaque mot et changement de décor, c'est une présence dépersonnalisée qui se fond dans le déroulement du récit. Il laisse ses personnages vivre l'« histoire » du différentiel masculin/féminin jusqu'au bout afin de leur permettre de constater par eux-mêmes l'irréalité de leurs dissemblances au niveau de la sensation. L'auteure fait la même chose avec le narrateur. Sarraute situe le neveu tantôt dans un camp, tantôt dans un autre pour ainsi le laisser s'identifier aux caractéristiques de chaque élément de la dichotomie masculin/féminin et ce faisant, nier à tour de rôle les contraintes normatives masculines/féminines de son être. Elle place le neveu au sein d'une famille et lui crée des liens de parenté à un oncle, à une tante, à une cousine à travers lesquels son image devrait acquérir de la consistance, mais, on l'a vu, sa position dans la famille est aussi ambiguë que son appartenance à une catégorie quelconque. La question de sa caractérisation reste donc loin d'être pertinente.

Cependant, le narrateur humilié, dénigré, offensé, n'abandonne jamais et se lance de nouveau dans l'expérience de la quête comparant son effort pour « saisir la première occasion qui s'offre à [lui] de recommencer » (M, p. 218) à celui des « femmes à qui, dit-on, la nature prévoyante fait oublier les douleurs de l'enfantement » (M, p. 218). Une autre métaphore qui relève de la féminité latente du narrateur. Il s'agit bien sûr des habilités créatrices de l'un et procréatrices des autres, la procréation impliquant la vie, la réalité, la création – l'imaginaire ou peut-être le conte de fée. Le conte serait-il un autre moyen pour le neveu de se construire une identité personnelle pour s'y refléter ? En tous cas, Nathalie Sarraute semble nous suggérer ce rapprochement en introduisant le motif du *Chaperon rouge* et du *Petit Poucet* lorsque le neveu et la cousine se rendent chez Martereau.

2.3. Le neveu-Martereau-la cousine. Dans le monde des métamorphoses.

Cette section de notre travail portera sur l'analyse de l'expérience du dédoublement du narrateur sarrautien et de son image au travers la dualité masculin (Martereau) et féminin (la cousine), ce dédoublement fonctionnant dans le texte par le biais de l'intertextualité avec les contes de fées. Ici, nous devons faire une digression pour signaler que l'exploration de cette problématique nous oblige à limiter nos tentatives d'identification des points communs entre le texte de Sarraute et celui de Dostoïevski. Cette démarche s'impose pour la simple raison de l'absence dans *Les Carnets du sous-sol* des éléments de conte convaincants qui puissent se

rapporter à *Martereau* dans un contexte de brouillage de la dichotomie masculin/féminin. On peut supposer que la « fantasmagorie » des images dressées par l'homme souterrain et son passage d'une « forme » à une autre se révèlent en quelque sorte par des termes propres à l'atmosphère des contes de fées dans laquelle puise aussi Nathalie Sarraute. L'image en perpétuel mouvement apparaît dans le récit dostoïevskien comme une sorte de « métaphore animée » qui ébauche des métamorphoses en « insecte », « mouche », « souris », « ver de terre », etc. Ce sont des métamorphoses sans transcendance, privés de leur dimension merveilleuse et mêlées à des thèmes et situations réalistes ; elles font plutôt l'objet d'une critique sociale. Ces transformations expriment des changements psychologiques liés à des métamorphoses identitaires qui, loin d'apparaître comme un artifice merveilleux, sont bien au contraire la matérialisation de la singularité et de l'altérité du personnage souterrain a priori ordinaire¹⁷⁹. Ces mutations nous conduisent par des chemins discrets, tissés en partie par Nathalie Sarraute, vers le monde fantasmagorique de Kafka, un monde très loin des contes de fée. Walter Kaufmann dans son ouvrage *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* soutient que le motif dostoïevskien de la métamorphose en insecte a pu servir comme source d'inspiration pour *La Métamorphose* de Kafka¹⁸⁰. En ce sens, les métamorphoses chez Dostoïevski se rapprochent de celles chez Sarraute par le fait qu'elles suggèrent l'ostracisme (plus tragique et exagéré chez le premier que chez la deuxième) dont le personnage-narrateur est souvent victime et concrétise un rapport à autrui qui se définit par l'humilité et l'instabilité. Cependant, malgré le motif de la métamorphose, récurrent dans les contes de fées, qu'exploitent en commun les deux auteurs dans *Les Carnets* et *Martereau*, les différences entre les deux pratiques sont plus frappantes que les ressemblances. Si la métamorphose chez Sarraute se produit à travers des images empruntées directement aux contes de fées, chez Dostoïevski les métaphores animées ne font pas explicitement référence au monde merveilleux.

Hormis l'éloignement partiel de Dostoïevski engendré ici par la différence de traitement de la problématique de la dualité masculin/féminin et leur articulation avec l'usage des contes par les deux auteurs, notons que cet éloignement s'impose également pour deux autres raisons essentielles. La première est celle naturellement induite par les différences qui, justifiées par l'évolution historique du roman, s'accumulent au fil de notre analyse entre les

¹⁷⁹ Rappelons-nous le débat sur sa normalité entamé au début de son monologue par l'homme du sous-sol.

¹⁸⁰ Kaufman, W., *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre*, op. cit., p. 53.

(<http://www.scribd.com/doc/23731093/Existentialism-From-Dostoevsky-to-Sartre-Walter-Kaufmann-1956>)

deux pratiques poétiques du double. La deuxième raison de cet éloignement est suscitée par notre ambition initiale de mettre en valeur la capacité particulière de Nathalie Sarraute de pratiquer à sa façon, qui n'est ni celle de Dostoïevski, ni celle d'aucun autre précurseur potentiel, des motifs empruntés aux contes de fées, en particulier, et la polysémie intertextuelle, en général. Dans cette perspective, l'usage sarrautien des contes de fées apparaît comme un procédé original et son analyse nous prédispose moins vers une recherche de l'influence de Dostoïevski que vers une élucidation de l'évolution du texte moderne depuis l'auteur des *Carnets* en matière de poétique de l'image double.

Pourquoi le conte intervient-il dans le récit de Sarraute alors que le narrateur de *Martereau* s'efforce inlassablement de donner des contours réels à sa propre image ? Serait-ce une simple tentative d'adhésion et d'identification au personnage d'un conte ? Ou bien est-ce la plasticité des caractères merveilleux qui sert de substance aux projections multiples des tropismes ici ? Telles seront les questions que nous aborderons dans le présent chapitre. On a vu que l'identification de soi et de sa propre image chez le neveu entraîne des effets de miroir comme l'identification du sujet à une image de soi imaginée par l'autre à laquelle le sujet se conforme et qu'il intériorise. Ainsi, cette intériorité particulière révélée par le narrateur se trouve attribuée aussi bien à un personnage masculin qu'à un personnage féminin. Le neveu s'imagine être un enfant à travers la perspective de Martereau ou de l'oncle, mais aussi à travers celle de la tante. Cette focalisation reste toujours ambivalente, variable, indécise et parfois confuse mais toujours interne et donc subjective. La fusion de l'image du neveu avec celle de la cousine se produit dans le flux intérieur des tropismes qui agitent le narrateur et met en lumière une image métamorphosée proche de celles des caractères du conte merveilleux.

Se voit-il toujours comme un enfant émerveillé devant tout ce qui est féériquement beau dans une « vitrine illuminée » (M, p. 225), ou se découvre-t-il plutôt en adulte devant un miroir magique déformant qui lui renvoie des images doubles et étranges de soi ? C'est peut-être justement le passage à l'adulte qui détermine un narrateur moderne, chercheur inlassable des tropismes, à dépasser l'étape initiale d'une dualité projetée dans le réel sous une forme plus ou moins fantastique présente dans les contes de fées traditionnels et à inscrire cette dualité explicitement dans l'énonciation. Madeleine Borgomano, dans son article sur l'usage des contes chez Nathalie Sarraute, écrit : « En passant de l'enfance à l'âge adulte, les fragments issus des contes merveilleux semblent se métamorphoser en substances

étrangement inquiétantes, en tous cas sous la plume de Nathalie Sarraute¹⁸¹. » Ces figures étrangement métamorphosées seront celle du Petit Chaperon Rouge et celle du Petit Poucet sarrautiens qui désigneront une femme et un homme à la fois et par conséquent le neveu et la cousine. Dans *Martereau*, Nathalie Sarraute met l'allusion au monde des contes dans la bouche d'un narrateur torturé par l'hésitation, le doute, l'angoisse devant le cliché, pour ainsi suggérer le rôle des contes comme des intertextes malléables, glissants et fluctuants et donc fondamentalement liés aux tropismes.

On sait que le conte traditionnel est sujet à de multiples variantes. Un conte évolue sans cesse à travers son récit ou sa mise en forme. Les mots diffèrent souvent d'une version à l'autre, voire les épisodes de l'histoire, et même le dénouement. C'est aussi cette magie de la souplesse du conte de fée qui se manifeste dans l'œuvre à caractère performatif et mouvementé de Nathalie Sarraute. Les contes peuvent être aussi considérés comme des récits de transformations du héros permettant d'atteindre une conscience supérieure, aidant à la construction d'une identité personnelle flexible. Et M. Borgomano d'affirmer : « Parmi ces motifs de contes, Nathalie Sarraute privilégie celui qui pousse à l'extrême la plasticité : le motif de l'enchantement et des métamorphoses¹⁸². » Il nous semble évident alors que les métamorphoses, les déguisements et les travestissements qui se produisent dans le monde des contes de fée rapprochent cet univers merveilleux des « fictions » sarrautiennes habitées par des êtres aux images doubles, indéfinissables, interchangeable et neutres.

Très souvent, un conte s'organise autour de la dualité masculin/féminin et trouve son argument dans la rencontre des représentants des deux camps opposés. Pourtant, ces personnages vivent des péripéties, des métamorphoses et des chassés-croisés indifféremment de leur appartenance à tel ou tel genre : le Petit Poucet et ses frères, tout comme le Petit Chaperon rouge sont exposés aux dangers de la forêt. Parallèlement, on peut dire que le neveu et la cousine, le jeune homme et la jeune femme, courent tous les deux le même danger : ils s'imaginent avoir été « piégés » par Martereau. Ce procédé d'effacement des limites entre les oppositions binaires du *gender* serait-il dû au fait que les contes de fée, de même que l'œuvre de Sarraute transcendent certains stéréotypes liés à la différenciation d'âge, de genre, de statut social et s'adressent avant tout à l'émotion pure et fondamentale d'un lecteur universel. Cette transcendance signifie-t-elle peut-être une survie au vieillissement de ces textes ? Des récits qui cherchent à atteindre ce fond commun, ni féminin, ni masculin, un fond intact comme

¹⁸¹ « Nathalie Sarraute et l'usage des contes », dans Joëlle Gleize et Anne Léoni (dir.) : *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, op. cit., p. 67.

¹⁸² *Ibid.*, op. cit., p. 69.

l'univers d'un enfant. En effet, les enfants ont une grande acuité de sensation et comme le conte s'adresse souvent à cette sensibilité intacte, le récit de Sarraute met l'accent sur les sensations d'un être humain pris dans sa condition pure, en dehors des différences de toute sorte. Le projet du conte de fée d'ouvrir aux lecteurs masculins et féminins l'accès à une expérience commune d'identification aux sensations d'un personnage double de manière presque « magique » semble être réalisé par le texte sarrautien qui permet à son lecteur de vivre les péripéties tropismiques d'une conscience double « intime et impersonnelle, multiple dans son indétermination virtuelle¹⁸³ ». Dans les deux cas, il s'agit donc d'un dédoublement qui implique une double image du monde et de ceux qui habitent ce monde. Pourtant, il est essentiel de souligner que le dédoublement opéré dans le conte est différent de celui opéré chez Sarraute : le premier se réalise dans les limites des apparences, le deuxième dissocie le fond de l'apparence. C'est cette dernière constatation qui suggère l'hypothèse de l'importance des éléments de conte de fée présents dans *Martereau* et de leur double rôle de référence et de repoussoir dans la conception de la duplicité des personnages et du narrateur sarrautiens.

Notre propos n'est pas d'établir ici un rapport analogique entre le conte de fée et l'œuvre de Nathalie Sarraute. Loin d'être un conte de fée, *Martereau* nous offre une autre interprétation de l'image du loup et du petit Chaperon rouge, de l'ogre et du Petit Poucet. Les images doubles (le loup déguisé en grand-mère, le Petit Poucet déguisé en fille de l'ogre, etc.) traditionnelles du conte sont utilisées dans le récit sarrautien comme des vecteurs pour véhiculer d'autres messages que ceux convenus et, derrière un sens apparent et bien connu, exprimer un autre discours que le discours patriarcal dominant dans les contes. C'est justement ce phénomène du détournement de l'image double présente dans le conte, détournement opéré avec les outils de l'écriture particulière sarrautienne, qui nous intéresse. Aussi, on se demandera quel rôle joue le neveu de *Martereau* dans le conte du Chaperon rouge et du Petit Poucet auxquels il s'identifie pendant et après le moment où il accompagne sa cousine chez Martereau pour lui déposer le « précieux paquet » (M, p. 266) confié par l'oncle. Est-il un personnage ou peut-être se voit-il en tant que conteur ? Et quel est l'impact de l'interprétation nouvelle du conte de fée à la lumière de la dichotomie masculin/féminin sur l'image du narrateur sarrautien : lui affirmer une identité personnelle ou le déloger définitivement du récit du fait de son impersonnalité ?

¹⁸³ Foutrier, P., « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », *Roman 20-50*, op. cit., p. 78.

On se souvient tous du conte du Petit Chaperon rouge qui nous est familier dans deux versions différentes et quelque peu opposées, celle de Charles Perrault et celle, plus récente et plus optimiste, de Jacob et Wilhelm Grimm. L'existence de deux versions principales du conte est déjà suggestive par la notion de dualité qu'elle véhicule en rapport avec les multiples variations et répétitions pratiquées par l'écriture sarrautienne. La double variante du conte nous permet de bénéficier d'une liberté encore plus grande dans l'interprétation de celles-ci à la lumière du texte sarrautien, lui aussi très variable.

Remarquons dès le début les premiers signes d'un détournement apparemment inopiné du conte : l'inversion des identités sexuelles des protagonistes. Même si celle-ci peut, à notre avis, ne pas être intentionnelle chez Sarraute dans ce cas, elle s'avère une preuve précieuse lorsqu'on l'étudie dans la perspective de notre sujet. Le Chaperon Rouge n'est donc pas une fille, mais un jeune homme accompagné d'une jeune femme et ce n'est pas une mère, mais le père et l'oncle qui les envoient chez la « mère-grand ». Le rapport est d'autant plus suggestif pour notre étude, qu'il s'agit de l'association des représentants de chacune des catégories de la dualité masculin/féminin réunis sous un seul nom de « Chaperons » :

Tandis que nous marchions côte à côte, portant le précieux paquet, sages petits Chaperons rouges allant chez leur mère-grand, je me sens délicieusement en règle, en ordre : un mécanisme de précision qui vient d'être nettoyé, bien épousseté, huilé et remonté. (M, p. 266)

Cette fusion des deux personnages dans une seule image de « chaperons » face au danger de Martereau-loup révèle la complexité de la dualité sarrautienne : le dédoublement des images du neveu, de la cousine, de Martereau et du danger/crime entre apparence et fond.

La *double image du neveu* apparaît scindée entre sa position apparente de personnage et sa position de narrateur-conscience. En tant que personnage, il est représenté selon la même image familière qui décrit la cousine, celle d'une petite fillette avec le bonnet rouge sur la tête. Non seulement ils se trouvent unis sous la même image, *lui + elle* : « les victimes apeurées, les enfants martyrs », « tendres petits cochons ¹⁸⁴ » (M, p. 324), mais ils vivent ensemble les mêmes émotions à l'égard du « loup » dangereux : « nous nous trémoussons devant lui, ma cousine et moi, tout frétilants et minaudant... » (M, p. 324). Ces images, très proches du conte, annoncent symboliquement deux réalités : celle du conte et celle du récit

¹⁸⁴ Nathalie Sarraute fait visiblement allusion ici à un autre conte « Les trois petits cochons ».

sarrautien. D'un côté l'image d'une réalité immobile du conte et de l'autre côté, la réalité mouvante de *Martereau*. Si la première se réduit à construire l'image de l'apparence de la fillette, la deuxième réalité, non seulement crée une fusion de deux personnages sous la même image, mais aussi agite et anime cette image par des sensations qui justifient la construction de celle-ci. L'ironie séduisante de la romancière vise bien sûr à établir cet écart entre un « chaperon » et des « cochons », entre le singulier et le pluriel, entre apparence et sensation, entre féminin et neutre, annonçant en même temps la métamorphose du neveu-personnage, support d'une simple dénomination, en neveu-narrateur agité par des tropismes. Son œil n'est plus un « mécanisme de précision » prêt à figer le monde dans l'image stable et nette de la perfection, c'est un œil dissociatif qui se réveille en lui et qui scrute sans pitié le loup-Martereau :

Souviens-toi...est-ce qu'il ne t'a pas semblé au moment où tu lui remettais l'argent... est-ce que tu n'as pas eu comme un pressentiment, une certitude, que cet argent tu ne le reverrais jamais, que cela ferait toutes sortes d'histoires... [...] Elle écoute, les yeux brillants, la bouche entrouverte. Je la sens qui se serre contre moi, qui vibre à l'unisson... « Ecoute, tu as raison... ça ne m'avait pas frappée... mais maintenant que tu m'en parles, je vais te dire... [...] Quand j'ai remis l'argent à Martereau, je savais qu'il le garderait... » [...] nous sentons l'un et l'autre cette délicieuse titillation, cette volupté qu'on éprouve tandis qu'on descend, qu'on se laisse tomber toujours plus bas vers les tréfonds... (M, p. 309-310).

En effet, c'est la cousine qui joue le vrai rôle de Chaperon rouge : jeune fille envoyée par son parent chez quelqu'un qui présenterait un danger. Elle est le personnage qui permet au narrateur d'entreprendre sa double expérience : franchir le seuil du monde apparent du conte et s'en écarter pour pénétrer « les tréfonds » du monde tropismique. À travers la cousine, le neveu s'identifie autant à son image apparente de « chaperon » qu'à ses sensations à l'égard de Martereau. Cette double identification lui permet donc de fusionner dans ses fictions avec un personnage féminin aux deux niveaux de la réalité. On ne peut pas déterminer si ce sont les tropismes de la cousine que le neveu découvre et fait siens ou s'il projette ses propres perceptions à l'égard de Martereau sur la cousine pour qu'en retour elle acquiesce. Mais une chose est claire, le narrateur peut présenter son point de vue sur le « loup » comme neutre puisque composé de deux visions : celle de la cousine et la sienne : « Je vais te dire... Même si tu avais voulu parler, tu n'aurais pas pu... Martereau t'en empêchait... Martereau pressait sur nous de toutes ses forces...Un courant très fort sortant de lui nous maintenait... Nous ne pouvions pas lui demander, souviens-toi... » (M, p. 310). Certes, ce n'est pas un sujet-substance qu'on découvre dans l'image du neveu-narrateur mais un sujet divisé, fragile,

inconsistant, menaçant de découvrir une vérité intime derrière laquelle chacun s'abrite ou se ment ; et en même temps, menacé d'être rejeté hors d'une communauté puisqu'il redoute d'affronter en soi cette vérité et la voit seulement à travers le souvenir et le mot d'autrui. Ce dernier rappel aux souvenirs de la cousine résonne comme s'il s'adressait aussi aux lecteurs : « souviens-toi... » et exerce à la fois l'effet d'une pression et d'une imploration : plonger au plus profond de soi pour trouver la *terra incognita*, le sous-sol d'un monde invisible, une valeur intrinsèque de notre existence. Or, le lecteur, ainsi que les personnages, veut toujours regagner les terres de l'apparence stable, « comme une bête de somme¹⁸⁵ » veut revenir « aux sillons que l'habitude a tracés¹⁸⁶ ». C'est justement à de tels moments, où le narrateur refuse de céder aux apparences et engage le lecteur dans son jeu de détection du tropisme, que se produit la vraie désintégration de l'*individualité* du neveu et qui se transforme en *dualité* d'un narrateur :

Ce n'est pas une illusion, une fausse réminiscence ; non, j'ai éprouvé cela exactement, je reconnais la sensation : cet arrachement, ce déchirement, tout tremble, craque et s'ouvre... je suis comme fendu en deux, en moi un air glacé s'engouffre. (M, p. 271)

Le dédoublement entre l'apparence et ce qui se cache dans « les tréfonds » instaure par l'intermédiaire du narrateur une nouvelle relation texte/image, l'image ne se contentant plus de créer des « figures » et de « figurer » le texte, mais se détachant de la signification originale pour inaugurer une nouvelle recherche de sens, celle du sens double. Ainsi, même s'il semble au début réducteur, le conte comme intertexte devient intéressant dans *Martereau* lorsque ce récit interroge la relation au modèle, et lui rend hommage tout en remettant en question les images présentées précédemment.

La *double image de Martereau* passe d'abord à travers l'image dédoublée du loup dans le conte. Le loup déguisé en grand-mère nous permet de percevoir une image double des deux personnages de sexe opposé¹⁸⁷ : « elle » possédée par « il », puisque avalée par lui, et « il » possédé par « elle », puisque déguisé en elle. Dans les deux cas la superposition du masculin/féminin, quoique fictionnelle, se produit. Il existe pourtant une différence de

¹⁸⁵ Raffy, S., « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique*, 656-657, op. cit., p. 18.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Cette image double, à part la dualité masculin/féminin, peut susciter bien sûr d'autres multiples interprétations de dédoublements : méchant/bon, animal/humain, etc. Mais comme mon objectif n'est pas celui de faire un commentaire littéraire du conte, j'essaie de rester dans le cadre de notre analyse de la dichotomie masculin/féminin, cette réduction comportant un caractère subjectif et orienté.

niveau auquel le syncrétisme y a lieu : dans un cas, la fusion entre elle et lui se réalise à l'intérieur de l'être, tandis que dans l'autre, il s'agit d'une fusion au niveau des apparences.

Chez Sarraute, la fusion qui se produit dans le conte se transpose dans son récit grâce au jeu de comparaisons et de métaphores et se traduit, dans l'imagination du narrateur, par la métamorphose de Martereau en « loup ». Déjà, la première allusion au caractère dangereux du protagoniste nous est fournie lorsque le neveu l'admire sur une photo dans une « tenue de loup de mer » (M, p. 232). Ensuite la répétition de l'image de ses « gros doigts » nous incite à penser à la fois à sa masculinité et à sa force impressionnante. La petite chanson : « J'ai mal à la tête, savez-vous pourquoi ? Parce-que ma grand-mère m'a donné le fouet... » (M, p. 268) fredonnée par Martereau au moment où il voit la cousine faire un geste de malaise, au lieu de détendre les deux « chaperons », éveille en eux un sentiment de gêne. Le chant, dont il est question ici, est polyphonique et protéiforme. Il est l'expression première de l'oralité dont la particularité est de niveler dans le même registre le chant, le roman et le conte. La « voix de fausset » (M, p. 325) de Martereau dérange l'ouïe du neveu car elle révèle en lui des doutes sur l'image apparente du protagoniste et des appréhensions à l'égard de ses intentions malhonnêtes supposées.

D'un autre côté, Martereau est décrit plutôt comme une vieille dame le jour où les cousins se rendent chez lui :

Nous trouvons Martereau chez lui. Il vient nous offrir lui-même, en pantoufles, ses lunettes relevées et posées sur la brosse épaisse de ses cheveux gris. [...] « Vous me trouvez en pantoufles, au beau milieu de l'après-midi, ça ne m'arrivait jamais, mais c'est l'âge, que voulez-vous, un peu de goutte... [...] ça vous fait rire, mademoiselle, hein, les infirmités de la vieillesse, la goutte... » (M, p. 266)

Jorunn Svensen Gjerden analyse cet extrait dans la perspective du conte à double connotation. Premièrement, elle estime que *Le Petit Chaperon Rouge* illustre « une fable sur la rencontre de la jeune innocence avec la sexualité ¹⁸⁸ » ce qui lui permet de lier l'image de Martereau à celle d'un « potentiel séducteur ¹⁸⁹ » de la cousine. A ce sujet, il est essentiel ici de se rappeler l'admiration de la cousine pour Martereau qu'elle appelait son « grand béguin » (M, p. 264).

Par l'emploi du mot « béguin » au sens double d'« amoureux » mais surtout de « bonnet », Nathalie Sarraute nous renvoie directement à l'image d'un « chaperon rouge »

¹⁸⁸ Gjerden, J., S., *Ethique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le paradoxe du sujet*, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 78.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 77.

naïve et d'un « loup » dangereux, images qui prennent forme plus tard. Deuxièmement, Gjerden soutient que le conte de fée introduit le motif du « quiproquo » dans *Martereau*. Ainsi, elle explique la confusion identitaire du loup et de la grand-mère par « l'ambiguïté soudaine de l'identité d'une personne qu'on croit connaître à fond ¹⁹⁰ ». Une autre dualité signalée est celle qui se contient dans le nom de Martereau où on peut déceler la présence du nom « mater ». Cette hypothèse devient encore plus plausible si on se reporte au moment où le souvenir de la mesquinerie de sa mère révèle chez le neveu des associations avec les intentions douteuses de Martereau : « ce regard de ma mère à table quand elle examine les morceaux dans le plat [...] Tout en moi vacille et s'ouvre... j'ai froid... Ce geste de Martereau quand il a tourné la clef dans la serrure... » (M, p. 272). L'association du protagoniste à la mère du narrateur, jugée indéterminée et accessoire par certains critiques¹⁹¹, implique une signification importante pour J. S. Gjerden selon qui : « du moment où Martereau tombe de son piédestal, ce qui vacille est aussi la fiabilité des oppositions binaires¹⁹² ». En effet, la tendance du narrateur à se classer toujours dans une catégorie se solde par son incapacité à se trouver une place définitive parmi les hommes. Il doit être conçu alors comme appartenant à la catégorie opposée des femmes. La même répartition des rôles est effectuée par le narrateur à l'égard de Martereau. Si la virilité du « grand béguin » se révèle affaiblie devant « le petit chaperon » par l'image peu avantageuse de Martereau en « pantoufles », souffrant de la « goutte... », est-ce qu'il est plutôt féminin que masculin ? A partir de ce raisonnement singulier, on va constater que trancher net entre deux catégories devient absolument impossible et surtout inutile chez Sarraute. Si une image du personnage ou du narrateur est établie pour être opposée à une autre, cette première image véhicule déjà des messages susceptibles de jouer un rôle double dans la formation du caractère d'un personnage parce qu'elle vise à modeler son comportement, à le couler dans un certain nombre de moules préétablis et aussitôt à le déformer, voire le métamorphoser.

On s'aperçoit de la sorte que l'utilisation de l'intertexte qu'est le conte de fée est révélatrice chez Sarraute dans la mesure où cet intertexte est chargé de significations aussi bien apparentes que cachées tout comme le texte sarrautien dédoublé entre « défiguration et refiguration qui déconstruit le visible et permet de sentir ce qui se passe sous le trompe-l'œil

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹¹ Françoise Asso et Alan J. Clayton remarquent que Nathalie Sarraute identifie dans *Enfance* (p. 1046) cette scène comme son propre souvenir. Voir : Asso, F., *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., pp. 43-44 ; et Clayton, A., J., « Coucou... attrapez-moi... », *Revue des sciences humaines*, 217/1990, pp.14-15.

¹⁹² *Ibid.*, p. 81.

des apparences ¹⁹³». Le neveu pense deviner la face cachée de Martereau, il s'imagine aussi croire dans le don de « voyante extralucide » (M, p. 309) de sa cousine. Ensemble, ils défigurent et reconstruisent Martereau et dans cette expérience de l'imaginaire, aussi bien avant la visite qu'après, on dirait qu'ils sont toujours en train de redessiner « le loup ». La recherche tropismique du narrateur s'intensifie à mesure que l'objet de ses recherches lui échappe, même s'il découvre ce mouvement authentique initial qui l'aide à dissocier une nouvelle image de Martereau de celle qui est apparente, il continue sa quête policière.

La chanson de *Martereau* semble remplir deux fonctions en même temps : déclencher le soupçon chez le narrateur et servir à Martereau pour camoufler ses intentions. Ainsi, le narrateur peut accuser le personnage d'un *double crime* : d'escroquerie et de dénaturation du langage. Ou comme le dit Sabine Raffy : « Au niveau narratif de surface, on soupçonne un personnage d'avoir essayé d'escroquer une forte somme d'argent, ce qui au niveau tropismique se traduit par : Martereau est-il ou non coupable de crime linguistique ? Est-il ou non écorché vif dans l'authenticité des sensations, ou un bloc compact qui assassine la langue en l'étouffant sous les clichés ? ¹⁹⁴» Par son incessante quête de Martereau, le neveu attire non seulement la cousine dans le monde des tropismes, mais aussi le lecteur qui, intrigué, lui-aussi, se joint au narrateur dédoublé entre ni l'un ni l'autre et pourtant et l'un et l'autre. Ainsi, le lecteur est pris dans la recherche du « chemin dans la forêt » (M, p. 309) où en compagnie du narrateur « nous retrouvons un à un les cailloux » (M, p. 309) blancs sauveteurs.

La référence au conte du *Petit Poucet* est aussi révélatrice que la référence au *Petit Chaperon Rouge*. Les rôles sont de nouveau répartis d'avance. Martereau jouera le rôle de l'Ogre. D'ailleurs, nous trouvons dans le récit la première association du personnage avec l'ogre au moment où Martereau raconte en toute convivialité au neveu un passage triste de sa vie lorsqu'il était, comme celui-ci, très malade. Il se rappelle avoir guéri chez sa grand-mère en Normandie : « Et j'ai dormi tant que j'ai pu et dévoré comme un ogre » (M, p. 228). La présence de la grand-mère serait-elle fortuite dans cet extrait ? Voici une autre preuve du génie sarrautien qui entraîne le lecteur dans son expérience de quête et aiguise son sens de l'enquête. Après avoir découvert les possibilités infinies du texte sarrautien, on se met à scruter chaque mot et à y identifier un double sens caché. Et comme dit Julia Kristeva : « [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité [entre le sujet de

¹⁹³ Foutrier, P., « Enfance, généalogie d'une écriture », *Critique*, 656-657/ 2002, op.cit., p. 45.

¹⁹⁴ Raffy, S., « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *ibid.*, p. 19.

l'écriture et le destinataire] s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double¹⁹⁵.» Nathalie Sarraute annonçait donc dès le début l'éventuelle comparaison de Martereau à un personnage des contes de fée et sa désagrégation en tant que personnage littéraire. Ainsi les mots « ogre » et « grand-mère », même si ce ne sont que des unités minimales du texte, s'avèrent être chez Sarraute les médiateurs qui relient surtout les textes qui dialoguent, non les sujets (le narrateur, Martereau et la cousine), lesquels, à un moment donné, sont totalement expulsés de l'œuvre grâce à leur volatilité. Ainsi des mots employés au début du récit, acquièrent toute leur importance et prouvent l'hétérogénéité énonciative du texte beaucoup plus tard quand le lecteur s'engage vraiment dans les recherches de ce qui constitue toute la matière romanesque de Sarraute.

