



GÖTEBORGS UNIVERSITET
Institutionen för språk och litteraturer
Franska

Nouveau Roman – Nouveau regard sur « l'Homme » ?

Genre et Nouveau Personnage dans Martereau de

Nathalie Sarraute

Malvina Larholm Nyberg

Kandidatuppsats

Vt 2013

Handledare:

Sonia Lagerwall

Table des matières

1. Introduction

| | |
|--|---|
| 1.1 Contexte et objectif..... | 3 |
| 1.2 Méthode et structure du mémoire..... | 4 |

2. Théorie

| | |
|--|----|
| 2.1 Études antérieures sur l'œuvre de Sarraute..... | 5 |
| 2.2 Lire le genre: définition et réflexion littéraire..... | 7 |
| 2.2.1 Le genre: un mot polysémique..... | 8 |
| 2.2.2 L'Homme et l'image de la femme..... | 8 |
| 2.2.3 Le masque de la performativité..... | 9 |
| 2.3 Lire le personnage..... | 11 |
| 2.3.1 Le masque du personnage..... | 11 |
| 2.3.2 L'espace neutre des tropismes..... | 12 |

3. Analyse du personnage dans *Martereau*.....

| | |
|---|----|
| 3.1 Le corps masqué..... | 15 |
| 3.1.1 Martereau et la caractérisation simplifiée..... | 16 |
| 3.1.2 Le masque performatif de Martereau..... | 16 |
| 3.1.3 Le corps masqué aux yeux du lecteur..... | 18 |
| 3.2 Le corps réexaminé..... | 19 |
| 3.2.1 Le corps neutralisé..... | 20 |
| 3.2.2 Le regard comme miroir..... | 21 |
| 3.2.3 Le corps réexaminé aux yeux du lecteur..... | 22 |
| 3.3 Corps en transformation..... | 23 |
| 3.3.1 Corps transformés par le regard..... | 24 |
| 3.3.2 Corps transformés par la parole..... | 25 |
| 3.3.3 Corps en transformation aux yeux du lecteur..... | 26 |
| 3.4 Discussion : <i>Martereau</i> – un roman sur la performativité ?..... | 27 |

4. Conclusion.....

5. Bibliographie.....

« L'écriture romanesque ne vise pas à informer, comme le fait la chronique, [...] elle est invention, invention du monde et de l'homme, invention constante et perpétuelle remise en question ». (Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, 1963, p.138)

1. Introduction

1.1 Contexte et objectif

Le Nouveau Roman est un mouvement littéraire très riche dans lequel la diversité des auteurs est aussi grande que la force novatrice qui les réunit. Son projet ambitieux de renouveler non seulement la forme du roman mais aussi la fonction même de celui-ci constitue un domaine de recherche très riche. Ce qui nous intéresse dans la présente étude est la manière dont ce mouvement a déconstruit les normes du roman traditionnel pour permettre d'exprimer une nouvelle conception de l'Homme¹ et de sa réalité. Cette double innovation du roman et de l'Homme est particulièrement intéressante dans la façon dont elle exprime une vision critique de la représentation traditionnelle et essaie d'exprimer la complexité et la dynamique de l'Homme et du monde avec lequel il interagit. De cette manière, le travail littéraire du Nouveau Roman est essentiellement humaniste. Il vise une notion toujours plus juste, adaptée à une réalité en mouvement, de la définition de l'être humain.

Étant un des premiers livres dans lesquels Nathalie Sarraute élabore la notion de *tropismes*², le roman analysé ici, *Martereau* (1953), manifeste une écriture qui cherche à renouveler la représentation de la réalité psychologique. La construction de tropismes dans ce roman passe par des personnages qui en quelque sorte semblent travaillés du point de vue du *genre*³ et réunit ainsi le psychologique avec le social dans une manière qui remet en question la nature du masculin et du féminin. Sarraute se considère, comme elle l'affirme dans un entretien avec Gretchen R. Besser, féministe dans la vie quotidienne mais observatrice des femmes dans son écriture, où elle montre « des images du comportement féminin [...] telles qu'elles apparaissent [...] » (1976, p.286). Cette vision semble dans *Martereau* prendre toute son ampleur puisque Sarraute, par une écriture qui

¹ Pour éviter de possibles confusions ; « l'Homme » avec un majuscule désigne bien l'être humain et non l'être humain de sexe masculin.

² Son premier ouvrage *Tropismes* (1939) était composé de textes qui étaient, explique Sarraute, « l'expression spontanée d'impressions très vives, et leur forme était aussi spontanée et naturelle que les impressions auxquelles elle donnait vie » (*L'ère du soupçon*, 1956, p.8). Ces impressions sont produites par 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 » (*Ibid.*). Voir plus en détail sous la partie 2.3.2.

³ Le mot *genre* en italiques signifie dans ce mémoire la construction sociale des différences des sexes, dans le sens de *gender* en anglais. S'il se réfère au genre littéraire ou autre, le mot sera suivi par le type de genre concerné (par exemple le genre romanesque).

observe plutôt qu'elle n'impose des explications, met en œuvre une sorte d'interrogation implicite et du personnage traditionnel et de la construction du *genre*. En étudiant plus en détail la représentation novatrice dans ce roman, nous allons nous demander dans quelle mesure elle peut être vue comme une écriture du neutre qui dépasse les dichotomies du *genre*. En d'autres termes, ils nous intéresse dans ce mémoire de savoir comment la manière d'écrire le personnage - ultime représentation de l'Homme - peut changer la perception du *genre* dans le roman.

1.2 Méthode et structure du mémoire

La réflexion présentée ci-après aura une approche théorique féministe, ancrée dans une perspective critique envers les idéologies dichotomiques qui se manifestent dans la culture et plus précisément dans le langage. Pour aborder ces aspects, l'analyse appliquera un point de vue de *genre*. Ce terme nous intéresse par sa manière de poser une problématique qui, pour reprendre les mots de la théoricienne Christine Planté, « consiste à penser la différence des sexes comme historiquement, socialement, culturellement construite, investie de sens, mais aussi constamment retravaillée et déplacée - aussi par et dans la littérature et le langage » (2003, p.133)⁴. Le *Nouveau Roman* étant un renouvellement radical de la manière d'écrire et de lire les œuvres romanesques, nous ne pouvons prendre en compte tous les aspects de cette écriture novatrice. Voilà pourquoi nous focaliserons notre analyse plus précisément sur le traitement du personnage dans le roman *Martereau*⁵. La remise en cause du personnage traditionnel⁶, dans le but de montrer une nouvelle représentation de l'Homme, sera également considérée en ce qu'elle touche à la construction du *genre*. Le lecteur, par sa manière de caractériser le personnage, joue ici un rôle fondamental.

Au sein de la partie théorique, nous verrons dans un premier temps les études antérieures sur l'écriture sarrautienne qui nous ont servi dans ce mémoire. Les réflexions considérées portent sur la question du personnage et sur la manière dont Sarraute traite de la représentation. Dans un deuxième temps, nous observerons quelques enjeux du terme *genre*, ainsi que des différentes théories dans le domaine qui nous seront utiles pour l'analyse de *Martereau*. La polysémie du mot « genre » nous permettra de nous interroger sur le caractère arbitraire de la construction des sexes. Pour voir le rôle que joue le *genre* dans l'écriture de Sarraute, sera ensuite exposée la vision sarrautienne de la représentation de la femme. Elle sera mise en relation avec les théories de Simone

⁴ Voir un développement dans la partie 2.2 *Lire le genre*.

⁵ *Martereau* montre effectivement plusieurs aspects de la forme novatrice caractéristique au *Nouveau Roman* (effacement de l'intrigue, nouvelle forme de discours) qui pourraient être intéressants d'examiner. Cependant, la taille limitée du mémoire nous oblige à rester sur cet aspect, toutefois très riche, du personnage.

⁶ L'expression « personnage traditionnel » est utilisée par plusieurs théoriciens du *Nouveau Roman* (Sarraute & Robbe-Grillet) pour indiquer le personnage du type balzacien ou flaubertien qui, par son réalisme, figure comme un trompe-l'œil pour le lecteur. Dans la présente étude, nous nous en emparerons dans ce même sens, pour indiquer le personnage que Sarraute veut renouveler.

de Beauvoir pour souligner leur vision de la féminité comme construction. Cette image construite sera ensuite examinée à travers la notion de la *performativité*, présentée dans la théorie des actes de langage par le philosophe J.L. Austin et reprise par la philosophe féministe Judith Butler⁷. Dans un troisième temps nous verrons, à l'aide des théories sur la représentation intérieure du personnage, le rôle important que joue le lecteur pour la représentation de l'Homme dans le roman. Pour comprendre comment Sarraute joue avec les habitudes de lecture et, par l'écriture des *tropismes*, échappe aux dichotomies du *genre*, nous examinerons ensuite la notion du *neutre*, telle que la présente le sémiologue Roland Barthes. Puis, dans la partie principale du mémoire, nous procéderons à l'analyse textuelle pour voir comment l'interrogation du personnage traditionnel implique une remise en question, non seulement du genre romanesque mais également de la construction du *genre* dans le roman. Par trois différentes perspectives sur la représentation du corps dans le roman, nous examinerons comment Sarraute, d'un côté nous montre les conséquences néfastes de la caractérisation simplifiée, et d'un autre côté exprime une réalité personnelle sans devoir puiser dans les images préfabriquées de l'Homme et de son monde.

2. Théorie

2.1 Études antérieures sur l'œuvre de Sarraute

Les études antérieures sur l'œuvre de Nathalie Sarraute considérées dans notre analyse portent en grande partie sur la question de la représentation, ainsi que sur le rôle du personnage dans celle-ci. Elles traitent tous de l'écriture sarrautienne d'une manière général, en étudiant plusieurs de ses romans. *Martereau* y figure donc le plus souvent, à l'exception du chapitre de Pingaud, dans la manière où il ouvre sur une théorie plus large sur l'œuvre de Sarraute et ses techniques d'écriture.

L'étude très riche de la chercheuse Ann Jefferson dans *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory : Questions of Difference* (2000) a joué un grand rôle pour la conception de la problématique dans ce mémoire. Si toutefois elle consacre des analyses aux œuvres romanesques de Sarraute, nous avons seulement considéré son examen général de la vision du *genre* chez Sarraute. Se focalisant sur la construction de l'image de la femme, cette théorie nous a servi pour réfléchir sur la manière dont Sarraute interroge la construction des différences "sexuelles". En nous appuyant sur sa réflexion sur « le regard »⁸ comme l'origine de l'emprisonnement de la femme dans une image, nous examinerons comment ce regard se manifeste comme performatif dans *Martereau* et ce que cela

⁷ Cette notion, qui souligne l'influence linguistique sur la perception de la réalité, est particulièrement intéressante dans le contexte du *genre* où, appliquée sur le comportement des gens, elle révèle le caractère imitatif du masculin et du féminin. Nous l'expliquerons en détail dans la partie 2.2.3. intitulée *Le masque de la performativité*.

