

Extrait distribué par Editions Gallimard

L'Ère du soupçon

essais sur le roman
par Nathalie Sarraute

nrf

LES ESSAIS LXXX

Gallimard

Extrait de la publication

Extrait distribué par Editions Gallimard

Extrait de la publication

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U. R. S. S.
© 1956, Éditions Gallimard.*

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 beau jour, 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

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

absurdus, habitant sans vie d'un siècle dont le prophète est Kafka » qu'on a, dit-il, aujourd'hui affaire.

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 madame 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'étagaient 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 per-

NATHALIE SARRAUTE

L'Ère du soupçon

essais sur le roman

Un soupçon pèse sur les personnages de roman. Le lecteur et l'auteur en sont arrivés à éprouver une méfiance mutuelle. Depuis Proust, Joyce et Freud, le lecteur en sait trop long sur la vie psychologique. Il a tendance à croire qu'elle ne peut plus être révélée, comme au temps de Balzac, par les personnages que lui propose l'Imagination de l'auteur. Il leur préfère le « fait vrai ». Le romancier, en revanche, est persuadé qu'un penchant naturel pousse le lecteur à trouver, dans un roman, des « types », des caractères, au lieu de s'intéresser surtout à cette matière psychologique anonyme sur laquelle se concentrent aujourd'hui les recherches de l'auteur. Aussi celui-ci s'acharne-t-il à supprimer les points de repère, à « dépersonnaliser » ses héros.

Telle est l'une des thèses que défend brillamment Nathalie Sarraute dans cet essai sur le roman. Mais l'auteur de *Martereau*, qui est l'un des romanciers les plus originaux et les plus doués de notre époque, ne borne pas son étude à de simples constatations, si pénétrantes soient-elles. L'Ère du soupçon, avec ses aperçus sur les insuffisances et les possibilités du dialogue romanesque, sa pertinente critique du « néo-réalisme », sa remarquable étude sur « Kafka continueur de Dostoïevski », constitue un véritable art poétique du romancier contemporain, que toute personne curieuse de la littérature vivante, ainsi que des données immuables, mais trop souvent méconnues, de l'Art, se devra d'avoir lu.

nrf