

Romans 20-80, Coll. «Actes», Voltaire Sarraute et la
représentation (Actes du coll. de Nantes, janv. 2002), 2005,
p. 67-79.

ÉCHOS GIDIENS DANS LA REPRÉSENTATION SARRAUTIENNE

Alain GOULET
Université de Caen

Au début de *Portrait d'un inconnu*, un personnage conclut le souvenir d'une visite faite « assez longtemps » auparavant au couple du Père et de la Fille par ce mot : « Elle devait aimer cela : leur grand bon fond de Malempia... »¹. Le commentaire qui suit insiste sur son importance :

Ils ont l'air tout réjouis de me montrer qu'ils connaissent cela aussi... Je sens que, par ce mot, ils viennent de faire un bond subit qui les rapproche de moi. Ils ont vu comme j'ai compris, tout de suite, trop vite...

Cette référence est donc supposée claire, et elle est d'abord le signal d'une entente, d'un accord, d'une complicité, le signe du partage d'une représentation commune, d'une culture qui rassemble ; par-delà, elle pointe vers la vision d'un autre accord concernant, cette fois, les deux personnages objets de l'enquête, aussitôt explicitée :

Ils devaient jouir de cela, elle et le vieux, tous les deux enfermés là sans vouloir en sortir, reniflant leurs propres odeurs, bien chaudement calfeutrés dans leur grand fond de Malempia.

Il est douteux que beaucoup de lecteurs d'aujourd'hui soient à même d'identifier immédiatement la référence, dont l'importance est pourtant fondamentale, nous l'allons voir. Il s'agit de *La Séquestrée de Poitiers*, que Gide a fait paraître

1. *Portrait d'un inconnu*, in Sarraute, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 45 (édition abrégée en OC dans la suite des notes).

en 1930 dans sa nouvelle collection de faits divers : « *Ne jugez pas* », et que Sarraute a certainement lue, et avec quelle intensité, au début de sa carrière d'écrivain. Ce dossier de documents, dont Sarraute fera le prototype du « fait vrai » qui « nous fait aborder à des régions inconnues » et va même jusqu'à mener « aux abîmes »², a manifestement touché des fibres secrètes en elle, et il n'a pu que l'inciter à mener, à la suite de Gide et par procuration, ses propres enquêtes sur le mode du roman.

Dès les premières lignes de son Avant-propos, Gide parlait d'une « étrange affaire » et citait un premier article de presse paru sous la rubrique : « *Les Drames cachés* ». Voilà bien qui pointait un terrain commun aux deux écrivains : manifester « l'étrange » de la vie quotidienne et mettre en évidence les « drames cachés » qu'elle recèle³. Pour Sarraute comme pour Gide, ce sont les mystères des *terræ incognitæ* de la psychologie humaine qu'il s'agit d'éclairer. Gide, à mi-parcours de *La Séquestrée de Poitiers*, constatait :

Le mystère, à mesure que nous en connaissons mieux les circonstances, s'approfondit, quitte les faits, se blottit dans les caractères...⁴

Remarque déjà éminemment sarrautienne !

Rappelons brièvement ces faits. En 1901, on découvre, dans une grande maison bourgeoise de Poitiers, une femme de cinquante-deux ans, séquestrée depuis vingt-cinq ans par sa mère, veuve de l'ancien doyen de la Faculté des Lettres, avec la complicité du frère de la victime, ancien sous-préfet, dans un « galetas indéfinissable », « parmi les ordures, la vermine », et « dans l'obscurité la plus complète »⁵. Or, s'étonne Gide, « comment cette affaire, en apparence si monstrueuse, où la culpabilité de madame Bastian et de son fils semblait d'abord si évidente, put-elle aboutir à un acquittement des inculpés⁶ ? »

Comme toujours, ce fait divers l'intéresse dans la mesure où, comme ce sera le cas pour N. Sarraute, « il bouscule certaines notions trop facilement acceptées, et nous force à réfléchir »⁷. Dans ce cas, l'enquête qu'il mène aboutit au constat « qu'il s'agit moins de séquestration que de réclu-

2. *L'Ère du soupçon*, in OC, p. 1582.