⁸ Chez Jefferson présenté par « the gaze » (p.99). Nous y reviendrons dans la partie 2.2.2.

peut nous apprendre sur la construction du *genre*. Bernard Pingaud, dans son livre *L'expérience romanesque* (1983), consacre un chapitre très riche au personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute qui avant tout traite du roman *Martereau*. Son analyse du « masque » du personnage, particulièrement présent dans *Martereau*, nous a fourni des réflexions pertinentes pour interroger le *genre* dans le roman. Ce terme qu'utilise Pingaud lui sert à examiner le jeu de contact entre les personnages où le masque est l'identité montrée, « l'aboutissement [...] d'une réalité indistincte d'un monde caché [...] » (1983, p.216). Le masque serait « à la fois une assurance et une provocation » pour l'autre qui, par le jeu des tropismes, tente soit d'élargir la distance entre sujet et autrui par un figement du masque, soit d'effacer cette distance en arrachant le masque de l'autre (1983, p.217-218). La notion de *masque* nous a servi pour prolonger la théorie de Pingaud en la mettant en relation avec *le masque performatif* qu'examine Butler dans *Gender Trouble* (1990)⁹. Dans ce sens, la performativité du *genre* sera examinée par rapport aux liens qu'elle entretient avec l'expérience tropismique des personnages. Nous reviendrons à cette réflexion plus loin dans le mémoire ainsi que dans la partie de l'analyse intitulée *Le corps masqué*.

Une autre théorie de Jefferson (2002), concernant la « désincarnation »¹⁰ chez Sarraute comme condition pour représenter une psychologie universelle, nous a permis de considérer l'écriture sarrautienne dans l'aspect du *neutre*. Par un « corps fragmenté »¹¹, Jefferson voit dans plusieurs romans de Sarraute comment l'auteure échappe à représenter le corps en entier. Nous considérerons plus spécifiquement comment cette technique est utilisée dans *Martereau* et comment cela évite la caractérisation en personnages stéréotypés. L'analyse faite par John Phillips, dans son œuvre *Nathalie Sarraute : Metaphor, Fairy-tale and the Feminine of the Text* (1994), sur l'importance de la métaphore pour le lecteur de Sarraute nous a également servi pour cette réflexion sur une écriture neutre. Sa vision de la métaphore sarrautienne comme à la fois « lisible » et « scriptible »¹², souligne l'espace créatif de l'interprétation et permet ainsi au lecteur de s'approcher des sentiments évoqués dans le texte d'une manière personnelle, sans devoir avoir recours aux images préfabriquées de l'Homme. Ces travaux seront évoqués plus en détail dans la deuxième partie de l'analyse sous le titre *Le corps réexaminé*.

Sarah Barbour, dans l'œuvre *Nathalie Sarraute & The Feminist Reader – Identities in Process*, évoque plusieurs études qui nous ont permis de réfléchir sur l'aspect universel, ce « même fond commun » que partage tout le monde, exprimé dans l'écriture des tropismes (1993, p.59). Ces réflexions nous ont mené à considérer la représentation sarrautienne de l'Homme comme essentiellement interrelationnelle. Ici, la réflexion phénoménologique faite par Evelyne Thoizet,

⁹ Voir la partie 2.2.3.

¹⁰ Présenté chez Jefferson comme « disembodiment » (p.82).

¹¹ Chez Jefferson: « The fragmented body » (p.84).

¹² Notions établis par Roland Barthes dans *S/Z* (1970). Toutefois, Phillips s'en empare sans faire référence à Barthes.

présentée dans l'anthologie intitulée *Nathalie Sarraute et la représentation* (2005), nous a donné des outils pour examiner comment l'Homme peut être représenté par les relations qu'il entretient avec le monde qui l'entoure. Elle examine plusieurs romans de Sarraute, également Martereau, qui manifestent tous le personnage comme *interactif*. À ces théories, nous reviendrons dans la troisième partie de l'analyse intitulée *Corps en transformation*.

Barbour a également contribué à notre réflexion sur l'importance du lecteur dans l'écriture sarrautienne. L'écriture de tropismes force, selon Barbour (1993, p.21), le lecteur à découvrir la nature insaisissable de la subjectivité, en intériorisant et en explorant les différences de l'identité sexuelle et personnelle. La possibilité d'une lecture qui ouvre la voie à une interprétation au-delà des dichotomies du genre est une question qui figurera comme fil rouge le long de l'analyse de *Martereau*. Afin de concentrer notre réflexion plus précisément sur les liens qu'entretient le personnage avec le *genre*, nous allons maintenant essayer d'éclairer quelques enjeux du terme *genre* ainsi que les questions qu'il pose pour l'œuvre de Sarraute.

2.2 Lire le genre: définition et réflexion littéraire

D'abord utilisé comme terme grammatical, le *genre* (*gender*) fut dans les années soixante-dix (aux États-Unis) développé avec les sciences sociales, surtout en médecine et en psychanalyse, pour désigner l'étude des différences socialement construites entre les sexes. Réélabore par des féministes en histoire et en anthropologie¹³, le concept fut assez vite utilisé dans le domaine de la littérature. Comme le remarque le philosophe Alain Finkielkraut, dans l'émission de radio *Répliques* sur France Culture (16 mars 2013), les féministes ont transformé le mot *genre*, d'un usage plutôt spécialisé, de transsexualité ou de travestissement (de tout ce qui franchit la norme sexuelle), et s'en sont emparé pour interroger et dénaturiser l'ordre des sexes (et plus tard l'ordre des sexualités). Pour les psychanalystes, comme Robert Stoller¹⁴, il s'agissait surtout de rompre avec une vision biologique des différences de comportements, de distinguer le biologique du psychologique. Cet aspect du *genre* est particulièrement intéressant à appliquer sur le roman de Sarraute, puisque l'écrivaine considère (*L'ère du soupçon*¹⁵, p.73) que le personnage du roman traditionnel n'est plus capable d'exprimer la réalité psychologique actuelle et réclame par conséquent un renouvellement de la forme romanesque. Pour la présente étude, la définition assez large mais très pertinente du *genre* proposée par la théoricienne littéraire Nancy K. Miller¹⁶, nous servira de référence fondamentale. Miller, citée par Christine Planté, considère le *genre* comme « la

¹³ Par exemple par Gayle Rubin dans *L'économie politique du sexe* (1975).

¹⁴ Voir son ouvrage *Masculin ou Féminin* (1985).

¹⁵ Ce recueil d'articles sera désormais indiqué par l'abréviation *LS*.

¹⁶ Dans *Poetics of gender* (1986).

construction sociale de la différence sexuelle, qui joue un rôle constitutif dans la production, la réception et l'histoire de la littérature » (2003, p.127). Cette définition nous intéresse surtout dans le sens où elle souligne le lien entre la construction du *genre* et la création littéraire, lecture incluse.

2.2.1 Le genre: un mot polysémique

Dans la langue française s'ajoutent au mot « genre » certaines problématiques qui peuvent amener aussi bien à des confusions qu'à des réflexions intéressantes. D'abord il y a une polysémie entre le sens grammatical (genre des noms), le sens littéraire et artistique (genre lyrique, dramatique etc.) et le sens biologique où le genre englobe l'espèce. Comme le remarque Planté, cette polysémie peut entraîner « une confusion entre une donnée biologique et la construction d'une catégorie par l'histoire et le langage » (2003, p.129), ce qui représente un risque de naturalisation que les théoriciennes du *genre* souhaitaient éviter. D'autre part, il est enrichissant d'approfondir la réflexion sur ce double sens, car le roman de Sarraute peut être vu comme une interrogation du genre romanesque en même temps qu'une remise en question des perceptions du *genre* dans le roman. Planté note la particularité du concept *genre* appliqué sur la littérature, puisqu'il désigne une construction socio-culturelle dans un univers fictionnel où « tout est construction » (2003, p.129). Cependant, l'espace interprétatif de la fiction est justement ce qui nous permettra de concevoir le *genre* et le personnage comme des constructions sociales et personnelles de l'autre. Des constructions qui servent à créer du sens dans le monde fictionnel aussi bien que dans la réalité extratextuelle.

2.2.2 L'Homme et l'image de la femme

Il est complexe d'analyser l'œuvre de Sarraute d'un point de vue féministe, car son écriture ne se laisse pas réduire à un cadre d'analyse figé. La romancière a parfois été assimilée à *l'écriture féminine*, et en même temps elle a été citée par la théoricienne Monique Wittig qui s'oppose fortement à ce courant¹⁷. Si Sarraute ne veut pas être associée à l'écriture féminine, c'est surtout à

¹⁷ *L'écriture féminine*, ce courant français des années 1970 qui est fondamental au féminisme littéraire, souligne l'impossibilité des femmes de s'exprimer dans la langue patriarcale et réclame ainsi la prise de parole des femmes pour inventer une langue qui leur est propre. La théoricienne principale Hélène Cixous remarque, dans son texte fondateur *Le rire de la méduse*, que « [...] l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles. » (1975, p. 42). Wittig conçoit au contraire *l'écriture féminine* comme une manière d'«[?]amalgamer une pratique avec un mythe, le mythe de la femme » (*La pensée straight*, 2007, p.89). Son projet qui consiste à faire éclater la bicatégorisation du genre passe dans son travail littéraire par un pronom non marqué par le genre, voir par exemple *L'Opoponax* (1964).

cause de sa vision de l'écriture comme un espace neutre ou « le sexe n'existe pas » (Benmussa, 2002, p.184). La citation suivante de Sarraute (voir Ann Jefferson, 2000, p.97) le confirme bien : « C'est une grave erreur, surtout pour les femmes, que de parler d'écriture féminine ou masculine [...]. Il n'y a que des écritures tout court ». Ayant activement participé à la lutte pour le droit de vote des femmes, Sarraute se tourne politiquement vers le côté égalitariste du féminisme (*Ibid.*). Malgré son refus de s'associer à d'autres femmes littéraires comme Simone de Beauvoir, Jefferson remarque (2000, p.98) que leurs visions du *genre* se recoupent sur plusieurs points. Sarraute partage la vision de la féminité comme une construction sociale, une vision qui est immortalisée par les fameux mots de Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient ». Elles partagent également la conviction que l'invention de cette construction aliène les femmes du statut d'humain, comme le souligne si pertinemment Beauvoir, citée par Jefferson (*Ibid.*): « Le fait d'être une femme pose aujourd'hui à un être humain des problèmes singuliers ».