En tant que lecteurs attentifs nous devons donc remplir ce rôle que le texte nous assigne : participer à la recherche du narrateur ou de l'auteur afin de détecter ce qui n'est dit qu'à mots couverts et comprendre la parole double qui use de l'intertexte comme d'une apparence à dépouiller ou d'un code à décrypter. Notre objectif ici restant toujours d'établir l'évolution et l'importance de la dualité masculin/féminin pour la construction du sujet sarrautien à travers l'intertexte qu'est le conte de fée, nous supposons que la corrélation suivie entre le mot « ogre » (M, p. 228) et le Petit Poucet (M, p. 309) permet de saisir toute sa richesse pour la configuration de notre problématique.

Plusieurs éléments contextuels nous incitent à faire le rapprochement entre le conte et *Martereau*. Le neveu, comme le Petit Poucet, prête une grande importance au regard et à l'écoute, d'où une attitude ambiguë de l'autre envers eux : d'un côté ils sont considérés par leur famille avec mépris puisque démesurément délicats¹⁹⁶, mais de l'autre, ce sont eux qui, grâce à la finesse de leurs regards, voient le côté invisible mais important des choses. La petite taille du personnage du conte devient très suggestive car on peut la comparer à celle du narrateur qui se voit lui-même devant la tante, la femme du « grand manitou » (M, p. 180), comme une « petite bête apeurée qui se terre du mieux qu'elle peut au fond de son trou » (M, p. 188). Dans cette dernière image nous devinons l'imbrication d'une image venue du monde dostoïevskien, celle du héros souterrain qui achève sa vie dans un trou. (CSS, p. 13).

¹⁹⁵ Kristeva, J., « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, XXIII, 239, avril 1967, p. 438.

¹⁹⁶ On trouve dans le conte la description suivante du benjamin et de l'attitude des siens envers son caractère : « Ce qui les chagrinait encore, c'est que le plus jeune était fort délicat et ne disait mot : prenant pour bêtise ce qui était une marque de la bonté de son esprit. Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours tort. Cependant il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères, et s'il parlait peu, il écoutait beaucoup ». Si on transpose l'image du neveu de *Martereau* à la place du portrait du Petit Poucet, on trouve une coïncidence entre la description de l'un et de l'autre. Il est bien sûr évident que les techniques narratives des deux textes ne sont pas les mêmes et c'est justement cette « déformation de la norme » qui permet de saisir toute la richesse du texte sarrautien.

D'ailleurs, Nabokov pris d'une aversion profonde contre Dostoïevski transforme le titre *Les Carnets du sous-sol* en *Souvenirs d'un trou de souris*. La « petitesse » du neveu est bien sûr symbolique chez Sarraute et vise à exprimer une double connotation. Le narrateur est « petit » en tant que personnage puisque c'est un faible et un raté, un « derviche grotesque » (M, p. 189) vivant aux dépens de son oncle, mais « petit » surtout comme narrateur car il est sans identité concrète, transparent et dépourvu de toute autorité narrative. L'insignifiante apparence du Poucet de Sarraute s'avère d'une importance fondamentale pour une narration authentique faisant une place énorme à l'activité du lecteur, « objet de tous les soins ¹⁹⁷ » de la romancière. Ainsi, Sarraute atteint le double objectif de son récit : décomposer les contours du neveu-personnage et rendre la position du neveu-narrateur insaisissable et indéfinissable. Ce processus de déconstruction sera accompagné en plus d'un phénomène propre aussi aux *Carnets du sous-sol* : renversement de l'infériorité en supériorité. L'insignifiance de l'homme souterrain, on le sait, s'avère être d'une importance capitale pour la construction d'un anti-héros, précurseur du personnage moderne.

Les petits cailloux sauveurs pour le Poucet sont métamorphosés dans le texte sarrautien, ils perdent leur consistance mais non leur importance. Comme eux, les tropismes de Sarraute aident le narrateur à trouver le vrai chemin sur lequel tracer son énonciation. Et les frères du Poucet ne seraient-ils pas comme les lecteurs de Nathalie Sarraute, qui, de surcroît, parviennent à traverser la « forêt » de façon autonome, comme si c'était chacun d'eux qui avaient dans sa poche les précieux cailloux ? Les cailloux deviennent tropismes sarrautiens, une matière intime dans laquelle le lecteur plonge en même temps que le narrateur et qui les aide à avancer « grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître » (ES, p. 1586). Les cailloux se transforment en miettes et les pistes s'embrouillent dans le conte, au même titre que les sensations dans le récit de Sarraute se volatilisent et rendent la quête laborieuse et les résultats imprévisibles, car plus on marche, plus on s'égare et on s'enfonce dans le brouillard de la Forêt. Tout ce qui est solide se trouve dévalorisé dans l'œuvre de Nathalie Sarraute qui valorise tout ce qui est vaporeux et souple. Les « cailloux » du neveu, lorsqu'ils tiennent du monde matériel, au lieu d'indiquer le bon chemin, peuvent nous diriger sur de fausses pistes. Il n'est pas étonnant alors que toutes les hypothèses bâties par le neveu autour d'un sujet « compact et dur » (M, p. 274) comme Martereau s'avèrent pulvérisées par la suite grâce aux interminables variantes et ruminations.

¹⁹⁷ Raffy, S., « Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Critique*, 656-657/ 2002, op.cit., p. 20.

Si dans le conte il s'agit de sept garçons, chez Sarraute, nous découvrons une jeune femme et un jeune homme perdus dans leur expérience d'interprétation des intentions de l'« ogre ». Peu après la visite chez Martereau, les deux cousins, unis par le sentiment de méfiance commune qu'ils éprouvent à l'égard de celui-ci, avancent « la main dans la main » sur le chemin de la quête des tropismes déclencheurs de leurs états inquiets. Le même élément déforme le modèle du conte auquel se réfère le récit sarrautien à chaque fois, celui de l'union du masculin avec le féminin. Si dans le cas du *Petit Chaperon Rouge*, le narrateur se désignait par le même nom que la cousine, se dissolvant ainsi sous le nom d'un personnage féminin, dans le cas du *Petit Poucet*, le neveu attire la cousine dans son camp et ceci mène à l'effacement de l'identité féminine de celle-ci sous le nom d'un personnage masculin. L'interversion des catégories binaires s'opère d'une manière très discrète et prouve de nouveau qu'un personnage ne nécessite pas d'être identifié selon ses caractéristiques apparentes, puisqu'il devient un « être sans contours, indéfinissable, insaisissable, invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien » (ES, p. 1578) face au danger, aux émotions, aux doutes, aux hésitations, aux tropismes. Mais si, au contraire, le texte tient à entretenir les différences apparentes entre les sujets et à tracer des limites nettes entre les valeurs et les significations qui leur sont assignées, il ne peut que déclencher chez des auteurs modernes comme Nathalie Sarraute l'envie de le métamorphoser jusqu'à le rendre méconnaissable.

Il y a un moment dans le conte où le protagoniste échange pendant la nuit les bonnets de ses frères avec les couronnes en or des petites filles de l'ogre. Cette ruse du Petit Poucet mène à une mort atroce des petites filles et sauve les garçons. Il est évident que ce n'est pas un exemple où le conte valorise le rôle masculin, car à la place des garçons pouvaient se trouver aussi bien les petites filles et le résultat aurait été le même. Ce que vise le conte par-dessus tout, c'est le message éthique selon lequel le bon gagne toujours et le mauvais est puni. Le texte sarrautien vise, lui, un objectif plutôt esthétique mais qui contient en soi toute l'éthique du « trouble dans le genre¹⁹⁸ ». Par conséquent, si on lit ce passage à la lumière du texte

¹⁹⁸ Butler, J., *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de « Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity », (1990) ; Paris, Éditions la Découverte, 2006. Dans ce livre Judith Butler entame une réflexion philosophique approfondie sur les notions de genre et de sexe et les libère de leur contrainte idéologique. La pensée de l'écrivaine s'inspire des travaux de Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva et Monique Wittig. Les objectifs principaux que vise la démarche de Butler nous rappellent en quelque sorte ceux révélés par Nathalie Sarraute lors de ses entretiens avec Simone Benmussa. Il s'agit notamment de désolidariser la notion de genre de l'opposition féminin/masculin ; mettre à nu le jeu des normes derrière l'apparence de la nature ; prouver que le genre est performatif (il prend forme par le fait même d'être énoncé et mis en pratique, joué) ; refuser toute identité stable et avancer l'idée que la notion de genre est trouble et génère un trouble dans le genre.

sarrautien, on pourrait dire que la moindre modification apportée au système des oppositions binaires masculin/féminin ne conduit point à la disparition d'un élément de la dualité au profit de l'autre, mais elle va plus loin et met en action une conceptualisation très complexe de la décomposition de cette dualité au niveau linguistique et narratif.

Même si le passage en cause n'est nullement mentionné dans le récit de Sarraute, nous pouvons en percevoir la trace et l'interpréter en tant qu'intertexte implicitement inscrit dans le mot « ogre » et toutes les autres expressions qui le caractérisent et suggèrent son rapport au Poucet-neveu. L'ogre-Martereau est un ogre tactile, dont la principale jouissance est, dans l'imagination du neveu, de tenir sa victime dans son poing. C'est justement l'image de la « poignée de main forte » (M, p. 227), tellement fascinante au début et puis de « ses gros doigts replets » (M, p. 272), tant controversée vers la fin du récit, qui révèle Martereau comme ogre en train de saisir sa proie, le neveu, acte capital de puissance et anticipation de la gueule qui le dévorera. Cette prise de possession, nous l'avons vu, se manifeste dans l'admiration que le neveu porte à Martereau et à son caractère viril et fort comparé au sien de « femme hystérique » (M, p. 228). Lorsque le neveu tend vers son ogre ses « flasques tentacules », motivé par son besoin de se coller à lui, de s'identifier à sa force masculine pour gommer les manifestations peu viriles de son comportement, ne jouerait-il le même rôle que le Petit Poucet lorsqu'il enfile les bottes magiques de l'ogre endormi, bottes qui avaient le don de s'agrandir et de rapetisser selon la jambe de celui qui les chaussait ? D'ailleurs nous trouvons dans *Martereau* le passage suivant qui, dès le début à nouveau, nous annonce d'une manière complètement implicite l'infiltration de l'intertexte en cause :

Si jamais un insensé dans un moment de fureur osait ainsi « à propos de bottes », se permettre une aussi indécente sortie, on sait bien ce qui lui arriverait. Il les verrait s'éloigner d'un seul coup, se retirer, comme ils savent le faire, très loin, à des distances immenses, mettant entre eux et lui toute leur stupeur attristée, leur incompréhension, leur innocence, leur inconscience ; il serait seul, abandonné de tous dans le désert, sans autre partenaire, sans autre adversaire que lui-même. (M, p. 189, C'est nous qui soulignons)

L'expression désuète « à propos des bottes » équivaut à « du coq à l'âne ». Il s'agit donc d'un passage incongru de l'essentiel au superflu, un passage qui introduit l'effet d'une étrangeté, d'un écart dérangeant. Dans cette optique, se confronter à des « bottes » peut impliquer une confrontation à une altérité. Tout au long du texte, le narrateur sarrautien se confronte à une altérité. Le passage même de ses mouvements intérieurs aux images superflues apparaît comme un passage du coq à l'âne, comme une confrontation à quelque

chose de singulier. Pourtant, sa perception de l'altérité est ambiguë : tantôt il l'« enfile » en endossant (comme on endosse des « bottes ») l'image fautive de son *moi* renvoyée par l'autre, tantôt il s'en détache pour enfin révéler ce que cette image avait d'étrange, de superflu.

Rappelons-nous que ce ne sont pas seulement les « bottes » de l'ogre-Martereau que le neveu enfile fièrement mais aussi celles de la « petite fée » (M, p. 190) qui est la tante. Il s'identifie à la fois à un propriétaire de bottes masculin et féminin pour la même raison : se créer une essence. Cette transposition des images tirées du conte et assemblées dans le récit sarrautien autour d'un élément tout à fait étranger au contexte du conte se présente doublement riche du point de vue stylistique, puisqu'elle fait penser à la fois à une métaphore et à une métamorphose. L'image des « grands manitous » et celle de Martereau incarnent métaphoriquement l'image des « bottes » qui traduit dans le texte une pensée plus riche et plus complexe que celle exprimée par le vocabulaire descriptif concret du conte. Et parallèlement, non seulement Martereau se métamorphose en « ogre » mais aussi se transforme en « bottes » que le Poucet-narrateur ajuste avec frénésie à son pied. C'est notamment par peur de ne pas laisser les « bottes » se retirer [...] à des distances immenses » (M, p. 189) que le narrateur s'accroche à ses héros et s'imagine que tout reprend forme dans leurs regards, dans leurs gestes. Ainsi s'explique l'attention obstinée avec laquelle le neveu observe les mains des personnages, organes du contact par excellence qui l'aident, dans ses illusions, à se « redresser » et à comprendre « où il est et qui il est » (M, p. 227). Mais paradoxalement « les doigts fluets aux larges bagues » de la tante (M, p. 183) qui attirent le neveu dans le camp des femmes au même titre que les « gros doigts replets » (M, p. 272) de Martereau, qui aussitôt capturent le neveu dans le camp des hommes, ne remettent point d'aplomb le narrateur agrippé tantôt à la femme, tantôt à l'homme, mais au contraire exercent un effet de destruction de son identité propre. Il se perd lui-même comme s'il n'avait jamais existé, comme si la poignée d'une « énorme main » (M, p. 329) finissait par « écraser les minuscules doigts » (T, p. 13) du Poucet sarrautien, être devenu anonyme et transparent comme celui du huitième *Tropisme*¹⁹⁹. C'est là que se révèle le crime le plus atroce de Martereau et l'abjection la plus humiliante du narrateur. L'image du Poucet-narrateur pris dans le poing géant de l'ogre-Martereau évoque chez Sarraute l'image d'un auteur-narrateur

¹⁹⁹ « Quand il était avec des êtres frais et jeunes, des êtres innocents, il éprouvait le besoin douloureux, irrésistible, de les manipuler de ses doigts inquiets, de les palper, de les rapprocher de soi le plus possible, de se les approprier. Quand il lui arrivait de sortir avec l'un d'eux, d'emmener l'un d'eux « promener », il serrait fort, en traversant la rue, la petite main dans sa main chaude, prenante, se retenant pour ne pas écraser les minuscules doigts [...]. » Il s'agit ici de cette autorité dont la voix imposante retentit pour étouffer la voix hésitante du sujet sarrautien. Sous le poids d'une telle manipulation, le sujet cède et perd son identité personnelle. Valérie Minogue estime que cette image vise à communiquer « la sensation d'une victime saisie par un langage autoritaire », *OC*, p. 1723.

agrippé par un langage autoritaire. Ce qui subsiste c'est la honte, une forte émotion que le narrateur éprouve lorsque les doigts de Martereau « palpent » le foulard tricoté par les doigts de la tante :

Ses doigts chauds chatouillent mon cou, palpent avidement mon foulard, ses dents d'ogre luisent. Ses yeux... sa voix se mouille, chaude, brûlante... « c'est votre tante, dites, c'est votre tante qui vous a tricoté ça ? » l'homme surgit de derrière un arbre, la fillette rougissante recule et baisse les yeux... « c'est votre tante, elle aime tricoter, votre tante, ça l'occupe, hein, elle aime ça ?... » (M, p. 329)

L'image du foulard peut être lue comme le symbole de l'union entre la Dame et le Monsieur, cette union qui prive le narrateur d'indépendance et suggère sa souplesse masculine. Ainsi, le foulard enlace le cou du neveu comme une laisse attacherait une licorne à sa « dame ». Et à l'instar de la licorne qui sur les fameuses tapisseries se contemple dans le miroir tenu par la dame, le narrateur se reflète à travers le regard de la tante²⁰⁰.

Mais pourquoi le narrateur a-t-il honte et non peur devant l'ogre aux dents luisantes ? D'abord le narrateur se voit peut-être déprécié par Martereau pour la féminité latente dont il fait preuve dans ses rapports avec la tante, image qui le représente comme une « fillette rougissante » par rapport à l'« homme » sûr de lui. Le tricot de la tante peut commenter au figuré l'activité de celle-ci de « rogner, modeler, couper » (M, p 178) des étalons et des images selon son propre goût de femme. Elle tricote l'image du neveu, mais aussi celle de l'oncle, de sa fille et bien sûr celle de Martereau. Ainsi, la phrase « ça l'occupe, hein, elle aime ça ?... » vise peut-être à ironiser sur cette manie de la tante de tout façonner, et surtout elle vise à stigmatiser la quête obsessionnelle de l'image entreprise par le narrateur. En même temps, l'attirance exercée par ce personnage viril éveille chez le narrateur un sentiment très aigu de honte puisqu'il comprend qu'il ne peut pas s'empêcher de céder cette fois à

²⁰⁰ *La Dame à la licorne* est une série de six tapisseries datant de la fin du XVe siècle. Toutes les tapisseries reprennent les mêmes éléments : sur une sorte d'île, on voit une femme entourée d'une licorne à droite et d'un lion à gauche. Cinq de ces représentations illustrent un sens : *la vue* : la licorne se contemple dans un miroir tenu par la dame ; *le toucher* : la dame tient la corne de la licorne ainsi que le mât d'un étendard, le goût : la dame prend une dragée que lui tend sa servante ; l'ouïe : la dame joue de l'orgue ; l'odorat : pendant que la dame fabrique une couronne de fleurs, un singe respire le parfum d'une fleur dont il s'est emparé. A nos yeux, c'est justement les deux premières représentations de *la vue* et *du toucher* qui ont, peut-être, incité Nathalie Sarraute à désigner ironiquement la tante par le nom de « dame à la licorne » (M, p. 190). Chez Sarraute, à travers *la vue* se reflète une image double : celle surgie suite à l'autoportrait flatteur que la tante peint d'elle-même à l'intention du neveu et celle du narrateur, fidèle complice de la tante, image reflétée dans le miroir de celle-ci. Les deux images sont ironisées par Nathalie Sarraute et visent à souligner la superficialité de la « dame » et la transparence du reflet de « monsieur ». Les deux images sont doubles puisque supposent une autre image au-delà de celle apparente. *Le toucher* se traduit dans le récit sarrautien, par justement les représentations des mains de la tante qui attirent et manipulent tellement le regard du narrateur.

l'influence magique de Martereau et de ses forts doigts « chauds »²⁰¹. Il a honte surtout de son impuissance à prendre parti non seulement en face de sa tante mais aussi en face de Martereau. Le neveu a honte devant ses « parents ». L'infantilisation du personnage-narrateur nous révèle ici de nouveau cette représentation de l'enfant, avec tout ce qu'il peut avoir de sensible, de vulnérable et d'affectif, avec cette réceptivité particulière d'images, de sons, de paroles et avec cette capacité de reproduire, transmettre et d'outrepasser ce qu'il a reçu en héritage de ses ascendants.

Le geste de Martereau touchant le foulard autour du cou du narrateur est ambigu et peut se traduire dans sa vision comme l'expression d'un mépris à l'égard de la conduite de « femmelette » (M, p. 288) du narrateur, mais aussi comme un indice d'une relation amoureuse de Martereau avec la tante. Par conséquent, ce geste peut commenter une double relation de Martereau : avec le narrateur et avec la tante. De ce double rapport résulte, simultanément avec l'image d'enfant, l'image double de la « fillette rougissante ». Celle-ci reflète aussi bien le narrateur honteux de son caractère indéfini que la tante intimidée par son admirateur potentiel.

Martereau qui joue le rôle de méchant apparaît donc ainsi doublement présenté : il est loup mais il peut être ogre aussi. Les deux images se superposent dans le dernier extrait cité où ce sont d'abord les dents de l'ogre qui luisent, mais c'est devant l'homme-loup que la petite fillette rougit. Dans les deux cas, le narrateur lui crée l'image d'un être plus grand, plus fort et plus dangereux que lui, mais cette image se décompose aussi bien dans le conte (le loup est éventré, et l'ogre est abattu) que dans le récit de Sarraute. Pourtant, ce processus de désagrégation chez Nathalie Sarraute est différent de celui produit dans le conte. Si dans le conte, il s'agit d'une désagrégation exprimée dans la mort, ou le sommeil fatal du héros, dans le monde sarrautien, la désagrégation se produit par la renaissance, suite aux multiples images de Martereau-ogre-loup qui tantôt se superposent, tantôt s'opposent et ainsi finissent par se détruire l'une l'autre en présentant d'un même personnage des interprétations différentes et souvent incompatibles. Avec l'image de l'ogre ou du loup se désagrège l'image du Petit Chaperon rouge ou du Petit Poucet, comme se décomposent les images de Martereau et du neveu-narrateur. Puisque toutes ces images se trouvent en étroite interdépendance comme les

²⁰¹ Jorunn Svensen Gjerden interprète autrement cette scène. A son avis, l'attirance que le narrateur éprouve pour Martereau pourrait se lire comme homosexuelle et refoulée : « En fuyant sa propre sexualité, il (le narrateur) cherche à retourner à un monde enfantin où règne un amour simple et pur entre père et fils ». Elle propose aussi l'hypothèse que la tendresse du geste de Martereau signifierait que l'attirance entre les deux hommes peut être réciproque : « Mais c'est le cou du *neveu-narrateur* que les « doigts chauds » de Martereau chatouillent ». Voir Gjerden, J., S., *Ethique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le paradoxe du sujet*, op.cit., p. 84.

maillons d'une chaîne, il suffit qu'un maillon faible se décompose et le même sort magique atteindra toute la chaîne.

Dans cette analyse sur le conte de fée comme l'un des éléments intertextuels présents dans le récit sarrautien, nous voyons que le roman chez Sarraute, et en particulier la structure narrative, est aussi bien l'endroit où se tapit l'idée de l'être neutre qu'un lieu privilégié pour s'en prendre aux conventions qui renient cette forme de neutralité. Ainsi les conventions littéraires et même sociales de la séparation radicale entre deux ou plusieurs catégories, comme par exemple la notion binaire de l'identité masculine/féminine, se trouvent annihilées à travers la mise en échec des modèles véhiculés depuis longtemps par la lecture conventionnelle des contes de fée. Par conséquent, il ne s'agit pas d'« un système de conventions et de croyances » (OC, p. 1593) solides construit par le conte en tant qu'œuvre littéraire, puisque le personnage du conte tout autant que le personnage sarrautien se caractérisent par une identité malléable. Ces modèles sont construits seulement lors d'un acte de lecture traditionnelle. Ce sont donc nos modèles de Chaperon rouge, fillette par excellence et de Petit-poucet, garçon par excellence, que Nathalie Sarraute a peut-être voulu rendre doubles par le détournement de la charge de violence symbolique que les assignations traditionnelles de ces images peuvent receler. La romancière a délivré le lecteur non seulement des contraintes du personnage à image figée, mais l'a arraché aussi aux conventions narratives auxquelles il était habitué.

Ainsi, l'exemple du conte s'avère polymorphe puisqu'on y trouve aussi bien des éléments narratifs communs au récit sarrautien (l'absence d'indices temporels, d'espace, de genre du narrateur) que des structures narratives différentes, largement repensées chez Sarraute (schéma narratif, type de narration et de focalisation, etc.). En ce qui concerne les conceptions du système des oppositions binaires, on peut conclure que si le conte de fée est un champ à la fois tributaire des modèles d'une lecture traditionnelle du masculin/féminin et générateur de nouvelles significations de cette dichotomie, le récit sarrautien paraît particulièrement prometteur dans la mesure où, tout en intégrant les acquis du conte, il s'attaque à la notion de la binarité conçue par une lecture traditionnelle et autorise tous les glissements, les permutations, les explorations et les inventions identitaires d'un narrateur et d'un personnage à image double. Mais avant tout, le recours au conte de fée permet à Nathalie Sarraute d'articuler d'une façon extrêmement originale l'importance de l'image double à la prégnance de la parole double. Ce monde où les héros sont plongés dans un anonymat mystérieux, où les repères spatio-temporels sont rendus variables, où toutes sortes

d'étrangetés peuvent se manifester et tout peut se métamorphoser s'avère un monde proche de celui de Nathalie Sarraute surtout par la magie des mots qui ouvrent des possibilités inimaginables. Valérie Minogue a su très bien exprimer ce lien entre le statut de la parole dans l'œuvre de Sarraute et dans le conte de fée :

Le conte de fée, partie intégrante du monde langagier de l'enfant, souligne le pouvoir magique des mots – des mots sésame, des abracadabra, des transformateurs, des mots de passe, des mots et des gestes qui conjurent le sort. Ces pouvoirs magiques renforcent l'autorité de la parole adulte en indiquant les dangers qui attendent ceux qui sortent de la route prescrite. Le conte de fée enseigne l'ordre, propose des modèles, structure l'imagination, rappelant à l'enfant sa faiblesse, sa dépendance et les biens promis à qui suit la bonne route.²⁰²

Parole d'enfant ou parole d'adulte, laquelle sera celle du personnage-narrateur de *Martereau* ? Un personnage-narrateur qui tout au long du texte ne cesse de se métamorphoser. L'animalisation, l'infantilisation, l'accumulation, la dissociation, la contradiction sont des techniques utilisées par Nathalie Sarraute pour parvenir à ces métamorphoses et par là même réaliser son objectif de démythification de la dichotomie des genres/sexes. Dans le processus de ces métamorphoses la dualité psychique apparaît comme une donnée propre aussi bien aux personnages masculins qu'à ceux féminins, avec des dominantes variant d'un individu à l'autre, d'une identité à l'autre car chaque identité spécifique à un sujet donné se construit dès lors comme un écart, une altérité par rapport au prototype.

Focalisée sur le brouillage des composants de la dichotomie masculin/féminin dans *Martereau*, notre analyse nous a conduit, en somme, à envisager le dépassement de cette dichotomie particulière en association avec le dépassement de tout système binaire lorsqu'il s'agit d'une écriture des mouvements intérieurs. Une écriture telle qu'est celle de Nathalie Sarraute et qui contient en sous-strate, entre autres, un modèle de mouvement souterrain auquel a tenté d'accéder déjà Fiodor Dostoïevski dans *Les Carnets du sous-sol*.

L'oscillation entre les deux caractéristiques opposées d'une même image, en l'occurrence, une image double, sans qu'on sache jamais exactement laquelle est sa fausse représentation et laquelle est la vraie, déstabilise et peut entraîner bien sûr des exclamations comme celles-ci : « Vous passez toujours d'une extrême à l'autre. Avant c'était un saint, à présent c'est un filou, pourquoi pas un assassin ? » (M, p. 277). Ainsi, de l'image vers l'image double il n'y a qu'un pas, comme d'un Martereau, « très brave type » (M, p. 265) inspirant de

²⁰² Minogue, V., « L'enfant et les sortilèges ou l'Enfant d'éléphant au pays des mythes » dans *Autour de Nathalie Sarraute. Actes du colloque international de Cerisy-la-Salle de 9 au 19 juillet 1989*, op. cit., p. 55.

la confiance à tout le monde, jusqu'à son double, l'« homme de paille » (M, p. 300), image que l'on peut attribuer autant à Martereau qu'à l'oncle. L'oncle est l'homme de paille qui couvre les actes de Martereau, tandis que ce dernier, lui aussi à son tour, homme de paille, couvre les écrits du narrateur. Dans tous les cas, les personnages risquent d'être désagrégés sous le poids du masque appliqué sur eux par l'image double « en paille ». Et si c'est à chercher la source d'où jaillissent abondamment des images « en pailles » de ce genre on pense aussitôt à Flaubert et à sa *Madame Bovary*, mais aussi et très fort à Dostoïevski et son homme du sous-sol. Le héros du sous-sol est un exemple révélateur, quoique « primitif » encore, de narrateur et personnage qui décompose tous les traits stables d'une image, selon des principes proches à ceux sarrautiens, préoccupé systématiquement, sinon de faire éclater une vérité à double fond, du moins de démasquer les faux-semblants au travers la mise en scène de ses pulsions duplices.

* * * *

En conclusion à cette analyse sur l'image double chez Dostoïevski et Sarraute, on peut dire que les récits des deux écrivains, comme la peinture expressionniste et cubiste, sont fondés, sur un principe complexe de dissociation et de dédoublement. Dans l'œuvre de Dostoïevski ce sont les expressionnistes qui se reconnaissent le mieux, dans celle de Sarraute, les cubistes.

Le critique allemand Julius Meier-Graefe²⁰³ et Elie Faure²⁰⁴ suggèrent l'analogie entre l'auteur russe et l'expressionnisme de Paul Cézanne. Ici la représentation de la réalité ne signifie pas lui donner une forme nouvelle, mais la révéler en offrant une perspective nouvelle. A travers ses œuvres, Paul Cézanne a progressivement renoncé à l'exigence d'une réalité sensoriellement perceptible, encore à l'œuvre dans l'impressionnisme, pour rechercher l'expression des sentiments intérieurs et la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. Chez le peintre, cette nouvelle perception du réel est rendue possible grâce à l'exploration des profondeurs réalisée dans ses

²⁰³ Meier-Graefe, J., *Dostojewski der Dichter*, Berlin, 1926. Cité par Larangé, D. S. dans *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op. cit., p. 83. Larangé définit l'existentialisme en citant les commentaires de Frantz Novotny à l'égard de la peinture de Cézanne : « l'expressionnisme se veut une re-présentation – une nouvelle présentation, une mise-en-présence originale – de la réalité et non plus sa figuration. », p. 84.

²⁰⁴ Faure, E., *Les Constructeurs*, Paris, Gonthier, 1965. Cité par Larangé, D. S. dans *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op. cit., p. 84 : « Ellie Faure voit aussi bien dans Dostoïevski que dans Paul Cézanne des constructeurs d'une nouvelle perception du réel, celle des profondeurs. »

œuvres. Il s'agit bien d'une exploration des profondeurs qui met en évidence la dualité de la réalité, une dualité qui signifie la fragmentation, une dualité où s'enracine plus tard la vision cubiste. Merleau-Ponty relie ainsi la recherche expressionniste des profondeurs réalisée par Cézanne à la désagrégation de la réalité représentée par les cubistes : « Quand Cézanne cherche la profondeur, c'est la déflagration de l'Être qu'il cherche, et elle est dans tous les modes de l'espace, dans la forme aussi bien. Cézanne sait déjà ce que le cubisme redira : que la forme externe, l'enveloppe, est seconde, dérivée, qu'elle n'est pas ce qui fait qu'une chose prend forme, qu'il faut briser cette coquille d'espace, rompre le compotier [...]. »²⁰⁵.