3. *La Séquestrée de Poitiers*, Gallimard, 1930, p. 9.

4. *Ibid.*, p. 82.

5. *Ibid.*, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. Gide, « Seconde lettre sur les faits divers », in *Ne jugez pas*, Gallimard, 1969, p. 146.

sion, en grande partie volontaire »⁸. Et l'indice le plus clair en est la manière dont la victime, périodiquement, regrette sa « chère petite grotte », et demande à « retourner dans [son] *cher grand fond Malampia* »⁹ :

Quand on est à Cher-Bon-Grand-Fond, *c'est mieux qu'ici*¹⁰.

Ainsi Gide est-il fasciné par cette ambivalence, par l'assentiment de cette femme à sa punition, consécutive à sa probable « faute ».

Lorsque Sarraute se lance dans son *Portrait d'un inconnu*, elle est aussi fascinée par ce phénomène d'ambivalence qui lie les êtres, particulièrement dans la relation d'une fille avec l'un de ses parents, en l'occurrence ici le Père. Comment comprendre et éclairer le drame secret qui lie les deux personnes, au-delà des catégories établies et des qualificatifs répertoriés ? Comment parvenir à représenter l'irreprésentable ? À côté de toute la stratégie déjà mise au point avec *Tropismes*, en particulier le recours massif aux comparaisons et métaphores, elle utilise ici une référence culturelle qui, non seulement aidera le lecteur à imaginer l'indicible, mais surtout fixe et stimule en elle le motif qu'elle cherche à faire surgir dans son roman. Manifestement, le fait divers trouvé chez Gide est plus qu'une référence : il acquiert dans l'œuvre une véritable fonction génératrice. Lancée comme un défi, une moquerie, par un comparse au début de l'œuvre, la référence va travailler le réseau thématique et l'écriture jusqu'à faire apparaître à l'autre bout de l'œuvre ce cher « bon fond », le rendre sensible, avec ses caractéristiques spécifiques, l'entente trouble du père et de la fille qui s'est amorcée dès la naissance de celle-ci, et l'angoisse qu'elle a suscitée chez son père, avec ses réactions de défense¹¹. C'était, pour Sarraute, accomplir le travail que Gide n'avait pas fait de son côté, puisqu'il s'était refusé à traiter l'affaire en romancier.

[...] ils sont entre eux, tout à fait entre eux ici, ils sont nus, dépouillés, loin des regards étrangers [...] – seuls dans leur grand bon fond, où tout est permis, où il n'est plus besoin de rien cacher [...]¹².

8. *La Séquestrée de Poitiers*, *op. cit.*, p. 138.

9. *Ibid.*, p. 66-67. Voir aussi p. 40, 69, 76, 95, 110-111, 144-145.

10. *Ibid.*, p. 144

11. Cf. *Portrait d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 71-72.

12. *Portrait d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 152.

Et dans la page suivante, viendra l'explication, sous forme d'un réseau d'images évoquant la jouissance de l'intimité et de l'incorporation propre au petit enfant :

Leurs jeux... Leurs mordillements... La douce saveur du lait nourricier. La tendre tiédeur du sein. L'odeur familière, fade et un peu sucrée, de leur intimité... [...] C'était cette même saveur, cette même odeur secrète qu'elle goûtait déjà, dont elle se délectait [...] autrefois, quand ils marchaient [...]... Leur fond. Leur grand bon fond...¹³

