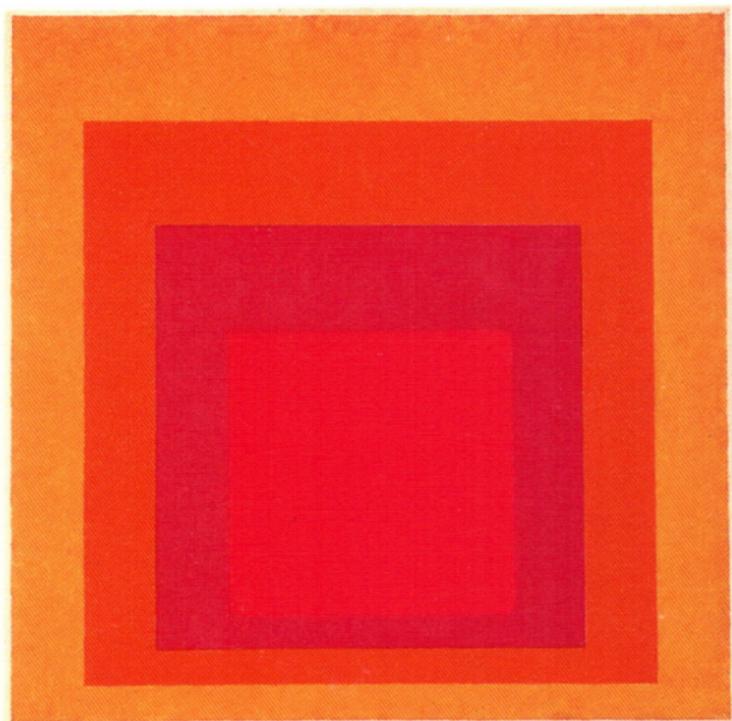


Nathalie
Sarraute

L'ère
du soupçon



folio **essais**

Nathalie Sarraute

L'ère
du soupçon

ESSAIS
SUR LE ROMAN

Gallimard

Couverture : Josef Albers, *Affectionate* © ADAGP, 2004.

Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris.

Photo © Bahier-Ph. Migeat/Centre G.-Pompidou.

© Éditions Gallimard, 1956.

PRÉFACE

L'intérêt que suscitent depuis quelque temps les discussions sur le roman, et notamment les idées exprimées par les tenants de ce qu'on nomme le « Nouveau Roman », porte bien des gens à s'imaginer que ces romanciers sont de froids expérimentateurs qui ont commencé par élaborer des théories, puis qui ont voulu les mettre en pratique dans leurs livres. C'est ainsi qu'on a pu dire que ces romans étaient des « expériences de laboratoire ».

*Et dès lors on pourrait croire que, m'étant formé certaines opinions sur le roman actuel, sur son évolution, son contenu et sa forme, je me suis, un beaujour, efforcée de les appliquer, en écrivant mon premier livre, *Tropismes*, et les livres qui l'ont suivi.*

Rien n'est plus erroné qu'une telle opinion.

*Les articles réunis dans ce volume, publiés à partir de 1947, ont suivi de loin la parution de *Tropismes*. J'ai commencé à écrire *Tropismes* en 1932. Les textes*

qui composaient ce premier ouvrage étaient l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie.

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance.

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 paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence.

Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot — pas même les mots du monologue intérieur — ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements

et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi.

Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent.

Les drames constitués par ces actions encore inconnues m'intéressaient en eux-mêmes. Rien ne pouvait en distraire mon attention. Rien ne devait en distraire celle du lecteur : ni caractères des personnages, ni intrigue romanesque à la faveur de laquelle, d'ordinaire, ces caractères se développent, ni sentiments connus et nommés. A ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support.

Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres. Seulement ils se sont déployés davantage : l'action dramatique qu'ils constituent s'est allongée, et aussi s'est compliqué ce jeu constant entre eux et ces apparences, ces lieux communs sur lesquels ils débouchent au-dehors : nos conversations, le caractère

que nous paraissions avoir, ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres, les sentiments convenus que nous croyons éprouver et ceux que nous décelons chez autrui, et cette action dramatique superficielle, constituée par l'intrigue, qui n'est qu'une grille conventionnelle que nous appliquons sur la vie.