Comme Cézanne en peinture, Dostoïevski vise en littérature une pareille « déflagration de l'Être » à travers des représentations souvent fondées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre une plus grande intensité expressive. La description des pulsions contradictoires, « cette foule d'éléments hostiles » (CSS, p. 12) qui habite le for intérieur de l'homme souterrain brise la forme classique du personnage littéraire et montre « l'homme dans l'homme », la double essence de l'être. L'art de Dostoïevski comme celui de Cézanne manifestent chacun à sa manière une tendance commune de réaction contre les formes qui fournissent une perception unique de la réalité. En ce sens, on peut considérer les deux artistes comme des véritables précurseurs de l'art non figuratif, abstrait. Et si en peinture, Pablo Picasso a poursuivi l'évolution de l'art de Cézanne vers le cubisme, en littérature, Nathalie Sarraute a poursuivi l'évolution de l'œuvre de Dostoïevski vers la fragmentation et la déconstruction de l'image pour la présenter sous de multiples points de vue. Si l'art de Dostoïevski s'apparente à l'art expressionniste et, en essayant de libérer les possibilités artistiques pour parler librement des états d'âme inexplorés auparavant, veut manifester une tendance à l'art non figuratif, l'art de Sarraute réalise ce programme ambitieux qui vise l'abstraction et, en libérant l'élément narratif et littéraire du carcan de la forme, peut être comparé à une véritable toile cubiste.

Ici, la couleur ne correspond pas à la chose comme son essence rendue soudain visible ; la valeur ne colle plus au personnage comme une seconde peau. Le tableau sarrautien évoque la réalité avec des couleurs qui sont loin d'être nettes puisque décomposées en nuances diverses, nuances qui ne se révèlent adéquates qu'à un certain moment de leur visualisation. Une fois que la focalisation change d'angle, d'instant et de support, les multiples nuances de la réalité se révèlent sous une autre lumière quand elles se séparent et

²⁰⁵ Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 65. Cité par Larangé, D. S. dans *Récit et foi chez Fiodor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, op. cit., p. 84.

retrouvent leur autonomie. Ce rapprochement de l'écriture de Nathalie Sarraute avec la peinture fait penser aux éléments géométriques sur les toiles de Pablo Picasso qui définissait la peinture cubiste de la manière suivante :

Nous ne la voyons que comme un moyen d'exprimer ce que nous percevons par l'œil et par l'esprit, en même temps que nous utilisons toutes les possibilités qui se trouvent à l'intérieur des propriétés naturelles du dessin et de la couleur. Pour nous, cela devient la source d'une joie inattendue, un réservoir de découvertes²⁰⁶.

Et quand l'œuvre devient tableau, le stylo, lui, se transforme en pinceau : « Nathalie Sarraute écrit comme on peint, soignant les à-plats [...]. Sur les cimaises, son frère pourrait s'appeler Paul Klee²⁰⁷. » La référence à la peinture permet de caractériser la quête de l'absolu des deux auteurs, leur exploration dissociative de la vie secrète qui brille à travers les contours dans un jeu d'ombre et de lumière, tout en l'inscrivant dans les problématiques de l'art contemporain. Le principe de la dissociation d'une image double n'est pas présent dans l'œuvre de Dostoïevski et Sarraute seulement pour stigmatiser une unité visiblement fausse, mais aussi, par un récit polymorphe, pour accéder à une dignité esthétique riche en découvertes. Comme une part vraiment secrète du tableau de la réalité du personnage-narrateur sarrautien et dostoïevskien, nous avons étudié d'abord ce regard réprobateur qui pèse sur l'objet lui-même qui, dans l'expérience immédiate, se donne sur le mode non problématique de l'évidence, mais qui revient scindé par le cliché. Dès à présent nous étudierons les modalités langagières mises en œuvre par ces deux auteurs afin de concrétiser, si possible, la dualité de l'image. Après l'exploration du regard dissociatif, nous focaliserons donc notre attention sur la parole dissociative dans le texte de Nathalie Sarraute, parole perçue comme une possible continuation de la parole polyphonique de Fiodor Dostoïevski.

²⁰⁶ Gantefhurer-Trier, A., *Le cubisme*, Taschen, Kolyma, 2004, p. 45.

²⁰⁷ Delbourg, P., « Nathalie Sarraute : une nuit sous les tropismes », *L'Événement du jeudi*, 28 septembre, 1995.

Chapitre II : La parole dissociative

L'image double apparaît grâce à ce regard inquisiteur présent dans l'œuvre de Dostoïevski et Sarraute qui dissocie, saisit, pénètre la réalité d'une façon toujours mystérieuse et insistante. Mais le regard dissociatif, bien qu'essentiel, n'est évidemment pas le seul outil que les narrateurs dans les œuvres des deux auteurs utilisent pour capter l'invisible dualité. Saisir le double passe également par la voie de la parole double qui s'inscrit d'une façon originale dans l'énonciation de Dostoïevski et Sarraute.

Toujours selon notre méthode, l'étude des caractéristiques du mot double dans *Les Carnets du sous-sol* de Fiodor Dostoïevski précèdera celle de la parole double dans *Martereau* de Nathalie Sarraute. Dans cette entreprise, nous allons privilégier une lecture personnelle et une analyse intuitive du texte dostoïevskien²⁰⁸, tout en gardant en perspective un rapprochement avec la poétique de Nathalie Sarraute. Car c'est justement à travers une lecture intuitive de l'œuvre de Dostoïevski et une sensibilité particulière pour sa langue russe que Sarraute a su redécouvrir et défricher ainsi une nouvelle voie pour l'interprétation de la poétique de celui-ci. Grâce à cette réceptivité du russe, elle a pu entrevoir, vraisemblablement, dans l'univers dostoïevskien, si étrangement inquiétant et sombre, un brin d'espoir intarissable, quoique profondément « enterré », d'une poétique du mot double sans précédent. C'est aussi, peut-être, grâce à ses origines russes qu'elle a pu comprendre toute la puissance dite et non-dite de ce désir ambigu d'« étreinte fraternelle » avec un autre et son impact aussi bien sur la vie humaine que sur la vie des mots.

Mais outre la sensibilité de Sarraute à l'égard des mots de Dostoïevski, nous connaissons bien entendu celle qu'éprouve l'écrivaine envers la poétique du *je* de ses autres prédécesseurs ainsi que sa passion unique pour les mots en général et les mots des autres en

²⁰⁸ Bien que la richesse des perspectives ouvertes par l'ouvrage de Bakhtine l'a rendu indispensable à toute analyse de la poétique dostoïevskienne, notre analyse s'en inspirera que très peu. La lecture que fait Bakhtine des *Carnets du sous-sol* (Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 266-278) est fort perspicace et mérite certainement d'être considérée plus en détail, or une telle entreprise impliquera une analyse trop vaste et nous amènerait à dépasser les limites de pages que nous nous sommes fixées dans le présent chapitre.

particulier. Ce sont notamment les mots des autres qui suscitent à l'intérieur du *je* sarrautien les tropismes qui constituent la matière primaire de l'écriture sarrautienne. De la sorte, l'écriture de la romancière apparaît avant tout comme un dialogue constant, nécessaire et compliqué à la fois, avec une parole dont on peut explorer à l'infini les couches souterraines.

II.I. Le mot double chez Fiodor Dostoïevski.

Dans la deuxième partie des *Carnets du sous-sol* les mots suivent le cheminement sinueux d'un souvenir « oppressant » venu d'un passé qui revient sans cesse²⁰⁹. Ils apparaissent comme vecteurs d'une dualité profonde propre à « ce bavard inoffensif et contrariant » (CSS, p. 29) divisé entre sa voix intérieure et la voix de l'autre, ainsi qu'à l'intérieur de soi-même, entre les voix multiples de son *je*. La parole qui convient ici pour laisser transparaître ce double clivage sur le fond d'un amalgame entre diverses voix doit devenir parole duplice, polyphonique, dira M. Bakhtine, contenant en creux un rapport ambigu à autrui (extérieur ou intérieur) et à son discours :

La parole de l'« homme du sous-sol » est entièrement parole adressée. Pour lui, parler signifie s'adresser à quelqu'un ; parler de soi signifie adresser sa parole à soi-même, parler de l'autre signifie s'adresser à l'autre, parler du monde – s'adresser au monde. Mais parlant avec lui-même, avec l'autre, avec le monde, il s'adresse en même temps à un tiers : il lorgne sur l'auditeur, le témoin, le juge²¹⁰.

Dès lors, le soliloque de l'homme souterrain se transforme en dialogue intérieur tissé de tout ce que ce mode d'énonciation peut impliquer de subjectif : observations, jugements, interrogations, souvenirs, projets, rêves. La représentation verbale de cette subjectivité est placée ici sous le signe du dialogique et du diffus grâce aux négations, mensonges, répétitions, contradictions, variations, tous stratagèmes qui visent à empêcher le texte de courir le risque d'un langage hermétique. A travers cette « dissension intime²¹¹ » nous découvrons que le rapport ambigu à l'altérité s'applique non seulement à la psychologie du protagoniste, mais aussi à sa relation au langage, à ses paroles intérieures ou prononcées et écrites. Ainsi, la construction du discours, comme la construction d'une relation intersubjective, est

²⁰⁹ Un souvenir « comme un air de musique affligeant qui ne veut plus se décoller de vous » (CSS, p. 56) Remarquons d'emblée la référence à la musique que fait l'auteur, référence significative souvent pour ceux qui ont étudié le caractère polyphonique de l'œuvre dostoïevskienne.

²¹⁰ Bakhtine, M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 277.

²¹¹ Rabaté, D., *Poétique de la voix*, op. cit. 80.

indissociable ici d'un mouvement ambigu de rejet et d'adhésion à un autre. Deux couches, deux niveaux de réalité se superposent désormais au cœur du discours du héros dostoïevskien. De ce fait, nous distinguons d'une part, un langage que nous appellerons, faute de mieux, *langage de l'autre* (LA) et, d'autre part, un langage que nous baptiserons *langage souterrain* (LS).

Etant donné que l'autre n'est pas seulement une présence extérieure, mais aussi une certaine part du *je* souterrain, le langage qui comporte en lui une interaction avec l'autre (sa réalité ou son discours) apparaîtra donc ici comme un phénomène complexe, pertinent, simultanément parfois, sur plusieurs plans. De la sorte, la parole de l'autre peut être une parole extérieure, tenue précédemment par autrui et avec laquelle le locuteur ne peut pas manquer d'entrer en interaction.²¹² Elle peut être aussi la parole de l'homme souterrain qui contient en elle l'adresse à autrui ou l'anticipation de sa réponse.²¹³ Ces deux types de paroles de l'autre s'intègrent dans la parole intérieure ou prononcée du héros souterrain et la détection de leurs marques est conditionnée par une lecture perspicace, rétrospective et intertextuelle. Langage de l'autre est aussi celui qui appartient au *je*-narrateur lorsqu'il se place à une distance plus ou moins saisissable du *je*-personnage et cite les paroles ou fournit une perception de celui-ci. Ce discours se présente alors sous la forme d'une introduction déclarative, d'une injonction, d'un commentaire ou d'une brève description qui transcrivent, au passé, le comportement du *je*-personnage et sa prise de conscience de ce comportement, de la position de son corps, ainsi que de son appréhension du monde intérieur ou extérieur. Présent tout au long du récit²¹⁴, ce type de mot, qui n'est pourtant pas celui d'un narrateur omniscient, acquiert une subtilité particulière dans un chapitre où se déploient trois versions d'une même scène imaginaire que nous analyserons par la suite. Enfin, le langage de l'autre est aussi un type de langage qui sert à introduire dans le texte dostoïevskien des formes « déjà toutes prêtes », selon l'aveu du héros lui-même, formes qui donnent l'impression d'être « fortement volées chez les poètes et les romanciers et adaptées à toutes les demandes, à tous les services » (CSS, p. 79). C'est donc un discours intérieur ou prononcé qui se fait au nom de tout ce qui, aux yeux du héros, constitue un modèle « littéraire » contenant les principes de la bienséance. La parole « littéraire » est une parole consciente qui reproduit (à haute voix ou

²¹² On parlera ici de dialogisme interdiscursif.

²¹³ Ce qui équivaut au dialogisme interlocutif.

²¹⁴ A la fin de notre analyse du regard dissociatif dans la deuxième partie des *Carnets du sous-sol*, nous avons étudié un aspect de ce dédoublement de la voix du personnage-narrateur où se perçoit une alternance entre la gémellité et le parallélisme des perceptions du *je*-narrateur à l'égard du *je*-acteur. Ici, nous aborderons cette question à partir d'autres critères d'analyse afin de mettre l'accent non plus sur les particularités du regard dissociatif mais sur les conséquences de celui-ci sur la parole, devenue elle aussi dissociative, du *je* actant et narrateur.

silencieusement) les pensées romantiques de l'homme souterrain les plus grotesques. C'est un langage que l'on peut qualifier souvent de « mensonge de façade », pour reprendre le texte, et qui propose un éventail de modalités de représentation de la réalité parmi lesquelles nous délimiterons : le discours lyrique, les séquences descriptives et le mensonge. Toutes ces modalités de langage de l'autre visent en somme à voiler et à contredire le langage souterrain, celui qui vient du cœur (non pas « du défaut qu'il y a dans [l]a tête ²¹⁵ » du héros) et qui vibre en-dessous du langage du personnage lui-même²¹⁶.

Ce deuxième type de langage convient pour la transcription d'une réalité phénoménologique liée aux mouvements souterrains ambigus et volatiles qui animent l'esprit du *je*-personnage. C'est un discours qui est fortement aporique, digressif, saccadé, plein de rétractions de phrases et de tournures propres au style oralisé. Les marques d'oralité, on le sait, assouplissent la construction de la phrase et sont des gages précieux d'un mode d'expression plus suggestif d'une authentique conversation, capable de communiquer le ressenti à son état pur. Notons par ailleurs que Nathalie Sarraute recourt souvent, elle aussi, à l'oralisation du discours des personnages et des narrateurs pour épargner les tropismes de l'influence déformatrice d'un langage conventionnel. En somme, à travers le langage souterrain, nous sentons dans *Les Carnets* la dynamique du passage d'un état intime de l'homme souterrain à son opposé : de l'indécision à la détermination, du désespoir à l'impertinence, de l'angoisse à la colère. De même, ce discours donne l'impression de reproduire les allers-retours des pulsions du héros montées des profondeurs et aussitôt « enterrées » au nom de la bienséance, de la raison ou du rêve romantique.

Le texte, dans son ensemble, se présente comme un va-et-vient entre ces deux niveaux du langage de l'homme du sous-sol, d'où l'impression d'un mouvement continu de la surface du discours aux couches qui le sous-tendent. Notons enfin qu'à cause de son caractère réflexif, propre à la pensée elle-même, la parole de l'autre s'inscrit dans le texte comme une parole étrange et étrangère à celle qui tend à cristalliser en mots ce monde de ressentis souterrains qui existent en-deçà du contrôle conscient. Aussi l'opposition entre les deux fonctions de la langue du héros dostoïevskien peut être reliée à l'opposition vrai/faux, authentique/inauthentique, imaginaire/réel, subjectif/objectif. Cependant, comme nous le

²¹⁵ Déjà cité : CSS, p. 161.

²¹⁶ Dans ce cas, les rapports dialogiques entre la parole de l'autre en tant que certaine partie du *moi* du locuteur et sa parole souterraine peuvent être caractérisés comme relevant d'un autodialogisme, selon Authier, ou d'un dialogisme intralocutif, selon Bres. Voir : Authier-Revuz, J., *Ces mots qui ne vont pas de soi*, Paris : Larousse, 1995, pp. 148-160 ; Bres, J. « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie » dans *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques, actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles : Duculot, 2005, p. 53.

verrons par la suite, les dispositifs de contradiction, répétition, variation d'un mot ou d'une scène déploient et exploitent la reprise et la réinterprétation des oppositions moins dans leurs conflits que dans leur dualité. En ce sens, l'opposition des deux niveaux de langage fait penser, elle aussi, moins à un désaccord absolu qu'à une interdépendance entre langage de l'autre et langage souterrain. Ce fameux « besoin de contact » ne jouerait-il pas un rôle particulier dans cette affaire de langage ? Essayons de voir et d'entendre.

II.I.I. « littéraire »/« normal »

Comme nous le disions plus haut, le langage « littéraire » est le plus souvent le langage utilisé par l'homme souterrain pour décrire, révéler et revivre ses propres rêveries romantiques : « Je tombe amoureux alors que je suis poète célèbre et chambellan ; je reçois des masses de millions, j'en fais une offrande immédiate au genre humain et, devant le peuple assemblé, je confesse mes hontes, lesquelles hontes, bien sûr, ne sont pas que des hontes car elles contiennent une quantité impressionnante de « beau » et de « sublime », le genre *Manfred*. » (CSS, p. 79, souligné dans le texte). Lyrique ou emphatique, le langage « littéraire » suscite toujours le sourire car il s'élabore tout en étant dénoncé comme relevant du monde de l'illusion, sans nulle prise sur la « vie vivante » :

J'ai eu peur que tous les témoins [...] ne comprennent pas et qu'ils ne se moquent quand je me serais mis à protester et à parler une langue littéraire. Parce que le point d'honneur, c'est-à-dire pas l'honneur, je dis bien *le point d'honneur*, on ne peut toujours pas en parler chez nous que dans une langue littéraire. La langue normale ne connaît pas de *point d'honneur*. J'étais fermement convaincu (le sens de la réalité, malgré le romantisme !) qu'ils ne feraient rien d'autre qu'éclater de rire [...] ²¹⁷ (CSS, p. 70, souligné dans le texte)

Parler une langue « littéraire » pour l'homme souterrain c'est parler une langue différente, c'est s'aliéner ceux qui privilégient l'usage quotidien du langage. C'est aussi parler avec des termes conceptuels, employer un langage « livresque », différent du langage du cœur. Il est évident que l'extrait cité ci-dessus nous invite à saisir le décalage entre la langue « littéraire » et la langue « normale » en rapport avec le conflit entre le *je* et les autres. Nul doute alors qu'il s'agit bien d'une aliénation à la fois linguistique et sociale de l'homme souterrain. L'écart est davantage souligné, dans le texte original, par l'emploi de l'expression

²¹⁷ « не поймут и осмеют, когда я буду протестовать и заговорю с ними языком литературным. Потому что о пункте чести, то есть не о чести, а о пункте чести (point d'honneur), у нас до сих пор иначе ведь и разговаривать нельзя, как языком литературным. На обыкновенном языке о « пункте чести » не упоминается. Я вполне был уверен (чутье-то действительности, несмотря на весь романтизм!), что все они просто лопнут со смеха [...] », ЗП, 488.

« point d'honneur » en français, langue très répandue à l'époque parmi les nobles²¹⁸. L'homme souterrain n'est pourtant ni noble ni français et l'excès de son élan verbal risque, il le sait, de suggérer plutôt une image ridicule. Notons que l'usage de ces mots induit un signifié et une connotation étrangère dans le langage du héros au même titre que la langue « littéraire » qu'il s'apprête à parler devant l'autre, devant le lecteur ou devant soi-même. En effet, le souci de l'homme souterrain d'utiliser une langue étrangère/littéraire vise le même objectif que son souci de s'identifier à une belle image. Dans les deux cas, le héros cherche à affirmer son *je*, à se donner davantage de consistance aussi bien devant l'autre que devant soi-même. Grâce au langage « littéraire », il arrive à fixer son image dans des formes « déjà toutes prêtes (lesquelles précisément, [il] ne savai[t] pas, mais l'essentiel était cela, toutes prêtes) » (CSS, p. 78). C'est alors qu'on peut le voir soudain monté « sur un cheval blanc, couronné de laurier » (CSS, p.78). La fixité des formes apparaît à ses yeux comme rassurante et donc indispensable pour son affirmation identitaire. Ainsi, par exemple au moment où il est déplacé comme un objet par l'officier, l'homme du sous-sol rêve d'affirmer sa subjectivité par une « dispute plus normale, plus décente – plus, n'est-ce pas, *littéraire* !²¹⁹ » (CSS, p. 69, souligné dans le texte). De même, avant d'aller rencontrer ses condisciples, le héros appréhende déjà l'humiliation qu'il risque de subir. Il appréhende surtout dans le regard de Simonov l'expression de mépris pour sa lâcheté et pour la bassesse de son égotisme : « comme tout cela serait pitoyable, pas *littéraire*, commun²²⁰ » (CSS, p. 93, souligné dans le texte).

Le « littéraire » apparaît alors comme son refuge, son rêve, son mensonge. Il fait recours au « littéraire » comme à un subterfuge pour s'affirmer et se perdre en même temps. Mais est-ce le signe d'une naïveté ou d'une ruse de sa part ? Nous sommes enclin à voir dans tous ces recours à de trop apparents détours par un langage étranger/littéraire, venant de l'extérieur, le signe et la preuve d'un doute qui s'infiltré sur le bien-fondé de cet emploi langagier dans un récit qui révèle une réalité essentiellement subjective, « souterraine ». En ce sens, on peut affirmer que l'utilisation du langage « littéraire » est soumise au fameux principe du faux-semblant propre aussi bien à l'œuvre de Dostoïevski qu'à celle de Sarraute. Analysons de plus près cette hypothèse.

²¹⁸ D'ailleurs nous trouverons dans le texte plusieurs emprunts à la langue française : « chenapan », « aux animaux domestiques », « droit de seigneur ». D'autres emprunts seront écrits en cyrillique мизер (misère), суперфлю (superflu), бонтоннее (bon ton), шамбр-гарни (chambres garnies).

²¹⁹ « более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, *литературную*! », ЗП, 487.

²²⁰ « как всё это будет мизерно, не *литературно*, обыденно. », ЗП, 503.

Lorsque le héros souterrain s'engouffre dans le faux de ce qu'il appelle « littéraire », son mot devient insupportablement lyrique, employé à dresser des images extrêmement invraisemblables, jusqu'à l'illogique et au ridicule. Cependant, à un moment de forte tension, d'un court-circuit sémiotique, un changement de tonalité intervient et les paroles premières laissent la place soudainement à d'autres paroles issues de la réalité brute et tirant leur dynamique de leur contraste avec le lyrisme. Nous trouvons un exemple intéressant de ce changement brusque au moment où l'homme souterrain s'imagine parler d'abord à une Lisa – « créature » pure qu'il « sauve », « éduque » et protège de par son « raffinement », et ensuite, à une autre Lisa – cette « traînée²²¹ » qui l'agace au plus profond de lui-même par sa pureté d'esprit. Le dialogue intérieur dans ce passage est scindé en deux. Ainsi, au début on remarque l'abondance d'un flot de mots lyriques :

« Lisa, lui dis-je, penses-tu vraiment que je n'aie pas remarqué ton amour ? J'ai tout vu, tout compris, mais je me refusais à conquérir ton cœur, car j'exerçais une influence sur toi et je craignais que toi, par pure reconnaissance, tu ne t'oblises, exprès à répondre à ma flamme, que tu n'aies te forcer à éveiller en toi un sentiment peut-être inexistant – cela je ne voulais pas, car c'est ... du despotisme... C'est indélicat. [...] Mais aujourd'hui, oui aujourd'hui, tu es à moi, tu es ma créature, tu es pure, tu es belle, tu es – mon épouse splendide. » (CSS, p. 143)

Et comme si le langage « littéraire » ne suffisait pas pour exprimer la force des « sentiments » de l'homme, il fait recours à une petite récitation poétique : « Entre chez moi, et libre et fière, sois ma maîtresse de maison²²². » (CSS, p. 143). Notons au passage que cet extrait reviendra dans un tout autre cadre. Il sera cité en exergue au chapitre où se déroule la scène de l'humiliation de Lisa. Par cette double citation, Dostoïevski entame une polémique non seulement sur le plan social (question de la femme), mais aussi sur le plan littéraire, d'un langage poétique capable de transmettre un message différent selon les circonstances et l'état d'esprit du lecteur. Une telle éloquence romantique peut vite susciter chez le lecteur l'impression que le jeu verbal codifié l'emporte sur l'expression authentique des ressentis si ce n'est ces interventions sarcastiques contenant des marques du style oralisé, qui, en s'incrutant au cœur de l'énonciation lyrique, visent à ridiculiser l'excès de son caractère élogieux : « (Bon, bref, là, je me serais enferré dans une sorte, disons, de raffinement de la reconnaissance... le genre européen, George Sand, indicible...²²³) » (CSS, p. 142). Ou

²²¹ « мерзавка », ЗП, 535.

²²² Extrait d'un poème de N. Nekrassov lié aux idées sur l'émancipation des femmes.

²²³ « ну, одним словом, я тут зарапортовывался в какой-нибудь такой европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости... », ЗП, 535.

encore : « Bref, ça me donnait la nausée à moi-même, et je finissais par me tirer la langue tout seul.²²⁴ » (CSS, p. 143). Impossible de ne pas éprouver de la sympathie pour un personnage capable de se moquer ainsi de lui-même, avec une telle force du verbe.

L'ironie mordante annonce ici un passage soudain à un langage brutal, retentissant des bas-fonds du souterrain :

« Mais il ne la laisseront pas, cette « traînée », me disais-je. Parce qu'on ne les laisse pas trop, je crois, se promener seules, et le soir, en plus (je ne sais pas pourquoi, j'avais l'idée qu'elle viendrait obligatoirement le soir, et à sept heures précises). » (CSS, p. 143)

C'est là que le décalage est saisissable, lorsqu'on chute dans les tréfonds après avoir été hissé d'une manière insistante aux nues, lorsqu'on s'engouffre dans le réel souterrain après avoir papillonné dans le jardin féérique d'un rêve d'amour courtois. Par cette écriture double Dostoïevski nous révèle d'une part l'écart entre l'imaginaire et le réel, le faux et le vrai, le littéraire et le non-littéraire, de l'autre, il nous fait ressentir l'invisible drame de chaque mot souterrain qui concentre en lui la tension des mouvements intérieurs contradictoires. A regarder de plus près, le texte dostoïevskien semble tirer sa richesse de ces heurts incessants entre langage/pensée « littéraire » et langage/ressenti souterrain. Cependant, ce n'est pas tant sur l'écart que l'auteur semble porter l'accent que sur le caractère interdépendant de ces dimensions contradictoires de la perception et du langage. La reprise constante de ce jeu énonciatif ambigu et le « clin d'œil » des nombreuses insertions parenthétiques nous incitent notamment à penser moins à un décalage net qu'à une sorte d'enchevêtrement entre imaginaire/réel, « littéraire »/normal, reproduit/ressenti.

Un enchevêtrement similaire est illustré aussi par l'exemple suivant :

« J'entre, je le gifle. Je dis quelques mots de préface à cette gifle ? Non ! J'entre, tout simplement, et je le gifle. Ils seront tous assis dans la salle, lui, sur le divan avec Olympia. Maudite Olympia ! Une fois, elle s'est moquée de ma tête, et elle m'a refusé. Olympia, je la tire par les cheveux, et Zverkov par les oreilles ! Non, plutôt par une oreille – je le traîne dans toute la pièce, par l'oreille. [...] » (CSS, p. 108)

Ici, la reprise d'une même phrase ou expression engendre à la fois un processus de morcellement et de composition : les répétitions-variations d'un morceau de récit, comme des éclats de voix et de sens se combinent selon une logique singulière où la discontinuité verbale est paradoxalement au service à une représentation simultanée de différents états psychiques

²²⁴ « Одним словом, самому подло становилось, и я кончал тем, что дразнил себя языком. », *ibidem*.

du héros. Les exclamations et les négations inopinées, relevant d'un langage souterrain, martèlent et en même temps enrichissent le propos avec des effets de spontanités propres à l'échange oral. De même, tout le discours se construit ici sur une association particulière des verbes qui projettent le personnage-narrateur du présent à l'avenir, de l'avenir au passé et le ramène au présent (« je le vois d'ici »), à l'intérieur d'une durée qui permet des mouvements dans toutes les directions sur l'axe du temps. Ce basculement spatio-temporel, comme la répétition verbale, anime le discours du héros en le rendant conforme à la vision fragmentaire, décousue et discontinue de notre vie intérieure. De l'autre côté, on remarquera que le langage lyrique prolifique y est remplacé par des séquences descriptives concises produisant le même type d'images fantasmées et affabulées. Comme le langage lyrique, le langage descriptif dans cette séquence renvoie à la prétendue noblesse des pensées, des paroles, des actions et des sentiments du héros. Il ne s'agit plus là de la parole lyrique d'un poète raffiné, épris de sa muse, mais d'un personnage courageux doté d'un noble héroïsme. Il est prêt même à se sacrifier au nom de ses convictions honorables. Il se voit déjà devenir martyr au nom de ses principes distingués :

« [...] Eux, peut-être, ils se mettront à me battre, à me pousser dehors. Sans doute, même. Tant pis ! La gifle, je l'aurai donnée le premier ; mon initiative ; selon les lois de l'honneur – c'est tout ; le sceau de l'infamie – il aura beau me frapper, il ne pourra pas se laver de cette gifle, sauf par duel. Alors, ils peuvent bien me taper dessus, à ce moment, tous. *Tant mieux, ingrats !* » (CSS, p. 108, souligné par nous)

Les expressions « selon les lois de l'honneur²²⁵ », « le sceau de l'infamie²²⁶ », « se laver de cette gifle²²⁷ » se heurtent aux « tant pis ! », « tant mieux²²⁸ » et éclairent de nouveau ce décalage entre le mot de l'autre et le mot souterrain. Le premier traduit au dehors l'élan romantique de l'homme, le deuxième trahit le désespoir du héros devant une faiblesse inavouée, quoique naturelle et donc authentique. Quant à l'expression « Tant mieux, ingrats ! », elle suppose traduire « Пусть, неблагородные ! » signifiant en réalité « Tant mieux, plébéiens ! ». En russe « не благородный » ([neblagorodnyi]) est l'antonyme de « благородный²²⁹ » ([blagorodnyi] = « noble ». La traduction de A. Markowicz nous fait penser à une possible confusion entre « неблагородный » ([neblagorodnyi]) = « plébéien », « qui manque d'élévation » et son paronyme « неблагодарный » ([neblagodarnyi]) = « ingrat ».

²²⁵ « по законам чести », ЗП, 513.

²²⁶ « заклеямен », ЗП, 513.

²²⁷ « не смое с себя пощечины », ЗП, 513.

²²⁸ « Пусть ! », ЗП, 514.

²²⁹ De *благо+род* [blago+rod]. *Благо*=bon, noble, élevé et *род* =origines, famille.