Il a donc fallu tout le roman pour passer du thème à cette représentation et à sa mise en action, pour passer du fait divers insatisfaisant¹⁴ à une représentation qui le rende sensible et compréhensible. Au passage, toute une isotopie et toute une thématique s'est mise en place, à partir des mots comme aussi des évocations qu'ils suggèrent. C'est ainsi que, dès le second chapitre, le narrateur dit son « impression d'avoir "touché le fond !" », et glose longuement sur l'expression¹⁵. Derrière le sens obvie, tout se passe comme si l'auteur posait son jalon concernant l'autre « fond » touché qu'il va s'agir de mettre au jour. La connotation s'impose d'autant plus que le narrateur se donne pour but de voir « l'autre aspect »¹⁶. À la suite de quoi l'univers du « *grand fond Malampia* » se prépare à travers un réseau thématique : on voit ici le narrateur « flairant [...] d'immondes odeurs »¹⁷ ; là sont évoqués des personnages objets « enfermés, calfeutrés dans leur écrin douillet »¹⁸, jusqu'à ce qu'enfin une situation voisine de celle de la « séquestrée de Poitiers » se mette en place :

Jamais elle n'a osé, même dans ses plus secrètes pensées, s'arrachant de lui tout à coup, s'évader au-dehors, déchirer les mailles du filet. Collée à lui peureusement, blot-tie contre son flanc, sa menotte docile reposant dans sa grosse main refermée, jamais elle n'a songé un seul instant à s'écarter de lui [...]¹⁹.

Nathalie Sarraute a tant introjecté l'univers de la « séquestrée de Poitiers » qu'elle l'a modelé au gré de sa

13. *Ibid.*, p. 153.

14. Cf. « [...] ils me jettent [...] de vieilles réminiscences de faits divers, de grosses « tranches de vie » [...] », *ibid.*, p. 46.

15. *Ibid.*, p. 47.

16. *Ibid.*, p. 48.

17. *Ibid.*, p. 117.

18. *Ibid.*, p. 128. L'image est reprise plus loin, appliquée au Père : « Il a été arraché à son monde malléable et douillet où il se tenait calfeutré et il a été projeté brutalement dans son monde à elle [...] ». *Ibid.*, p. 131.

19. *Ibid.*, p. 148.

propre impression d'enfant, prisonnière heureuse et volontaire de la main et de l'emprise de son père. Au delà des affrontements brutaux qui dressent le Père contre la Fille, c'est vers la mise en évidence de leur paradis perdu, de leur univers fusionnel que se dirige la narration :

[...] rien n'arrive jamais entre eux, rien ne peut jamais arriver « pour de bon » entre eux, les jeux vont continuer, elle pourra de nouveau, serrée, blottie contre lui, sentir, battant à l'unisson, leur pulsation secrète, faible et douce comme la palpitation de viscères encore tièdes²⁰.

Cette dernière image dit à la fois l'écorchée vive, et l'univers ambivalent de la chaleur animale et de l'écoeurement de cette incorporation symbolique. Il s'agit ici d'une intimité viscérale qui lie le Père et la Fille. Et par delà, Nathalie Sarraute donne la clé probable de l'énigme qui avait requis Gide : l'intimité et la complicité qui peut lier le bourreau et la victime, quand il s'agit d'un père ou d'une mère et de leur fille.

La référence à l'univers de Gide apparaît clairement lorsque, en opposition à cette tendance au repliement dans un univers clos et protégé qui caractérise ce roman, le narrateur reçoit ce conseil : « soyez Nathanaël, goûtez aux "nourritures terrestres" ». Contrairement au commentaire de la note de la « Pléiade » aiguillant alors le lecteur vers un supposé « immoralisme lyrique » (!?), il faut bien comprendre que Sarraute se situe là dans l'un des axes fondamentaux de l'évolution de l'œuvre gidienne : à l'enfermement d'un André Walter, volontairement replié et cloîtré dans son gîte et tendu vers son monde d'idées et de fantasmes, s'oppose l'échappée vers le monde et ses richesses, l'appétit de jouir de l'instant et des fruits de la terre qui sera chanté dans *Les Nourritures terrestres*. S'opposant donc à la tendance du narrateur sarrautien à s'enfermer dans une « promiscuité humiliante »²¹ avec le gibier humain qu'il traque, s'ouvre ici pour lui la perspective d'une sortie, une « Invitation au Voyage »²² en même temps que l'invitation à trouver en soi sa vérité, selon l'invite que lance *in fine* Gide à son Nathanaël :

Ne crois pas que ta vérité puisse être trouvée par quelque autre²³.