Mes premiers livres : Tropismes, paru en 1939, Portrait d'un inconnu, paru en 1948, n'ont éveillé à peu près aucun intérêt. Ils semblaient aller à contre-courant.

J'ai été amenée ainsi à réfléchir — ne serait-ce que pour me justifier ou me rassurer ou m'encourager — aux raisons qui m'ont poussée à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques, à examiner certaines œuvres du passé, du présent, à pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement.

C'est ainsi que j'ai été conduite, en 1947, un an après avoir terminé Portrait d'un inconnu, à étudier sous un certain jour l'œuvre de Dostoïevski et de Kafka. On opposait une littérature métaphysique, celle de Kafka, à une littérature qu'on qualifiait avec dédain de « psychologique ». C'est pour réagir contre cette discrimination simpliste que j'ai écrit mon premier essai : De Dostoïevski à Kafka.

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.

Quand j'écrivais le second essai : L'ère du soupçon, on n'entendait guère parler de romans « traditionnels » ou de « recherches ». Ces termes, employés à propos du roman, avaient un air prétentieux et suspect. Les critiques continuaient à juger les romans comme si rien n'avait bougé depuis Balzac. Feignaient-ils d'ignorer ou avaient-ils oublié tous les changements profonds qui s'étaient produits dans cet art dès le début du siècle ?

Depuis l'époque où j'ai écrit cet article, il n'est question que de recherches et de techniques. L'anonymat du personnage, qui était pour moi une nécessité que je m'efforçais de défendre, semble être aujourd'hui de règle pour tous les jeunes romanciers. Je pense que l'intérêt principal de cet article, paru en 1950, vient de ce qu'il a marqué le moment à partir duquel une nouvelle manière de concevoir le roman devait enfin s'imposer.

Lorsque a paru l'essai Conversation et sous-conversation, Virginia Woolf était oubliée ou négligée, Proust et Joyce méconnus en tant que précurseurs ouvrant la voie au roman actuel. J'ai voulu montrer

comment l'évolution du roman, depuis les bouleversements que ces auteurs lui avaient fait subir dans le premier quart de ce siècle, rendait nécessaire une révision du contenu et des formes du roman et notamment du dialogue.

Aujourd'hui les romanciers traditionnels eux-mêmes, qui paraissaient si bien se contenter des formes les plus périmées du dialogue, commencent à avouer que le dialogue leur « pose des problèmes ». On ne voit guère de jeune romancier qui ne s'efforce de les résoudre.

Le dernier essai, intitulé Ce que voient les oiseaux, oppose un réalisme neuf et sincère à la littérature néo-classique, comme à la littérature prétendument réaliste ou engagée qui ne montre plus que des apparences et qui mérite, elle, d'être considérée comme un formalisme.

Est-il besoin d'ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu'on nomme aujourd'hui le « Nouveau Roman ».

Nathalie Sarraute.

De Dostoïevski à Kafka

Le roman, entend-on couramment répéter, se sépare actuellement en deux genres bien distincts : le roman psychologique et le roman de situation. D'un côté, ceux de Dostoïevski, de l'autre, ceux de Kafka. A en croire M. Roger Grenier¹, le fait divers lui-même, illustrant le paradoxe fameux d'Oscar Wilde, se répartit entre ces deux genres. Mais, dans la vie comme dans la littérature, ceux de Dostoïevski, paraît-il, se font rares. « Le génie de notre époque, constate M. Grenier, souffle en faveur de Kafka... Même en U.R.S.S., on ne voit plus comparaître en Cour d'Assises de personnages dostoïevskiens. » C'est à « l'*homo absurdus*, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kakfa » qu'on a, dit-il, aujourd'hui affaire.

1. ROGER GRENIER, *Utilité du fait divers*, T. M. n° 17, p. 95.

Cette crise de ce qu'on nomme avec une certaine ironie, en le plaçant entre guillemets comme entre des pincettes, « le psychologique », née, semble-t-il, de la condition de l'homme moderne, écrasé par une civilisation mécanique, « réduit, selon le mot de M^{me} Cl. Edm. Magny, au triple déterminisme de la faim, de la sexualité, de la classe sociale : Freud, Marx et Pavlov », semble avoir marqué cependant, pour les écrivains comme pour les lecteurs, une ère de sécurité et d'espoir.