Pour exprimer le fond commun de l'univers tropismique où nous sommes tous semblables, Sarraute utilise donc le neutre, un neutre qui se retrouve paradoxalement souvent dans le masculin (Benmussa, 2002, p.142). Pour une de ses pièces de théâtre (*Pour un oui ou pour un non*, 1982), l'auteure n'a par exemple choisi que des acteurs masculins. L'impossibilité de faire passer le point de vue neutre par des acteurs féminins est, selon Sarraute, une conséquence directe d'une certaine manière d'être chez les femmes, fabriquée par l'éducation et par une certaine *image* (Benmussa, 2002, p.186-187). Le portrait des femmes esquissé dans les livres de Sarraute est souvent « peu flatteur », comme l'exprime Gretchen R. Besser dans un entretien avec la romancière (1976, p.286). À cela, Sarraute répond : « Ces images de femme que j'ai montrées sont des images de comportement féminin, qu'on continue à voir partout. Beaucoup de femmes acceptent de jouer ce rôle qui leur est imposé par la société. Elles se conforment à des images convenues. Je les ai montrées telles qu'elles apparaissent, telles qu'elles sont à la surface. Au fond, là où derrière l'apparence se meuvent les tropismes, nous sommes tous semblables » (*Ibid.*).

Le roman sarrautien semble donc traiter du *genre* d'une manière double. D'un côté, il dépeint les rôles sociaux joués par les femmes, et d'un autre côté il nous ramène vers l'universalité des personnages, où leur identité sociale ou sexuelle est insignifiante. Cette représentation souligne, nous le verrons, la nature performative du *genre*, se manifestant surtout dans l'image de la femme.

2.2.3 Le masque de la performativité

Le fait que Sarraute souligne l'impossibilité des femmes d'être neutres dans le cas du théâtre vient, selon Jefferson (2000, p. 99), de la perception existentialiste partagée par Sarraute et Beauvoir, de la forme théâtrale comme inauthentique. Selon cette vision, l'acteur de théâtre peut seulement agir

inauthentiquement, puisqu'il est influencé par la demande médiatisée par le regard des spectateurs. Cette perception du *regard*, explique Jefferson, s'applique également à leur conception du *genre*, puisque la femme, comme l'acteur, est emprisonnée, non seulement dans le regard des autres, mais également dans l'image d'elle-même, telle qu'elle s'imagine aux yeux des autres (*Ibid.*). Cette construction et intériorisation d'une certaine image de la femme peut être expliquée par la notion de la *performativité*¹⁸.

Austin propose, dans sa théorie sur les actes de langage¹⁹, que dans certains cas (il prend les exemples « Je baptise ce bateau le Queen Elizabeth » et « Oui [je le veux] – dans le cas d'un mariage » « [...] énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni décrire ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire » (1970, p.39). Pour ces énonciations, Austin établit la notion d'une phrase ou une énonciation « performative » (1970, p.40)²⁰.

Butler suggère, dans *Défaire le Genre* (2006)²¹, que les positions du *genre* sont essentiellement performatives, puisque le *genre* est « une sorte de faire, une activité incessante, performée en partie » [qui se fait] « toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire » (2006, p.13). Dans *Trouble dans le Genre* (2005)²², Butler (cité par Preciado, 2005, p.72-73) s'empare de la notion de *masque* pour comparer la performativité du *genre* à l'activité de la drag queen. Butler explique que dans ce cas, où le lien entre le sexe et le *genre* joué est rompu, le lien normatif est dénaturalisé et manifeste ainsi le caractère purement imitatif du genre. La performativité du *genre* est donc d'une normativité forte qui, à travers cette image, voire ce masque, fait rentrer les normes sociales dans la vie quotidienne. Par la sensation d'être sous le regard de l'autre, la femme incarne plus ou moins les préjugés et les stéréotypes du féminin qui s'imposent par une répétition constante des mêmes descriptions et explications de sa nature. Le chercheur Thomas Johansson constate dans un article de 2003 (p.92) que « [...] le genre est une construction qui constamment cache sa genèse. Les notions même d'un sexe essentiel ou d'une essence masculine et féminine doivent être comprises comme des stratégies qui dissimulent le caractère

¹⁸ Nous parlons de la femme parce que notre réflexion concerne l'impossibilité pour les femmes d'être neutre, d'incarner des points de vues universels, comme Sarraute le note. La performativité se trouve, bien sûr, aussi chez les hommes, mais chez la femme ces normes s'imposent à un tel point que le masque performatif cache son universalité en tant qu'être humain.

¹⁹ Présentée dans *Quand dire c'est faire* (1970), traduction française de *How to do things with words* [1962].

²⁰ En outre, la théorie d'Austin, à l'instar des théoriciens du Nouveau Roman, souligne le caractère performatif de la description et rejette ainsi l'objectivité de la parole : « On en est venu à voir que bon nombre de mots fort embarrassants, insérés dans des affirmations apparemment descriptives, ne servent pas à indiquer un caractère supplémentaire et particulièrement étrange de la réalité qui est rapportée, mais à indiquer (je ne dis pas à rapporter) les circonstances dans lesquelles l'affirmation est faite, ou les réserves auxquelles elle est sujette, ou la façon dont il faut la prendre, et autres choses de ce genre. Négliger ces possibilités - comme il est arrivé le plus souvent dans le passé -, c'est céder à ce que l'on appelle l'illusion « descriptive ». » (1970, p.38)

²¹ Traduction française de *Undoing Gender* [2004].

²² Traduction française de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* [1990].

performatif du genre »²³. Ainsi le roman contribue, par les descriptions de la nature de l'Homme présents dans les personnages, à maintenir cette performativité. Cependant, le lecteur joue, lui-aussi, un rôle fondamental pour la perception de l'Homme dans le roman, ce que nous allons voir dans la partie suivante.

2.3 Lire le personnage

Pour Sarraute, les personnages du roman traditionnel n'étaient plus capables d'exprimer les états psychologiques actuels et demandaient donc une recherche de nouvelles formes romanesques (*LS*, 1956, p.73). Sarraute présente le roman traditionnel comme « [...] avant tout, 'une histoire où l'on voit agir et vivre des personnages', qu'un romancier n'est digne de ce nom que s'il est capable de 'croire' à ses personnages, ce qui lui permet de les rendre 'vivants' et de leur donner une 'épaisseur romanesque' [...] » (*LS*, p.59). La perception traditionnelle du personnage littéraire comme une sorte de copie d'une essence humaine appartient, selon Anne Ubersfeld (1998, pp.89-90), théoricienne du théâtre, à une tradition assez récente (de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle) qui se forme autour d'une notion idéaliste de la personne²⁴. Ubersfeld souligne également que la protection du personnage traditionnel est autant une protection de « l'idée d'un sens qui précède le discours dramatique » (*Ibid.*). Le personnage traditionnel favoriserait donc une lecture qui cherche à représenter une image préfabriquée de l'homme au détriment d'une lecture personnelle qui participe à la création de sens. Dans ce mémoire, nous appliquerons la vision du lecteur comme un participant actif, qui joue donc un rôle décisif pour la conception du personnage. Dans cette perspective, la représentation de l'Homme dans le roman influence également la conception du *genre*, puisque la différence des sexes et toute la « nature » de l'Homme est perçue comme, pour citer de nouveau la phrase de Planté (2003, p.133), « [...] historiquement, socialement, culturellement construite, investie de sens, mais aussi constamment retravaillée et déplacée - aussi par et dans la littérature et le langage ».

2.3.1 Le masque du personnage

En élaborant la notion de *personnage sémiotique*²⁵, le théoricien Philippe Hamon se penche sur la

²³ Notre traduction libre du passage suivant: « Gender is thus a construction which regularly conceals its genesis. The very notions of an essential sex or a true masculinity and femininity should be understood as strategies which conceal the performative character of gender. » (Johansson, 2003, p.92).

²⁴ Il est intéressant de noter que, dans cette tradition idéaliste, la littérature a une fonction moralisatrice et implique donc l'idée que la représentation du personnage a une vraie influence sur le lecteur et ainsi sur l'image de l'Homme. La performativité du texte est donc, paradoxalement, la base pour une vision qui estime qu'il y a une essence humaine indestructible.

²⁵ Dans *Poétique du récit* (1977)

représentation intérieure que construit le lecteur du personnage, ce qu'il nomme la « littéralité » du personnage. Hamon souligne l'étymologie du mot personnage qui, venant du mot latin *persona*, désigne un masque d'un acteur de théâtre. Selon Hamon, cité par Christine Montalbetti (2003, p.62), la notion du personnage « est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte » et le masque du personnage fonctionne donc comme un simple médium qui fait passer une voix et qui est variable selon l'identification de différentes lectures. Dans cette même perspective contextuelle du personnage, le théoricien Vincent Jouve souligne l'importance des références extratextuelles du personnage.²⁶ Jouve propose que le lecteur, le long du texte, crée une « image-personnage », à partir des *stimuli* textuels, mais que cette représentation est fondée dans son expérience personnelle de ce qui est de l'ordre du probable. Le lecteur tente selon Jouve de visualiser le personnage, et pour ce faire il puise dans ses expériences du monde extratextuel et dans ses références intertextuelles.²⁷ Cette « épaisseur intertextuelle », où le personnage acquiert son contenu représentatif en interférence avec d'autres figures, est selon Jouve, cité par Montalbetti (2003, p.63), ce qui ramène le contenu représentatif à un niveau beaucoup plus profond, et surtout beaucoup plus personnel, que les seuls renseignements fournis par le texte. Les représentations intérieures du personnage semblent alors constituer à la fois la possibilité d'agrandir l'image textuelle de l'Homme, et le cadre même qui la réduit. Dans l'interaction entre l'univers référentiel du lecteur et l'espace littéraire et discursif qui l'entoure, la caractérisation du personnage est influencée par le *genre* performé du monde extratextuel ainsi que par des stéréotypes et des clichés du monde intertextuel. Le personnage est ainsi soumis aux stéréotypes et aux préjugés qui sont tissés dans le langage même qui sert à représenter l'Homme. De cette manière, le personnage d'un masque ouvert dont parle Hamon, qui est variable selon de différentes lectures, risque de se figer sur le personnage et de renforcer les descriptions du masculin et du féminin, si souvent prises pour naturelles. Cependant, nous verrons comment la représentation sarrautienne de l'Homme à la fois posent devant la caractérisation une optique critique qui interroge nos habitudes de lecture et rend le personnage ouvert à plusieurs identifications.