20. *Ibid.*, p. 162.

21. *Ibid.*, p. 117.

22. *Ibid.*, p. 82.

23. Gide, *Les Nourritures terrestres*, in *Romans...*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 248.

À côté de cette thématique dominante du « grand bon fond de Malempia », il n'est pas impossible que la thématique de « l'avarice » du Père et le fait que les relations avec sa fille se cristallisent sur des demandes d'argent soient dérivés de *La Séquestrée de Poitiers*, ou du moins aient pu être inspirés par l'« avarice sordide » de M^{me} Bastian, et par les scènes fréquentes qu'elle avait avec son fils Pierre au sujet de ses demandes d'argent réitérées²⁴.

Ainsi, dans *Portrait d'un inconnu*, la référence fonctionne comme la représentation d'une représentation. De même que les arts graphiques sont devenus, à partir de Léonard de Vinci, *cosa mentale*, l'artiste représentant non ce qu'il voit, mais ce qu'il connaît²⁵, ou investissant ce qu'il éprouve dans sa peinture, on imagine à quel point la lecture de Gide a excité en Sarraute des impressions-représentations qu'elle a investies et qu'elle s'est appliquée à représenter à son tour au terme de sa propre et patiente enquête. On peut imaginer comment, à partir de l'énigme posée par cette grabataire découverte nue sur sa paillasse pourrie, qui réclame par la suite de manière insistante et nostalgique son « cher grand fond Malampia », Nathalie Sarraute a pu développer sa propre rêverie et la nourrir de ses propres fantasmes, qui se cristallisent par exemple sur cette vision d'une femme recluse, restant « sans bouger sur le bord de son lit, occupant le plus petit espace possible, tendue comme attendant que quelque chose éclate »²⁶, image qu'elle installe d'abord dans *Tropismes*, avant de la reprendre dans *Portrait d'un inconnu*, où apparaît la Fille

assise, recroquevillée au pied de son lit, dans le calme, dans la torpeur propice des après-midi d'été [sentant] remuer en elle, un serpent lové qui se met à se dérouler doucement et dresse sa tête²⁷.

Ce qu'elle sent ainsi « lové en elle », c'est son « besoin de lui [= son père], parce que c'est dur, n'est-ce pas, c'est dur pour

24. Cf. *La Séquestrée de Poitiers*, *op. cit.*, p. 90-96 : « M. Pierre Bastian avait souvent des discussions violentes avec sa mère. Celle-ci lui avait interdit l'accès de sa propriété [...]. Mais la plupart des scènes étaient au sujet des questions d'argent. Madame Bastian servait une pension à son fils, et à l'exigibilité de chaque terme, il y avait toujours des difficultés entre eux. Certain jour, madame R. C. la trouva fort en colère : « Je veux être maître chez moi, lui dit-elle. Je viens de mettre mon fils à la porte, avec défense de jamais revenir. » [...] « Madame Bastian était d'une avarice sordide... ».

25. Cf. Marie-Laure Montals, « La représentation picturale : figuration et abstraction », *Espace Prépas*, déc. 2001, p. 95.

26. *Tropismes*, Minuit, 1957, p. 33.

27. *Portrait d'un inconnu*, *op. cit.*, p. 134.

une femme seule, et il est tout ce qui lui reste au monde, maintenant depuis la mort de sa pauvre maman »²⁸. La représentation initiale a été investie par la romancière. Elle se l'est appropriée, l'a habitée, et l'a véritablement métamorphosée.

Une lettre adressée à Gide en 1939 par l'auteur de *Tropismes*, dont je vous réserve la primeur et que j'ai plaisir à vous « représenter » ici, manifeste bien l'importance pour Sarraute de celui qui fut, entre les deux guerres, le « contemporain capital ». Elle accompagnait un second envoi de l'édition originale de *Tropismes* :

12, Av. Pierre I de Serbie

Le 6 Mai 1939

Cher Maître,

Je me permets de vous envoyer un second exemplaire de mon livre – « Tropismes » – car je pense que le premier, envoyé il y a trois mois, a dû arriver en votre absence²⁹.