Souligner cet écart subtil entre les significations des deux mots est essentiel pour nous car c'est notamment en tant que « noble » que le héros veut se montrer par opposition à ses condisciples qui, à ses yeux, manquent décidément de noblesse et non pas de gratitude envers qui que ce soit. Cette spécification nous permet dès lors de mettre l'accent sur la récurrence importante du mot « noble » (« благородный ») et de ces dérivés dans le texte.²³⁰ A chaque fois « noble » renvoie non seulement à sa signification primaire, mais aussi et surtout à son sens caché, souterrain. Par exemple, dès le début de la deuxième partie du récit, l'homme du sous-sol avoue feindre une expression « noble » pour cacher sa « figure détestable » :

[...] j'avais pris ma figure en haine, je trouvais qu'elle était détestable [...] c'est pourquoi, chaque fois que j'arrivais au bureau, je faisais des efforts considérables pour me tenir d'une façon aussi indépendante que possible, pour qu'on n'aille pas me soupçonner de je ne sais quelle bassesse, et que mon visage exprime autant de *dignité*²³¹ qu'il pouvait. (CSS, p. 62, nous soulignons)

Un autre exemple, riche de significations, est illustré dans le passage suivant :

Jusqu'à présent, je reste en admiration quand je pense au vrai ton de gentleman, affable et ouvert, de ma lettre. D'une façon *noble* et très habile, et, surtout, sans la moindre parole *superflue*²³², j'ai pris tous les péchés sur moi. (CSS, p. 137-8, nous soulignons)

Il s'agit ici de la lettre que l'homme du sous-sol adresse à Simonov pour se justifier « si seulement il est encore possible²³³ » de son comportement abject. En s'efforçant d'écrire avec une « frivolité de marquis²³⁴ », le héros s'imagine laisser transparaître à travers son style « noble » une image de soi tant rêvée d'« homme civilisé et cultivé de notre temps » (CSS, p.138) :

Ce qui me laissa une satisfaction particulière, c'était cette « certaine légèreté », disons, ce soupçon d'insouciance (tout à fait digne, au demeurant) qui se refléta dans mon style et qui, mieux que toutes mes explications, d'un coup, leur donnait à comprendre que je considérais « mes bassesses de la veille » avec une dose d'indépendance. (CSS, p. 138)

²³⁰ Bien qu'en original il s'agit de la récurrence du même mot, dans la version de Markowicz ce mot reviendra sous différentes traductions : « ils deviendront honnêtes et bons » (CSS, p. 31) ; « l'emplisse immédiatement de bonté et de noblesse » (CSS, p. 34) ; « la plus cultivée et la plus noble des mouches » (CSS, p. 72) ; « non messieurs, dans tous les cas, je savais me ménager une issue qui ne manquait pas de noblesse... » (CSS, p. 79) ; « éveiller en elle quelque chose de noble » (CSS, p. 140) ; « raffinement de la reconnaissance » (CSS, p. 142) ; « je suis pauvre, mais j'ai le cœur noble » (CSS, p. 150-1) ; etc.

²³¹ Dans le texte original « благородства ».

²³² Le mot est en français dans le texte original, mais écrit avec des lettres cyrilliques.

²³³ « если только позволительно мне еще оправдываться », ЗП, 532; Dans l'original cette tournure relève du registre sublime (noble) et de par son caractère trop soigné est ressentie comme tout simplement incongrue.

²³⁴ « игривость маркизская ». Ici frivolité signifie non seulement « insouciance » mais aussi « jeu ». En effet « игривость » [igrivostj], traduit par « frivolité », a comme racine le mot « игра » [igra]= *jeu*. On peut supposer donc qu'il s'agit pour le héros d'un jeu conscient avec les mots, jeu qui conduit à la stratification de son énoncé.

Si le héros choisit l'écriture pour s'expliquer, c'est parce qu'elle peut, selon lui, l'aider à dissimuler son indétermination et sa faiblesse, en créant l'illusion qu'il s'agit d'un caractère digne de confiance, alors que l'usage quotidien du langage trahit inéluctablement sa scission intérieure. On remarquera de nouveau la répétition du mot « прилично²³⁵ » [prilitchno], traduit ici par « digne », qui veut dire « décent » ou « approprié » et est utilisé souvent par le personnage-narrateur comme synonyme du mot « noble ». L'opposition entre « certaine légèreté » et « mes bassesses de la veille » révèle une autre opposition, celle entre son langage soigné, artificiel, et le langage souterrain, spontané. Comme si le texte voulait nous suggérer une fois de plus, par cette répétition, jusqu'à quel point une écriture « littéraire » peut avoir une influence pétrifiante et déformatrice sur son objet. Ce que l'homme du sous-sol cherche à gommer avec l'écriture de la lettre ce sont ces mouvements intérieurs qui le conduisent à se dédoubler constamment entre son intériorité et l'autre, aussi bien qu'entre ses propres fantasmes et leur contradiction. Ecrire, pour lui, ne signifie pas exprimer ses sentiments et ses ressentis vrais, mais signifie, au contraire, mentir. Ecrire, pour lui, c'est dissimuler son langage souterrain sous l'apparence d'un langage conventionnel. Evidemment, l'excès de « noblesse » et de « décence », aussi bien dans les paroles que dans les pensées, révèle en somme l'envie de l'homme de se fabriquer un faux titre ce qui rend sa situation à la fois ridicule et désespérante.

Ici encore, nous pouvons deviner un message métatextuel supplémentaire où un écrivain, tout en essayant de créer son propre style, se perdrait, guidé par le souci d'assurer un certain registre de vérités reconnues et acceptées, dans l'inauthentique d'un langage « étranger », emprunté, qu'il rendra, malgré lui ou pas, conforme à l'expression des vérités rigoureusement établies par un autre. Aussi, on n'oubliera pas que *Les Carnets du sous-sol* expriment en effet une prise de position polémique contre le rationalisme matérialiste européen, fléau menaçant, selon l'auteur russe slavophile, tout ce qui existe d'authentique dans la culture et la tradition russes. Dans cette perspective, chaque conflit entre langage normal et « littéraire » peut être lu comme l'esquisse métaphorique du conflit historique qui oppose slavophiles et occidentalistes aussi bien que comme une tentative de désacraliser tout idéal qui ne s'enracinerait pas dans la sensibilité ou dans l'affect.

²³⁵ Le mot « прилично » [prilitchno]=*décent et ses dérivés* accompagne souvent le mot « благородно »= noble. Dans le texte français on le trouve sous différentes traductions : « juste pour les convenances » (p. 74), « habillé le mieux possible » (p. 74), « tout à fait bien » (p. 74), « digne » (p. 138), « sauver les bienséances » (p. 152), etc. Il faut noter aussi que ce mot a pour racine « лицо » [litso]= *face, visage*. Le préfixe « при » [pri]= *à, à côté, sur* revêt une signification de rattachement. Littéralement, « при-лич-но » [pri-litch-no] signifie « ce qui est attaché au visage » et de ce fait implique une double connotation : d'apparence, de superficialité et de bienséance, de décence.

Le recours à la répétition lancinante des motifs « littéraires » a comme enjeu et effet justement cette démythification, tant sur le plan philosophique que littéraire, de l'idée coupée du mouvement souterrain authentique. De même, la multiplication de ces occurrences permet à l'auteur d'avancer plusieurs hypothèses sur un ressenti, pensée ou événement. La répétition d'un mot peut dépasser d'emblée le niveau microtextuel (de phrase) en faveur de structures plus vastes : la reprise et modification d'une scène entière. Nous en trouvons un exemple intéressant dans *Les Carnets du sous-sol* où la parole et la perception de l'autre servent de déclencheur qui permettent des développements fictionnels diversifiés. Ces retours sur la même scène imaginée prennent la forme d'un discours intérieur intense où la relation dialogique entre le langage de l'autre et celui souterrain se dessine plus particulièrement à travers un dédoublement subtile du *je* souterrain en instance d'une parole consciente et en support de perceptions qui surgissent en-deçà de la parole prononcée et du contrôle conscient.

II.I.II. Reprise/modification d'une scène.

Au moment où l'homme du sous-sol, malgré son désespoir et son humiliation, s'aventure dans la poursuite de ses condisciples, nous le voyons assis dans un traîneau dirigé vers « là-bas » (CSS, p. 106), en train de s'imaginer à trois reprises la scène où il tentera de prendre sa revanche. Tout à coup, la progression temporelle de l'histoire semble être comme suspendue, interrompue par l'intervention d'une autre histoire avec une temporalité qui lui est propre, une histoire reprise trois fois de façons différentes. Dans la première version, le héros voit Zverkov et ses condisciples s'humilier devant lui afin de se faire pardonner pour leurs méfaits : « ils s'agrippent à mes jambes et ils implorent mon amitié » (CSS, p. 107). Dans la deuxième version, l'homme se focalise surtout sur Zverkov à qui il s' imagine demander des explications et des excuses. Il gifle celui-ci devant tous ses amis et ainsi provoque délibérément un appel en duel. Nous avons cité déjà ce passage : « J'entre, je le gifle. Je dis quelques mots de préface à cette gifle ? Non ! J'entre, tout simplement, et je le gifle. [...] » (CSS, p. 108). A l'aube, les deux hommes devraient se battre, mais notre « noble » héros décide de « tirer en l'air » et de disparaître dignement sans traces... en suivant l'exemple de son modèle romantique²³⁶ (CSS, p. 108). Soudain, cette rigoureuse architecture de rêves est traversée par un séisme : « Le problème est qu'à cet instant, je vis, plus clairement, plus

²³⁶ Ici, l'homme souterrain avoue explicitement que tout ce rêve est fondé sur une réminiscence de Silvio, le personnage principal du récit d'A. Pouchkine *Le coup de pistolet* et de l'inconnu du *Bal masqué* de M. Lermontov.

aveuglement²³⁷ que n'importe qui au monde toute la bassesse absurde de mes suppositions, et tout le revers de la médaille, mais... » (CSS, p. 109).

Ce changement de perspective impose une question perspicace : « Il ne vaudrait pas mieux... rentrer tout de suite à la maison ? » (CSS, p. 109). Rentrer dans le sous-sol, dans son intériorité, renoncer à cette escapade dans le monde extérieur où il cherche à réaliser ses rêves fondés sur des idées utopiques. Pourtant, le doute signifiant la prise de conscience de l'absurdité de ses fantasmes ne s'installe que pour un court moment dans l'esprit du héros : « Et quoi, si Zverkov, par mépris, me refuse le duel ? C'est sûr, même... », car aussitôt on le voit changer son point de vue et entamer la construction d'un nouveau scénario : « Je lui retiens la main avec les dents, je le mords. » (CSS, p. 110). Seules les cris : « Fouette ! » lancés au cocher, ainsi que le coup de poing porté dans la nuque de celui-ci, interrompent le rythme effréné de ce défilé de « mirages ».

Comme nous le disions plus haut, l'intervention de ces trois versions instaure une sorte de pause avec laquelle le récit donne l'impression de s'« enliser ». Cette interruption délibérée, n'est cependant qu'un moyen efficace de mettre l'accent davantage sur l'intériorité du héros et par là de complexifier le texte. Ainsi, la discontinuité de l'ensemble du récit se double d'une succession cadencée de différentes scènes qui se déroulent d'une manière fragmentée à l'intérieur de ce chapitre. La tension du discours intérieur y est extrême et épouse le rythme binaire propre à tout le récit. Le caractère itératif des séquences (description répétitive des actions), qui constituent les versions proprement dites de la scène imaginée, reflète, au même titre que le discours antithétique dans le texte, la construction duplice de l'esprit souterrain aussi bien que son incapacité de concrétiser en mots sa pensée et ses ressentis ambigus.

Quant à la rapidité de la vitesse avec laquelle les trois scènes virtuelles se suivent, elle correspond à l'empressement des pensées et mouvements souterrains et en même temps à l'affluence des illusions qui remplissent le for intérieur du héros. L'excès de fantaisie dans ces trois versions est tellement évident qu'il devient grotesque même. Cependant, malgré toute l'étrangeté de ces fictions, elles nous donnent l'impression de recéler une grande force d'implicite, au point d'en faire paradoxalement jaillir une réalité : il n'y a pas de vérité immuable, tout est mouvement et torsion. Pour cette raison le narrateur va imprimer cette dynamique aussi à la parole écrite. Par la forme fragmentée de l'écriture, le narrateur soumet à

²³⁷ « яснее и ярче », ЗП, 514. Dans l'original, l'auteur utilise comme figure de l'insistance la redondance où les deux adverbes synonymes qui se suivent apparaissent comme des termes d'intensité croissante, tandis que la traduction privilégie dans ce même but une répétition de deux antonymes.

une rude épreuve notre système de représentation habituel. Tout se passe comme si les reprises avaient pour but de nous faire descendre, suivant une trajectoire de spirale, dans le sous-sol d'une communication usuelle, dans ses profondeurs où rien de l'extérieur ne pourrait neutraliser le mouvement propre à la réalité du souterrain. Et au cas où le lecteur s'interroge encore sur ce qui provoque une telle incohérence énonciative, il trouvera la réponse en revenant à la première partie des *Carnets du sous-sol* où le personnage-narrateur avoue sincèrement son incapacité à trouver des principes stables sur lesquels fonder un discours positif :

[...] moi, comment ferais-je pour avoir l'esprit tranquille ? Pour moi, où sont donc les causes premières qui me serviraient d'appui, où sont les bases ? D'où est ce que je les prendrais ? Je m'exerce à penser ; par conséquent, chez moi, toute cause première en fait immédiatement surgir une autre, plus première encore, et ainsi de suite à l'infini. (CSS, p. 28)

La conscience « accrue » du héros ne convoite pas un savoir d'ordre scientifique ou théorique, autrement dit, linéaire. L'effort du héros de s'« exercer à penser » vise justement à pointer les insuffisances et les incohérences de celui qui privilégie les idées reçues au détriment de ses élans souterrains authentiques. Le *moi* chez Dostoïevski ne se réduit donc pas à la conscience raisonnable, mais réside aussi dans la diversité des pulsions organiques ambiguës, dans la volonté secrète et souterraine du corps. Ainsi, le seul mot valable du *je* souterrain est celui qui tend à exprimer le grouillement de ses pulsions ambiguës et pensées larvaires. Il s'agit plus précisément d'une sorte de mot « multiple » qui propose une perspective variée de la réalité et par là même souligne les limitations du langage et du regard trop restrictifs. Notons que ce mot multiple permet la dérive vers la fiction et facilite la confusion entre les indices référentiels et fictionnels au cœur d'un même texte. En fait, c'est un mot qui participe à l'articulation entre réalité et fiction de façon à ce que la fiction soit vécue et représentée comme une échappatoire et une alternative qui offre la possibilité de rendre compte par voies multiples d'une matière référentielle souterraine qui échappe à toute perception et définition unique. Selon M. Bakhtine : « L'échappatoire crée un type particulier de dernier mot fictif sur soi doué d'une intonation non conclusive, cherchant avec insistance les yeux de l'autre et exigeant de cet autre une réfutation sincère²³⁸ ». Ici, c'est dans nos yeux que le héros cherche à trouver le refus d'adhérer à la narration descriptive (visuelle) et exige de nous avec insistance la lecture de la survenue du sens pulsionnel sous-jacent à la signification proposée par la multiple représentation. Ce qu'on saisit au-delà de ce défilé de

²³⁸ Bakhtine, M., *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 274.

versions imaginaires c'est avant tout une sensation de changement constant, de transformation du même dans l'autre.

La dualité la plus saillante à laquelle le lecteur est confronté lors de ce processus de transformation est celle engendrée par l'alternance des techniques narratives. Nous retrouvons ici, sur un double plan, le même schéma narratif binaire qui reflète la dynamique entre langage de l'autre et langage souterrain. Il s'agit dans un premier temps de l'alternance entre le monologue auto-narrativisé ²³⁹, qui correspond au discours du *je*-narrateur, et ce qu'on peut appeler le discours mental du *je*-personnage. Dans un deuxième temps, on remarquera que ce dernier discours se dédouble à son tour dans le texte non seulement du point de vue stylistique (discours direct (DD) et discours indirect libre (DIL)), mais aussi du point de vue du contenu de l'énonciation (rêverie « livresque » et ressentis non-formulés). Au fil du texte, nous avons pu remarquer quelques stratégies discursives différentes du *je*-narrateur et du *je*-acteur, mais ce n'est que dans ce chapitre, où se déploient trois versions d'une même scène, que le lien dialogique entre les deux voix du personnage-narrateur est fortement saisissable et complexe.

Ainsi, on distingue d'abord un dialogisme dissonant entre personnage et narrateur, signifié dans le texte par un décalage entre un discours narrativisé (souligné ci-dessous et qui correspond à une parole de l'autre) et le discours intérieur (souterrain) du *je*-actant. Le premier est un monologue auto-narrativisé qui, tout en faisant référence au personnage dont il exprime les idées, intègre dans le discours du monologue une voix distincte, celle d'un *je*-narrateur. Ce *je*-narrateur se détache à peine du *je*-personnage pour observer et enregistrer le comportement de celui-ci. C'est un discours proféré généralement sur un ton objectif qui pose la distance entre le narrateur et le contenu de sa narration (narré). Le deuxième est un discours intime qui vise à donner l'impression d'une coïncidence entre le personnage et le narrateur ²⁴⁰, ainsi qu'entre ce *je* souterrain et le lecteur invité à s'identifier au contenu de la narration, à approcher et à vivre simultanément avec le *je* de l'énonciation la complexité d'un moment de sa vie psychique. Le dialogisme dissonant est manifeste dans les exemples suivants : « **Nous nous étions ébranlés. Un véritable tourbillon me tournoyait dans la tête.** » Qu'il

²³⁹ Pour nous, ce type de monologue est une verbalisation par le narrateur des perceptions, pensées et paroles que le personnage formule mentalement. Le *je*-narrateur construit son discours à partir des matériaux mentaux offerts par le *je*-personnage et enregistre son comportement en prenant un certain recul par rapport à celui-ci. Nous utilisons ce terme dans un sens plus large que le fait D. Cohn. Chez elle le monologue auto-narrativisé correspond à ce qu'elle définit comme « monologue narrativisé » mais appliqué au récit à la première personne et notamment c'est un « discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur ». Il s'agit plus précisément d'un discours indirect libre appliqué à des propos non-prononcés. Voir : Cohn, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, op. cit., p. 29.

²⁴⁰ Il s'agit en effet d'une confusion entre point de vue d'un *je*-personnage et d'un *je*-narrateur en celui d'un seul *je* souterrain.

s'agenouille pour implorer mon amitié – il ne faut pas que j'y compte. C'est un mirage, un mirage complet, détestable, romantique ; toujours le bal du lac de Côme. » » (CSS, p. 108) ou « **Le cocher actionna les rênes.** « J'entre, je le gifle. » (CSS, p. 108) ou « **Il eut même un sursaut et fit jouer son fouet. J'avais vraiment lancé un cri de sauvage.** « A l'aube nous nous battons, c'est dit. Avec le département, c'est fini. Mais où je prendrai les pistolets ? N'importe quoi ! » » (CSS, p. 109), ou encore « **Je fus soudain transi de froid.** « Il ne vaudrait pas mieux... Il ne vaudrait pas mieux... rentrer tout de suite à la maison ? » » (CSS, p. 109).

Par delà ce premier type de dédoublement de discours, nous découvrons un autre, celui qui se produit à l'intérieur d'une situation narrative dominée par le personnage, entre un langage fortement imagé, dont le style est plutôt descriptif, et un langage qui relèverait davantage du domaine de l'oral, d'un discours qui n'a pas été préalablement élaboré dans la pensée. Les figures de style par tour de phrases comme les exclamations (« Mon Dieu ! », « Mais non, c'est impossible ! », « N'importe quoi ! », « Tant pis ! », « Tant mieux ! ») et les interrogations (« en rester là ? » « Oh mon Dieu, pourquoi, mais pourquoi me suis-je invité à ce dîner ? »), les dubitations accompagnées de changements énergiques de rythme et de formes (« Et quoi s'ils me traînent à la police ? Ils n'oseront pas ! Ils auront peur du scandale. C'est sûr même... Mais je leur prouverai, alors... Je cours jusqu'à la poste, au moment où il part, demain [...] » (CSS, p. 110) ne sont que quelques indices de ce deuxième type de discours. Aussi bien le discours descriptif que celui discontinu et fragmentaire ne renvoient pas dans ces cas à la voix narrative, mais relèvent tacitement d'un personnage scindé entre ses rêveries qu'il conforme à un modèle « livresque » triomphant et ses pulsions contraires qui échappent à toute forme, à tout modèle simplificateur. C'est précisément à travers ce discours souterrain, qui ne dépend en rien d'un contexte narratorial, que se construisent les trois versions de la scène en cause. Ainsi, les trois reprises-variations de la même scène permettent au *je*-personnage de se construire à travers trois postures énonciatives différentes tout en utilisant un langage double. L'alternance entre ces deux types de parole souterraine met en scène les contradictions, les mensonges, les regrets, les doutes, les hypothèses de ses *alter ego*.

Alors que le monologue auto-narrativisé expose dans ce chapitre un point de vue clairement formulé (voir exemples soulignés ci-dessus), le monologue du *je*-personnage ne correspond qu'à un point de vue changeant ce qui implique des représentations qui ne fournissent pas un sens définitif, mais laissent deviner des connotations embryonnaires, sous-

entendues. L'énoncé du *je*-narrateur se construit surtout avec des verbes au passé, celui du *je*-personnage avec des verbes au présent et au futur²⁴¹. D'ailleurs, nous remarquerons que le présent prend, dans le monologue souterrain du personnage, une valeur de simple substitut du futur. Les deux temps ont pour fonction ici d'évoquer une anticipation imaginaire, voire aliénante, et d'envisager d'avance toute la série d'occurrences qu'une attitude anxieuse et rêveuse peut engendrer :

Qu'il me cogne sur la tête, et eux tous, derrière ! Je crierai à tout le public : « Regardez le jeune chiot qui part séduire les belles Tcherkesses avec mon crachat sur la face ! » Evidemment, après ça, tout est fini. Le département a disparu de la surface de la terre. On me saisit, on me juge, on me fiche à la porte, on me met en forteresse, on m'envoie en Sibérie, déporté. Tant mieux ! Quinze ans plus tard, je me traîne à sa poursuite, en haillons, mendiant, quand ils me libèrent de forteresse. Je le trouve dans une ville de province. Il est marié, heureux. ²⁴²(CSS, p. 110)

Cette « rêverie » est proleptique en tant que fantasme entretenu par le héros avant sa « descente » dans le sous-sol et analeptique²⁴³ en tant qu'elle est rappelée au présent de l'indicatif par le *je* souterrain vingt ans après. Les deux mouvements se composent pour s'annuler, plaçant ainsi la rêverie en coïncidence avec sa cruelle contradiction par la réalité, puisque on voit l'homme souterrain vingt ans après la projection évoquée de sa « revanche » toujours en proie à un désir inassouvi de vengeance. Cette confrontation entre le présent escompté et le présent réel de l'énonciation a pour effet une sorte de contestation rétrospective des anticipations purement subjectives erronées et contribue, dans ce cas, à mettre l'accent sur une intériorité peuplée de mensonges et d'illusions.

Mais le discours mental du *je*-personnage, nous l'avons mentionné, ne se constitue pas seulement comme un flux de pensées intimes romantiques organisées en mots qui projettent sur le devant de la scène des images hallucinatoires et des visions erronées. Parfois, il apparaît comme un discours concis qui, à travers des phrases estropiées, des mots dont l'énergétique particulière intègre l'implicite, des changements particuliers de tonalité et de rythme, laisse deviner l'existence d'un monde en deçà du contrôle de la conscience, un monde fait des sous-

²⁴¹ Pareil pour l'original russe sauf quelques verbes qui sont au futur et non pas au présent en ce qui concerne le discours du *je*-personnage. Quant aux verbes dans le discours du *je*-narrateur, ils sont bien tous au passé.

²⁴² « Пусть он бьет меня в голову, а все они сзади. Я всей публике закричу: « Смотрите, вот молодой щенок, который едет пленять черкешенок с моим плевком на лице! » Разумеется, после этого всё уже кончено! Департамент исчез с лица земли. Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, пошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет! Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. », ЗП, 514.

²⁴³ Voir G. Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 89-115.

actions invisibles, immédiates et furtives qui correspondent à des niveaux préverbaux de la vie psychique du personnage. L'extrait suivant en est l'illustration :

Que me restait-il à faire ? Y aller ? Impossible – c'était n'importe quoi ; en rester là ? Impossible, là aussi, parce que ça va donner... Mon Dieu !... Comment donc peut-on laisser ça ?!... Après des offenses pareilles !²⁴⁴(CSS, p.111)

Ici le discours intérieur du personnage prend une forme saccadée et se présente syntaxiquement non plus comme un énoncé cité, isolé par des guillemets, ce que D. Cohn nomme « monologue auto-rapporté »²⁴⁵, mais comme un discours très proche du « discours immédiat »²⁴⁶ décrit par G. Genette. La voix du *je*-personnage se substitue complètement à la voix du *je*-narrateur ce qui entraîne l'effacement absolu du narrateur. Cet effacement est perceptible d'abord, du fait de l'absence des introductions déclaratives et des indices typographiques, assez présents dans le reste de l'énonciation de l'homme souterrain²⁴⁷ et ensuite, à cause de la disparition des dernières marques contextuelles du monologue auto-narrativisé (au sens précédemment explicité).

En définitive, le chapitre où se déploient les trois reprises de la même scène imaginée par le *je* souterrain fournit un exemple manifeste d'enchevêtrement des discours qui traduisent le lien dialogique fort établi entre la voix de narrateur et d'actant d'un seul et même *je* et des discours qui traduisent le dialogisme intérieur du *je*-actant. Désormais, on peut suggérer qu'avec les trois reprises de la même scène et en particulier, le dédoublement du discours intérieur du personnage, Dostoïevski réussit à formuler la découverte des deux acceptions possibles et souvent considérées comme synonymes²⁴⁸ du « monologue intérieur » moderne.

²⁴⁴ « Что было делать? И туда было нельзя — выходил вздор; и оставить дела нельзя, потому что уж тут выйдет... Господи! Как же это можно оставить! И после таких обид! », ЗП, 515.

²⁴⁵ Qui correspond au monologue rapporté appliqué au récit à la première personne. Cohn, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, op. cit., p. 126.

²⁴⁶ D. Cohn désigne ce type de discours comme « monologue autonome » (p. 30) qui correspond en principe au « monologue intérieur ». G. Genette préfère au terme « monologue intérieur » celui de « discours immédiat » en suggérant que « l'important n'est pas que ce discours soit intérieur, mais qu'il soit d'emblée émancipé de tout patronage narratif, qu'il occupe immédiatement le devant de la scène ». Sur le rapport entre le discours immédiat et le discours rapporté, Genette note qu'ils « ne se distinguent que par la présence ou l'absence d'une introduction déclarative. Le monologue n'a pas besoin d'être extensif à toute l'œuvre pour être reçu comme « immédiat ». Il suffit qu'il se présente de lui-même, sans le truchement d'une instance narrative réduite au silence. D'où la différence capitale entre discours immédiat et discours indirect libre : dans ce dernier, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère, le personnage parle par la voix du narrateur et les deux instances sont alors *confondues*. Dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage *se substitue* à lui. », Genette, G., *Figures III*, op. cit., p. 194., souligné dans le texte.

²⁴⁷ A la différence du monologue auto-narrativisé (MN), qui est un DIL de pensées et paroles non-prononcées, il s'agit ici du discours intérieur ou **prononcé** du *je*-personnage cité tel quel par le *je*-narrateur dans un style direct avec des signalisations du type : « dis-je ». Par exemple : « - Tant mieux ! criai-je, en me répondant. » (CSS, p. 107) ; « -Non, il faut en faire beaucoup pour racheter ça ! éructai-je. » (CSS, p. 109) ; « -N'importe quoi ! criai-je, pris toujours dans le tourbillon » (CSS, p. 109). Dans ces cas, on notera une distance beaucoup plus grande qui s'instaure entre le *je*-personnage et le *je*-narrateur. En s'autorisant par des incisives ou des introductions de commenter les événements de la vie intérieure du *je*-personnage le *je*-narrateur nous donne l'impression d'en savoir et dire toujours plus sur les événements.

²⁴⁸ C'est le cas d'Edouard Dujardin par exemple.

Il s'agit premièrement d'un procédé capable de rendre compte du flot de paroles non-prononcées que le personnage se tient à lui-même et deuxièmement de ce qu'on appelle « stream of consciousness » qui vise, par contre, selon E.R. Steinberg²⁴⁹, L. Edel²⁵⁰ cités par F.S. Weissman²⁵¹, la transcription d'une réalité des profondeurs existant en-deçà des niveaux verbaux. Nul doute que, par la triple reprise d'une séquence et les procédés qui précèdent ceux du monologue intérieur, Dostoïevski a joué un rôle considérable dans la réalisation de ce projet ambitieux qui vise à traduire en mots la multiplicité simultanée des processus qui sont propres à notre conscience. Multiplicité double, comme le remarque F. S. Weissman dans son ouvrage *Du monologue intérieur à la sous-conversation* : « celle due à la pluralité des opérations psychiques qui ont lieu en même temps et à des niveaux différents, et celle due à l'impact du monde extérieur, lui aussi multiple et simultané.²⁵² ». C'est dire que, dans ce chapitre qui présente les trois versions de la scène imaginée par le héros souterrain, l'effacement du *je*-narrateur se produit au profit d'un *je*-personnage dont les multiples voix retentissent en réponse aussi bien aux sollicitations d'un extérieur, cet extérieur endossant les formes diverses des perceptions/paroles d'autrui²⁵³, qu'à cet autrui à l'intérieur de soi, incarné par une certaine partie de ses mouvements de conscience.

Le passage d'une forme plus ou moins traditionnelle de discours d'un *je* narrateur à une expression multiple de perceptions d'un sujet pluriel correspond à cette dynamique qui s'instaure entre le dit et le non-dit, entre la parole consciente, objective et réfléchie, et l'expression des sensations souterraines « pré-réflexives²⁵⁴ » suscitées par un « partenaire » du

²⁴⁹ Steinberg, E.R., *The Stream of Consciousness and Beyond in «Ulysses»*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.

²⁵⁰ Edel, L., *The Psychological Novel, 1900-1950*, New York and Philadelphia, J.B. Lippincott, 1955.

²⁵¹ Weissman, F.S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, op. cit., p. 41-43.

²⁵² Weissman, F.S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, op. cit., p. 39.

²⁵³ Par exemple : « l'image de Simonov en train de me donner six roubles me faucha littéralement » (p. 107), « Ferfitchkine, tout à l'heure, au lieu de département, il a dit dlépartement. » (p.109).