2.3.2 L'espace neutre des tropismes

Les théories sur le *neutre* de Roland Barthes nous permettront ici d'examiner la rupture avec le personnage traditionnel dans l'écriture sarrautienne et de quelle manière elle permet aussi une reconsidération des rôles du *genre*. Selon Barthes (2002, p.72), les règles linguistiques sont des lois qui « permettent la communication [...] mais [qui] en échange imposent de l'extérieur un mode

²⁶ Dans *L'effet-personnage dans le roman* (1992)

²⁷ Jouve se réfère à l'intertextualité telle que la définit Julia Kristeva où texte représente « tout système de signes, verbal ou non verbal » (*Ibid.*, p. 63).

d'être, un sujet, une subjectivité : par le poids de la syntaxe [on] doit être *ce* sujet là et non un autre (par exemple : devant fatalement se déterminer, dès qu'[on] parle, par rapport au *masculin / féminin* [...]). Cette obligation mène inévitablement à une classification qui réduit fortement le sujet, en réalité beaucoup plus riche en nuances : « Chaque fois que dans mon plaisir, mon désir ou mon chagrin, je suis réduit par la parole de l'autre [...] à un cas qui relève très normalement d'une explication ou d'une classification générale, je sens qu'il y a manquement au principe de délicatesse [=Neutre] » (Barthes, 2002, p.66-67). Toutefois, Barthes, cité par Ponzio (2009, p.130) remarque que l'écriture constitue « un espace de la désobéissance au langage » et « une manière de se taire en tant que parler indirect et donc un mode [...] de déjouer, d'éviter la parole directe, objective ». Le neutre, souligne Barthes dans son œuvre structuraliste intitulée *S/Z* (1970), se situe en effet en dehors de l'antithèse et du classable. Cette position effectue ainsi une transgression, non des sexes mais de la classification.

En ce que la notion du *neutre* surtout implique une volonté de rendre compte de l'universel, elle s'applique très bien à l'écriture de Sarraute. Pour arriver à cerner l'universel et donc le neutre dans le style sarrautien, il est important de comprendre les tropismes, ces « mouvements indéfinissables » qui, dès le premier livre ont continué à être « la substance vivante » de son œuvre (*LS*, p.9). Le mot *tropisme*, emprunté à la physiologie végétale, signifie, « chez les plantes et chez certains animaux », une « réaction d'orientation », une « croissance orientée, sous l'influence d'un agent externe ».²⁸ Dans ce sens, la réalité tropismique dans les romans de Sarraute représente essentiellement une réalité de l'interaction²⁹, des mouvements qui se créent en contact avec l'autre. Sarraute confirme ce lien dans l'essai *Conversation et sous-conversation* : « ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures [...] ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire » (*LS*, pp.99-100).

Même si l'interaction des personnages est la source des tropismes, la caractérisation typique au personnage traditionnel semble pour Sarraute apparaître comme le plus grand obstacle pour communiquer les tropismes au lecteur. De la même manière que Barthes voit la classification comme réducteur d'un sujet, Sarraute conçoit le personnage traditionnel comme ce qui occulte les drames intérieurs par sa présence et qui, par sa vraisemblance, crée des indices dont « malgré lui, par un penchant naturel, [le lecteur] s'empare pour fabriquer des trompes-l'œil » (*LS*, p.74). Il faut au contraire, dit l'écrivaine, « décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti » (*LS*, p.9). Ainsi, en faisant rentrer le lecteur

²⁸ Selon la définition donnée par *Le nouvel observateur* en ligne : <http://la-conjugaison.nouvelobs.com/definition/tropisme.php>

²⁹ Cet aspect de l'écriture sarrautienne est approfondi par plusieurs critiques dans des manières différentes ; E.Thoizet dans une vision phénoménologique (2005), S.Barbour d'un point de vue de *genre* (1993) et B.Pingaud dans une analyse très vaste, en partie psychanalytique (1983). Notre analyse évoquera sa corrélation avec le *genre* dans la partie 3.3.

dans l'action des tropismes, Sarraute s'empare quand même de l'apparence, mais dans un sens qui échappe aux images préfabriquées et stéréotypées de l'Homme : « Au lieu de se laisser guider par les signes qu'offrent à sa paresse et à sa hâte les usages de la vie quotidienne, [le lecteur] 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 ces habitudes de confort, il plonge en eux aussi loin que l'auteur et fait sien sa vision (Sarraute, *LS*, pp.75-76) ».

L'écriture neutre des tropismes implique donc une participation active du lecteur qui, seulement en se délivrant de ses idées reçues, peut adhérer à la poésie sarrautienne et ainsi contribuer à une nouvelle image de l'Homme. Sarraute affirme cela dans un entretien avec R. Besser : « Je voudrais trouver un lecteur qui soit assez pur pour se débarrasser de tous ses préjugés et de tout ce qu'il a appris à attendre d'un roman... Souvent les critiques ont trop de 'culture', ils savent ce que doit être un roman, alors ils y cherchent ce qu'il ne faut pas y chercher. Il faut se laisser aller à une certaine sensation, comme on le fait en lisant des textes poétiques. » (1976, p.285). L'écriture sarrautienne permet ainsi au lecteur de créer une compréhension personnelle et plutôt émotionnelle du personnage, sans devoir s'appuyer uniquement sur des repères sociaux, culturels ou sexuels.

3. Analyse du personnage dans *Martereau*

Dans cette partie, nous examinerons de quelle manière, dans *Martereau*, le personnage traditionnel est remis en question et comment les nouvelles représentations de l'Homme peuvent contribuer à une lecture ouverte à différentes identifications, en dehors des cadres figés par le *genre*. Pour mieux comprendre le raisonnement qui suivra, examinons brièvement la structure du récit ainsi que les motifs que nous avons identifiés et nommés à partir de notre réflexion sur *Martereau*. Le narrateur homodiégétique est un jeune homme maladif qui est particulièrement sensible aux mouvements tropismiques. L'action se déroule autour de la maison de campagne de son oncle et sa tante, où il vit pour ne pas aggraver sa maladie. La narration est très particulière puisqu'elle est caractérisée par la description des tropismes que le narrateur aperçoit dans l'interaction des personnages. Pourtant, le narrateur est aussi soumis à l'influence des tropismes dans son interaction avec les autres. Dans notre analyse, le narrateur est considéré comme une sorte de mise en abyme du travail romanesque de Sarraute, en représentant au niveau intradiégétique la recherche d'une nouvelle manière de concevoir l'Homme et donc de le représenter par sa description des personnages qui l'entoure. Le narrateur apparaît ainsi comme le point d'inscription du lecteur dans le texte où il est invité à interroger la représentation traditionnelle de l'Homme.

Pour le premier motif, que nous avons choisi d'appeler *Le corps masqué*, nous verrons, à l'aide des théories du *masque* de Butler et de Pingaud, comment Sarraute examine la description de l'autre,

comme métaphore pour la classification réductrice et pour la caractérisation simplifiée chez le lecteur. Ici, le personnage à qui le roman doit son nom, Martereau, est considéré comme l'incarnation du personnage traditionnel qui attire le lecteur par son caractère simple. Il est d'ailleurs le seul dans le récit à porter un nom propre; trait caractéristique du personnage traditionnel. Le narrateur-neveu, qui sinon renonce à la classification réductrice (voir sous 3.2.3), éprouve pour cet homme âgé et expérimenté une grande fascination, ce qui le piège dans la catégorisation. Dans ce sens, il fonctionne en quelque sorte comme un miroir métaphorique pour le lecteur qui, à travers une prise de conscience de ses habitudes de lecture simplifiées, est introduit, très pédagogiquement, à de nouvelles représentations de l'Homme. Puis, par le motif qui sera présenté sous le titre *Le corps réexaminé*, nous examinerons comment l'écriture des tropismes arrive à neutraliser les personnages et à interroger la description catégorique des autres. Ensuite, dans la troisième partie de l'analyse - *Corps en transformation* - nous verrons que le personnage est en transformation continue et que son identité est essentiellement dépendante des autres. Dans une représentation du contact, et non des sujets individualisés, l'Homme est conçu dans la manière dont il est constitué par les échanges avec les autres. Nous verrons que cet aspect de l'Homme - l'interrelationnel - est le fondement même pour l'expérience de l'universel. Pour chaque motif, nous nous demanderons en quoi Sarraute interroge le personnage traditionnel et la représentation catégorique, pour, à la fin de chaque partie, examiner comment cela influence la représentation de l'Homme chez le lecteur.

3.1 Le corps masqué

Sarraute parle d'un « jeu constant » entre les tropismes et les apparences qui se complexifie le long de ses romans (*LS*, p.9). Les apparences sont décrites comme des « lieux communs sur lesquels [les tropismes] débouchent au-dehors : nos conversations, le caractère que nous paraissions avoir, *ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres* [...] » (*LS*, p.9-10, nous soulignons). Sarraute suggère donc que le personnage est l'incarnation de l'image de l'autre. Dans *Martereau*, le désir de décrire l'autre peut ainsi être vu comme une interrogation métaphorique à la fois de la caractérisation traditionnelle et simplifiée du personnage et de l'image performative créée par la description catégorique de l'autre. Ce processus se manifeste comme une simplification réductrice, telle que la décrit Barthes, en ce sens qu'il enferme le sujet dans une image, ce qui implique une classification qui masque la personne derrière le personnage.

3.1.1 Martereau et la caractérisation simplifiée

Les personnages dans *Martereau* sont exposés à ce que nous pouvons appeler la caractérisation de leur propre personne. Ils sont tous confrontés au regard des autres et doivent faire face aux images qui leur sont imposées. De cette manière, Sarraute utilise l'interaction des personnages comme métaphore pour interroger nos habitudes de lecture et la caractérisation simplifiée. Le narrateur manifeste par rapport à Martereau les traits du lecteur traditionnel qui, très facilement, « typifie » le personnage et donc s'abandonne aux simplifications. L'apparition même de Martereau est suggérée comme un processus inconscient qui essaie de combler des besoins inconscients chez le narrateur :

Ce n'est pas par hasard que j'ai rencontré Martereau. Je ne crois pas aux rencontres fortuites [...]. Nous avons tort de penser que nous allons buter dans les gens au petit bonheur. J'ai toujours le sentiment que c'est nous qui les faisons surgir : ils apparaissent à point nommé, comme faits sur mesure, sur commande, pour répondre exactement (nous ne nous en apercevons souvent bien plus tard) à des besoins en nous, à des désirs parfois inavoués ou inconscients (*M*, p.74).