Si ce petit livre, écrit après des années d'attente et d'efforts, pouvait être accueilli par vous comme un très sincère hommage à l'enseignement qui se dégage de votre œuvre et de votre vie, s'il pouvait vous faire sentir combien est profonde l'admiration qu'elles m'inspirent, ce serait pour mes efforts la plus haute et la plus rare récompense.

Croyez, cher Maître, à mes sentiments de respectueuse reconnaissance.

Nathalie Sarraute³⁰.

Vous aurez été sensible, je pense, à la force de l'« hommage » rendu « à l'enseignement qui se dégage de [l']œuvre et de [la] vie » de Gide qui, sous la plume de Nathalie Sarraute, ne saurait passer pour de la flagornerie, à l'insistance qu'expriment les termes d'« admiration » et de « reconnaissance ». Gide a vraiment été pour elle un maître, en matière de littérature comme en matière de morale, les deux aspects étant, pour Gide et depuis toujours, intrinsèquement liés :

28. *Ibid.*, p. 134-35.

29. Gide part en effet pour l'Égypte en janvier 1939, puis se rend en Grèce en mars, et ne rentrera à Paris que le 17 avril. Nous n'avons retrouvé aucune trace d'un premier envoi dans les archives de Gide.

30. Lettre inédite de Nathalie Sarraute à André Gide, du 6 mai 1939, insérée dans un exemplaire de l'édition originale de *Tropismes*, Archives Catherine Gide, 03-13. Cette lettre n'a jamais reçu de réponse, ce qui n'a pu que susciter dépit et amertume en Nathalie Sarraute. Bien plus tard, à la fin de sa vie, elle a rapporté à Sheila Bell que la secrétaire de Gide lui aurait déclaré que Gide disait ne jamais lire de « livres de bonnes femmes », et qu'il se serait refusé à lire *Tropismes*... On peut donc regretter que Gide soit ainsi passé à côté de l'œuvre de Nathalie Sarraute, l'ait ignorée, ce que semble attester le silence complet de son nom, aussi bien dans son *Journal*, que dans sa correspondance.

Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et mauvais³¹.

Nathalie Sarraute, comme Gide, se sont appliqués à produire, à leurs manières, une œuvre qui « manifeste ».

On a trop insisté sur les trois fées Proust, Joyce, et Virginia Woolf penchées sur le berceau de l'auteur des *Tropismes* pour ne pas y ajouter aussi Gide qui, à mon sens, n'a pas joué un rôle moindre dans la conception de la littérature de Nathalie Sarraute et son éthique de l'écriture. Si nous considérons par exemple le onzième texte des *Tropismes*, qui nous fait assister à la manière dont une « elle » s'abreuve goulûment au « vrai de vrai » de la culture de son temps, nous constatons que c'est bien la figure de Gide et sa participation à « L'Union pour la vérité » qui forment le sommet du jeu des références contemporaines :

Elle avait commencé par « Les Annales », maintenant elle se glissait vers Gide, bientôt elle irait prendre des notes, l'œil intense et cupide, à « L'Union pour la vérité »³².

Le caractère satirique de ce texte ne saurait en effet dissimuler le fait que Sarraute a rassemblé là des références qui comptent pour elle, l'*Ulysse* de Joyce s'étant substitué à Virginia Woolf, et voisinant avec Rilke et Mallarmé, tandis que Proust et Rimbaud se retrouveront mentionnés dans le texte suivant comme exemples d'auteurs commentés au Collège de France. En outre, l'on peut même considérer que l'expression « C'est si beau », qui ponctue ce texte et contribue à disqualifier la protagoniste, fait écho à l'œuvre de Gide, dans la mesure où l'exclamation : « Oh ! que c'est beau » est l'unique formule dont soit demeurée capable la « séquestrée de Poitiers » pour dire son émerveillement devant la campagne³³, contribuant à la valeur dépréciative d'une expression pauvre sur laquelle *C'est beau* reviendra plus particulièrement.