²⁵⁴ La notion de « réflexivité » recoupe ici pour nous la notion d'un mimétisme particulier qui, dans le récit dostoïevskien, acquiert une dimension cognitive du fait du dialogisme interne du sujet : en raison des mouvements successifs par lesquels le *je* souterrain passe des perceptions aux représentations, la réalité est reflétée et en même temps constamment interrogée à travers le dialogue intérieur. Dans ce sens, la notion de sensation pré-réflexive est celle qui survient avant tout mouvement cognitif qui entraîne ce désir mimétique et sa contestation. Alain Rabatel utilise le terme de « pré-réflexivité » dans une analyse narratologique du point de vue (PDV). Pour le linguiste c'est *autrui* qui incarne une part des pensées pré-réflexives, à l'intérieur d'un sujet. Voir Rabatel, A., « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*, N°132, 2001. Ici (p. 98), l'auteur estime que dans un contexte d'effacement énonciatif le point de vue correspond ou s'apparente à une sorte de « monologue intérieur embryonnaire » qu'il appelle « pensée non réflexive », ou « pré-réflexive ». Il spécifie : « tant il est vrai que le PDV est rarement déconnecté des autres formes de DR, en sorte que le PDV annonçant un DD correspond plutôt à un phénomène de pré-verbalisation, que le PDV suivant un DIL correspond plutôt à un phénomène de commentaire perceptif intériorisé prolongeant une pensée ou une parole (« post-verbalisation » ou « sous-verbalisation »), etc. Ce n'est que l'emploi systématique du PDV à l'exclusion de toute autre forme de DR, dans un projet esthétique particulier, qui serait susceptible de donner au PDV une valeur systématique de pensée non réflexive spontanée ». Voir aussi du même auteur : « Les postures énonciatives dans la co-construction dialogique des points de vue : coénonciation, surénonciation, sousénonciation », in Bres, J., Haillet, P.-P., Mellet, S., Nolke, H., Rosier, L., (éds.), *Dialogisme, polyphonie : approches linguistiques*, op.cit., pp. 95-110.

dehors ou de l'intérieur de soi-même. Privées de tout « patronage narratif²⁵⁵ », les monologues souterrains des trois reprises concentrent notre attention sur l'intériorité du personnage, en nous proposant trois virtualités de déploiement d'un événement dans le but d'encadrer cette matière souterraine qui se dérobe pourtant. C'est à travers l'interférence entre le style direct (« discours immédiat », Genette) et indirect (« auto-monologue rapporté », Cohn) du discours mental du *je*-actant que se crée une dynamique reflétant le va-et-vient des états psychologiques successifs ou concomitants du sujet. En ce sens, les mouvements que vise à simuler le discours immédiat sont, à nos yeux, comparables aux perceptions « sous-verbales », sous-conversationnelles explorées plus tard par Nathalie Sarraute. En ce qui tient du discours intérieur descriptif ou lyrique utilisé par l'auteur russe dans ces trois reprises, principalement pour exprimer les rêveries et fantasmes qui grouillent dans l'esprit du héros, nous le retrouvons chez Sarraute sous une forme plus épurée, de monologue intérieur, qui sert à la romancière, comme le souligne D. Cohn, à mettre l'accent sur les mensonges et les illusions qui peuplent la vie intérieure de ses personnages²⁵⁶. Pour sa part, F. S. Weissman conclue à cet égard que « le monologue intérieur – qu'on trouve dans les trois premiers romans de Sarraute mais qui tend à disparaître dans les derniers – joue le rôle d'intermédiaire entre ce qu'on fait et dit et les réflexes non-conscients suscités par ces gestes et paroles²⁵⁷ ». La question du « monologue intérieur » chez Sarraute étant complexe et en quelque sorte éloignée de notre propos principal, nous ne nous attardons sur cette problématique que très peu. Signalons toutefois que Weissman distingue de manière générale dans les trois premiers textes de Sarraute trois couches qui se superposent : « la couche extérieure de paroles et de gestes, la couche de la parole intérieure consciente (monologue intérieur) et la couche de la non-parole, c'est-à-dire des tropismes, des réflexes²⁵⁸ ». Une superposition de niveaux similaire se dessine à la lecture du texte dostoïevskien, seul diffère la combinaison quantitative de ces niveaux.

En définitive, on avancera que la technique dostoïevskienne de représentation multiple des états de conscience préexistants à la parole consciente prononcée d'un *je* anonyme, au même titre que les dispositifs proposés après Dostoïevski par Joyce, Woolf et d'autres romanciers du « monologue intérieur », a joué probablement un rôle important pour Nathalie Sarraute et l'a incitée à pousser à l'extrême le développement de cette expérience poétique. A

²⁵⁵ Genette, G., *Figures III*, op. cit., p. p. 194.

²⁵⁶ Cohn, D., *La transparence intérieure*, op. cit., 100-102.

²⁵⁷ Weissman, F.S., *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, op. cit., p. 71.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

la différence de ses prédécesseurs, chez elle, il s'agit moins d'exprimer la multiplicité des mouvements souterrains qui traversent une conscience au contact avec le réel, que de décrire les « orientations affectives²⁵⁹ » multiples de cette conscience au contact avec les paroles dites lors de nos conversations quotidiennes. Elle plonge dans l'exploration de la psyché humaine en observant les minimes réactions souterraines au langage de l'autre et propose, entre autres, une technique très subtile et riche en effets de sens – celle de la reprise multiple d'une scène – qui, grâce à la répétition-variation amplifie et amène à la lumière, sans pourtant les dénaturer, des réactions souterraines de la conscience à ce qui a été prononcé. Nous analyseront ces phénomènes de plus près ultérieurement, lors de l'étude de *Martereau*. Quant à Dostoïevski, on constate alors que la répétition est un moyen de mettre en lumière moins les différentes acceptions d'un même élément langagier que les multiples états d'âme d'un être humain confronté à une réalité changeante. Malgré cette différence de focalisation, les reprises semblent remplacer déjà chez Dostoïevski, du moins dans ce récit, et surtout chez Sarraute les analyses psychologiques en favorisant par là l'effacement de l'auteur.

La parole se dédouble dans *Les Carnets du sous-sol* non seulement dans le processus de la répétition-variation à un niveau micro- et macro-textuel, ou entre le style « littéraire » et « normal », elle se dédouble aussi entre mensonge et la contradiction de ce mensonge. Bien que celui-ci est presque toujours avoué, l'aveu n'implique pas forcément le repentir – l'homme cumule sans cesse des menteries –, mais sert comme une sorte de déclencheur de nouveaux mensonges et de nouvelles contradictions. Cela fait que, dans le récit, il y a simultanément coupure et continuité d'avec le mode d'expression mensonger qui, comme le langage de l'autre, se formule sous l'action d'un « partenaire » soit de l'extérieur soit incarné par une certaine partie de l'intériorité du *je*. C'est sur le fil de ce mouvement double, de coupure et de continuité, que nous allons, dans les pages qui suivent, interroger l'écriture dostoïevskienne. Chemin faisant, nous ne manquerons pas de rencontrer des idées chères aussi à Nathalie Sarraute lorsqu'elle traite le thème du mensonge soit de manière implicite, dans tous ses livres qui se prêtent à démasquer la part du mensonge dans nos représentations conventionnelles, soit explicitement, dans la pièce de théâtre *Le Mensonge* où la romancière révèle la binarité à la fois du mensonge et de la vérité. D'où le souci de la romancière de développer un discours sous-conversationnel comme le revers du même gant, comme l'autre vérité innommable, tacite et souterraine derrière un discours prononcé et explicite.

²⁵⁹ Newman, A.S., *Une poésie des discours*, op.cit., p. 94.

II.I.III. Mensonges/vérités.

L'homme du sous-sol utilise les mensonges, au même titre que le langage « littéraire », pour se fabriquer une identité idéale conforme à ses rêveries. Lorsqu'il appréhende la visite de Lisa, il sait déjà qu'il va mentir pour sauver sa face, cacher sa misère en misant sur son « honnêteté » :

« Et moi, bien sûr comme d'habitude, j'aurai la trouille, je me ferai tout petit devant elle, je voudrai me couvrir avec les pans de mon peignoir – je me mettrai à sourire, à mentir je me mettrai. Ah quelle saleté ! Et la saleté suprême, ce n'est encore pas ça ! Il y a quelque chose de plus grave, de plus sale, de plus vil ! oui, de plus vil ! Oui, encore une autre fois, une autre, se coller sur la face ce masque mensonger, malhonnête !...²⁶⁰ » (CSS, p. 140)

Ici nous avons l'impression d'entendre le langage souterrain du héros. Le discours y est justement celui qui cherche à révéler la vérité nue et crue sur l'identité de l'homme. Mais une telle sincérité implique-t-elle un engagement de ne plus mentir ? Peu probable, car le mensonge revient aussitôt :

« Comment ça malhonnête ? Pourquoi ça, malhonnête ?²⁶¹ Hier, j'ai été sincère quand je lui parlais. Je me souviens, moi aussi, j'éprouvais quelque chose. Ce que je voulais, justement, c'était éveiller en elle quelque chose de noble... » (CSS, p. 140)

Or, nous savons que par le discours qu'il tient devant Lisa, il cherche, en toute conscience de son égoïsme, l'approbation et le réconfort de la part de la fille. Il cherche à restaurer une image défaillante de soi-même, sa conversation avec Lisa n'étant qu'un moyen d'atteindre cet objectif. Ainsi, se targuer de sa sincérité équivaut, dans le cas de l'homme souterrain, à enfiler de nouveau un de ces masques malhonnêtes derrière lequel il a déjà l'habitude de se cacher. D'ailleurs, cette idée est confirmée par les paroles qui retentissent quelques pages plus loin :

[...] Je te haïssais déjà, parce que je t'avais mentie. Parce que, où je suis bon, c'est de jouer avec les mots, de rêvasser dans ma tête, et ce que je veux, en fait, c'est ça – que vous disparaissiez, voilà ce que je veux !²⁶² (CSS, p. 155)

²⁶⁰ « А я уж, разумеется, по обычаю, струшу, семенить перед ней начну, закрываться полами халата, улыбаться начну, лгать начну. У, скверность! Да и не в этом главная-то скверность! Тут есть что-то главнее, гаже, подлее! да, подлее! И опять, опять надевать эту бесчестную лживую маску!.. », ЗП, 533.

²⁶¹ « Для чего бесчестную? Какую бесчестную? », *ibidem*.

²⁶² « потому что я тебе тогда лгал. Потому что я только на словах поиграть, в голове помечтать [...] », ЗП, 543.

Son mensonge prend des proportions si importantes qu'il lui devient insupportable. Soudain un aveu sincère sur sa sensibilité très poussée destitue le mensonge précédent :

[...] J'ai dit, tout à l'heure, que je n'avais pas honte de ma misère ; eh bien, sache-le, si, j'en ai honte, c'est ça qui me fait le plus honte, la honte la pire, pire que si j'avais volé, parce que je suis vaniteux comme si j'étais écorché vif, et rien que l'air qui me passe dessus me fait crier. (CSS, p. 155-6)

Ce sont des mots criés de ce for intérieur, des mots qui ramènent au dehors le désespoir d'un *je* scindé entre son éternel besoin ambigu d'indentification et d'aliénation à l'autre, à un modèle. Mais, très vite, ce langage souterrain est menacé d'être remplacé par un autre, celui du mensonge : « Je voulais mentir, à l'instant même, écrire que je ne l'avais pas fait exprès – sans y penser, perdu, comme un idiot. » (CSS, p. 161). Ecrire aide l'homme à mentir. A ses yeux, l'écriture peut l'aider à maîtriser (étouffer même) les mouvements intérieurs qui bouleversent son corps, à les transformer en idées reçues qui l'aideraient à communiquer plus facilement avec le monde extérieur. D'ailleurs, il avoue avoir menti aussi dans la lettre écrite à Simonov, dont on a déjà parlé : « Je lui ai menti, à Simonov ; j'ai menti sans vergogne ; et même maintenant, je n'ai pas honte... » (CSS, p. 139). Cette fois-ci toutefois il refuse d'écrire/mentir à Lisa et s'exclame de nouveau de sa voix souterraine : « Mais je ne veux pas mentir, je dis donc ouvertement que je lui avais desserré le poing et que j'y avais mis... par méchanceté. » (CSS, p. 161). Il avoue avoir été malhonnête avec la fille et la preuve en est le billet avec lequel il voulait la payer pour l'humilier davantage et ainsi se sentir son maître en se libérant de l'humiliation accumulée en soi. Malgré cela, un nouveau renversement se produit et le mensonge refait surface. Afin d'étouffer la honte qui le ronge pour son comportement ignoble envers Lisa, l'homme du sous-sol se met à fantasmer sur l'utilité de l'humiliation qu'il lui a infligée : « l'humiliation l'élèvera et la purifiera » (CSS, p. 163). Un faux prétexte, bien sûr, au même titre que sa cruauté qui ne venait pas de son cœur mais « du défaut qu'il y a dans [s]a tête ²⁶³ » (CSS, p. 161). Une attitude « tellement *pour la frime*, tellement intellectuelle, inventée tout exprès, *livresque* ²⁶⁴ » (CSS, p. 161, souligné dans le texte) que l'homme lui-même n'y croyait pas sincèrement : « pendant longtemps, je suis resté content de la phrase sur l'utilité de l'humiliation et de la haine, bien que, moi-même, j'aie failli tomber malade d'angoisse²⁶⁵ à ce moment. (CSS, p. 163). Décidément, la nature duplice de l'homme échappe à toute description logique et cohérente. Le langage, la raison, la

²⁶³ « до того головная », ЗП, 547.

²⁶⁴ « того напускная » « нарочно подсочиненная, книжная », ЗП, 547.

²⁶⁵ « от душевной боли »=littéralement «mal de l'âme ».

morale ne sauraient révéler qu'en partie la complexité de la nature humaine. Car les mouvements intérieurs restent secrets et ont la capacité de se répercuter à l'infini, bien au-delà des concepts. C'est dans le souterrain invisible de notre corps que des tas d'influences et de réactions tirent les ficelles et conditionnent certaines décisions, expériences et situations.

Dans tous ces exemples, s'aperçoit l'alternance du langage souterrain avec le langage du mensonge. L'intérêt de ces jeux de discours réside, à nos yeux, dans la richesse et la complexité des écarts et des heurts entre la réalité qui se montre à la surface, au dehors (action, geste, parole), et ce qui se dissimule dans le souterrain, à l'intérieur (pensée spontanée, ressenti). A ce titre, l'étonnement, ou même l'agacement, de l'homme du sous-sol de voir l'influence que son discours mensonger ait pu exercer sur l'autre est très significatif :

« Et qu'il en faut peu, mais peu, me disais-je en passant, des mots, et qu'il en faut peu, d'idylle (et une idylle, encore, de poudre aux yeux, livresque, inventée) pour retourner une âme comme on veut. Là voilà, votre virginité. Là voilà, la fraîcheur de l'origine !²⁶⁶ » (CSS, p. 141)

En prononçant ces paroles sincères, qui contrastent avec toutes celles superficielles prononcées auparavant, l'homme profère une conclusion fondamentale sur la capacité du langage conventionnel de modeler, sinon de « mutiler », la réalité souterraine authentique. Cependant, ce n'est pas une affirmation défaitiste puisque le texte dostoïevskien nous fournit une solution, un espoir résidant dans l'affrontement entre mensonge et vérité selon un principe dialogique particulier. Et cet affrontement est transcrit dans le texte sous le signe d'une opposition binaire entre langage de l'autre qui se conforme à des vérités « étrangères » et langage souterrain dont l'objet échappe à tout accommodement canonique. Ce qui résulte d'important de cet affrontement est son versant dénicheur qui vise le mensonge, ou l'autre, dans les représentations visuelles ou verbales de l'homme qui constituent son être. Aussi, l'autre est visé dans l'être avec l'intention non pas de détruire le premier en faveur du deuxième, mais de mettre l'accent sur leur caractère duel et interdépendant. C'est justement une telle confrontation basée sur un principe dialogique entre langages et voix antinomiques qui, paradoxalement, semble pouvoir prétendre pallier la béance inhérente au langage. Un principe similaire paraît opérant dans l'œuvre de Nathalie Sarraute où le mensonge n'est

²⁶⁶ « И как мало, мало, - думал я мимоходом, - нужно было слов, как мало нужно было идиллии (да и идиллии-то еще напускной, книжной, сочиненной), чтоб тотчас же и повернуть всю человеческую душу по-своему. То-то девственность-то! То-то свежесть-то почвы! », ЗП, 534.

jamais contrebalancé par aucune confirmation de la vérité d'un objet réel, stable et accessible, le mot ou la phrase qu'il s'agit d'explicitier ne sont pas simplement remplacés par d'autres termes. Ici, l'opposition binaire vrai-faux se centre sur la dimension duelle de chacun des deux composants, sur une absence de l'univoque absolu et la présence de l'ambigu irréductible. Au même titre que la dualité chez Dostoïevski, l'ambiguïté représente le lieu même de la parole sarrautienne, entre voix et écho, entre signification et hors sens, entre dit et non-dit, entre conversation et sous-conversation. Comme chez son prédécesseur russe, dans le texte de Sarraute, les phrases coupées, l'indétermination, les répétitions, le style oralisé du discours, le rythme binaire, avec notamment une alternance des pauses et des accélérations, sont des marques d'un langage souterrain, un langage particulier qui est le substitut à l'indicible de la sous-conversation.

Langage divisé entre « littéraire » et normal, répétitions-variations, reprises de la même scène, mensonges, contradictions et paradoxes sont tous des phénomènes qui caractérisent la parole double de l'homme souterrain. Une parole qui révèle tantôt un monde intérieur, tantôt un monde extérieur. Une parole qui nous invite à pénétrer dans l'imaginaire d'un sous-sol d'où jaillit une réalité authentique, parce que jamais définie, toujours duelle. Une parole qui véhicule des mouvements intérieurs selon un dialogisme dont nous retrouvons certaines marques chez Nathalie Sarraute. Parmi celle-ci, la réitération en est un exemple fort représentatif. Chez la romancière, l'accent est mis sur les changements de sens que subit le mot lors du processus de la répétition. Dès lors, la réitération révèle dans l'univers sarrautien la nécessité de faire résonner les mots, de les faire vibrer sans cesse pour redire leur poids et montrer la puissance de chaque terme et son influence multiple et spontanée sur notre vie intérieure.

II.II. La parole double chez Nathalie Sarraute

La répétition et la variation d'une micro séquence (reprise d'un mot, d'une expression) ou d'une macro séquence (reprise d'une scène) sont incontestablement les attributs d'une œuvre moderne qui met en évidence deux plans d'écriture : celui du sens commun et ordinaire et un second, difficilement saisissable, celui d'un autre sens extraordinaire. Le mot chez Nathalie Sarraute, comme chez Fiodor Dostoïevski, ne renvoie pas seulement à son concept primaire, mais aussi, pour le lecteur avisé, à ses précédentes occurrences à l'intérieur du même texte. Cependant, ce fonctionnement de la parole sarrautienne possède une spécificité stylistique : refléter sous la même forme ce qui a déjà été écrit, mais, à chaque reprise, ce même mot s'avère rempli différemment et transformé de l'intérieur par la sous-conversation. Celle-ci révèle, dans le texte sarrautien, des mouvements souterrains indicibles, puisque ambigus, proches de ceux que laisse trahir souvent au dehors, dans le texte dostoïevskien, le langage souterrain avec sa syntaxe disloquée. La répétition sarrautienne, appelée aussi « ruminantion », fait subir à la parole réitérée un traitement toujours doublement transformateur : d'abord, de modification du texte primaire et ensuite d'approfondissement de la signification de ce même texte et du texte secondaire où ce mot s'insère. La nature circulaire de la répétition, sa capacité de « porteuse de sens » et de « soupçon non tant sur la validité de telle ou telle version que sur l'événement lui-même²⁶⁷ » devient chez Nathalie Sarraute ce que Françoise Asso a défini comme « seule forme de narration possible²⁶⁸ ».

Les mouvements intérieurs qui propulsent les mêmes mots et les mêmes phrases réitérées trouvent un épanouissement illimité chez Nathalie Sarraute ce qui lui permet de mettre en valeur un texte polyphonique, construit sur une variation de points de vue, de voix et de virtualités. En multipliant ses occurrences, la parole répétitive sarrautienne multiplie les hypothèses sur la réalité ou l'imaginaire de tel ou tel événement et devient un mode essentiel de représentation de la dualité réalité/imaginaire. C'est bien sûr, grâce à l'expérience du regard double, devenu « une activité de virtualisation et de transformation de la réalité²⁶⁹ » comme le souligne Rachel Boué, que le texte sarrautien se construit sur ce dualisme. Mais c'est surtout, à travers une écriture double, à la fois décrivant le visible et nous faisant ressentir l'invisible frémissement de chaque mot, que Nathalie Sarraute réussit à convaincre le

²⁶⁷ Asso, F., *Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 174.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

²⁶⁹ Boué, R., *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, op.cit., p. 147.

lecteur de la naissance d'une pensée littéraire nouvelle. Désormais, nous constatons une *interpénétration* entre l'imaginaire et la réalité qui se traduit à l'aide d'une écriture performative présente dans le texte par le biais d'une multiplicité d'images sur la réalité quotidienne d'un côté et d'une sous-conversation différente donnant des dimensions multiples de cette même réalité de l'autre côté. Bien que dans un équilibre différent et exprimant plutôt un point de vue dialectique sur le monde, une telle dualité est propre à l'écriture des *Carnets du sous-sol*. Ici, Fiodor Dostoïevski entame, par le biais d'une dynamique originale entre langage de l'autre et langage souterrain, un jeu permanent d'allers-retours où réel et imaginaire, vrai et faux se succèdent dans un miroitement, une dualité ou une ambivalence infinies. C'est dire qu'aussi bien dans l'espace romanesque dostoïevskien que sarrautien les deux types de langages, celui des surfaces et celui des profondeurs, entretiennent des rapports interdépendants. Par conséquent, notre but avec l'analyse de *Martereau*, comme d'ailleurs cela a été le cas avec l'étude des *Carnets*, n'est pas de tracer une frontière entre les deux catégories de la dichotomie réalité/imaginaire, mais de mettre en évidence surtout la relation dialectique qui naît entre ces catégories grâce à cette stratégie circulaire de répétition.

Pour approfondir, creuser une situation donnée et ensuite l'abolir²⁷⁰, la rumination dans *Martereau* est au service d'une narration qui fait progresser l'action et renvoie en principe à deux types de reprises : les reprises *explicites*, évoquant une « vraie » représentation perçue (un mot, un geste ou un événement « réels ») et les reprises *implicites*, qui reposent sur une « fausse » représentation (un mot ou une scène placée délibérément sous le signe de l'imagination). Les pages qui suivent nous montreront une certaine ressemblance entre ces deux types de reprises et celles que nous avons pu déceler précédemment dans *Les Carets du sous-sol*.

II.II.I. Répétitions explicites.

Pour la première catégorie de répétitions, on citera l'exemple où, au-delà du réel immédiatement visible et sans équivoque de la description des doigts de Martereau, nous trouvons l'imaginaire d'un tumulte de sensations qui, à chaque répétition, offre une nouvelle configuration de tout geste accompli par ce personnage. Le phénomène de la répétition verbale entraîne au fur et à mesure le lecteur dans un processus de combinaison bidimensionnelle entre le réel et l'imaginaire et très souvent celui-ci apparaît comme plus

²⁷⁰ Françoise Asso constate le caractère paradoxal de la répétition dans l'œuvre de Nathalie Sarraute de la manière suivante : « l'événement s'abîme dans le processus de la reprise, en même temps que le récit « avance » par cette reprise même. », *Une écriture de l'effraction*, op.cit., p. 177.

effectif que le premier. Si, au début, « les mouvements tranquilles et précis [des] gros doigts » (p. 250) du héros principal font naître dans l'esprit du narrateur la quiétude, la sécurité et la certitude, plus tard les mêmes « gros doigts délicats » (M, p. 267) deviennent porteurs d'une signification graduellement complexifiée grâce à la tendance répétitive du texte. Ainsi, à la page 272 la répétition de l'expression « gros doigts replets » retirant la clef de la serrure incite le lecteur à saisir le soupçon qui envahit l'esprit du narrateur à l'égard des intentions malhonnêtes de Martereau. Plus loin nous trouvons le passage suivant :

Mais dites-moi, vous en avez un beau foulard... pssst... c'est votre tante qui vous tricote des belles choses comme ça ? (M, p. 288)

où le geste des doigts de Martereau n'est que sous-entendu car l'image des mêmes « doigts chauds » palpant avidement le foulard du narrateur est évoquée seulement à la page 329. Ce geste achève dans l'imagination du lecteur la scène inachevée dans la première version de l'incident. En effet, dans le texte de Nathalie Sarraute, non seulement la « reprise se substitue à l'impossible commentaire²⁷¹ » comme le soutient Françoise Asso, mais c'est aussi l'absence saisissable de la reprise (ou plutôt sa présence insaisissable) qui devient un principe générateur de sens et de lien pour la représentation de certains aspects de la réalité. La mise en relation du « thème des gros doigts de Martereau » avec le « thème des doigts fluets » de la tante s'avère très significative au moment où se construit la « réalité » de l'adultère. A cette étape de la narration, le lecteur, attentif à la sous-conversation qui propulse dans le texte des expressions suggestives, devient témoin d'une superposition imaginaire entre l'image de l'oncle et celle de Martereau, d'un dédoublement de l'image de Martereau entre un saint puis un filou et, bien évidemment, du caractère instable du narrateur sarrautien et de sa parole équivoque. C'est justement là que réside peut-être le but de la reprise dans le texte : générer un changement de perspective sur tous les événements du récit et complexifier celui-ci davantage.

La répétition est ici essentiellement structurante puisqu'elle marque une progression. Le retour lancinant de l'image des doigts de Martereau déplace de manière graduelle notre attention sur d'autres événements : de l'émerveillement pour le caractère fort de Martereau on passe à la mise en doute de ses qualités, on le soupçonne capable de pratiquer des actes malhonnêtes et même de commettre un adultère. Mais la boucle semble être bouclée au

²⁷¹ *Ibid.*, p. 174.

dernier chapitre où, suite à la lettre de Martereau, qui prouve son innocence, le neveu-narrateur revient à l'image de son héros telle qu'il la voyait au début du livre :

De nouveau, comme autrefois, je suis des yeux, fasciné, moi-même tout entier ramassé en eux, contenu en eux tout entier, les mouvements délicats, précis et lents de ses doigts charnus aux ongles coupés droit [...] (M, p. 331)

A l'issue de cette nouvelle répétition de la même image naît l'impression d'une circularité déroutante, qui renvoie à chaque fois le lecteur, parvenu à la fin du récit, à ce qui en était le commencement. Comme si la reprise chez Sarraute traçait un cercle qui devrait intégrer des effets de parallélisme et de symétrie, de contraste et d'opposition entre les multiples variations sur l'image de Martereau. Ce tourbillon de répétitions-variations tout au long du livre témoignerait-il de l'affolement d'un narrateur incapable de retrouver ses esprits ou s'agit-il plutôt d'un jeu avec la linéarité du récit ? La suite du texte répond à cette question d'une manière encore une fois très originale, c'est-à-dire, sans imposer un point de vue unique : il renvoie à lui-même d'une manière spontanée et surabondante. Des nouvelles images des mêmes doigts réapparaissent alors chargées d'un sens symbolique plus profond et plus difficile à déceler, de nouvelles variations des scènes précédentes défilent devant notre regard et prolongent leurs échos sans arrêt. Le texte se questionne et en même temps nous questionne en ramenant des motifs polyphoniques dont le pouvoir d'effet est d'autant plus grand qu'ils résonnent par leur musicalité comme la fameuse chanson (page 268) reprise à la fin du livre :

J'ai-mal-à-la-tête-sa-vez-vous-pour-quoi... (M, p. 331)

Rappelons-nous à cet égard la petite récitation du poème de Nekrassov faite par l'homme souterrain à deux moments différents du récit et dont les paroles sont radicalement transformées de l'intérieur par le contexte affectif où elles apparaissent. A l'instar de la répétition du poème dans *Les Carnets*, la reprise de la chanson citée ci-dessus véhicule, d'une reprise à l'autre, sous la même forme un contenu tropismique (sous-conversationnel) modifié et enrichi. Dès lors, on se sent emportés par ce texte-« piège » qui nous lance des « hameçons » sous l'apparence de mots ambigus enfilés sur la ligne du texte, une « ligne entortillée » (M, p. 332) comme celle de Martereau qu'il manie avec « ses gros doigts patients, adroits » (M, p. 332). Si on allait encore plus loin dans la représentation symbolique de l'hameçon fixé par un « nœud de marin » (M, p. 337) à la ligne, on pourrait superposer à cette image la parole univoque, étouffante et paralysante de Martereau. Mordre à l'hameçon

de Martereau signifierait devenir sa proie, fixer son regard sur une représentation stéréotypée de la réalité, n'entendre qu'une seule signification de la parole. C'est là que le narrateur sarrautien intervient et dissèque les « formules banales » et « les mots anodins », le « presque rien, moins que rien » (M, p. 333) du langage de Martereau pour les transformer en « soupapes de sûreté minuscules par où des gaz lourds, des émanations malsaines s'échappent » (ibid.). Par conséquent, la parole anodine d'un personnage devient double, car elle est absorbée, reproduite et métamorphosée de l'intérieur par les mouvements incessants du narrateur, mouvements qu'il essaye de faire éprouver au lecteur. Un monde à part se crée, fondé sur « l'interpénétration de la sensation et du langage » (LAR, p. 1688), hors du monde visible et réel, qui y renvoie certes, mais qui est autre, animé d'une existence différente et quelque part illusoire. Un monde double habité par la parole double non seulement émise, mais entendue, perçue et reçue. Double pour le sens qu'elle comporte, mais aussi pour la forme dialogique qu'elle revêt dans l'esprit du lecteur, la dualité étant alors celle de l'interlocution. La répétition en est certainement l'une des formes les plus précieuses. Et c'est la répétition obstinée d'un mot gisant et pétrifié comme de « la meulière » qui rend ce mot animé, mobile et source d'agitation tropismique.

Un autre exemple où le mot devient source de sensation et acquiert une riche signification grâce à sa reprise progressive est la phrase « Elle est en quoi, la maison ? » (pp. 253, 308, 324). En effet, cette question adressée par le neveu à Martereau avant la première visite de la maison « en meulière » déclenche une forte réaction de la part de l'oncle qui se met à ridiculiser les goûts pour « l'ancien » de son neveu et de sa femme :

Ah ! mais c'est que vous ne savez pas, mon cher Martereau, vous lui portez un coup au cœur, à ce jeune homme. C'est que la meulière, c'est notre bête noire. Ma femme va pousser des cris, c'est l'abomination de la désolation. Ce qu'ils veulent, c'est de l'ancien : un vieux château – tant pis s'il est un peu délabré – ou une chaumière... La poésie avant tout... vous ne savez pas ça. (M, p. 253)

L'ironie flagrante, indicateur d'une parole double, de l'oncle et le « regard surpris » (ibid.) de Martereau situent immédiatement le neveu hors de ce « groupe compact dont le nombre rassure et fait fonction de garantie face à la solitude anxieuse et agitée de « l'écorché-vif » »²⁷². Le goût du rêve se heurte à un bon sens pratique irrécusable :

²⁷² Voir dans Minogue, V., Raffy, S., *Autour de Nathalie Sarraute : actes du colloque international de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989*, op. cit., p. 14.