Le temps était bien passé où Proust avait pu oser croire qu' « en poussant son impression aussi loin que le permettrait son pouvoir de pénétration » (il pourrait) « essayer d'aller jusqu'à ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique ». Chacun savait bien maintenant, instruit par des déceptions successives, qu'il n'y avait pas d'extrême fond. « Notre impression authentique » s'était révélée comme étant à fonds multiples ; et ces fonds s'étageaient à l'infini.

Celui que l'analyse de Proust avait dévoilé n'était déjà plus qu'une surface. Une surface, à son tour, cet autre fond que le monologue intérieur, sur lequel on avait pu baser de si légitimes espoirs, avait réussi à mettre au jour.

Et le bond immense accompli par la psychanalyse, brûlant les étapes et traversant d'un seul coup plusieurs fonds, avait démontré l'inefficacité de l'introspection classique et fait douter de la valeur absolue de tout procédé de recherche.

L'homo absurdus fut donc la colombe de l'arche, le messager de la délivrance.

On pouvait enfin sans remords abandonner les tentatives stériles, les pataugeages épuisants et les énervants coupages de cheveux en quatre ; l'homme moderne, corps sans âme ballotté par des forces hostiles, n'était rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors. La torpeur inexpressive, l'immobilité qu'un regard superficiel pouvait observer sur son visage, quand il s'abandonnait à lui-même, ne cachait pas de mouvements intérieurs. Ce « tumulte au silence pareil », que les amateurs du psychologique avaient cru percevoir dans son âme, n'était, après tout, que silence.

Sa conscience n'était faite que d'une trame légère « d'opinions convenues, reçues telles quelles du groupe auquel il appartient », et ces clichés eux-mêmes recouvraient « un néant profond », une quasi totale « absence de soi-

même ». Le « for intérieur », « l'ineffable intimité avec soi » n'avait été qu'un miroir à alouettes. « Le psychologique », source de tant de déceptions et de peines, n'existait pas.

Cette constatation apaisante apportait avec elle ce sentiment délicieux de vigueur renouvelée et d'optimisme qu'amènent d'ordinaire les liquidations et les renoncements.

On pouvait regrouper ses forces et, oubliant les déboires passés, repartir « sur de nouvelles bases ». Des voies plus accessibles et plus riantes semblaient s'ouvrir de toutes parts. Le cinéma, art plein de promesses, allait faire profiter de ses techniques toutes neuves le roman auquel tant d'efforts infructueux avaient fait retrouver une juvénile et touchante modestie. La saine simplicité du jeune roman américain, sa vigueur un peu rude redonneraient, par l'effet d'une contagion bienfaisante, un peu de vitalité et de sève à notre roman, débilité par l'abus de l'analyse et menacé de dessèchement sénile. L'objet littéraire pourrait retrouver les contours pleins, l'aspect fini, lisse et dur, des belles œuvres classiques. L'élément « poétique » et purement descriptif où le romancier ne voyait trop souvent qu'un vain ornement, qu'il ne laissait passer qu'avec par-

cimonie, après un minutieux filtrage, perdrait son rôle humiliant d'auxiliaire, exclusivement soumis aux exigences du psychologique, et s'épanouirait un peu partout, sans contrainte. Du même coup, le style, pour la plus grande satisfaction de ces « gens de goût » qui inspiraient à Proust tant d'appréhension craintive, retrouverait ce galbe pur, cette élégante sobriété, si difficilement compatibles avec les contorsions, les piétinements, les subtilités alambiquées ou les lourdeurs embourbées du psychologique.

Et, tout près de nous, Kafka, dont le message se combinait de si heureuse façon avec celui des Américains, montrait quelles régions encore inexploitées pourraient s'ouvrir à l'écrivain, débarrassé enfin de cette triste myopie qui le forçait à examiner de tout près chaque objet et l'empêchait de voir plus loin que le bout de son nez.