À partir de là, revenons à la notion de représentation, éminemment plastique et polysémique, qui rassemble nos diverses études, pour esquisser dans cette perspective

31. Gide, *Le Traité du Narcisse*, in *Romans...*, *op. cit.*, p. 8.

32. *Tropismes*, *op. cit.*, p. 70. « L'Union pour la vérité », fondée en 1892 par Paul Desjardins, organisait périodiquement des débats dans ses locaux de la rue Visconti. Celui du 23 janvier 1935, tenu à l'initiative de Ramon Fernandez, portait sur l'adhésion d'André Gide au communisme. Voir *André Gide et notre temps*, Gallimard, 1935.

33. Cf. *La Séquestrée de Poitiers*, *op. cit.*, p. 64, 70. Voir encore p. 69, 74.

quelques rapports de parenté entre Nathalie Sarraute et André Gide. Tout d'abord, tous deux ont voué la meilleure part de leur art à des narrations, récits et romans, genres par définition représentatifs et référentiels. Pour tous deux, il s'agit avant tout d'explorer un monde spécifique et singulier, des *terræ incognitæ* à mettre au jour, de faire voir ce que tout le monde peut éprouver ou dont on peut avoir l'expérience, sans que cela ait jamais été formulé. Pour Sarraute, ce sera l'univers de la sous-conversation et des « tropismes », qui nous plonge aux limites de la conscience. Pour Gide, c'était essentiellement les mystères des déterminations et des comportements humains qui le requérait. Ainsi tous deux s'opposent-ils radicalement à une conception naturaliste de la *mimesis*, qui reste à la surface des choses. Tous deux savent qu'au contraire tout l'intérêt du texte tient à son mystère et à la part d'ombre de ses représentations.

Tous deux ont évité les écueils du didactisme, sachant que la représentation n'a pas pour fonction d'enseigner, de nous renseigner sur la nature des êtres, mais de les faire percevoir dans leur réalité profonde, de les rendre sensibles et intelligibles. C'est pourquoi leurs romans se concentrent sur des scènes qui tantôt mettent en jeu le rapport de deux personnages, tantôt déploient un champ de personnages rassemblés, dans lequel se dessinent de multiples champs de tensions, tantôt présentent des individus isolés aux prises avec leur univers imaginaire. Dans chaque cas, on oscille entre le tableau vivant et la scène théâtrale, chaque roman présentant son propre « planétarium ». Il ne s'agit pas d'expliquer les causes des pensées et des comportements, mais d'en rendre les effets; de les déployer selon toutes les ressources et les modalités de l'image.

On sait à quel point Nathalie Sarraute est l'héritière de tout ce grand courant du monologue intérieur qu'Édouard Dujardin avait amorcé et qui s'est surtout développé à partir de Joyce – et combien elle a su l'étendre en le poussant bien au delà du flux de conscience et en y construisant son propre territoire. Mais on ne souligne pas assez que Gide a participé à ce courant et l'a revendiqué. En 1923, à Valéry Larbaud qui devait rédiger une note sur le monologue intérieur, il écrivait :

Si vous écrivez quelque chose, et ce serait fort intéressant, sur le monologue dans le roman, ayez l'amicale gentillesse de relire les monologues de Lafcadio, dans mes *Caves du Vatican*, et en particulier celui en chemin de fer, avant l'assassinat de Fleurissoire. Excusez mon immodes-

tie, mais je crois avoir tiré un parti assez neuf de cette forme que vous avez si magistralement employée³⁴.

De fait, le long monologue de Lafcadio, qui s'étend sur la quasi totalité du chapitre, a été conçu pour créer une intimité et une familiarité du lecteur avec le personnage, lui faire comprendre son univers psychique, affectif et sensible particulier, son égocentrisme, et le préparer ainsi au fameux crime gratuit. De même, il est symptomatique que *Les Faux-Monnayeurs* s'ouvrent sur une sorte de monologue intérieur de Bernard, dont l'itinéraire va être le moteur du roman, qui nous fait d'emblée comprendre le personnage de l'intérieur, et nous livre la spécificité de sa fausse monnaie, à savoir sa propension à se vivre comme un héros de roman (« C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard »). À chaque fois, Gide s'est appliqué, longtemps avant Nathalie Sarraute, à révéler ainsi la spécificité de la rêverie intérieure de ses héros, et la manière dont celle-ci infléchit et détermine leur comportement. C'était déjà le cas pour toute la narration de Gérard dans *Isabelle*, qui nous faisait partager son « illusion pathétique ».