Mais qu'est-ce qu'elle vous a donc fait, la meulière ? Mais ce n'est pas laid. On s'y fait très bien. Et je vous assure que pour habiter c'est épatant. Solide. Jamais d'ennuis. Aucune humidité. (M, p. 253)

On remarque le ton convaincant du discours de Martereau qui prononce ces mots comme s'il leur imprimait la marque de l'« indubitable fait » avec un marteau. Sous la pression du « fait », le narrateur semble céder : « J'accepte la meulière » (ibid.). Est-ce signe d'une résignation définitive ? Bien sûr que non, car chez Sarraute, comme chez Dostoïevski, les affirmations sont tout de suite contredites et les répétitions, malgré l'effet de retour incessant sur le même, s'ajoutent du sens les unes aux autres. C'est pour cela que les reprises de la même scène et des mêmes phrases quelques pages plus loin font découvrir au lecteur toute la profondeur et la complexité de la sous-conversation qu'un mot anodin comme « la meulière » peut provoquer.

Le remodelage de la parole chez Sarraute, parole que l'on peut, dès lors, entendre doublement, offre la configuration nouvelle et privilégiée d'une narration répétitive et redondante dont nous découvrons certaines marques, mais en plus simple, déjà dans *Les Carnets du sous-sol* avec les répétitions des mots « noble », « littéraire », etc. et de leurs dérivés. La différence consiste en ce que Dostoïevski donne à la parole répétitive une visée réfutative intense en la marquant manifestement par le sceau de la polémique autour des questions sur le réel. Chez Sarraute, le phénomène de la réitération tourne principalement autour du mot en cause en le réactualisant constamment par le biais de l'épanorthose, figure de style qui consiste à revenir sur un propos pour le corriger. Cela implique chez la romancière une fréquence plus prononcée des répétitions des mêmes mots qu'elle accompagne des expressions plus énergiques et frappantes, censées modifier la connotation précédente. Le mot semble acquérir dans ces conditions un statut bien particulier, celui de réalité à part entière, déclencheur d'une polémique fonctionnant de manière discrète, mise en œuvre par des procédés d'implication et des stratégies discursives spécifiques. Ici, la polémique est envisagée avant tout comme fonction fondamentale de l'activité langagière. Ainsi, le mot « la meulière » gravite autour des phrases qu'il enrichit de significations complémentaires, décrites d'une certaine manière comme des valeurs polémiques. Cette manière de s'approcher de l'insaisissable double se manifeste surtout dans la répétition de la phrase « C'est que la meulière, c'est notre bête noire ». Revenue à plusieurs reprises, cette expression, renforcée par les descriptions du comportement équivoque de Martereau – « regard surpris » (p. 253), « petit sourire » (p. 308), « yeux amusés » (p. 324) – dévoile à la fin toute la force de cette disjonction de la différence vécue par le narrateur. C'est que « la

meulière », est le contraire du tropisme. C'est tout ce qui est rigide, indissociable, enclos, mortifère comme seule une dénomination peut l'être. Tout devient donc chez Sarraute une affaire de parole. Et il ne s'agit point de construire un nouveau concept sur la réalité ou la façon d'être dans cet « univers solide et dur » des « vrais hommes » (M, p. 244), mais il s'agit tout simplement d'une nouvelle recherche poétique qui vise à communiquer avec le lecteur à travers une « sensation intacte, neuve, qui exige un langage qui soit adaptée à elle ». (OC, p. 1691)

L'effet de l'incessant mouvement de répétition est sans doute surprenant et bouleversant « car par la répétition, le lecteur « s'y retrouve » comme on dit, mais par la répétition aussi, il arrive qu'il ne sache plus vraiment où il se retrouve ²⁷³ » affirme Françoise Asso. L'emploi d'une telle technique narrative qui marque la variété de la parole mise en œuvre situe en permanence le lecteur à l'intérieur d'une division duelle entre le langage intérieur des tropismes et le langage extérieur des gestes et des paroles. Ce paradoxe du récit sarrautien, A. S. Newman l'exprime ainsi : « l'essentiel des œuvres de Sarraute se trouve dans ce jeu de l'extérieur et de l'intérieur où l'un conteste l'autre, l'imaginaire intérieur s'affirmant plus « réel », la réalité extérieure se dissolvant dans le rêve ²⁷⁴ ». Une topologie de la surface et de la profondeur qu'on a pu repérer déjà dans *Les Carnets du sous-sol* où le dit explicite et le non-dit souterrain, l'imaginaire et le réel se révèlent solidaires. Révéler et communiquer des mouvements intérieurs nécessitent chez les deux auteurs une idée du dehors et du dedans, où celui-ci doit occuper la scène principale du récit, laissant celui-là à sa fonction de démarcation.

Ainsi, les « gros doigts », « replets », « délicats » ou « chauds » de Martereau ou son hameçon, ou encore son goût pour la « meulière » créent des représentations variées dans l'imagination du narrateur et du lecteur, mais le langage intérieur de Nathalie Sarraute, par le biais des reprises multiples qui évitent la fixation en une seule représentation verbale et mentale, fait se dissoudre la « réalité extérieure » de ces représentations. Il s'ensuit que la représentation non-cohérente, c'est-à-dire variée, de la réalité extérieure n'est possible chez Sarraute que par l'intermédiaire de l'imaginaire intérieur élaboré à partir d'une réflexion sur le fonctionnement du langage extérieur. Bref, tout ce qui précède montre que l'univers sarrautien se construit sur une seule dualité, celle du réel et de l'imaginaire. Aussi, l'opposition réel/imaginaire concerne autant notre façon de concevoir l'œuvre et les

²⁷³ Asso, F., *Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 177.

²⁷⁴ Newman, A., S., *Une poésie des discours*, op. cit., p. 112.

personnages sarrautiens qu'elle s'exprime dans l'appréhension de leur monde par les personnages.

Ce positionnement double du lecteur et des personnages les plonge dans un espace de soupçon profond sur la réalité des événements du récit et leur facilite l'entrée dans la fiction. Il est évident alors que la dualité réalité/imaginaire joue un rôle décisif pour la réception du message du texte puisqu'elle offre le libre choix du développement de l'action suivant une variété de paroles et de discours qui « développent » cette action. Une telle orientation de l'écriture présuppose la révélation d'une parole narrative qui se lit non pas comme un déchiffrement d'une situation et d'un sens présupposé d'avance, mais comme une révélation spontanée à l'intérieur d'une situation imaginaire. Appelant ainsi d'une manière encore plus extraordinaire et active la participation imaginative du lecteur, Nathalie Sarraute nous invite à participer à un phénomène énonciatif comparable à celui présent sous une forme expérimentale dans *Les Carnets du sous-sol* où plusieurs versions successives d'une scène imaginaire sont proposées. Il s'agit dans *Martereau* des quatre « virtualités d'une situation interpersonnelle²⁷⁵ », comme l'appelle Valérie Minogue, où la parole narrative se place intentionnellement sous le signe de l'imaginaire. Soulignons que les trois versions de la même scène chez Dostoïevski se présentent à nos yeux comme une technique qui croise seulement celle sarrautienne de reprise, les différences stylistiques et même thématiques étant bien trop grandes pour parler d'une ressemblance plus nette. Pour en citer quelques unes, notons d'abord que les versions de l'homme souterrain visent à révéler progressivement la contradiction entre l'absurdité de ses rêveries « littéraires » et « tout le revers de la médaille » (CSS, p. 109) – ses ressentis souterrains inconstants. Les recherches sarrautiennes, elles, visent un tout autre objectif : l'exploration du rapport entre le langage et les ressentis. Si Dostoïevski propose un déroulement très rapide des trois versions en simulant le rythme du surgissement et de l'évanouissement des pulsions contraires, Sarraute privilégie la lenteur, en prenant le soin de « décortiquer » chaque mot pour en extraire cette substance invisible qui déclenche en nous des tropismes. Dans les trois variations sur une scène des *Carnets*, les ressentis ne constituent pas l'objet d'exploration en tant que tels, ils sont sous-entendus dans les gestes du héros souterrain et dans ses paroles qui contredisent toutes les représentations qu'il dresse devant nous. Quant aux reprises sarrautiennes, elles se concentrent davantage sur la multiplicité et la diversité des ressentis qu'un mot peut provoquer et moins sur leur contraste avec les réalités apparentes ou fantasmées. En ce sens, la réalité du tropisme s'offre

²⁷⁵ Minogue, V., Notice de *Martereau*, OC, p. 1786.

au lecteur d'une manière intuitive car, troublé par l'abondance de la variation verbale, celui-ci capte ses impressions d'abord par une sorte d'agitation sensorielle lui permettant ensuite de construire une représentation mentale. Les mots dans l'univers imaginaire agissent sur le lecteur comme des véritables provocateurs perceptuels, susceptibles de lui faire découvrir l'autre niveau de la réalité de surface, le sombre niveau de l'imaginaire. En y pénétrant, on se met à lire ses textes dans l'optique des personnages-supports, une optique duelle elle aussi, divisée entre le réel et l'imaginaire, entre l'extérieur et l'intérieur d'une perspective et d'un langage. Ainsi, chez Sarraute les reprises révèlent une confluence de points de vue possibles et interdépendants, chez Dostoïevski, les versions suivent la dynamique des changements d'un seul point de vue interne appartenant à une conscience divisée selon un principe dialogique complexe. Chez elle la liberté de création et d'interprétation des événements est de ce fait beaucoup plus grande que celle plus réduite, et assez considérable pourtant, dans le texte dostoïevskien. Malgré ces différences entre les enjeux et les moyens de la reprise multiple d'une scène chez Dostoïevski et Sarraute²⁷⁶, nous considérons qu'avec l'emploi de ce procédé, aussi bien chez l'un que chez l'autre, le lecteur effectue une descente à l'intérieur de l'œuvre et devient ainsi plus réceptif et sensible aux différences de styles et de discours qui privilégient avant tout l'effacement définitif de la parole narrative formelle. Dès lors, on peut avancer que les variations sur une scène représentent chez Sarraute un développement inédit et fort original d'une technique narrative que l'on repère au stade expérimental chez son prédécesseur russe. En quoi consiste précisément la subtilité des répétitions d'une scène virtuelle dans *Martereau* et quels sont leurs effets sur notre conscience sont des questions que nous voudrions aborder dans les pages qui suivent.

II.II.II. Répétitions implicites.

Un des exemples les plus frappants d'une parole sarrautienne « affranchie » de toute « réalité » préétablie est révélé par les quatre virtualités de la même scène qui se joue entre Martereau et sa femme, après le départ de l'oncle, scène à laquelle le narrateur n'a pas assisté et qu'il présente, selon Valérie Minogue, sous la forme « d'un essai de reconstitution interprétative ²⁷⁷ ». Par l'expérience de ces quatre virtualités de la même situation apparente, la romancière fait entrer le lecteur dans un monde fondamentalement instable où rien ne peut être appréhendé avec certitude et où rien ne reste identique à soi-même. Et qu'il s'agisse du

²⁷⁶ Différence parfaitement justifiées par l'évolution du roman et par l'unicité de chacun des deux auteurs.

²⁷⁷ Minogue, V., Notice de *Martereau*, OC, p. 1786.

même son de la « porte cochère, en bas », ou de la même « crampe de politesse », ou du regard pénétrant de la femme, de son air de « fourmi » affairée « à effacer les traces de l'intrus », ou bien de Martereau qui « marche de long en large » en sifflotant, moments réitérés avec une intensité différente à chaque fois, on pense toujours à l'impressionnante dualité progressive de sens et de sensation que les mêmes phrases ordinaires peuvent cacher.

C'est surtout à travers la présentation kaléidoscopique du langage banal de Martereau et de sa femme, que le récit dévoile les personnages sous différents angles, cette technique ayant comme effet une réception littéraire pluridimensionnelle du sujet et des liens qu'il tisse avec la parole d'autrui. Valérie Minogue souligne à ce sujet l'importance de faire la différence entre les notions traditionnelles de « point de vue » et « personnage » et les mêmes notions utilisées pour analyser l'œuvre sarrautienne. Etant donné que les *personnages* dans l'univers sarrautien sont complètement différents de ceux des romans traditionnels, le *point de vue* ne peut pas avoir non plus une connotation traditionnelle. C'est pour cela que selon Minogue : « Les recherches de Sarraute portent plutôt sur les virtualités d'une situation interpersonnelle. On ne peut donc dire que la scène soit d'abord racontée du point de vue de Martereau, puis du point de vue de sa femme, ou de l'oncle, et ainsi de suite²⁷⁸. » En conséquence, si Martereau reste aux yeux du lecteur, comme l'affirme Valérie Minogue : « indéfini et changeant, capable donc de considérer les choses de plusieurs points de vue différents », sa parole reste aussi duplicable de l'« intérieur » au point de pouvoir se présenter comme une *rediffusion* d'une information à « ruminer ». On comprend qu'en effet, Nathalie Sarraute ne cherche pas à proposer différentes visions des différents « personnages », mais qu'elle cherche à voir et entendre cette situation comme chacun d'entre nous pourrait le faire. De cette manière, le lecteur est plongé dans le monde virtuel sarrautien comme dans un jeu vidéo où Martereau et sa femme, ainsi bien que tous les autres personnages, deviennent des avatars représentant des êtres libres et créatifs qu'on choisit pour expérimenter réellement nos tropismes à travers leurs états et leurs paroles. Notons ici que c'est justement un tel degré de transparence des personnages sarrautiens qui les différencie du héros souterrain, malgré son statut particulier. Ainsi, les trois reprises dans *Les Carnets du sous-sol* sont soumises à une optique plus limitée du monde intérieur du personnage-narrateur en réduisant de ce fait la possibilité d'une identification aisée à l'expérience du *je*. Utilisées d'emblée dans le sens de la transformation, les quatre reconstitutions narrées dans *Martereau* possèdent la possibilité et la capacité d'intégrer une création ; le choix d'inventer les intentions des personnages et leur propre

²⁷⁸ *Ibidem*.

identité ; l'occasion de changer l'interprétation de leurs expériences tropismiques. Dans ce contexte, on est tenté de vivre au présent et concrètement le virtuel de ces « quatre Martereau successifs, dont chacun conçoit d'une manière différente les mobiles de l'oncle, les réactions de Madame Martereau, et, bien sûr, son propre rôle ²⁷⁹ ». Une réalité polymorphe se présente ici sous la forme d'une parole polymorphe.

La première version propose un Martereau pris d'un « sentiment de confiance joyeuse » (M, p. 291) après la visite plaisante de l'oncle. Cette confiance est suggérée au lecteur par la révélation du son rassurant du « claquement léger de la porte cochère, en bas [...] » (ibid.). Le bruit semble également symboliser le moment du heurt entre deux façons distinctes d'appréhender la réalité : avec le claquement de la porte, Martereau, qui se trouve dans un état d'esprit admiratif envers son invité, se voit confronté subitement à une vision opposée sur l'oncle, celle de sa femme. Le narrateur présente cette confrontation ainsi :

« Il est bougrement intelligent. Vraiment très vivant, tu ne trouves pas ?... » Et cela ne manque pas : « Intelligent... Oh ! pour ça oui, on ne peut pas lui enlever ça. Il l'est trop même, à mon goût, beaucoup trop. Ah ! il sait ce qu'il fait. Je crois bien qu'il est même en train de te rouler d'une belle façon, il essaie de profiter de toi, de te faire marcher. Tu as eu bien tort d'accepter. Nous voilà bien. » (M, p. 294)

Le double niveau de perception de la réalité est annoncé non seulement par un intermédiaire sonore (le claquement de la porte), mais aussi par la double intonation de la parole des personnages. Le ton interrogatif de Martereau se trouve confronté au ton polémique de son interlocutrice. Tout se passe comme si les énoncés rapportés de ces deux manières opposées correspondaient à deux modèles distincts de la réalité : Martereau voit le côté positif, sa femme, au contraire, voit le côté négatif de cette situation. La phrase : « Et cela ne manque pas », trahissant une médiation, semble indiquer la présence du narrateur et se constitue en tant que *discours scriptural* opposé au *discours oral*²⁸⁰. Cette opposition des discours est soulignée davantage par la présence des énoncés guillemetés qui marquent le dialogue des personnages. Pourtant, on ne peut pas affirmer que derrière cette phrase « scripturale » il s'agit d'une présence extérieure saisissable du narrateur puisqu'elle nous loge directement à l'intérieur de l'optique de Martereau et de sa femme. L'effet de glissement dans la peau du personnage s'avère incontestable surtout parce que cette phrase se trouve

²⁷⁹ *Ibidem.*

²⁸⁰ Nous citons les termes qu'A. S. Newman utilise dans son essai sur l'œuvre de Nathalie Sarraute. Selon l'avis du critique, un des problèmes fondamentaux que pose le récit sarrautien est l'articulation de deux énonciations : celle de l'auteur, désignée par le terme « discours scriptural » et celle des personnages, désignée par « discours oral ». Voir détails dans Newman, A. S., *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 21.

suivie par le monologue intérieur déclenché juste après : « Le ravalier, le diminuer, l'humilier [...] » (M, p. 294). Voici que dans le texte s'instaure une nouvelle dualité, celle de l'opposition entre la scène extérieure et la scène intérieure, le dialogue et le monologue intérieur. Grâce à l'articulation de tous ces effets duels, le texte semble à la fois postuler l'existence « réelle » d'une situation et des personnages – ce qui expliquerait l'apparition des images de Martereau : « vieil imbécile », « vieux fou » (p. 294) ou la définition du conflit « cela nous a coûté assez cher – de se servir de toi » (p. 295) – et aussitôt démentir cette « réalité » en renforçant le caractère illusoire lorsqu'elle est soumise à une optique fixe et réductrice. Ainsi, Martereau qui apparaît au début comme un caractère joyeux et amical se voit vite transformé dans la vision de sa femme en passionné excessif des jeux de hasard et mari irresponsable qu'elle a envie de prendre comme un petit chien « par la peau du dos et à le placer, là, nez à nez avec la réalité » (p. 293). Remarquons l'emploi duel des mots *joyeux-jeux* qui, par le parallélisme des échos sonores, renforce l'effet d'un retour circulaire du texte sur lui-même. Une telle répétition sonore intentionnelle signale la dualité non seulement de l'image de Martereau, mais aussi l'ambiguïté de la pensée et de l'optique sur l'événement du récit que l'on peut adopter lors de la lecture. Il s'agira également de la présence, dans le texte, de ce jeu de sonorités afin de souligner le côté polyphonique du langage sarrautien qui cherche à débrider l'optique des contraintes du langage de tel ou tel personnage ou de la parole narrative.

Une autre technique pour libérer la réception du livre des idées consciemment formulées par le narrateur est l'écriture qu'on peut appeler *aspectualisée* et qui consiste à représenter une image non pas au moyen d'un verbe de perception (voir, regarder, entendre), mais à la développer en sorte que soient donnés plusieurs aspects de ce qui est perçu. C'est le cas de la description de Mme Martereau observée par Martereau après le départ de l'oncle :

Elle est là toujours à faire sans un moment de répit son travail de fourmi, à rafistoler à tout instant, à réparer la fourmilière endommagée. La voilà déjà qui s'affaire, à peine la porte refermée, à tout remettre en ordre, à effacer les traces de l'intrus. Elle dessert la table, elle vide les cendriers, elle pousse à leur place les chaises et les fauteuils... » (p. 292).

Une lecture attentive de cette description de l'image de la femme dévoile devant notre regard au moins deux dualités. D'un côté, il s'agit d'un double niveau de la description qui, sous l'apparence d'une définition des actes de Mme Martereau, cerne la manière d'être de celle-ci et l'attitude critique de Martereau envers son comportement. Cette forme de

description, A. S. Newman l'appelle « subjective et affective²⁸¹ » puisqu'elle porte une forte empreinte de l'affectivité du personnage envers ce qu'il essaie de décrire. Ainsi la représentation de « la fourmi » en train de « réparer la fourmilière endommagée » ne définit point ce que la femme est en vérité²⁸² au moment donné, mais ce qu'elle paraît dans l'optique de son mari. Pourtant, le lecteur comprend sans difficulté que ce que la femme *représente* pour celui-ci ne peut être exprimé qu'à travers l'émotion qui se dégage des paroles de cette description : une frustration et une désapprobation.

La deuxième dualité à remarquer dans le passage cité précédemment est le redoublement des positions sonores dans les phrases. Analysons les énoncés suivants : *Elle est là = La voilà déjà* ; *sans un moment de répit=travail de fourmi*; à *rafistoler=à réparer=à effacer* ; à *faire=s'affaire=refermée*. Dans les deux premiers exemples, la répétition du même son vocalique [a] et [i] semble mettre en relief, à chaque reprise, des sentiments analogiques de Martereau. L'émotion du personnage se transmet graduellement au lecteur de manière à ce que chaque réitération du phonème [a] de *là, voilà, déjà*, ainsi que l'usage multiple de la voyelle *à* dans le passage entier, renforcent l'effet de réverbération de la phrase. Cet effet de résonance exige un certain temps de traitement dans l'esprit du lecteur et une fois que ce dernier saisit la vibration des impulsions profondes qui perturbent la phrase de l'auteur, il simule sa propre réaction à l'égard de l'événement décrit. Par conséquent, l'énoncé du narrateur sarrautien ne se présente pas comme un obstacle médiateur pour la réception du récit, mais au contraire, aide le lecteur, d'une façon harmonieuse, à définir sa propre image de la réverbération tropismique du texte. L'interprétation de ces effets ne sera jamais identique et en cela réside le projet sarrautien : que chaque lecteur trouve dans sa phrase la sonorité et le sens qui lui est le plus proche. Ainsi, pour nous, par exemple, la répétition du phonème [a] dans ce passage signifie une sorte d'incipit phonétique implicite, d'exposition de l'objet perçu, un « phonème-seuil » qui ouvre l'accès à une information tropismique à développer et noue le pacte de lecture. Quant à l'assonance en [i] dans *répit, fourmi*, nous l'entendons, selon l'articulation de la voyelle donnée, comme un son fermé à l'intérieur d'un mot qu'on a tendance à rogner, à amoindrir, à couper court. Dans ce contexte, la relecture répétée de ces mots permet de redoubler sur le plan phonique du son court et fermé ce que *la fourmi sans répit* représente : l'envie de Martereau d'écraser les traces du comportement agaçant de sa

²⁸¹ Newman, A. S., *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, op. cit., pp. 56-58.

²⁸² Nous percevons ainsi la métaphore sarrautienne comme une parole double, technique de rapprochement des termes qui dérangent la lecture par rapport à ses habitudes de pensée. Utilisée lors de la description d'une scène imaginaire, la métaphore acquiert chez Sarraute une signification encore plus profonde. Nous y reviendrons par la suite.

femme et de la mettre au *défi* (une nouvelle assonance suggérée par le texte) en lui révélant l'existence d'une autre réalité que la sienne.

Parfois, l'assonance dans le texte sarrautien vise à lier phoniquement et sémantiquement des qualités ou caractéristiques du propos afin d'en renforcer la teneur ou la portée sur l'interlocuteur comme dans les exemples : *rafistoler*er=à *réparer*er=à *effacer*er. Utilisés dans le même contexte, ces mots aux significations différentes, visent à mettre en relief des connotations analogues. Ainsi, les trois verbes qui finissent sur le même son construisent le même sens et donnent l'impression de ne faire qu'un seul mot triplement réitéré.

Les mêmes effets polyphoniques se trouvent dans les répétitions sonores des énoncés : à ***f**aire=s'**a**ffair**e**=re**f**ermée*. Ici le son répété souligne l'effet expressif de la parole sarrautienne et permet, d'une façon très discrète, la création et le maintien d'une harmonie imitative. A l'ouïe répétée du son [fɛʁ], le lecteur peut s'imaginer entendre « réellement » le bruit qui accompagne les actions de Mme Martereau. Il est important aussi de souligner la fréquence des sons [f], [tʁ], [dʁ] qui connotent des éléments durs, bruyants, dissonants. Dans tous les cas, la gamme phonique est vaste et permet à chaque lecteur une réception individuelle du double langage extérieur /intérieur, langage qui met en mouvement perpétuel le texte sarrautien. Enfin, l'effet est toujours très lié à la nature de la combinaison des sons, à la forme de l'expression narrative et du contenu, et surtout à la capacité du lecteur de saisir au-delà du son ses réverbérations dans le texte.

Par conséquent, une lecture fine de la description d'un personnage sarrautien révèle un monde double, infiniment malléable, où les indices d'une image apparente s'éloignent de l'événement extérieur du récit et se métamorphosent en indices d'une expérience souterraine, partie intégrante du rêve et de la fiction du narrateur. Ainsi, secouée une fois de plus par un nouveau séisme de tropismes, l'image de Mme Martereau se métamorphose de nouveau. Pourtant, cette nouvelle hypothèse sur le personnage en cause n'est ni plus, ni moins vraisemblable que celles d'avant. Elle ne fait que rajouter des significations et des sensations aux mots qui l'expriment :

Nez à terre comme elle tout de suite, dans le réel, le solide, au lieu d'être là à bayer aux corneilles, à perdre son temps à des futilités... des discussions qui ne servent à rien... des grandes idées... du vent... allons, nez à terre près d'elle, tête baissée, serrés l'un contre l'autre, tout petits, attentifs et très prudents. (M, p. 294)

Avec cette intonation violente et cette structure syntaxique saccadée de la phrase, le lecteur est complètement transporté à la fois dans le langage intérieur de Martereau et du narrateur. Pourtant, le monde intérieur du sujet sarrautien reste celui où il peut « bayer aux

corneilles » et non pas celui où il est obligé de se baisser « nez à terre ». Ce paradoxe de l'inversion des catégories logiques des termes réel/irréel, extérieur/intérieur au profit des catégories particulières à l'esthétique littéraire constitue l'un des mérites majeurs de l'œuvre de Nathalie Sarraute. L'opposition entre *paraître* et *être* des personnages est d'autant plus soulignée par l'emploi contrastif, renforcé des deux langages – extérieur et intérieur, cette technique duelle, proche de celle dostoïevskienne, a pour but ici de déclencher la phrase finale qui sera reprise presque sous la même forme dans les quatre versions, mais à chaque fois comportera des significations différentes :

« Tiens, j'en ai assez, je sors, je vais faire un tour... C'est inutile de m'attendre. Je rentrerai peut-être tard, ne m'attends pas. » (M, p. 295)

Dans cette première version, on voit bien que la phrase-leitmotiv exprime « la révolte » (p. 291) contre l'« air buté et résigné » (p. 292) d'une réalité univoque et « le défi » (p. 291) posé par une écriture équivoque.

Dans la seconde version, « le déclic de la porte cochère [...] rend un son inquiétant » (M, p. 295) déjà, circonstance qui nous aide à découvrir cette fois-ci Martereau pris par un doute à l'égard de son partenaire d'affaires et défiguré par cette « crampe de la politesse » (M, p. 296), tant méprisée par sa femme. Si dans la première scène, le mari se sent « parfaitement d'aplomb » et « marche de long en large sans la regarder » (p. 292), « les mains dans ses poches, il sifflote » (ibid.) en souriant aux pensées de sa femme ; dans la deuxième version, c'est Madame Martereau qui « se sent tout à fait d'aplomb » lorsque Martereau hésitant « sifflote pour se donner une contenance » et « marche de long en large, les mains dans ses poches » sans pouvoir « s'empêcher de la regarder » (p. 296). Il suffit donc d'une simple déviation dans la suite des mêmes phrases pour leur donner une tout autre couleur car la répétition à l'identique serait infructueuse si l'acte et la situation d'énonciation n'étaient pas différents²⁸³. Ainsi, grâce au changement de perspective énonciative, le regard pénétrant de la femme, révélateur dans la variante précédente du fait « qu'il n'y a plus de pudeur entre eux, de dégoût : on étale l'un devant l'autre ses plaies, ses faiblesses, ses bassesses, on se dit « ses quatre vérités » (p. 294) ; n'existe plus : « Elle ne le regarde pas. Elle a un peu honte pour lui. Même entre eux, après tant d'années, il y a de ses pudeurs » (p. 296). Et plus loin encore : « Elle ne le regarde pas, elle sait trop bien et il sait qu'elle sait d'où elle vient, chez lui, cette crampe, et ce brusque désarroi [...] ». (M, p. 296). Le texte ne renonce pourtant pas et

²⁸³ A ce sujet, Nathalie Sarraute remarque : « la situation intérieure n'est pas la même. Les mouvements intérieurs qui propulsent cette phrase ne sont pas les mêmes », dans Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 65.

poursuit obstinément ce regard : « Elle passe devant lui sans le regarder, le plateau sur les bras » (M, p. 296). C'est à travers le regard de la femme, que le narrateur cherche obstinément à identifier et à représenter l'image de Martereau. Cependant, définir l'image d'un personnage à l'aide du regard d'un autre c'est, en quelque sorte, maîtriser d'un regard souverain une parole souveraine. C'est *diriger* et *dire* le regard de l'autre. Par conséquent, l'importance du regard d'autrui doit tantôt s'affirmer, tantôt se nier. C'est justement afin d'éviter une narration univoque, que le texte sarrautien unifie dans un double mouvement contradictoire d'abord l'absence de tout privilège accordé à ce regard (lors de la première scène) et ensuite l'importance vitale du même regard pour la construction de soi et de sa parole (dans la seconde interprétation). Ce mouvement de retournement s'accomplit autant au niveau de l'apparence qu'au niveau de l'énoncé :

Le contraste est trop gênant entre l'excitation qu'elle lui a vue il y a un instant, son enjouement, sa rondeur, sa bonhomie, ses plaisanteries et cette chute brusque, ce visage affaissé, vidé – à quoi bon ? tout est consommé, l'ombre qu'il a essayé d'étreindre c'est évanouie, le fantôme a fui, il en est pour ses faits... (M, p. 296)

On lit donc la description de Martereau comme une image fendue en deux, où s'accomplit le passage du saisissable vers l'insaisissable, la « chute brusque » de la forme – « enjouement », « rondeur », « bonhomie », « plaisanteries » – dans le vide d'une « ombre » et d'un « fantôme ». Les mouvements contradictoires de rejet et de quête d'un regard s'expliquent par l'objectif du narrateur de priver sa narration de toute conscience capable de globaliser et d'unifier ses sensations en une seule image univoque. C'est pour cela que, dans la deuxième variante, Nathalie Sarraute reprend la phrase énoncée antérieurement : « Il marche de long en large sans la regarder » (p. 292) et réinterprète autrement l'osmose des regards que les époux échangent entre eux après le départ de l'oncle. D'abord, de cette manière elle nous suggère l'idée que les états peuvent varier grâce à la mobilité des tropismes et ensuite varie leur manière d'expression dans la parole. Françoise Asso explique ce procédé ainsi : « chez Nathalie Sarraute, si la phrase se déplace d'un lieu à l'autre, c'est que la « pensée » elle-même se reprend, se retourne, se tord sur elle-même. La pensée, en somme, est agitée parce que le sens est, d'emblée, mouvementé ; d'où un traitement dramatique de la signification, qui passe le plus souvent par le recours à une parole plurielle.²⁸⁴ » D'une scène à l'autre, Martereau change d'état d'esprit après le départ de l'oncle et avec cela, change l'interprétation des regards ou des non-regards qui expriment les nuances de cette situation

²⁸⁴ Asso, F., *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 133.

interpersonnelle. Grâce à l'absence d'une image continue des personnages, apparaît une image discontinue de leurs pensées et de leurs paroles et donc de la vision et du langage du narrateur. Dorénavant, l'énoncé devient, lui aussi, scindé par le surgissement à la surface d'un discours métaphorique comme c'est le cas dans la dernière partie de la phrase citée plus haut. Signe d'une sortie hors du cadre de la « réalité » perçue « il y a un instant » vers « l'imaginaire » de la sensation, source de ce brusque changement, l'emploi métaphorique des mots « ombre » et « fantôme » est significatif à double titre. Premièrement, ces métaphores « figurent » le contraire de ce que les mots concrets « enjouement », « rondeur », « bonhomie » voulaient dire et ainsi achèvent (dans le double sens du mot) ce qu'il s'agit de donner à voir et sentir : l'illusion de toute signification unique. Deuxièmement, même l'interprétation de ces métaphores peut être au moins double, « l'ombre » et « le fantôme » signifiant aussi bien le statut insaisissable de Martereau lors de ces quatre fictions que le statut de l'oncle et de toutes les relations interpersonnelles dans le récit. Même la sonorité des mots de cet énoncé est double et instaure une continuité phonique et sémantique : *bonhomie=plaisanteries ; affaissé=vidé=consommé ; l'ombre s'est évanouie=le fantôme a fui*. Ainsi par l'appel répétitif des effets sonores le texte sarrautien rend, d'une manière indirecte, plus sensible et tangible le résultat de l'acte perceptif.