Enfin ceux que retenaient encore, malgré toutes ces assurances et ces promesses, certains scrupules, et qui continuaient à tendre une oreille inquiète pour bien s'assurer que derrière l'épaisseur du silence ne subsistait pas quelque écho de l'ancien tumulte, pouvaient être pleinement rassurés.

Cette parcelle de l'univers que le roman nouveau se bornait prudemment à circonscrire, à la différence de la matière informe et molle qui cède et se défait sous les coups de scalpel de l'analyse, formait un tout compact et dur, absolument indécomposable. Sa dureté même et son opacité préservaient sa complexité et sa densité intérieures et lui donnaient une force de pénétration qui lui permettait d'atteindre non les régions superficielles et arides de l'intellect du lecteur, mais ces régions infiniment fécondes, « distraites et sans défense de l'âme sensitive ». Elle y provoquait un choc mystérieux et salutaire, une sorte de commotion émotive qui permettait d'appréhender d'un seul coup et comme dans un éclair l'objet tout entier avec toutes ses nuances, ses complexités possibles et même — si, par hasard, il s'en trouvait — ses abîmes. Il n'y avait donc rien à perdre et, semblait-il, tout à gagner.

Quand parut *l'Étranger* d'Albert Camus, on put croire à bon droit qu'il comblerait tous les espoirs : comme toute œuvre de réelle valeur, il tombait à point nommé ; il répondait à notre attente ; il cristallisait les velléités en suspens. Nous n'avions désormais plus rien à envier à personne. Nous avons, nous aussi, notre *homo*

absurdus. Et il avait sur les héros de Dos Passos ou de Steinbeck eux-mêmes cet incontestable avantage d'être dépeint non, comme eux, à distance et du dehors, mais du dedans, par le procédé classique de l'introspection cher aux amateurs du psychologique : c'était de tout près, et, pour ainsi dire, installés aux premières loges, que nous pouvions constater son néant intérieur. « Cet Étranger est, en effet, comme l'écrivait Maurice Blanchot¹, par rapport à lui-même comme si un autre le voyait et parlait de lui... Il est tout à fait en dehors. Il est d'autant plus soi qu'il semble moins penser, moins sentir, être d'autant moins intime avec soi. L'image même de la réalité humaine lorsqu'on la dépouille de toutes les conventions psychologiques, lorsqu'on prétend la saisir par une description faite uniquement du dehors, privée de toutes les fausses explications subjectives... » Et M^{me} Cl. Edm. Magny² : « Camus veut nous faire apparaître le néant intérieur de son héros, et, à travers lui, notre propre néant... Meursault est l'homme dépouillé de tous les vêtements de confection dont la société

1. MAURICE BLANCHOT, *Faux Pas*, p. 257 et 259.

2. CL. EDM. MAGNY, *Roman américain et Cinéma*, *Poésie* 45, n° 24, p. 69.

habille le vide normal de son être, sa conscience... Les sentiments, les réactions psychologiques qu'il cherche à atteindre en lui (tristesse durant la mort de sa mère, amour pour Maria, regret du meurtre de l'Arabe), il ne les y trouve pas : il ne trouve que la vision absolument semblable à celle que peuvent avoir les autres de ses propres comportements. »

Et, en effet, au cours de cette scène de l'enterrement de sa mère, s'il lui arrive de trouver en lui-même quelques-uns de ces sentiments qu'était parvenue à découvrir, non sans un certain émoi craintif, la classique analyse, quelques-unes de ces pensées fugitives, « ombreuses et timides », qu'elle avait décelées (parmi tant d'autres) « glissant avec la rapidité furtive des poissons » — tel le plaisir que lui procure une belle matinée passée à la campagne, le regret de la promenade que cet enterrement lui fait manquer ou le souvenir de ce qu'habituellement il faisait à cette heure matinale, — par contre, tout ce qui a trait, de près ou de loin, à sa mère, et non seulement le banal chagrin (il aurait pu, sans trop nous surprendre, éprouver, comme une des héroïnes de Virginia Woolf, un sentiment de délivrance