Par ailleurs, lorsque tous deux dessinent leur autoportrait dans un ouvrage autobiographique – *Si le grain ne meurt* ou *Enfance* –, se livrant alors nécessairement à une autoreprésentation, il ne s'agit nullement pour eux de dresser leur propre statue, mais de se servir de leurs souvenirs d'enfance comme terrains d'exploration de l'humaine condition, de se prendre pour exemples d'« un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui »³⁵. Ou comme le soulignait Gide :

C'est parce qu'il se croyait unique que Rousseau dit avoir écrit ses confessions.

J'écris les miennes pour des raisons exactement contraires, et parce que je sais que grand est le nombre de ceux qui s'y reconnaîtront.

– Mais quelle utilité... ?

Je crois que tout ce qui est vrai peut instruire³⁶.

Pour Sarraute, il s'agira de donner forme à « ce qui tremblote quelque part dans les limbes », à ce qui « est encore tout vacillant » et qu'« aucun mot écrit [... n'a] encore tou-

34. Lettre du 29 juillet 1923, in André Gide et Valéry Larbaud, *Correspondance 1905-1938*, éd. Françoise Lioure. Paris, Gallimard, *Cahiers André Gide*, n°14, 1989, p. 204.

35. Sartre, *Les Mots*, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 214.

36. Gide, « Projet de préface pour *Si le grain ne meurt...* », in *Œuvres complètes*, Gallimard, t. X, 1936, p. 454.

ché »³⁷. Pour Gide, il s'agissait essentiellement de montrer les aléas de la lutte entre les désirs de l'individu et les manifestations sociales auxquelles il se heurte, la vérité de sa sexualité, et son caractère naturel.

Enfin, l'un des intérêts fondamentaux de leur œuvre tient à l'intérêt qu'ils portent pour les différentes formes de représentation propres à chaque personnage, et c'est certainement dans ce domaine que chacun des deux écrivains affiche le mieux ses objectifs et sa sensibilité. Pour Gide, les représentations individuelles manifestent le travail de la croyance et de l'imaginaire qui trouble et parfois pervertit le rapport au réel, qui est source d'illusions, de fausse monnaie, qui fausse les relations humaines aussi bien que la relation à soi. C'est ainsi que, dans *Les Faux-Monnayeurs*, le romancier Édouard expose son projet de roman :

Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le « sujet profond » de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie. La résistance des faits nous invite à transporter notre construction idéale dans le rêve, l'espérance, la vie future, en laquelle notre croyance s'alimente de tous nos déboires dans celle-ci³⁸.

De son côté, Nathalie Sarraute s'est essentiellement employée à déployer toutes les représentations imaginaires les plus ténues de ses personnages, en proie à leurs « tropismes », en appliquant sur leur conscience le microscope de son écriture. C'est ainsi que le premier chapitre de *Martereau*, par exemple, représente un véritable festival de références et d'images suscitées dans l'esprit du narrateur par les récits de sa tante :

Quelques traits jetés négligemment, quelques hachures rapides, grossières, et l'image surgit d'elle-même comme dans ces albums d'enfants où il suffit de couvrir au crayon une feuille de papier blanc pour faire apparaître un dessin... Venise... Le grand Canal. Les vieux palais tout éclairés... les lanternes roses se balançant aux proues argentées des gondoles... les hommes en habit, les femmes en robe du soir prenant le frais accoudés aux balcons... derrière eux les hauts plafonds, les lambris dorés, les lustres en verre filé,

37. Sarraute, *Enfance*, Gallimard, 1983, p. 11.

38. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, in *Romans...*, « Bibliothèque de la Pléiade », op. cit., p. 1096.

les grands bahuts sculptés, les coffres en argent, les tableaux, les tapis d'Orient, la terrasse de marbre rose où l'Arétin s'était accoudé, où s'était penché Tintoret... et sur ce fond, comme les princesses de Carpaccio, elle, la princesse lointaine, la dame à la licorne, la petite fée..., etc.³⁹.