Le personnage se concrétise par la description, que le lecteur souvent adapte selon sa propre expérience, comme le montre la théorie de Jouve sur « l'image-personnage ». Cette image en fige l'identité pour permettre au sujet de s'identifier par le miroir de cet autre. Le personnage Martereau en est l'exemple absolu qui, pour le narrateur, est décrit en opposition à lui-même, comme tout ce qui lui manque : « Il était la patrie lointaine dont pour de raisons mystérieuses j'avais été banni; le port d'attache, le havre paisible dont j'avais perdu le chemin; la terre où je ne pourrais jamais aborder [...] (Sarraute, 1953, p.74³⁰). L'éloignement de Martereau, renforcé par la narration à la première personne qui rapproche le lecteur du point de vue du narrateur, fige le personnage dans une image et rend plus facile la caractérisation. Le narrateur, à l'instar du lecteur traditionnel, protège ensuite sa vision simplifiée du personnage en reliant tous les indices aux traits familiers de cette image, comme le narrateur le confirme lorsque Martereau lui adresse la parole : « [t]out se lisse, se durcit, tout prend des contours nets, un aspect bien nettoyé, rangé et astiqué, très rassurant » (*M*, p.79). Ainsi, le lecteur assure l'identité de l'autre aussi bien que de lui-même : « [...] je vois clair comme tout le monde, je sais où je suis, qui je suis » (*Ibid.*).

3.1.2 Le masque performatif de Martereau

Cette attirance pour la description traditionnelle du personnage relève donc d'une simplification de la représentation de l'Homme. Non seulement cette description mène le lecteur dans le piège de la

³⁰ Pour ne pas confondre le roman analysé avec l'œuvre théorique de Sarraute, *Martereau* (1953) sera désormais indiqué par l'abréviation *M*.

lecture simplifiée, mais elle risque aussi, à travers l'image qu'elle installe chez le lecteur, de renforcer des clichés et des stéréotypes de la nature de l'Homme, présents dans la structure même du langage. Le personnage traditionnel risque ainsi de fonctionner comme un masque performatif qui, créé par les manières habituelles de voir l'Homme dans le roman, se maintient comme une image plutôt descriptive de sa nature. Martereau est expliqué par le narrateur comme répondant à ces mécanismes performatifs : « Bien sûr, il n'est peut-être pas exactement tel qu'il m'apparaît en ce moment, il améliore probablement en ma présence très légèrement 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. » (*M*, p.88).

Selon Pingaud, le personnage littéraire est « l'image à la fois trompeuse et nécessaire de l'existence humaine » (1983, p.216). Il est vrai que la représentation de l'Homme est nécessaire pour communiquer ses expériences à travers la littérature, mais le caractère souvent descriptif du personnage risque d'inscrire une image de l'Homme qui s'impose comme une explication. Comme le note Butler, citée par Preciado (2005, p.73), « l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original ». Le caractère performatif du *genre* se retrouve chez Martereau qui apparaît comme un personnage qui est construit par imitation à d'autres représentations de l'Homme, toutes aussi clichées, et qui donc a une tendance à se figer dans une image. Le narrateur constate : « Et puis, il a d'autres aspects – des copies d'autres images tout aussi nettes : coléreux comme tous les hommes... [...] » (*M*, p.88). Martereau et sa femme sont également décrits dans une manière qui fait allusion à la carte postale, forme absolue de la représentation imitative et clichée :

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 [...]. 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... (*M*, p.159).

Le couple amoureux, comme « sur les cartes postales », fait allusion à une sorte de figement des personnages. Comme l'incarnation du traditionnel et du passé, Martereau figure ici comme le symbole du personnage traditionnel et obsolète. Quand, au fur et à mesure, la fascination du narrateur pour ce personnage est substituée par le soupçon, il commence à remarquer les faiblesses qu'implique la solidité d'une telle image parfaite :

Les faibles en l'occurrence ce sont eux, ceux qui se figent ainsi sous vos yeux [...] Ils ont honte, ils ont peur [...] de sentir qu'il ne peut manquer, cet œil réprobateur, de voir combien ils sont différents du modèle parfait déposé en chacun de nous et imposé par l'univers entier. Ils s'efforcent de vous tromper en vous présentant une imitation aussi ressemblante que possible : un peu forcé, mais est-ce leur faute ? (*M*, p.160-161).

Le masque performatif de Martereau, et donc du personnage traditionnel, apparaît ainsi

comme une construction qui, par la collaboration entre le lecteur et l'auteur, soutient une vision plutôt illusoire de l'Homme dans le roman. Celle-ci n'arrive pas à transmettre une sensation de l'expérience humaine mais simplement à la représenter dans une copie. Cette copie prend forme dans une image qui fige la réalité, comme elle fige la fascination du narrateur pour Martereau: « C'est son image - je le sais maintenant – qui m'a toujours hanté sous des formes diverses. Je la contemplais avec nostalgie » (*M*, p.74).

3.1.3 Le corps masqué aux yeux du lecteur

L'incapacité du personnage traditionnel de représenter l'Homme se trouve, aux yeux de Sarraute, être une conséquence d'une apparence qui cache la réalité intérieure par les clichés et les stéréotypes. Pourtant, le lecteur se laisse souvent faire dans ce jeu d'imitations et de représentations qui a recours aux repères faciles du roman traditionnel. Sarraute affirme que le lecteur « [...] même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie » (*LS*, p.72). Cette tendance inévitable de s'abandonner à la caractérisation simplifiée dépend donc plus de la manière dont le personnage est représenté que des expériences et des références du lecteur. Comme le narrateur le suggère dans un passage à propos de la représentation figée de Martereau et sa femme (cité ci-dessus, *M*, p.159), il y a une attraction très forte pour adhérer à cette image performative de l'Homme : « Ils savent que l'univers entier les soutient et qu'une force invincible sortant d'eux vous contraint à les considérer avec une approbation attendrie, avec admiration [...] » (*M*, p.160). Il y a toutefois une sensation de gêne en participant à ce jeu des règles préfabriquées que le narrateur décrit comme de la honte : « 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.161).

Au niveau de la lecture, le caractère illusoire de la représentation traditionnelle entraînerait donc un malaise chez le lecteur lorsqu'il se rend compte de son propre rôle dans ce jeu performatif. Comme le note Barthes (2002, p.72), la description qui permet la communication impose en échange un mode d'être ou une subjectivité. Dans le cas de la caractérisation évoquée dans *Martereau*, la subjectivité du personnage, c'est à dire les différentes identifications que le lecteur peut trouver en lui, sont fortement réduites par ce que Barthes appelle une explication ou une « classification générale » (2002, p.66-67). Même si Martereau au niveau intradiégétique se montre comme un participant actif dans ce jeu de caractérisation que les autres (le lecteur inclus) lui font subir, ce personnage découvre enfin la simplification de sa personne impliquée par ce figement du personnage. Par la généralisation, Martereau se trouve réduit à une collectivité, représentée par des « corps simples » :

Un homme de paille... [...] un corps simple qui se combine à d'autres corps simples [...] mais ils ont su l'isoler et ils lui ont donné un nom, ils ont étudié toutes ses propriétés ; ils les connaissent si bien, tout le monde les connaît si parfaitement que le nom seul maintenant, dès qu'on le prononce, suffit pour les révéler toutes d'un seul coup ; il n'y a pas moyen de se tromper, il n'y a plus rien à découvrir, rien à inventer, tout est connu, reconnu, classé : un homme de paille – c'est cela. Et je suis cela, moi, moi ! Son homme de paille (*M*, pp.191-192).

Sarraute démontre ici, avec beaucoup d'humour et d'intelligence, que même pas le personnage, la forme incarnée de l'image, ne se laisse pas réduire à un nom et un corps simple. Le rôle observateur du narrateur-neveu, qui fonctionne en partie comme métaphore pour le lecteur, permet au lecteur de devenir conscient du pouvoir, et donc de la responsabilité, qu'il a dans sa lecture du personnage. La responsabilité du neveu pour la caractérisation simplifiée de Martereau est suggérée par son rôle de « l'autre », celui qui observe : « C'est des hommes de cette sorte qu'on choisit pour ces rôles-là...il était tout désigné... et *l'autre* était là qui l'observait; actionnait les manettes, les leviers de commande [...] » (*M*, p.193, nous soulignons).

3.2 Le corps réexaminé

Si le personnage Martereau est remis en question par une prise de conscience du lecteur, c'est pour ouvrir une nouvelle perspective à travers laquelle ce dernier peut percevoir les personnages dans le récit. Par une écriture qui cherche à atteindre la réalité psychologique de l'Homme, Sarraute encourage le lecteur à s'approcher de l'Homme, non par l'extérieur (le dessin des contours nets caractéristique à Martereau), mais par l'intérieur. Dans *L'ère du soupçon* (1956, p.76), Sarraute explique que, pour ce faire, il faut ramener le lecteur « à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes à l'aide desquels il construit des personnages ». Dans ce processus, le narrateur, par sa sensibilité aux mouvements tropismiques, joue un grand rôle. Comme il ressent les tropismes qui voyagent entre les personnages, il ne se réfère pas aux sentiments connus et classés mais évoque de l'intérieur comment les personnages vivent leurs expériences. Le narrateur explique cette vision qui dépasse la surface des personnages : « Je crois si bien connaître leur code secret, je suis si habitué à déchiffrer le sens véritable de leurs mouvements, que je ne me fie jamais avec eux aux apparences. » (*M*, p.128). En plaçant le regard du lecteur *dans* l'autre et non *sur* l'autre, Sarraute arrive à faire passer l'universalité de l'expérience humaine par une sorte de neutre, qui dans le sens de Barthes peut déjouer le paradigme du *genre* et faire voir l'Homme dans toute sa complexité.

3.2.1 Le corps neutralisé

Jefferson remarque (2002, p.82) que, contrairement au roman comportementaliste³¹ où le corps est réductible à son apparence de surface, le roman psychologique de Sarraute fait de « l'écriture de la désincarnation » la condition de la réalité psychologique qu'elle veut communiquer. Par une écriture où le corps n'est jamais reconstitué à une totalité, Sarraute ne donne pas au personnage cette fausse vraisemblance qui obscurcit sa psychologie (2002, p.83). Pour examiner les conséquences de cette écriture de la « désincarnation », prenons comme exemple une description de la tante. Ici, les parties du corps apparaissent avant tout comme un moyen pour communiquer des sentiments et non comme imposant une image de surface qui décide de sa personne. Le sentiment de soumission chez l'oncle est décrit par son regard sur la tante, se focalisant sur les parties de son corps qui induit cette sensation chez lui: « Ses gros doigts fluets aux larges bagues tiennent le menu ; les paupières élégamment plissées, les lèvres abaissées en une moue capricieuse et dégoûtée, elle parcourt le menu des yeux, et lui [...] il offre, il s'offre, qu'elle prenne, tout est à elle, [...] il fait claquer ses doigts... psst !... les garçons accourent... » (*M*, p.44).