Il est d'autant plus remarquable de constater comment la parole (le concret) adhère au sens mouvementé et convertible de ce qui est imaginé/ressenti (l'abstrait) si on poursuit les nouvelles « turbulences » des idées inachevées précédemment :

Elle connaît sa vanité, sa coquetterie de jolie femme, ce besoin de se faire apprécier, de se faire cajoler, flatter... comme si on pouvait croire un mot de ce que vous disent les gens, mais il est comme tous les hommes, un grand enfant... (M, p. 296)

Le drame des Martereau apparaît ici comme l'expression romanesque du drame du message sarrautien : « comme si on pouvait croire un mot de ce que vous disent les gens ». Cette phrase n'exprime-t-elle pas le même message métatextuel que cette phrase citée antérieurement des *Carnets du sous-sol* : « Et qu'il en faut peu, mais peu, me disais-je en passant, des mots, et qu'il en faut peu, d'idylle (et une idylle, encore, de poudre aux yeux, livresque, inventée) pour retourner une âme comme on veut. » (CSS, p. 141) ? Dans l'extrait sarrautien, la voix narratrice prêtée à Mme Martereau révèle une image de Martereau encore plus contradictoire avec celles d'avant où les traits masculins de l'homme sont outrés par sa femme. Mais le drame de l'idée consiste surtout dans le double niveau de langage utilisé. Un langage polyphonique qui, sous la parole narrative, nous fait entendre, dans la dernière partie

de la phrase, les échos de la voix de l'auteur de *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant* où la romancière critique avec véhémence tout mode traditionnel de lecture.

Dès le début de ce premier texte critique, Nathalie Sarraute met en scène le rapport de force entre le lecteur abandonné à lui-même ou le « lecteur anonyme » (PV, p. 1522) et la notoriété de Paul Valéry dont elle se propose d'affronter les textes, seule dans une lecture authentique, loin des « bruits du dehors » (PV, p. 1522). Sous la pression des voix critiques qui s'interposent à la voix hésitante d'un lecteur inconnu, la réception véritable de l'œuvre valéryenne s'avère détruite et impossible. Ainsi, la représentation de Martereau serait conditionnée dans le récit par l'autorité de tel ou tel regard ou parole si ce n'étaient toujours une optique et une parole plurielle proposées. Par le final de cette phrase citée, nous avons l'impression d'être avertis de l'impossibilité de considérer un énoncé comme « un événement neuf et un commencement absolu ²⁸⁵ » (OC, p. 1522), ce que Sarraute s'efforce pour son compte de faire pour l'œuvre de Valéry, tant qu'on écoute et on croit aveuglement aux mots que nous « disent les gens ». Il s'agit ici pour l'écrivaine d'atteindre ce « fond commun » qui tient, bien sûr, à la réception authentique du récit, mais à travers un discours narratif qui agit directement, par sa parole double, sur les déclencheurs tropismiques du récepteur réel, c'est-à-dire du lecteur. Il résulte donc que la parole double en occurrence c'est le « mot », cité dans le passage donné, qui porte une double information – éthique et esthétique – et qui exprime les propres positions de lecteur et d'écrivain de Nathalie Sarraute. Une position assez proche de celle de Fiodor Dostoïevski révélée dans les *Carnets du sous-sol* où une approche livresque de la réalité est condamnée du début à la fin du récit par le biais d'une poétique centrée sur le pouvoir suggestif d'une écriture singulière.

Et pour secouer à nouveau toute idée qui risque de s'enraciner dans la conscience du lecteur, le texte sarrautien nous propose une autre répétition-variation sur les images des deux protagonistes des scènes virtuelles. Cette fois, l'image surgit dans l'optique de Martereau :

C'est sa force, sa dignité que par moments il ne peut s'empêcher d'admirer, d'être solidement d'aplomb, bien chez elle sur la terre, d'avoir toujours, comme elle dit, « d'autres chats à fouetter »²⁸⁶... Elle n'a jamais « besoin de personne »... pas comme lui... malléable qu'il est, dépendant, tremblant, changeant... à chaque instant

²⁸⁵ Nathalie Sarraute cite ici Thierry Maulnier, « La littérature est-elle justifiable ? », *L'Arche*, n° 12, décembre 1945, p.98.

²⁸⁶ Cette expression fait écho aux paroles de l'oncle prononcées à l'égard de Martereau : « rien, pas de quoi fouetter un chat » (M, p. 331) qui clôt ainsi ce deuxième livre sarrautien. L'opposition entre le neveu qui « coupe les cheveux en quatre » et son oncle qui donne « des coups d'assommoir avec son « fait » » (M, p. 290) renvoie à deux langages différents qui représentent également deux modes différents de définir la réalité. A cet égard, une coopération complice semble s'établir entre la femme de Martereau et l'oncle, même si, dans les quatre fictions, elle apparaît un personnage toujours en train de démasquer et de critiquer les intentions de l'oncle envers son mari. Quant à Martereau, il peut basculer éventuellement dans le « camp » du narrateur en tant qu'adepte de la « psychologie » (M, p. 290).

semblable au reflet de lui-même qu'il voit dans les yeux des gens... Lâchant la proie pour l'ombre... (M, p. 297)

Cette révélation sur le caractère malléable de Martereau s'avère surprenante ! Sachant tous les efforts du narrateur pour trouver une faille dans l'image parfaite de son héros, on découvre cette faille lors d'une scène imaginaire à travers le regard de Mme Martereau, un des personnages le plus discrètement présenté dans le récit. C'est lors de ces quatre virtualités que le caractère de Mme Martereau prend toute son ampleur et nous dévoile les quatre vérités sur son mari. Mais n'oublions pas qu'il s'agit des scènes imaginaires où toute action, toute parole, toute image peuvent être soumises à l'expérience du soupçon. Et voilà qu'aussitôt Madame Martereau se métamorphose de nouveau et, démasquée par son mari, revient déjà : « terne, un peu flasque [...], un peu voûtée, sans coquetterie, sans fards, mal fagotée... [...] ce personnage d'une comédie de boulevard » (M, p. 298). L'efficacité du discours sarrautien est liée à une hyperbole systématique qui fait varier images et phrases. La complexité imagée est en permanente concurrence avec la complexité lexicale et syntaxique : des mots banals, des mots cités, « menottés » par des guillemets, des points de suspension ainsi que la présence de multiples voix à l'intérieur de l'énoncé sarrautien nous dévoilent un processus très protéiforme où la phrase ne cesse jamais de se creuser pour accueillir de nouvelles significations. La monstruosité des apparences superficielles et la pression des mouvements contradictoires se révèlent trop difficiles à supporter et seule la dernière phrase, qui annonce le départ de Martereau, aide celui-ci à « s'échapper tout de suite [...] » (M, p. 299) vers des nouveaux horizons de la parole et de la pensée littéraire.

Le « trou énorme » et le « vide immense » (ibid.) qui s'installent dans l'esprit du héros lors de cette deuxième reprise deviennent « une tumeur qui enfle, qui pèse » (M, p. 299) dans la scène suivante. Les trois protagonistes de la scène trois se sentent très gênés à la fin de leur soirée, et la « crampe de la politesse » « tire les joues » (ibid.) maintenant des deux hommes et non pas seulement de Martereau. La délivrance tant attendue ne vient qu'avec « le claquement discret, en bas, de la porte cochère » (ibid.). Cette troisième scène nous présente l'image d'un Martereau complètement subjugué par l'oncle et le départ de celui-ci annonce comme un coup de foudre la grande découverte de sa « vraie » image aux yeux de son interlocuteur trop puissant : « un homme de paille » (M, p. 300). On ne saura jamais affirmer avec certitude de qui exactement vient cette perception de Martereau en tant qu'« homme de paille ». Pourtant, que ce soit l'oncle qui voit dans son partenaire d'affaires un fantoche, ou Martereau lui-même se voyant ainsi à travers le regard de l'oncle, ou encore Mme Martereau interprétant à sa

manière la décision de son mari d'aider l'oncle²⁸⁷, on ne peut pas nier que toutes ces hypothèses et d'autres encore auraient trouvé leurs justifications dans les mouvements multiples et indéfinis du narrateur. Un narrateur dont l'effacement énonciatif est rigoureusement visé par l'auteure à la différence de celui partiel que nous avons signalé chez son prédécesseur russe dans *Les Carnets*. Quant aux relations du couple Martereau, on dirait que ce sont un mari et une femme plutôt unis par le même sentiment de déception qu'ils éprouvent à l'égard de l'oncle. Si dans les scènes précédentes on trouvait Mme Martereau trop critique envers la démarche de son mari, dans la troisième représentation elle le défend : « Mon mari s'est laissé impressionner, que voulez-vous, c'est un monsieur important, influent... qui sommes-nous, après tout, de petites gens... » (p. 301). Elle se montre tendre, attentionnée et très déterminée à dissuader son mari de l'idée qu'on l'a pris pour « un homme de paille ». Dans cette troisième variante proposée, on trouve beaucoup moins de phrases-répétitions qu'on en trouvait dans les versions précédentes. C'est plutôt des expressions et des énoncés contraires à ceux d'avant mais qui paradoxalement, donnent l'impression de résonner de la même manière qu'auparavant et d'apporter un afflux de sensations nouvelles et à la fois complémentaires à ce qui a été déjà dit. Ainsi, Martereau n'est plus accusé par sa femme pour sa « coquetterie de jolie femme », mais au contraire c'est « ce goût viril du risque » (M, p. 303) qu'elle aime maintenant chez son mari. Pourtant lorsque ce dernier demande l'avis de sa femme sur l'oncle, la sentence est toujours la même : « il t'a possédé, le vieux renard, il a bien su se servir de toi... » (p. 304) sauf que cette fois-ci, on sent dans la voix de la femme une sorte de compassion douceâtre derrière laquelle se cacherait une tactique de manipulation. La révolte de Martereau ne tarde pas à s'exprimer :

Elle ne pense tout de même pas que c'est elle maintenant qui va le manœuvrer – ce serait le comble, il ne manquerait plus que ça –, qu'il lui permettra de tirer à son tour les ficelles... (M, p. 304)

Et la décision est évidente : « Ah ! tiens, j'ai envie de sortir. Je vais faire un tour. Tu dois être fatiguée. Couche-toi. Ne m'attends pas. » (p. 304). Répétée la troisième fois, ce n'est pas seulement cette phrase qui change de signification, mais aussi tous les mots qui gravitent autour qui, en passant d'une variante à l'autre, semblent s'orienter différemment puisque chargés d'une information tropismique encore plus diverse.

²⁸⁷ D'ailleurs nous trouvons déjà un indice sur l'image d'« homme de paille » qui apparaît précédemment dans la phrase qui décrit les pensées de Mme Martereau à l'égard du comportement de son mari envers la proposition de l'oncle : « Mais il se ruinerait, il nous mettrait tous sur la paille pour lui montrer qu'il est son égal, pour le séduire... jamais il n'oserait avouer qu'il ne peut pas lui rendre un service comme celui-là, ah ! non... », M, p. 296.

Dans la dernière reprise de la scène, nous percevons l'image de Martereau en tant que mari abattu par le caractère froid, mesquin, sournois, méfiant et peu généreux de sa femme (M, p. 305). Il ne s'agit plus pour Martereau de sentir, au départ de l'oncle, de la joie, ou de la méfiance, ou encore du soulagement. On n'entend plus le son de « la porte cochère, en bas » annonçant successivement la sérénité, l'inquiétude, la délivrance. La phrase répétée trois fois dans les variations antérieures acquiert une nouvelle forme dans la quatrième reprise. Ici, l'attention du lecteur n'est plus attirée par les différentes « sensibilités » que le son de cette porte peut éveiller et ceci parce que la triple réitération de la même phrase risque d'acquérir une valeur abstraite déjà. Le narrateur recourt alors à une simplification de cette phrase-écho, sans que se perde pour autant la trace de ses précédentes occurrences, et concentre notre attention sur ce qui se passera après. Ainsi, « à peine la porte refermée, il la regardait d'un air suppliant... » (p. 305). L'événement principal gravite cette fois autour de la relation de couple entre Madame et Monsieur Martereau, relation appauvrie et conflictuelle dont les indices ont été suggérés dans les scènes précédentes. Déçu par les réactions de sa femme lors de la visite de l'oncle, on voit Martereau en train de faire des efforts pour expliquer à sa femme qu'elle devrait changer son attitude envers les gens sinon ils n'auraient jamais d'amis.

Dans cette quatrième reprise, l'énoncé suscite facilement un effet comique lorsque, par le biais de la répétition-variation, les mots, les gestes, les regards, la situation, la peinture des caractères sont l'expression d'un discours double dans lequel l'énonciation ironique contredit ou amplifie la signification de l'énoncé précédent. Comme si la romancière disait : « Voyez, c'est amusant comme les mêmes paroles peuvent exprimer des choses complètement différentes ! ». Ainsi, autant « l'expression de victime » que Mme Martereau « arbore déjà » (p. 306) que la marche « de long en large, les mains dans ses poches » (ibid.) et le sifflotement de Martereau, et surtout le « regard haineux » (ibid.) qu'il jette entretemps sur sa femme acquièrent une complexité et une multiplicité vivante de significations. Et on se dit que « ça ne finira donc jamais » (p. 306) ! Mais curieusement, c'est Mme Martereau qui le dit aussi. Et là, le texte commence à tisser sa nouvelle trame, encore plus différente de celles qui précèdent. Cette fois c'est l'image d'une femme triste et faible, vieillie, fatiguée de vivre « cette vie de chien » (ibid.) qui remplace l'image de celle qui se sentait toujours « solidement d'aplomb » dans les variantes antérieures. Maintenant les mêmes gestes qu'elle fait en débarrassant la table, n'expriment plus de l'indifférence ou de l'obstination, mais de la souffrance pour toute la patience dont elle a dû faire preuve tout au long de leur mariage. Les gestes et la forme d'expression de Martereau changent également de signification. Ainsi, « le

bras passé autour des épaules de sa femme » (p. 231) est remplacé par un geste plus violent : « il lui saisit le poignet » (p. 307) et on a l'impression que son corps est tout entier engagé dans une parole intérieure agressive et provocatrice retranscrite sous une forme vulgaire :

Il lui saisit le poignet : assez de comédies, parlons un peu, ma belle, tout seuls, là, entre nous, c'était, n'as-tu pas trouvé, il lui prend le menton, une bonne soirée bien réussie, pas, ma chatte... « Il est charmant, bougrement intelligent, hein ? » (M, 307).

D'un coup, Martereau acquiert, lui aussi, une nouvelle image de « brute avinée qui hoquette [...] et éclate de rire en regardant ses yeux bleus que l'horreur dilate » (p. 307), image révélée par le regard de sa femme. Il est important de remarquer que ces nouvelles caractérisations des personnages se font, une fois de plus, non par une désignation explicite, mais à travers la parole et le discours de ces personnages. Des révélations surprenantes et des tournures originales de l'action interviennent dans ce récit qui, comme une réorchestration d'une œuvre musicale, rajoutent des nouveaux effets de suspens à ceux déjà existants. Le point culminant de chaque reprise reste pourtant la phrase-refrain du final qui grâce à un nouveau mixage virtuel sonne une fois de plus différemment : « Ah ! non, mon petit, je t'en prie, ne commençons pas. J'ai d'autres idées que toi là-dessus. Tiens, tu ferais mieux d'aller dormir. Va donc te coucher, je sors. Ne m'attends pas. » (p. 307). L'excès de haine est remplacé par un sentiment de tendresse, la révolte par un besoin d'acquiescement, le défi par une compréhension spontanée.

Involontairement, à l'issue de cette dernière version, on est tenté de se rappeler les deux autres images de ce couple dessinées au début du récit (pp. 231, 279). Il est clair que cette multitude de représentations différentes du couple surgissent afin que le lecteur puisse les regarder de plus près, comme s'il était contraint à y voir et comprendre *plus* que ce qu'il y avait vu et compris les fois précédentes. Laquelle de toutes ces représentations du couple Martereau est la juste ? Toutes et aucune peut-être. La question n'est pas là. Ce n'est pas sur la réalité de la situation ou de l'événement que Nathalie Sarraute veut statuer ici, mais sur la diversité des mouvements intérieurs qui peuvent propulser le même mot, la même représentation ou la même situation. Ainsi la même scène comporte les mêmes acteurs qui gravitent dans un univers où des mêmes paroles et des mêmes actions sont présentées sous quatre aspects différents par la même source : le narrateur. La surface restant exactement la même dans les quatre présentations de la scène, ce sont les interprétations contradictoires des mêmes actes qui créent les variations. Chaque reprise propose un commentaire nouveau nuancé d'un changement de jugement justifié chacun en fonction de la perspective que le

narrateur ébauche dans les situations données. On ne parle plus d'un récit fondé sur la dualité qui s'exprime en termes de réel et imaginaire, mais on parle d'un récit dédoublé entre au moins deux sens imaginaires. Or deux principes se trouvent ici en superposition : celui d'un énoncé imaginaire qui n'acquiert son sens « réel » que par la parole dédoublée des personnages et celui des personnages fictifs et dépersonnalisés qui, par leur « indéfinition », ne révèlent jamais le sens ultime de l'œuvre. Le narrateur ne le fait pas non plus et apparaît comme une conscience polymorphe dont la perception de la réalité est soumise à un énorme doute dès le début par la phrase hypothétique : « Tout a dû se passer le mieux possible... » (M, p. 291).

Mais en réalité, il ne s'est rien passé peut-être si les « quatre vérités » (M, p. 294) sont placées sous le signe de l'imaginaire ? A propos de ce sujet Françoise Asso cite l'opinion de Deleuze : « dans le roman, il [se] passe toujours quelque chose.²⁸⁸ » Les quatre versions s'achèvent sur la même réplique et sont toutes plausibles. Nathalie Sarraute commente elle-même cette technique narrative : « J'avais fait dans *Martereau* une sorte de démonstration : le narrateur, celui qui dit « je », celui qui cherche ses tropismes, le neveu, imagine Martereau et sa femme échangeant quatre fois la même phrase [...]. Je montre, en quatre scènes qui précèdent chaque fois cette phrase, comment ces mots sont remplis différemment. Ces mots identiques sont complètement transformés par la sous-conversation qui les produit dans chaque scène. Ils n'ont plus la même signification²⁸⁹. » Ajoutons ici que la phrase finale, reprise quatre fois devrait, traditionnellement, être décisive et marquer le moment où le texte s'achève. Pourtant, chez Sarraute, cette dernière phrase semble être au contraire le lancement sensible du processus textuel. De cette manière, la recherche littéraire se trouve déplacée du plan de l'événement raconté, tellement ambigu, au plan de l'écriture ambiguë parce que celle-ci engage l'interprétation inséparable du fait raconté. C'est justement ce qui se passe dans le cas de ces quatre reprises de la même scène. L'effet de ce déplacement subtil, on le sent lorsqu'on lit, par exemple, les images toujours changeantes de la position d'autorité que Martereau et sa femme partagent. A chaque fois que les places des deux personnages s'échangent, on s'aperçoit non seulement de l'accélération du mouvement du texte mais aussi de la forme vide de tel ou tel trait de caractère d'un personnage, vide qui ne peut être comblé qu'illusoirement par un mot inventé exprimant une image virtuelle.

²⁸⁸ Asso, F., *Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 184.

²⁸⁹ Benmussa, S., *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 65.

Il est curieux de constater que l'absence de valeur stable d'un mot est soulignée par une forme d'énonciation double qui s'exprime dans l'harmonie de la forme – le retournement, la reprise ou la variation – avec la tonalité, c'est-à-dire l'humour qui accompagne ces procédés littéraires. Comme nous le disions plus haut, certains moments des scènes reprises semblent devenir très amusants et provoquent un rire complice chez le lecteur. Pourtant, il ne s'agit pas ici des descriptions explicitement comiques, mais plutôt d'un humour discret et, par conséquent, très séduisant. C'est le grossissement de la répétition de la même parole ou l'exagération des différences de sensations que cette parole peut exprimer lors de sa reprise qui laissent entendre dans le texte sarrautien de subtiles notes comiques. Ainsi, lorsque, dans la quatrième reprise de la même scène, Mme Martereau « arbore » (M, p. 307) de nouveau son air de victime, ce qui met à rude épreuve la patience de son mari, la scène peut facilement provoquer le rire. L'énoncé devient un peu trop théâtralisé et les mouvements des paroles qui composent cet énoncé ne cessent de retourner sur eux-mêmes et de révéler un excès de significations nouvelles, ce qui rend inutile toute nouvelle recherche d'un sens définitif. On a l'impression que seul l'effet comique compte et plus le texte nous rappelle à l'ordre, plus il échappe à une interprétation univoque.

Françoise Asso, en étudiant la question de la répétition et de l'ironie constate qu'il existe un « point de rencontre entre l'ironie qui attaque le discours de l'autre et l'auto-ironie par laquelle le texte se reprend, la répétition est ici manière de mettre le mouvement au cœur de la signification²⁹⁰ ». Aussi, dans chaque reprise de la scène examinée, l'ironie attaque non seulement toute parole susceptible de figer le sens, mais aussi les répétitions insuffisamment animées et polymorphes. C'est justement ce qui explique la reprise ultérieure dans le récit de certains énoncés révélés initialement lors des quatre variantes imaginaires. En guise d'exemple on peut citer l'expression « homme de paille » qui après son surgissement pendant la troisième scène imaginaire (p. 300), revient d'une manière ironique dans l'avant dernier chapitre du récit (p. 328). Ou encore la révélation sur le « tempérament de joueur » (M, p. 313) de Martereau faite par sa femme dans les quatre variations et reprise par l'oncle beaucoup plus tard lors d'une conversation « réelle » avec son neveu. On a l'impression que ces nouvelles réitérations visent à mettre en doute le caractère imaginaire de ces paroles dites antérieurement. Pourtant en s'auto-citant, le texte ne se questionne pas sur la réalité ou l'imaginaire de telle ou telle parole, mais par sa répétition, prouve encore et encore sa dualité. La conclusion de Françoise Asso est irrévocable : « La réitération est toujours, en même

²⁹⁰ Asso, F., *Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 116.

temps que l'expression d'un choc renouvelé, une question – qui porte moins sur le réel que, directement, sur le langage propre à faire apparaître celui-ci²⁹¹. » Il s'agit donc d'explorer dans l'écriture des nouvelles formes d'usage de la parole qui permettent à la fois de saisir les rapports de pouvoir et de contrainte du langage effectif, mais qui instaurent également des nouvelles possibilités d'échange à l'intérieur d'une parole « souple » capable de mettre au jour l'autre côté des choses. La complexité de cette forme de vérité que Nathalie Sarraute ambitionne de découvrir et de transmettre réside dans la reconnaissance par un interlocuteur réel – le lecteur – de la possibilité que d'autres modes d'interlocution existent et permettent l'usage d'une parole exprimant des réalités inédites. L'enjeu de cette éthique littéraire est d'articuler l'interprétation inévitable de ces représentations de la parole avec une situation de communication et d'échange persuasive mais pas contraignante, véhiculant l'inédit sans le déformer. Et cette situation d'échange et de communication contient en creux un principe cher à la poétique dostoïevskienne : le dialogisme des énoncés. Ainsi, les rapports dialogiques qui s'instaurent entre conversation et sous-conversation à l'intérieur des quatre reprises dans *Martereau* ont leur analogie, sans être bien entendu identiques, dans les rapports qui existent entre langage de l'autre et langage souterrain dans les trois reprises des *Carnets du sous-sol*.

* * * *

A la fin de ce chapitre sur la dualité de la parole dans *Les Carnets du sous-sol* et *Martereau*, nous constatons qu'ici le travail de représentation verbale repose essentiellement sur un principe dialogique. Chez Dostoïevski, le langage souterrain ne signifie les pensées et les ressentis de l'homme que dans la mesure où il « dialogue » avec un autre – s'oppose, se confronte ou se mesure au langage « étranger » de l'autre. C'est en actualisant son contraire, la parole de l'autre, que la parole souterraine signifie. Car tous ces drames de l'homme du sous-sol faits de contradictions, d'interrogations, de doutes, d'humiliations, d'angoisses, de colères, de haine, d'amour et de tant d'autres pulsions ambigües se caractérisent tous par le fait qu'ils ont besoin d'un partenaire extérieur pour se déclencher et se déployer. L'autre réel, qui constitue l'élément essentiel du drame psychologique de l'homme, devient l'autre mot et constitue en fait le modèle à contredire. Le langage « de surface » est ici le déclencheur d'un processus de répétition, de variation et d'évolution du mot vers une polyphonie infinie de voix diverses et interdépendantes. C'est visiblement aussi dans cette polyphonie des *Carnets du*

²⁹¹ *Ibidem*.

sous-sol, œuvre dostoïevskienne très représentative, que Nathalie Sarraute a pu tirer l'idée de la nécessité d'un « partenaire » pour provoquer et saisir ce qu'elle appelle la sous-conversation :

Souvent c'est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries, et les combats ou les amours entre lui et nous, par la richesse de leurs péripéties, par la liberté avec laquelle il se déploient et les révélations qu'ils apportent sur notre structure intérieure la moins apparente, peuvent constituer une très précieuse matière romanesque. (CSC, p. 1595)

Si on applique ces idées au récit dostoïevskien, on peut dire que la polémique interne de l'homme du sous-sol se déploie justement sous l'action d'un « partenaire » double : imaginaire – sorti de ses propres rêveries – et réel – surgi de ses souvenirs. D'autre part, l'homme souterrain et son auteur peuvent être vus en tant que l'*autre* de Nathalie Sarraute. Ainsi, pour elle, c'est peut-être l'œuvre de Dostoïevski qui apparaît, entre autres, comme source « d'une très précieuse matière romanesque », comme « partenaire » indispensable, modèle cher dont elle confirme et dépasse tout à la fois l'originalité. Cela revient à dire que les éléments qu'on peut deviner comme relevant de l'influence dostoïevskienne auraient dans le texte sarrautien une fonction double. D'une part, ils établissent Dostoïevski et son œuvre en tant que l'un des « partenaires » de Nathalie Sarraute, lequel arrive forcément du dehors. D'autre part, ils mettent en évidence la détermination de la romancière de rompre les limites entre lesquelles l'art de son prédécesseur a été contraint de séjourner avant de connaître dans *L'Ere du soupçon* un acte de détournement original²⁹². Pourtant, compte tenu de la polysémie intertextuelle, la présence de l'intertexte dostoïevskien dans l'œuvre sarrautienne ne peut être considérée que comme une insertion dans une situation intertextuelle très vaste dont il n'est qu'un élément important parmi tant d'autres.

Ce qu'on remarque également c'est que Nathalie Sarraute, par l'emploi d'une parole double, ne saurait échapper au rêve de totalité auquel aspire aussi Dostoïevski, par la réactualisation constante de ce qui représente à ses yeux le « beau et le sublime »²⁹³, simplement, elle prend une autre voie. A ce sujet, les commentaires de F. Asso peuvent être éclairants : « La tension balzacienne vers l'exhaustivité, la passion proustienne du rassemblement peuvent sembler bien éloignées de l'obstination de Nathalie Sarraute : et pourtant, il y a dans sa recherche également quelque chose qui relève de ce désir de « tout

²⁹² Nous pensons ici à la tentative de Nathalie Sarraute de montrer dans son œuvre critique et littéraire que le roman moderne garde un lien indéniable avec le roman psychologique, dont Dostoïevski est l'un des plus grands représentants.

²⁹³ Rappelons-nous en ce sens la volonté de Dostoïevski, exprimée dans *Les Carnets du sous-sol* (p. 65), de réunir de manière dialectique différents points de vue contradictoires et ainsi rester fidèle à son ambition primaire de réactualiser sans relâche le sens du « beau et du sublime ».

dire » ; non en étendue, certes, mais en profondeur : ainsi ces livres qui semblent moins se dérouler que s'enfoncer, qui donnent l'impression de se déployer à la verticale, travaillent-ils à épuiser un objet que, cependant, ils laisseront en quelque manière inachevé, imparfait²⁹⁴. » Même si F. Asso ne parle pas de l'effort dostoïevskien pour restituer « la totalité » sans l'achever, nous pouvons, sans doute, le citer dans ce contexte au même titre que les mouvements vers l'exhaustivité de Balzac et Proust. Vouloir « tout dire », selon la formulation d'Asso, c'est en quelque sorte aspirer vers le « beau et le sublime » dostoïevskien d'une manière différente selon l'époque, l'écrivain et l'œuvre. Ainsi, comme Dostoïevski, Sarraute vise la globalité du sens en profondeur, mais elle veut offrir au lecteur un objet de lecture réduit, substantiel : le tropisme. Or le champ d'exploration dostoïevskienne est plus large, plus étendu. Ce qui unit, malgré ces différences, les deux poétiques de la parole et de l'image doubles c'est qu'en réalité le sens des événements racontés dans le texte n'acquiert jamais de vérité que par la sensation transmise à travers les nombreux mouvements circulaires de la dualité. Ainsi, l'image et la parole doubles apparaissent chez l'un et chez l'autre auteur comme les foyers d'une suite de modulations. En ces dualités, glisse et vibre le sens qui pourtant n'est jamais définitif, car une nouvelle dualité revient systématiquement affectée d'une nouvelle signification.