Ainsi, le narrateur apparaît-il comme le révélateur et le metteur en scène des souvenirs de sa tante, ouvrant une véritable caverne d'Ali Baba de clichés culturels sur des pages et des pages, où se déploient les lieux, les objets, les références artistiques, littéraires ou historiques attachés à Venise. Et sur ce fonds de lieux communs, un véritable film peut commencer à se dérouler, intégrant des citations du discours entendu :

Sa « main gantée avec art » effleure le poing tendu du gondolier, elle saute sur les marches d'un pied léger, elle avance de son pas dansant, mystérieuse, exotique, détachée, « frêle parmi les nœuds énormes de rubans », vers le hall ruisselant de lumière, « un singe en veste de brocart », « un nègrillon écarlate » la suivent, la précèdent [...]⁴⁰.

À côté de cette narration, la vision s'enrichit d'une multitude de nouvelles images, de métaphores du personnage de la tante qui viennent s'empiler selon un mode de substitution paradigmatique :

[...] elle est un vase précieux, une statuette de Tanagra, une potiche fragile à laquelle chacun au passage donne un coup de pinceau, pour parachever l'œuvre exquise, [...] lady Hamilton, la belle Ferronnière, la dame aux Camélias...⁴¹

Au chapitre suivant, c'est une autre forme de représentation qui se déploie, celle d'un fantôme originel du narrateur, fondateur, qui cristallise son aspiration à un personnage tutélaire.

C'est son image [...] qui m'a toujours hanté sous des formes diverses⁴².

Suit alors toute une série d'images qui dessinent en creux le besoin auquel l'apparition de Martereau va répondre :

Il était la patrie lointaine [...]; le port d'attache [...]; la terre où je ne pourrais jamais aborder [...].

C'était lui déjà que tout enfant j'observais avec admiration, avec envie, tapi dans mon coin [...]; lui qui imitait le

39. *Martereau*, in OC, p. 182.

40. *Ibid.*, p. 182-3.

41. *Ibid.*, p. 183.

42. *Ibid.*, p. 224.

sifflement de la locomotive [...], faisait voguer ses petits bateaux, installait des moulins dans les ruisseaux [...] etc.⁴³.

Et le narrateur de l'imaginer successivement dans une Hollande et une Angleterre stéréotypées, avant que le développement ne culmine sur l'image du « coffret précieux » qui fait partie de tous les fantasmes enfantins de chasse au trésor.

Ainsi l'exigence de représenter le monde mental des personnages, et encore plus leur univers sensible et instinctif, est-elle au cœur de la quête menée par Sarraute. Avec elle, la représentation a quitté le terrain de la réalité du monde et des êtres pour se réfugier dans une subjectivité totale, à l'échelon des personnages comme à celui du narrateur. C'était pousser à bout une des tendances de l'œuvre de Gide : placer le roman sous l'égide de la subjectivité, et en faire un kaléidoscope de points de vue. Dans les deux cas, l'intérêt se focalise sur l'univers subjectif de l'individu, et sur ses représentations qui témoignent à la fois de sa réalité et de son imaginaire, de son monde comme de son caractère. La vérité n'est plus dans l'objet, elle est attachée au regard et surtout à la justesse de la peinture. Pour Sarraute comme pour Gide, la grande préoccupation n'est pas de « rien prouver », mais de faire voir, « de bien peindre et d'éclairer bien [leur] peinture »⁴⁴. Représenter, c'est vraiment pour eux rendre présent ce qui, avant eux, n'avait pas été montré ni formulé.

43. *Ibid.*

44. Gide, *L'Immoraliste*, in *Romans...*, « Bibliothèque de la Pléiade », *op. cit.*, p. 368.