Les parties du corps sont aussi souvent évoquées en comparaison aux animaux ou au personnages de conte de fée³², quand il s'agit de montrer un rapport de pouvoir entre les personnages. Martereau est décrit dans ces termes quand, dans une position supérieure, il manifeste son contrôle sur le narrateur et sa cousine : « ses deux mains puissantes nous serrent la nuque, nous frottent le nez l'un contre l'autre... [...] des fourmis qui s'agitent au creux de son énorme main... les téméraires petits cochons qui font des agaceries au loup... » (*M*, p.234). Ces comparaisons ne donnent pas non plus de repères évidents mais proposent plutôt une lecture par la métaphore. La métaphore sarrautienne est, comme le remarque Phillips (1994, p.256) à la fois « lisible », en ce qu'elle demande un lecteur réceptif, et « scriptible » dans ce sens qu'elle offre au lecteur la possibilité de l'intérioriser et la repenser dans ses propres métaphores. L'évocation du corps en ces termes permet donc au lecteur de s'approcher des sentiments évoqués dans le texte d'une manière personnelle, sans devoir avoir recours à des images préfabriquées de l'Homme. Dans un autre passage qui aussi implique les caractères du conte de fée, les parties du corps de Martereau sont comparées à l'ogre et prennent des airs menaçants : « Ses doigts chauds chatouillent mon cou, palpent avidement mon foulard, ses dents d'ogre luisent. Ses yeux... sa voix se mouille, chaude, brûlante... » (*M*, p.235).

Comme ces passages nous le montrent, l'aspect physique des personnages n'est pas décrit pour que le lecteur le contemple ou pour donner des explications sur le caractère des personnages. Quand les repères de la vraisemblance, liés au personnage traditionnel, sont retirés, le lecteur est encouragé,

³¹ Ce type de roman est basé sur l'approche psychologique du comportementalisme, ou béhaviorisme, qui consiste à se focaliser sur le comportement observable d'un individu.

³² Ces éléments sont présents dans plusieurs des romans sarrautiens et sont évoqués entre autres par Thoizet dans sa réflexion phénoménologique évoquée plus haut (2002, p.24-30).

voire obligé, de reconstituer de sa propre manière l'image fragmentée de l'Homme. Le corps est de cette manière neutralisé puisqu'il interdit au lecteur de concevoir le corps d'un personnage comme une entité et donc de le classer dans une image stéréotypée de l'Homme. Remarquons également que les parties du corps qui sont évoquées (les yeux, les mains, les doigts, les dents) manifestent tous en quelque sorte le contact avec l'autre, par le regard, le toucher et même l'ouïe. Dans des rapports de contact, le corps apparaît donc plutôt dans le sens où il influence l'autre que dans le sens d'une entité qui peut être individualisée et classifiée. A cet aspect de l'interrelationnel, nous reviendrons plus longuement lors de la troisième partie de l'analyse.

3.2.2 Le regard comme miroir

Comme nous l'avons vu à travers les théories sur la performativité, l'identification d'une personne se fait souvent à travers l'autre, par la forme que cet autre lui donne pour s'en distinguer en tant que sujet. Sarraute met en œuvre une description stéréotypée de certains personnages et nous invite ainsi à comprendre la logique intérieure qui crée ce regard réducteur. La tante en est un exemple révélateur qui, par le regard de l'oncle, apparaît dans une description où son apparence est exagérée au point qu'elle devient presque ironique : « elle lève vers le maître d'hôtel son visage admirablement conservé, lissé, soigné... elle n'a pas beaucoup changé depuis vingt ans, ses traits sont plutôt ennoblis, sa peau dorée, soyeuse, si fine, a toujours la même étonnante douceur, la même exquise et fraîche odeur... non, rien ce soir, juste une tranche de jambon et quelques pommes anglaises, c'est tout ce qu'elle prendra aujourd'hui... » (*M*, p.44). Ici, le point de vue de l'oncle donne une description basée sur la fascination qu'il éprouve pour la tante, par l'aspect de son visage et son attitude nonchalante et supérieure. La narration à la troisième personne est très présente dans le récit pour prendre le point de vue de la personne qui observe et montrer les personnages comme ils sont considérés par les autres.

De la même manière, la femme de Martereau est décrite du point de vue de son mari quand il se sent étouffé par le contrôle qu'elle opère sur lui : « Dès qu'il s'abandonne un peu, passe la tête au-dehors, se donne un peu d'air, insouciant, heureux [...], aussitôt il la sent derrière lui qui le tire [...]. Elle est là toujours à faire son travail de fourmi, à rafistoler à tout instant, à réparer la fourmière endommagée. » (*M*, p.179). La comparaison de sa femme à une fourmi témoigne d'une réduction basée sur ce qu'elle représente pour Martereau dans un certain rapport psychologique. Par la description subjective de sa femme, nous sommes au contraire introduits aux sentiments de Martereau et sa vision sur leur relation. Le lecteur comprend donc, par le regard d'un personnage sur un autre, l'état psychologique duquel il construit ses descriptions sur autrui, comme Martereau dans sa description de sa femme :

C'est là 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'... Elle n'a jamais 'besoin de personne'... pas comme lui... malléable qu'il est, dépendant, tremblant, changeant... à chaque instant semblable au reflet de lui-même qu'il voit dans les yeux des gens... (M, 186).

Dans cette description, sa femme est conçue seulement par rapport à lui-même. Cela montre que, similairement à la caractérisation simplifiée, le besoin de décrire l'autre est au fond un moyen pour s'identifier soi-même, dans le miroir de la performativité qui est maintenu par le jeu social entre deux sujets. L'identification de Martereau est ici explicitement décrite comme passant par le regard des autres. Il semble imiter les images le reflétant qui sont créées par les autres. Le regard prend donc une fonction essentiellement performative. Sarraute ramène le lecteur dans l'espace psychologique où les explications subjectives prennent forme. L'auteure souligne ainsi un aspect souvent négligé, dans la vie quotidienne, de la description catégorique des gens; le besoin d'identification à travers le regard.

3.2.3 Le corps réexaminé aux yeux du lecteur

Comme le remarque Sarah Barbour (1993, p.33), plusieurs critiques de Sarraute sont dérangés quand, au cours de leur lecture, « ils ne peuvent retrouver ces 'types humains en chair et en os' [LS, p. 43] auxquels ils peuvent s'identifier et auxquels le lecteur traditionnel s'attend ». Cela évoque des questions sur le potentiel interprétatif du lecteur. Est-il nécessaire de montrer des images vraisemblables de l'Homme pour que le lecteur puisse se reconnaître dans le récit, ou est-ce que l'absence de descriptions traditionnelles au contraire laisse la possibilité au lecteur de se mettre au niveau psychologique des personnages ? Ce que Jouve nous apprend sur la caractérisation en *image-personnage* est que, dans la lecture du personnage, l'univers référentiel du lecteur et l'univers discursif se rejoignent dans l'image mentale pour *visualiser* le personnage. Si l'identification au personnage se base sur l'image visuelle selon ce modèle, elle a donc recours aux images préfabriquées de l'Homme dans une description qui est au moins partiellement imitative. Dans ce sens, il est inévitable que le lecteur s'empare des images clichées de l'Homme, dans lesquelles le *genre* constitue un aspect important. Avec la neutralisation du corps, Sarraute fait de l'aspect physique un moyen de communiquer des sentiments. Il ne permet alors plus au lecteur de fixer les caractères des personnages. Quand les éléments de l'apparence qui permettent la caractérisation en stéréotypes sont soustraits, disparaissent aussi les positions de *genre* qui normalement nous créent des cadres très précis à l'identification. Le lecteur est obligé de retourner vers les sentiments et les réactions que le texte fait apparaître en lui. Le sexe du personnage qui provoque les sentiments n'a alors plus d'importance. Par la méthode de la métaphore, Sarraute propose au lecteur un espace créatif dans lequel sa participation active est fondamentale. Phillips

compare ce processus (1994, p.251) à l'interprétation des rêves qui demande à la fois une compréhension des symboles culturels (« métaphores lisibles ») et un sens d'imagination pour associer ces symboles à l'univers mental où ils prennent du sens (« métaphores scriptibles »). La métaphore propose donc une interrogation de la manière de lire et de comprendre nos symboles sociaux et culturels. Dans ce sens, le personnage sarrautien peut être lu comme le masque décrit par Hamon, qui est ouvert à une pluralité d'identifications.

Par la représentation du regard comme miroir, Sarraute nous invite aussi à voir le personnage d'un autre côté que de l'extérieur. A travers le regard catégorique, le lecteur est introduit au personnage par sa manière de décrire et de se positionner envers l'autre et donc aussi à sa psychologie interrelationnelle. Au fond, ces deux manières de présenter le personnage s'alignent avec une volonté de ne pas prétendre expliquer la réalité par la description. En évoquant le personnage par sa psychologie, Sarraute montre la réalité par des points de vues subjectifs et évite donc de la présenter comme une entité. Les réalités représentées apparaissent en fait aussi diverses et variées que le sont les personnages qui les aperçoivent. Cette vision peut aussi être retrouvée au niveau intradiégétique, incarnée par le narrateur qui est toujours en observation et rejette les catégorisations et les explications moralisatrices : « 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 [...] je préfère, moi, parfois, tant j'ai toujours peur de ne pas voir assez clair, de me satisfaire à trop bon compte [...], nier l'évidence, douter de mes propres sens... » (*M*, p.176). Pour la psychologie que Sarraute souhaite nous montrer, l'approche catégorique de l'oncle est une vraie barrière : « Cette rage, ce mépris qu'il y a dans son ton quand il me rabroue : 'Ah ! non, je t'en prie, pas de psychologie...' » (*M*, p.177). L'oncle apparaît dans ce sens comme l'incarnation de la vision romanesque classique, pendant que le neveu incarne la recherche qui interroge cette manière traditionnelle de concevoir l'Homme.