²⁹⁴ Asso, F., *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 49-50.

Conclusion

Au terme de notre étude, on peut affirmer que la conception dostoïevskienne de la réalité et d'une littérature relative au double se révèle fort susceptible d'offrir un excellent « tremplin » pour la création de Nathalie Sarraute²⁹⁵. Cette réalité des profondeurs doublée de son envers d'apparences que les textes de Dostoïevski dévoilent a permis à sa lectrice fidèle de s'aventurer dans une direction de la création très comparable, quant au fond que celle-ci veut faire valoir. Ainsi, au fil de la lecture des textes de ces deux auteurs, le double se dessine comme une figure paradoxale qui articule ténacité et instabilité, consistance et inconsistance, logique et confus, refus et abandon. Jouant sur deux tableaux, le double met en lumière ici, selon le mécanisme de fonctionnement d'un dessin-devinette, le mouvement incessant d'apparition et de disparition des pulsions fugaces qui constituent la substance même de la réalité explorée. Ainsi, les romanciers rendent visible à nos yeux ce minuscule détail, qui habite l'espace souterrain de leurs textes et provoque tant de remous à leur surface, en construisant à la fois l'image de son surgissement et de son épuisement, de son modèle et de son contre-modèle. L'entre-deux affecte soudainement leur œuvre dans son ensemble, car cette chose évanescence semble être fortement existante et n'être pas ce qu'elle apparaît.

Toutefois, ces deux projets poétiques se différencient fondamentalement lorsqu'il s'agit de la forme que le texte prend pour déployer la figure du double. Si on peut conclure que chez Dostoïevski, le double est une figure littéraire de nature symbolique (dans les œuvres de jeunesse) ou déployée narrativement selon une vision profondément métaphysique du monde (dans les œuvres tardives), chez Sarraute le double ressort surtout du champ esthétique. Figure de réflexion sur la littérature, il relève chez elle des procès à l'œuvre lors de l'identification du lecteur à un sujet, en somme, insaisissable. Sarraute cherche avant tout, à la différence de son prédécesseur, à donner une forme nouvelle au roman par une exploration minutieuse des possibilités infinies du langage. Qu'il s'agisse de la syntaxe, de la forme du dialogue, de l'usage des figures de style (métaphore, hyperbole, etc.), des procédures

²⁹⁵ Exprimer un fond comparable à celui découvert par Dostoïevski sous une forme différente, c'est d'abord approfondir l'étude de ce fond avec d'autres outils, afin de trouver sa propre technique romanesque. Sans doute, outre Dostoïevski, parmi ses prédécesseurs importants se trouvent d'autres auteurs célèbres. La romancière elle-même s'exprime à ce sujet dans ses nombreux interviews et textes critiques. Cela étant, parmi ses influences majeures, elle nomme, à plusieurs reprises, en particulier Dostoïevski. En voici quelques exemples : Mimica Cranaki et Yvon Belaval, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, 1965, p. 215. Dans d'Aubarède, G., « Instantané : Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30 juillet 1953, p. 4, interrogée sur ses influences, Sarraute répond « Plutôt Dostoïevski. Je suis naturellement imprégnée de littérature russe. ». Dans *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Benmussa, S., op. cit. p. 119 : « depuis que nous avons lu Dostoïevski nous avons une connaissance du monde beaucoup plus vaste. ».

descriptives basées sur la nomination multiple, son écriture s'attache sans cesse à nous signaler l'impossibilité de nommer d'une façon univoque la chose qui provoque la parole. Ainsi, utilisant le contrôle systématique des arguments et des faits susceptibles de prouver sa démonstration, la romancière parvient à démontrer la désagrégation des composants traditionnels et finit par laisser au lecteur le choix d'émettre l'ordre d'exécution des formes préconçues. Tout se passe comme si elle nous invitait à repenser le rapport entre le vrai et le faux de la même façon qu'U. Eco dénonçait d'une part des choses fausses sous les discours vrais et d'autre part « des discours faux qui masquent la vérité des choses²⁹⁶ ». Chez elle, des discours cachent d'autres discours qui dévoilent d'autres choses sous la même image. En d'autres termes, des discours veulent dire une chose mais en signifient une autre et donc cachent leur propre inconsistance sous l'aspect du faux, du « monstrueux mensonge de façade » (CSS, p. 27) que l'être dostoïevskien nous invitait déjà, avec tant d'insistance, à concevoir comme vrai.

Avec ces dédoublements infinis les deux écrivains visent l'approfondissement du sens et de la sensation, certes, mais si Dostoïevski adopte formellement un mouvement de saturation pour atteindre son but, Sarraute, pour sa part, adopte une méthode d'épuration. Dans le cas du premier, la diversité de l'impression est réalisée à travers le gonflement événementiel et le rythme binaire de l'action. Suite à l'alternance continue des accélérations et des moments de suspense, le temps fonctionne ici selon des schémas littéraires inhabituels. Le lecteur, pris dans ce tumulte des mouvements intérieurs successifs et simultanés, en sort, imprégné d'une impression complexe et angoissante. Ce même effet est ressenti lorsqu'on lit les textes de Sarraute qui, eux, privilégient pourtant un présent démesurément agrandi et éliminent le personnage, l'intrigue, l'événement, le discours orienté. D'autre part, à ce sentiment de malaise dont il est difficile de se défaire, s'ajoute, à la lecture des deux auteurs, une panoplie d'émotions et de réactions provoquées par des pensées très élaborées, révélées avec humour et éloquence.

Si Dostoïevski compose, Sarraute décompose, le premier entasse, la deuxième dénombre. Tandis que le texte dostoïevskien frappe au départ par une prolixité impressionnante, un rythme alerte et un personnage-caractère, le texte sarrautien nous surprend par une brièveté constante, une lenteur éprouvante et un personnage-fantôme. Dostoïevski reconstruit une succession d'impressions où chaque instant s'évanouit avec la vitesse de la lumière, Sarraute reconstruit cette même succession où chaque instant sera

²⁹⁶ Eco, U., *La Guerre du faux*, Paris, Hachette, 1985, p.13.

détaillé, mesuré, filtré. Ce qui est surprenant pourtant c'est que malgré de nombreuses différences entre les deux styles d'écriture, l'effet poétique visé est pratiquement le même : laisser le récit parler au lecteur à travers des paroles et images équivoques qui jettent le soupçon sur le bien-fondé de toute représentation. Ces écritures mettent en œuvre, chacune à sa façon, des sujets dont les métamorphoses continues visent par-dessus tout à rompre avec les constructions dichotomiques stéréotypées pour empêcher l'identification de l'individu à des dominantes figées véhiculées par une certaine littérature qui n'est pas forcément à la recherche du renouvellement. En ce sens, ces récits apparaissent comme une sorte de « peine de redressement » (CSS, p. 164), terme utilisé par le héros des *Carnets du sous-sol* pour caractériser son propre récit, où sont délibérément réunies diverses caractéristiques capables de soumettre au doute la fiabilité des vieux « accessoires » d'une pensée ou d'un texte traditionnels.

En ce qui concerne plus particulièrement Sarraute, son but essentiel est sans doute de sortir de l'impuissance d'un langage « statique » par rapport au réel « mouvant » marqué de l'emprise des pulsions et dépasser les différences du réel pour laisser transparaître des innombrables dualités. Et si par ailleurs toute son œuvre retient durablement notre attention, c'est aussi parce que les dualités qui s'assemblent ici dans un système de résonances multiples relèvent toutes des cas les plus banals du quotidien. De la sorte, l'écrivaine nous révèle la représentation simultanée de deux entités différentes que sont la poésie et la vie.

Alors qu'une première lecture de son œuvre ne la range pas d'emblée dans le corpus des récits sur le double, il est apparu, au cours de notre lecture, que sa composition est travaillée par la thématique et ses différentes figures stylistiques d'une manière subtile et implicite. Surtout, elle ouvre des pistes pour tenter de saisir pourquoi l'expression « double en littérature » convoque d'emblée un type de corpus de récits : celui dont l'intrigue s'attache explicitement au double d'une personne ou à une personnalité duale. Cette représentation commune, on l'a vu, est précisément à l'œuvre chez Dostoïevski, entre autres, qui peu à peu vise à l'intégrer dans une esthétique réaliste où le double s'intériorise dans la psyché du sujet. Chez Sarraute, le double est devenu une figure intégrée ou plutôt « infiltrée », si on peut dire, dans le canevas de ses récits « tropismiques ». Imprégné du dialogisme hérité de Dostoïevski, le double est chez elle la figure par excellence de l'ouverture vers le multiple, vers l'infini. Ici, le double se métamorphose sans cesse, avance et s'amplifie par sa succession même en élargissant la perception qu'a le lecteur du phénomène décrit. Ceci nous a permis de montrer que lorsque l'écrivaine produit une œuvre qui dit la nécessité de faire évoluer les formes

devenues conventionnelles du roman, elle vise à modifier en profondeur aussi la conception littéraire du double. L'ironie doublée d'une neutralité énonciative apparaît à nos yeux comme l'un des prolongements les plus originaux proposées à cet égard par les textes sarrautiens qui laissent le lecteur découvrir tant de choses indicibles et invisibles dans leur éternelle agitation mystérieuse.

Etablir des parallélismes entre la poétique sarrautienne et dostoïevskienne du double nous a donné la possibilité de l'appréhender comme un phénomène interculturel complexe. Lors du processus de l'interaction de différentes cultures, la figure littéraire du double est soumise à des nombreuses métamorphoses et par conséquent revendique de nouvelles formes d'expression. Enrichie de la sorte, la littérature du double « métamorphosé » se révèle comme particulièrement difficile à interpréter et à traduire, puisqu'elle exige de nous un effort intellectuel considérable et une ouverture à de modèles culturels divers. D'autre part, elle nous offre certainement la joie de nouvelles découvertes.

Bibliographie

Les œuvres de Fiodor Dostoïevski et de Nathalie Sarraute ont fait l'objet d'importants travaux bibliographiques. Concernant Dostoïevski, une bibliographie très complète des publications en russe est proposée par Jacques Catteau dans *La Création littéraire chez Dostoïevski*. Concernant Nathalie Sarraute, un bilan des publications de 1939 jusqu'au début des années 1990 est établi par Sheila M. Bell dans *Nathalie Sarraute : a bibliography* (1982) et « The Conjuror's hat : Sarraute criticism since 1980 » in *Romance Studies*, n° 23, 1994.

La présente bibliographie présente une sélection des plus importantes sources utilisées et ne prétend donc pas être exhaustive.

I. Œuvres de Nathalie Sarraute :

Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996. (ouvrage choisi pour les références)

II. Œuvres de Fiodor Dostoïevski :

Œuvres complètes, Arles, Actes Sud, « Babel », 1998-2002.

Собрание сочинений в пятнадцати томах, Ленинград, «Наука», Ленинградское отделение, 1988-1996.

III. Études sur l'œuvre de Nathalie Sarraute :

III.I. Essais.

ADERT Laurent, *Les mots des autres : lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

ALLEMAND André, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

ASSO Françoise, *Une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

BARBOUR Sarah, *Nathalie Sarraute and the feminist reader: identities in process*, Lewisburg, Bucknell university press, 1993.

BELL Sheila M., *Nathalie Sarraute : a bibliography*, Londres, Grant and Cutler, « Research bibliographies and checklists », 1982.

BLOCH Béatrice, *Le Roman contemporain - Liberté et plaisir du lecteur (Butor, des Forêts, Pinget, Sarraute...)*, Paris, L'Harmattan, « Littératures », 1998.

BOUCHARDEAU Hugnette, *Nathalie Sarraute*, Paris, Flammarion, 2003.

BOUÉ Rachel, *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BROWN Llewellyn, *Figures du mensonge littéraire : études sur l'écriture du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- CALIN Françoise**, *La vie retrouvée. Étude de l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, « Les Lettres modernes », 1976.
- CHARIEYRAS Sarah**, *Le Dit et le non-dit dans L'Usage de la parole de Nathalie Sarraute*, Caen, Lettres Modernes Minard (Collection archives des lettres modernes), 2006.
- CLAYTON Alan J.**, *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Paris, Minard, « Les lettres modernes », 1989.
- COURSON Nathalie de**, *Nathalie Sarraute : la peau de maman*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ELIEZ-RÜEGG Elisabeth**, *La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Herbert Lang, 1972.
- GLEIZE Joëlle**, *Les Fruits d'or de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000.
- GOSSELIN Monique**, *Enfance*, de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996.
- JEFFERSON Ann**, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory - Questions of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- LEJEUNE Philippe**, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- MARTIN Jean-Pierre**, *La bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Pérec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.
- MICHA René**, *Nathalie Sarraute*, Paris, Ed. Universitaires, « Classiques du XX^{ème} siècle » 1966.
- MINOGUE Valérie**, *Nathalie Sarraute and the war of the words*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1981.
- NEWMAN Anthony S.**, *Une poésie des discours. Essais sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.
- O'BEIRNE Emer**, *Reading Nathalie Sarraute: dialogue and distance*, Oxford, Oxford university press, 1999.
- PHILLIPS John**, *Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Bern, Berlin, Frankfurt/M., Paris, Wien, General Editor: Esther Labovitz, 1994.
- PIERROT Jean**, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990.
- RABATÉ Dominique**, *Poétique de la voix*, Paris, J. Corti, 1999.
- RYKNER Arnaud**, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 2002.
- SVENSEN Jorunn Gjerden**, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : le paradoxe du sujet*, Paris, l'Harmattan, 2007.
- TISON-BRAUN Micheline**, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1971.
- TOBIASSEN Elin Beate**, *Vers l'instant : lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Bern, P. Lang, 2003.
- VERDRAGER Pierre**, *Le sens critique. La réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, l'Harmattan, 2001.
- WEISSMAN Frida**, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Nizet, 1978.

WUNDERLI-MÜLER Christine B., *Le thème du masque et des banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris Druck, 1967.

YANOSHEVSKY Galia, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

III.II. Collectifs et numéros de revue consacrés à Nathalie Sarraute :

L'Arc, n° 95, 1984.

Digraphe, n° 32, mars 1984.

Magazine littéraire (Nathalie Sarraute), n° 196, juin 1983.

Revue des Sciences Humaines, n° 217, 1990-1.

Roman 20-50, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 1998.

Roman 20-50, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 2005.

Littérature, n° 118, juin 2000.

Critique (« Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture »), n° 656-657, janvier-février 2002.

ANGRÉMY Annie (textes réunies par), *Nathalie Sarraute, portrait d'un écrivain*, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque Nationale de France, 1995.

RAFFY Sabine et **Minogue Valérie** (dir.), *Autour de Nathalie Sarraute (Actes du colloque de Cerisy, juillet 1989)*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1996.

FOU TRIER Pascale (dir.), *Ethiques du tropisme*, Paris, l'Harmattan, 1999.

GLEIZE Joëlle, **LÉONI Anne** (édités par), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle : actes du Colloque international*, janvier 1996, Aix-en-Provence, Université de l'Université de Provence, 2000.

FONTEVIEILLE Agnès, **WAHL Philippe** (textes réunis et présentés par), *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Textes et langue », 2003.

III.III. Articles de presse :

ALPHANT Marianne, « Intérieur Sarraute », *Libération*, 28 septembre 1989.

BONCENNE Pierre, « Nathalie Sarraute », *Lire*, n° 94, juin 1983.

BOSQUET Alain, « Nathalie Sarraute : une vénération feutrée », *Magazine littéraire*, n° 350, 1997.

CLAVEL André, « Sarraute : sonate d'automne », *L'Express*, 20 septembre, 1995.

- CONOD François**, « Ici de Nathalie Sarraute : un lieu où n'entre que l'essentiel », *Le Nouveau Quotidien*, 27 octobre, 1995.
- FINAS Lucette**, « Nathalie Sarraute ou les métamorphoses du verbe », *Tel Quel*, n° 20, 1965.
- DELBOURG Patrice**, « Nathalie Sarraute : une nuit sous les tropismes », *L'Événement du jeudi*, 28 septembre, 1995.
- GAUDEMAR Antoine**, « Sarraute nulle part ailleurs », *Libération*, 1995.
- LECLAIR Bertrand**, « Quatorze minutes dans la vie de Sarraute », *Information*, 27 septembre, 1995.
- LECLAIR Bertrand**, « Entretien », *La Quinzaine littéraire*, n° 705, 1-15 décembre 1996, p. 4-6.
- LEE Mark D.**, « Sarraute et la peinture : "Judging a Book by its cover" », *The French Review*, vol. 71, n° 4, March 1998.
- LEPAPE Pierre**, « Le bon usage de la parole », *Le Monde*, 15 septembre 1995, p. 7.
- LIBAN Laurence**, « Nathalie Sarraute », *Lire*, n° 238, septembre 1995.
- PINGAUD Bernard**, « Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Preuves*, XII, 154, décembre 1963.
- PAYOT Marianne**, « Nathalie Sarraute dompteuse de mots », *Lire*, novembre 1997.
- POIRIÉ François**, « Nathalie Sarraute : à la source des sensations », *Art Press* 72, 1983.
- SERREAU Geneviève**, « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mai 1968.
- VUILLEMIER Jean**, « Le silence de Nathalie Sarraute », *Tribune de Genève*, 3 novembre 1976.

III.IV. Articles universitaires :

- FINAS Lucette**, « Comment j'ai écrit certains de mes livres », *Études littéraires*, vol. 12, n°3, 1979.
- LIS Jerzy**, « Le Jeu conversationnel dans Le Dialogue intérieur ou la sur-conversation », *Roman 20-50 : Revue d'Étude du Roman du XX^e Siècle*, décembre 2003, 36, p. 55-66.
- NADEAU Maurice**, **SAMOYAUULT Tiphaine**, « Nathalie Sarraute », *La Quinzaine littéraire*, n° 677, septembre 1995, p. 5-8.
- NEWMAN Anthony S.**, « La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *Poétique*, n° 14, 1973.
- RAFFY Sabine**, « Ici finit L'Ère du soupçon », *Critique* n° 583, décembre 1995.
- YANOSHEVSKY Galia**, « De L'Ère du soupçon à Pour un nouveau roman : De la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces », *Études Littéraires*, automne 2005, 37 (1), p. 67-80.

III.V. Recueils d'entretiens :

- BENMUSSA Simone**, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La Renaissance du livre, 1999.

IV. Études sur l'œuvre de Fiodor Dostoïevski :

IV.1. En français :

- ALLAN Louis**, *Dostoïevski et l'Autre*, Lille, PUI/Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1984.
- ARBAN Danielle**, *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*, Paris, Payot, 1968.
- ARBAN Danielle**, « Le statut de la folie dans les œuvres de jeunesse de Dostoïevski », *Dostoïevsky Studies*, 1981, 2.
- ALTHEN Gabrielle**, *Dostoïevski. Le meurtre et l'espérance*, Paris, Éditions du Cerf, Collection littérature, 2006.
- BESSIÈRE Jean** (réd), *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, études recueillies avec la collaboration d'Antonia Fonyi, Wladimir Troubetzkoy*, Paris, H. Champion, 1995.
- BAKHTINE Mikhaïl**, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl**, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, éd. L'Age d'homme, 1998.
- BERDIAEV Nicolas**, *L'Esprit de Dostoïevski*, (1921), traduit du russe par Alexis Nerville, Paris et Liège ; éd. St-Michel, 1929.
- CATTEAU Jacques**, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978.
- CATTEAU Jacques**, présentée par, *Correspondance de Dostoïevski (1832-1864)*, traduction d'Anne Coldefy-Faucard, éd. Bartillat, 1998.
- CHESTOV Léon**, *La Philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche*, Paris, J. Shiffirin - Bibliothèque de la Pléiade 1926.
- DOSTOÏEVSKAÏA Anna**, *Dostoïevski, mémoires d'une vie*, traduit par Anne Beucler, Mémoire du Livre, 2001.
- ÉVDOKIMOV Paul**, *Dostoïevski et le problème du mal*, Lyon, éd. du livre français, 1942.
- FRANK Joseph**, *Dostoïevski, les années miraculeuses (1865-1871)*, traduction d'Aline Weil, Arles, éd. Actes Sud, 1998.
- GIRARD René**, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961.
- GIRARD René**, *Du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963
- GIDE André**, *Dostoïevski : Articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1964.
- GROSSMAN Leonid**, *Dostoïevski, biographie*, Paris, éd. Parangon, 2003.
- LAMBLÉ Pierre**, *La philosophie de Dostoïevski : essai de littérature et philosophie comparée*, Tome 1 : *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski* ; Tome 2 : *La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski*, Paris, l'Harmattan, 2003.
- LARANGÉ Daniel S.**, *Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864)*, Paris-Turin-Budapest, éd. L'Harmattan, 2002.
- LÉVINSON André**, *La Vie pathétique de Dostoïevski*, Paris, Plon, 1931.
- MADAULE Jacques**, *Le Christianisme de Dostoïevski*, Paris, Bloud & Gay, 1939.
- MARINOV Vladimir**, *La Figure du crime chez Dostoïevski*, Paris, PUF, 1990.

- PASCAL Pierre**, *Dostoïevski : l'homme et l'œuvre*, Paris, Presses pocket, 1985.
- POWYS Cowper John**, *Dostoïevski*, préface de Marc-Édouard Nabe, Paris, Bartillat, 2001.
- ROLLAND Jacques**, *Dostoïevski, la question de l'Autre*, Paris, Revue des études slaves, 1984.
- ZANDER Léon**, *Dostoïevsky. Le problème du Bien*, Paris, Éditions Corrêa, 1946.

IV.II. En anglais :

- ANDERSON Roger B.**, « Dostoevsky's Hero in The Double: A Re-Examination of the Divided Self », *Symposium*, 26, 2, 1972.
- ANDERSON Roger B.**, *Myths of Duality*, Univ. of Florida, Florida, 1986.
- BURGIN Diana**, « The Reprieve of Nastasja : A Reading of a Dreamer's Authored Life. » in *Slavic and East European Journal* 29:3 (1982 Fall).
- FRANK Joseph**, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt*, Princeton University Press, 1976.
- JONES Malcolm V.**, *Dostoyevsky after Bakhtin : Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism*, Cambridge University Press, 1990.
- KAUFMAN Walter**, *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre*,
<http://www.scribd.com/doc/23731093/Existentialism-From-Dostoevsky-to-Sartre-Walter-Kaufmann-1956>.
- KOHLBERG Lawrence**, « Psychological Analysis and Literary Form: A Study of the Doubles in Dostoevsky », in *Daedalus*, 92, Spring 1963.
- HELDT Barbara**, *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- MATICH Olga**, « The Idiot: A Feminist Reading. » in *Dostoevski and the Human Condition After a Century*, ed. Alexej Ugrinsky et al. New York, Greenwood, 1986.
- MILLER Karl**, *Doubles: Studies in Literary History*, Oxford University Press, 1985, USA July 2, 1987.
- NEUHAUSER Rudolf**, *Romanticism in the post-Romantic Age: A typological Study of Antecedents of Dostoevski's Man from Underground*, CASS. Vol. 8, no.3, 1974, pp. 346-347.
- PACHMUSS Tamira**, *F. M. Dostoevsky. Dualism and Synthesis of the Human Soul*, Southern Illinois University Press, 1963.
- PATTERSON David**, « Dostoevski's Dvoïnik per Lacan's Parole », *Essays in Literature*, 1983, Fall, 10, 2.
- RABINOWITZ Peter J.**, « A-Lot-Has-Built-Up: Omission and Rhetorical Realism in Dostoevsky's *The Gambler* », *Narrative*, 9, 2, 2001, pp. 203-209.
- ROSENSHIELD Gary**, «The Problems of Gender Criticism: Or, What Is to Be Done About Dostoevsky? », *A Plot of Her Own: The Female Protagonistin Russian Literature*, Northwestern University Press, 1995.
- ROSENSHIELD Gary**, « Artistic Consistency in *Notes From the Underground* – Part One. », *Studies in Honor of Xenia Gąsiorwska*, Columbus, Slavica, 1983, pp.11-21.
- ROSENSHIELD Gary**, « The Fate of Dostoevskij's Underground Man: The Case For an Open Ending. », *Slavic and East European Journal*, 28, 1984, pp.324-39.

ROSENSHIELD Gary, « Rationalism, motivation, and time in Dostoevsky's Notes from the Underground. », *Dostoevsky Studies III*, 1982, pp. 87-100.

STRAUS Nina Pelican, *Dostoevsky and the Woman Question: rereadings at the end of a century*, Palgrave Macmillan, 1994.

WEBBER Andrew J., *The Doppelganger: Double Visions in German Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

IV. III. En russe :

БЕЛЬТРАМЕ Ф., « О парадоксальном мышлении « подпольного человека » », *Достоевский. Материалы и исследования*, Т. 18, Санкт-Петербург, Наука, 2007.
http://ec-dejavu.ru/n/Notes_from_underground.html

ЗАХАРОВ В. Н., *Система жанров Достоевского: Типология и поэтика*, Ленинград, Издательство Ленинградского университета, 1985.

ГРОССМАН Л.П., *Достоевский-художник. Творчество Достоевского*, Москва, АН СССР, 1959.

ГРОМОВА Н. А., *Достоевский: документы, дневники, письма, мемуары, отзывы литературных критиков и философов*, Москва, Аграф, 2000.

ГУС М., *Идеи и образы Ф.М. Достоевского*, Москва, Государственное изд-во художественной литературы, 1971.

ДОЛИНИН А.С., *Последние романы Достоевского. Как создавались « Подросток » и « Братья Карамазовы »*, Москва, Советский писатель, 1963.

КАСАТКИНА Т. А., *О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа « реализма в высшем смысле »*, Москва, ИМЛИ РАН, 2004.

КАСАТКИНА Т. А., *Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций*, Москва, Наследие, 1996.

КОШЛЯКОВ А., « О функции рассказа-воспоминания в «Записках из подполья» Ф. М. Достоевского », *Язык. Литература*, Язгулямский сборник, 2, Санкт-Петербург, 1997.

КУДРЯВЦЕВ Ю., *Три круга Ф.М. Достоевского: Событийное. Временное. Вечное*, Москва, Издательство Московского университета, 1991.

НАЗИРОВ Р.Т., *Творческие принципы Ф.М. Достоевского*, Саратов, Издательство Саратовского университета, 1982.

ОДИНОКОВ В.Г., *Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского*, Новосибирск, Наука, 1981.

РАГОЗИНА И.Ф., « Достоевский и Сартр: хаос и гармония », *Логический анализ языка. Космос и хаос: концептуальные поля порядка беспорядка*, Москва, Индрик, 2003, с. 572-82.

РАДЕК Л.С., « Литература как художественная система в эстетической концепции Ф.М. Достоевского », *Эстетические позиции и художественное мастерство писателя*, Кишинёв, 1982, с. 39-49.

СОЗИНА Е. К., ЗАГИДУЛИНА М. В., ЗАХАРОВ В. Н., *Двойничество*, Челябинск, ЭП, 1997.

СОЛОВЬЁВ Вл. С., « Три речи в память Достоевского », *Достоевский Ф. М. Записки из подполья: повесть*, Санкт-Петербург, Азбука-Классика, 2008.

СТРАХОВ Н. Н., *Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском*, Москва, Директ-Медиа, 2007.

ТОПОРОВ В. Н., *О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»)*, Москва, 1973.

ТОПОРОВ В. Н., *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*, Москва, 1995.

ФРИДЛЕНДЕР Г. М., *Реализм Достоевского*, Москва, Наука, 1964.

ЭНГЕЛЬГАРД Б. М., « Идеологический роман Достоевского », *Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы*, Ленинград, Мысль, 1924. Сб. 2. С. 71-109.

V. Ouvrages théoriques et méthodologiques :

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, « Points », 1970.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BAYARD Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, éd. de Minuit, impr. : 2008.

BESSIÈRE Jean, *L'Autre du roman de la fiction*, Paris, Lettres modernes, 1996.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art - Genèse et structuration du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, « Points », 1998.

BRES Jacques (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques : actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, de boeck.duculot, 2005.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction* (1999), trad. française, Paris, Seuil, « Poétique », 2001.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie - Littérature et sens commun* (1998), 15. Paris, Seuil, « Points », 2001.

CONIO Gérard, études réunies et dirigées par, *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

DALLENBACH Lucien, Ricardou Jean (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, « Bibliothèque de signes », 1982.

DAMBRE Marc, Gosselin-Noat Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DELEUZE Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996.

ÉCO Umberto, *Lector in fabula - La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. française, Paris, Grasset, « Figures », 1985.

ÉCO Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 1985.

FREUD Sigmund, *L'Inconscient* (1915), in *Œuvres complètes (Psychanalyse)*, t. XIII, Paris, PUF, 1994, p. 205-243.

- GENETTE Gérard**, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard**, *Figures, essais*, Paris, Seuil, 1966-2002.
- GENETTE Gérard**, *Palimpsestes : La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard**, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- ISER Wolfgang**, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. française, Bruxelles, Margada, « Philosophie et langage », 1985.
- JOUBE Vincent**, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.
- JOUBE Vincent**, *La poétique du roman*, Paris, A. Colin, 3^e édition, 2010.
- KRISTEVA Julia**, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure transformationnelle*, La Haye-Paris, Mouton, 1976.
- KRISTEVA Julia**, « La stratégie de la forme » in *Poétique* n° 27, 1976, p. 257-281.
- JOURDE Pierre**, **TORTONESE Paolo**, *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.
- MANGUENEAU Dominique**, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.
- MANGUENEAU Dominique**, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MARTINIÈRE Nathalie**, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- PÉROUSE Gabriel-André**, (textes réunis par), *Doubles et dédoublement en littérature*, Université de Saint-Etienne, 1995.
- PERROT Jean**, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, 1976.
- PIÉGAY-GROS Nathalie**, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- RABATEL Alain**, « Les représentations de la parole intérieure », *Langue française*. Vol. 132 N°1. La parole intérieure. pp. 72-95.
- RICARDOU Jean**, **VAN ROSSUM-GUYON Françoise**, *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui : - 1. Problèmes généraux et -2. Pratiques*, Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1972.
- RIFFTERRE Michael**, *Essais de stylistique structurale*, chap. II, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », Paris, Flammarion, 1971.
- RIFFTERRE Michael**, *La Production du texte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
- ROBBE-GRILLET Alain**, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, « Critique », 1961.
- SAMOYAUULT Tiphaine**, *L'intertextualité. Mémoire de littérature*, Paris, Armand Colin, 2008.
- SARTRE Jean-Paul**, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.
- TODOROV Tzvetan**, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- TODOROV Tzvetan**, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TROUBETZKOY Wladimir**, textes réunis, traduits et présentés par, *La figure du double*, Paris, Didier érudition, « Questions comparatistes », 1995.
- TROUBETZKOY Wladimir**, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 1996.