3.3 Corps en transformation

Comme nous l'avons évoqué dans les parties précédentes, la manière sarrautienne de représenter l'Homme témoigne d'une vision qui considère l'influence de l'autre comme essentielle à la création de sens chez le sujet. Pourtant, la description tropismique de l'expérience de l'autre n'est pas figée. La variation des points de vue en fonction de l'interaction des personnages en est la cause. Thoizet remarque (2002, p.33) à propos des représentations sarrautiennes du corps que « [t]outes ces représentations scientifiques, philosophiques ou poétiques du corps ne figurent pas le corps lui-même, qui n'a aucune réalité en soi, mais l'interaction entre l'observateur et ce corps ». Cette vision ressemble, note Thoizet, à l'approche de la physique quantique qui « ne vise pas la réalité elle-

même, mais plutôt notre interaction avec elle » et ce que nous pouvons dire sur sa nature (*Ibid.*) Le contact et le désir de contact entre les personnages, qui sont au centre de la narration, fait ainsi apparaître une dimension de l'Homme dans le roman qui est souvent obscurcit par l'individualisation et la caractérisation simplifiée : à savoir le côté interrelationnel de l'Homme. Ici, nous examinerons deux aspects de l'interaction qui nous montrent les transformations provoquées par le contact. Ils suggèrent que nous construisons une partie de nos identités avec et pour le monde qui nous entoure, dans des échanges continus qui en effet sont les jeux de la performativité.

3.3.1 Corps transformés par le regard

La représentation par le regard se manifeste chez Sarraute non seulement comme la source des descriptions catégoriques des autres (évoqué sous 3.2.2.) mais aussi comme le moyen de la création de sens pour le sujet dans le monde. Ainsi, la description sarrautienne des personnages passe souvent par la manière dont ils se sentent légitimés par la soumission de l'autre, par un regard d'admiration ou de peur. La tante éprouve ce sentiment en la présence de Martereau : « Elle adore cela, quand elle est avec lui, se sentir ainsi, la grande dame gâtée, capricieuse, fantasque, et lui admiratif, soumis... Madame Récamier devant le petit ramoneur, bonne fée [...] transformant d'un geste gracieux de sa baguette magique une morne vie » (*M*, p.223). Sarraute nous montre ici l'importance chez le sujet de sentir l'influence qu'il opère sur l'autre, ce qui affirme sa propre existence. Dans le même sens, l'image de l'oncle qui existe chez la tante et qui fascine Martereau est ici imitée par l'oncle dans une sorte d'affirmation du personnage qu'il est aux yeux des autres :

C'était [...] trop grotesque, mais le spectacle valait la peine, [...] une magnifique exhibition, une représentation de choix. [...] C'était vraiment étonnant, [...] tant mon oncle ce jour-là se surpassait : on aurait dit qu'il s'efforçait de faire de son mieux pour ressembler parfaitement au portrait qu'elle avait peint ; fasciné qu'il était probablement, comme cela arrive aux gens nerveux, par cette image de lui-même qu'il voyait en Martereau, exécutant docilement les mouvements que dirigeait en Martereau une baguette invisible (*M*, p.220-221).

La « baguette magique » représente ici le pouvoir qu'à la tante de diriger les règles du jeu et donc la hiérarchie des relations, par sa manière de s'imaginer des rôles pour les autres aussi bien que pour elle-même. Remarquons que la transformation des personnages se fait toujours par l'image des autres que le personnage intériorise pour s'affirmer dans ses relations. Dans ce sens, l'interaction des personnages dans Martereau est essentiellement performative, car elle passe par, pour citer Sarraute, « ces personnages que nous sommes les uns aux yeux des autres [...] » (*LS*, p.9-10).

Les personnages féminins apparaissent souvent sous le regard des autres, jouant sur les images sociales, du masculin et du féminin. Ce jeu se trouve chez la tante et la fille et apparaît comme

incompréhensible à l'oncle : « tout avec elles est si impondérable, insaisissable, en demi- nuances, subtil, délicat, léger, effroyablement fragile... Et, masqués par l'insouciance apparente, par la savante frivolité, partout des pièges, des dangers cachés... il faut, pour les éviter, savoir se conformer à mille règles secrètes, jamais formulées, impossibles à enseigner, qu'on doit à chaque instant appliquer sans le savoir, sans même y penser... » (M, 45-46). Pourtant, l'oncle est aussi affecté par ce jeu de performativité, dans lequel l'hypersensibilité du regard prend une grande importance : « [...] les indices les plus infimes sont les plus importants – un œil en elles, auquel rien n'échappe, impitoyable, glacé, à tout moment vous jauge, vous juge... [...] un regard malicieux [...] et vous savez que vous êtes condamné sans appel... il quête, il guette... [...] » (M, p.46). En effet, ce n'est pas le regard direct qui crée les réactions chez l'autre, mais la sensation d'être observé, qui fonctionne comme un enchantement qui l'enferme dans une image. Le narrateur, lui aussi influencé par ce regard performatif, explique ce pouvoir performatif de la tante : « [...] elle n'a pas besoin de bouger un cil, elle ne l'a même pas regardé, mais il a senti tout de suite... un long dressage difficile l'a préparé... un courant sortant d'elle, des ondes invisibles, puissantes [...] qui dirige tous ses mouvements... [...] je voudrais l'arracher à ce cercle enchanté où il est pris, où je suis avec lui [...] émaner d'elle et peser sur nous les ondes invisibles, observant malgré moi, guettant, m'efforçant de prévoir, de prévenir sous ses mouvements [...] » (M, p.46-47).

3.3.2 Corps transformés par la parole

Similairement au pouvoir du regard, Thoizet note (2005, p.25) qu'un mot ou une phrase aussi peuvent, dans le monde sarrautien enchanté, jouer le rôle d'un sortilège et ainsi « modifier le corps de celui à qui il vient de s'appliquer ». La parole énoncée semble donc avoir cette même influence lorsqu'elle impose sur la personne une construction à laquelle le sujet doit se conformer. Les personnages dans *Martereau* s'identifient souvent, comme nous l'avons vu, par un figement de l'autre qui passe par la parole ou par la description. Ces énoncés, souvent catégoriques, sont intéressants à examiner par la notion de la performativité linguistique, telle que la décrit Butler.³³ Les énoncés de *genre* sont, selon Butler, citée par Preciado (2005, p.73), des énoncés non descriptifs mais performatifs qui relèvent « des invocations ou des citations ritualisées de la loi hétérosexuelle ». Ainsi, quand l'oncle utilise le « vous » pour se distinguer du neveu, il l'unit avec la tante et la fille dans une collectivité féminine : « '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.113). Quand le « tu » est substitué par le « vous », la

³³ Dans *Bodies that matter* (1993).

personne décrite est associée aux clichés appartenant à un groupe social spécifique. Par les noms féminins, « une sensitive » et « une femme », ce « vous » est féminisé et l'oncle se crée sa propre identité par la performance linguistique basée sur l'opposition des sexes. La transformation par la parole performative est donc réciproque puisque la description, imposée sur l'autre, se reflète autant dans l'énonciateur qui s'en distingue. Les mots ont également une influence plus subtile, dans leur manière de provoquer des sensations tropismiques. Toutefois, ces mouvements semblent manifester la même influence puisqu'ils se répercutent chez les deux parties impliquées dans l'interaction :

[...] presque rien, moins que rien, des formules banales, des mots anodins, mais il y a pas de mots anodins entre nous [...], les mots sont des soupapes de sûreté minuscules par où des gaz lourds, des émanations malsaines s'échappent, m'entourent... maintenant c'est fait, j'absorbe, j'imprègne, je reproduis comme toujours en moi tous ses mouvements, les remous en lui, les déroulements, ou bien est-ce que ce sont mes propres mouvements qui se répercutent en lui ? (*M*, p.240).

Par la parole, les personnages se reflètent et se positionnent l'un envers l'autre dans le jeu constant de l'interaction. Les mouvements tropismiques confirment cette réciprocité de l'influence des mots et nous montrent la nécessité de l'interaction pour la création de sens chez le sujet.

3.3.3 Corps en transformation aux yeux du lecteur

Dans un sens, la représentation sarrautienne de l'Homme peut être interprétée comme une vision peu flatteuse de la nature de l'Homme. Comme le font plusieurs autres critiques, Ruth Levinsky, dans son étude comparée de Sarraute et Dostoïevski³⁴, perçoit la réalité humaine décrite par Sarraute comme essentiellement pessimiste. Ce « monde anonyme et souterrain [...] aliéné, torturé, plein de doutes, angoisses, peurs, haines et conflits »³⁵ relèverait selon Levinsky d'une représentation de la nature humaine qui ressemble à celle d'une espèce inférieure de vie. Cependant, comme nous l'avons vu dans cette partie, l'interaction souvent conflictuelle ou soupçonneuse des personnages dans *Martereau* relève au fond d'une vision où l'Homme est en perpétuel changement, influençable par le monde avec lequel il interagit. Les transformations faites au contact des personnages fonctionnent comme une manière d'affirmation et d'identification pour le sujet. L'écriture de Sarraute, examinée dans *Martereau*, montre une vision qui, plutôt que de représenter une nature de l'Homme, pessimiste ou pas, interroge l'existence même de cette nature. En invitant le lecteur à participer à la création du personnage, Sarraute ne vise pas à représenter une image préfabriquée de l'Homme mais plutôt à *présenter* et à transmettre des expériences interrelationnelles.

³⁴ *Nathalie Sarraute and Feodor Dostoevsky: their philosophy, psychology, and literary techniques* (1973).

³⁵ Traduction libre de Levinsky, citée par Barbour, 1993, p.32: « [...] anonymous subterranean world [...], alienated, tortured, full of doubts, anxieties, fears, hates and conflicts. »

La réalité tropismique montre donc une réalité de l'interaction. Ces « drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures [qui] ne peuvent se passer de partenaire » (*LS*, pp.99-100) montrent à quel point l'interaction est importante pour l'identification de l'Homme. La performativité du *genre* est aussi, nous l'avons vu, essentiellement fondée sur l'interaction, se faisant « toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire » (2006, p.13). Où se rejoignent donc les tropismes et la performativité ? Les exemples examinés dans cette partie montrent que l'interaction entre les personnages dépend toujours de l'image transmise par le regard ou par la parole. Cette image exprime les attentes de quelqu'un, formées par le discours socio-culturel où le *genre* joue un grand rôle. Cependant, la performativité que dépeint Sarraute n'est pas restreinte à l'image du féminin mais existe chez tous. L'interaction implique toujours des attentes auxquelles le sujet doit se conformer et constitue ainsi un jeu constant d'identification réciproque.

3.4 Discussion : *Martereau* : un roman sur la performativité ?

Après cet examen du traitement du personnage dans *Martereau*, nous pouvons constater qu'il montre des aspects très variés sur la représentation de l'Homme. Dans la recherche d'une nouvelle écriture psychologique, le personnage dans *Martereau* n'a pas encore perdu tous ses traits du personnage traditionnel mais oscille entre le « vieux » et le nouveau roman, dans une sorte d'ironie implicite sur le premier. En effet, Sarraute semble s'emparer du personnage traditionnel, plus précisément de la caractérisation simplifiée qui lui appartient, en l'incarnant dans la manière que les personnages se perçoivent et s'identifient. Par la mise en œuvre des descriptions catégoriques de certains personnages sur d'autres, le lecteur est invité à interroger ses propres habitudes de lecture, ce qui semble nécessaire pour repenser l'ontologie du personnage.

Par cette prise de conscience, le lecteur est introduit à de nouvelles manières de représenter l'Homme dans le roman, donc à des manières de les lire et donc à de nouvelles habitudes de lecture. La représentation de l'Homme par l'intérieur, par « la neutralisation du corps » et par « le regard comme miroir », donne au lecteur un point de vue qui ne nécessite aucun recours aux images préfabriquées de l'Homme, ou qui au contraire joue sur ces images clichés. Cela laisse le lecteur plus libre de ressentir les mouvements en lui, sans devoir puiser dans les sentiments connus des représentations stéréotypes de l'Homme.

Dans le sens où *Martereau* interroge cette construction sociale et psychologique des personnages, le roman sert aussi à interroger la construction du *genre*. Sarraute est consciente du rôle social joué par beaucoup de femmes aujourd'hui et ne le néglige pas dans sa représentation. Dans le jeu entre les tropismes et les apparences, Sarraute nous montre, sans utiliser le terme, le caractère performatif

de ces rôles sociaux. Par le regard et l'image de leur personne que les sujets intériorisent, les personnages (masculins et féminins), manifestent tous, plus ou moins, de la performativité.

Cependant, la performativité mise en œuvre dans *Martereau* ne se fige pas chez le lecteur dans des stéréotypes, puisque les personnages incarnent des rôles différents selon les rencontres. De cette manière, l'Homme est représenté comme éternellement changeant, agissant d'après les échanges et les relations qu'il crée avec les autres. C'est en effet la nature subjective et arbitraire de la réalité humaine que ce roman de Sarraute fait ressortir. L'écriture de tropismes montre une réalité en mouvement et refuse donc toute description ou explication sur une essence masculine ou féminine. Par son caractère observateur, qui rejoint l'approche de Sarraute comme observatrice des femmes dans son écriture, *Martereau* dépeint la performativité des relations sociales sans en faire des jugements. Même si l'écriture avant tout cherche à communiquer le fond commun psychologique, la description des personnages constitue un champ très fécond pour l'interrogation de la construction du *genre*. Par l'introduction des clichés du discours commun, le lecteur est invité à faire face à ses propres préjugés provoqués au cours de la lecture.

4. Conclusion

Pour la question concernant la représentation de l'Homme, le Nouveau Roman est spécifiquement intéressant dans sa manière de vouloir rompre avec le langage du réalisme. En refusant d'utiliser le langage descriptif, qui se réfère à une réalité d'images et de sentiments convenus, ce courant novateur souligne la capacité du langage de montrer différentes réalités et donc son influence sur notre perception de celles-ci. La remise en question du personnage traditionnel que Sarraute entreprend dans *Martereau* renonce à toute tentative de décrire une essence qui serait représentative de l'Homme. Barbour note (1993, p.23) une citation du peintre Paul Klee, souvent reprise par Sarraute, qui sert de devise fondamentale dans la création de la romancière et qui s'applique avec excellence sur *Martereau* : « L'art ne restitue pas le visible, il rend visible ». Sarraute se tourne, dans sa recherche des tropismes, vers l'intérieur de l'Homme, vers le fond d'où il crée sa compréhension subjective du monde et des autres. En ce faisant, le lecteur est invité à ressentir par sa propre manière les réactions provoquées dans l'interaction des personnages.

La question du *genre* se montre assez complexe dans une écriture qui ne prétend pas expliquer la réalité extratextuelle. Rappelons-nous la vision sarrautienne neutre de l'écriture : « à l'intérieur, où j'écris, le sexe n'existe pas » (Benmussa, 2002, p.184). Pourtant, il y a dans *Martereau* une grande présence de descriptions stéréotypes du masculin et du féminin, mais qui figurent seulement dans la construction subjective de l'identité. Cela témoigne d'une vision de la description des différences des sexes comme étant avant tout une construction socio-culturelle venant des relations

interpersonnelles. Par la représentation de ces constructions, l'écriture de Sarraute se montre ni moralisatrice, ni politique, mais observatrice. Elle éclaire comment notre comportement est fourni par certaines images de *genre* aussi bien que par d'autres facteurs sociaux et nous en montre les effets dans la mise en scène des personnages dans le roman. À travers l'optique des tropismes qui dégage les mouvements intérieurs, Sarraute fait voir au lecteur ce jeu constant pour tenir la façade d'apparence envers l'autre.

Si la construction féminine apparaît pour Sarraute comme un obstacle à l'identification aux sentiments universels (surtout dans le théâtre), l'auteure examine dans *Martereau* cette construction chez les personnages pour progressivement la rendre redondante. Par l'effacement de la représentation traditionnelle du corps, avec une individualité apparente et des caractéristiques intrinsèques, le *genre*, comme les autres facteurs apparents d'identification, est obscurci par la psychologie interrelationnelle et universelle. Les caractéristiques de l'aspect physique sont rejetées comme montrant une solidité illusoire qui est incapable de contenir la réalité humaine et psychologique, en vérité beaucoup plus dynamique. En effet, l'écriture dans *Martereau* manifeste surtout un déplacement de point de vue, qui ne se fige pas dans une image de l'Homme mais qui fait passer des sentiments qui pourraient venir de nous tous et qui, derrière les masques performatifs, finissent par nous représenter en tant qu'êtres humains.

« [L'œuvre d'art] seule nous offre encore l'image d'un monde en expansion qui permet à l'Homme de vivre avec l'espoir de pouvoir changer la vie. »

(André Allemand, *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, 1980, cité par Barbour, 1993, p.57.)

5. Bibliographie

Œuvres de Nathalie Sarraute

SARRAUTE, Nathalie, 2001, *Martereau* [1953]. Coll. « Folio ». Paris : Éditions Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie, 2012, *L'ère du soupçon* [1956]. Coll. « Folio Essais ». Paris : Éditions Gallimard.

Entretiens avec Nathalie Sarraute

BENMUSSA, Simone, 2002, « Le Neutre », in : *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai : La Renaissance du Livre.

BESSER R., Gretchen, 1976, *Colloque avec Nathalie Sarraute* (22 avril), in: *The French Review*, Vol. 50, No. 2. pp. 284-289.

Articles et colloques consacrés à l'œuvre de Nathalie Sarraute

THOIZET, Evelyne, 2005, « Représentations sarrautiennes du corps dans l'univers phénoménologique des sortilèges et des métamorphoses », in : GOSSELIN-NOAT, Monique & RYKNER, Arnaud. (éds.), *Nathalie Sarraute et la représentation*. Coll. « Actes ». Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50.

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Nathalie Sarraute

BARBOUR, Sarah, 1993, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader : Identities in Process*. Associated University Presses. Lewisburg : Bucknell University Press.

JEFFERSON, Ann, 2000, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*. Cambridge : Cambridge University Press.

PHILLIPS, John, 1994, *Nathalie Sarraute : Metaphor, Fairy-tale and the Feminine of the Text*. New York : Peter Lang Publishing.

PINGAUD, Bernard, 1983, « Le Personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute » (pp.215-264), In : *L'expérience romanesque*. Coll. « Idées » (n° 478). Paris : Éditions Gallimard.

Ouvrages théoriques

AUSTIN, John Langshaw, 1970, *Quand dire, c'est faire* [1962]. Paris : Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland, 1970, *S/Z*. Paris : Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland, 2002, *Le Neutre*. Cours au Collège de France (1977-78). Paris : Éditions du Seuil.

BUTLER, Judith, 2005, *Trouble dans le genre* [1990]. *Pour un féminisme de la subversion*. Paris : La Découverte.

BUTLER, Judith, 2006, *Défaire le genre* [2004]. Paris : Éditions Amsterdam.

JOHANSSON, Thomas, 2003, « What's Behind the Mask? Bodybuilding and Masculinity », in : ERVØ, Søren & JOHANSSON, Thomas (éds.), *Bending Bodies: moulding masculinities*. Vol. 2. Aldershot : Ashgate Publishing.

MONTALBETTI, Christine, 2003, *Le personnage*. Paris : Éditions Flammarion.

PLANTÉ, Christine, 2003, « Genre, concept intraduisible », in : FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, PLANTÉ, Christine, ROIT-SARCEY, Michèle, ZAIDMAN, Claude (dirs.), *Le genre comme catégorie d'analyse : sociologie, histoire, littérature*. Paris : Editions L'Harmattan.

PRECIADO, Beatriz, 2005. « Ce que l'agneau fait à Butler : Genre versus performance. » In : *Le corps, entre sexe et genre*. Elsa Dorlin & Dominique Fugeyrollas-Schwebel (dir.). Paris : Editions L'Harmattan.

PONZIO, Augusto, 2009. « Le neutre et l'écrite *ante litteram* », in : Badir, Sémir & Ducard, Dominique (dir.), *Roland Barthes en « cours » (1977-1980)*. Dijon : Éditions U. De Dijon.

ROBBE-GRILLET, Alain, 2012. *Pour un Nouveau Roman* [1963]. Paris : Éditions de Minuit.

UBERSFELD, Anne, 1998. *Lire le théâtre*. Tome I. Paris : Édition Belin.

WITTIG, Monique, 2007. *La pensée straight*. Paris : Éditions Amsterdam.

Références radiophoniques

L'émission *Répliques*. « Les enjeux du genre ». Alain Finkielkraut – avec Sylviane Agacinski & Eric Fassin. France Inter, 16 mars 2013. [Lien consulté le 22.04.2013] : <http://www.franceculture.fr/emission-repliques-les-enjeux-du-genre-2013-03-16>

Consultations de dictionnaires

Le nouvel observateur en ligne. Mot de recherche : « tropisme » [consulté le 20.09.2013] : <http://la-conjugaison.nouvelobs.com/definition/tropisme.php>