



Université du Québec
à Rimouski

**ENTRE INTELLIGIBILITÉ ET AUTHENTICITÉ : PERSPECTIVES
BUTLÉRIENNES SUR LA QUÊTE IDENTITAIRE DANS TROIS ROMANS DE
NATHALIE SARRAUTE (*PORTRAIT D'UN INCONNU, LE PLANÉTIUM ET TU
NE T'AIMES PAS*)**

Mémoire présenté
dans le cadre du programme de maîtrise en lettres
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© ÉLISE CÔTÉ-LEVESQUE

Juillet 2021

Composition du jury :

Martin Robitaille, président du jury, UQAR

Katerine Gosselin, directrice de recherche, UQAR

Anne Martine Parent, codirectrice de recherche, UQAC

Karin Schwerdtner, examinatrice externe, Western University

Dépôt initial : 18 décembre 2020

Dépôt final : 14 juillet 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteure, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteure concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteure autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteure à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteure conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

RERMERCIEMENTS

Sur le parcours de ce mémoire, amorcé en 2010, il y a d'abord eu Richard Saint-Gelais qui, le premier, a su accueillir le projet que je portais et m'a laissée libre de l'explorer.

C'est cependant grâce à l'aide précieuse de Katerine Gosselin, à partir de 2018, que mon projet est sorti de sa longue jachère, a gagné en profondeur et s'est développé jusqu'à sa forme actuelle. Merci, Katerine, pour ton enthousiasme constant, pour tes lectures généreuses, pour tes encouragements.

Je remercie également Anne Martine Parent qui, même à travers la distance, aura su faire progresser ma réflexion de façon à préciser plusieurs des enjeux essentiels du mémoire.

Merci à mes collègues de travail au Cégep de Rimouski ; aux profs de littérature, qui m'ont accordé le soutien financier du département, comme à tous les autres croisés dans les couloirs, avec qui j'ai pu discuter de ma rédaction et de tant d'autres choses.

Merci à mes ami.e.s, ceux du début, ceux de la fin ; à Julie, qui aura été des deux.

Merci, enfin et surtout, à ma famille, Jacynthe, Pierre, Michèle, Lucie, Roger. Vous êtes toujours là. Vous m'avez toujours soutenue, endurée, encouragée, autant dans les longues périodes de pause que ce projet aura comprises que dans les moments productifs. Vous m'avez appris à être fière de ce que je fais, et c'est sans doute à la poursuite de ce sentiment que j'ai entrepris de terminer mon mémoire. Pour être fière, et pour que vous le soyez.

RÉSUMÉ

Alors même que Nathalie Sarraute s'est toujours opposée aux lectures genrées ou féministes de son œuvre, ce mémoire postule qu'une analyse du rapport que les personnages sarrautiens entretiennent avec le genre permet de mettre au jour l'espace dans lequel se situe leur quête d'authenticité, entre l'impératif de reconnaissance qui accompagne toute existence sociale et l'absence totale d'exigences identitaires. Cette analyse des romans *Portrait d'un inconnu* (1948), *Le planétarium* (1959) et *Tu ne t'aimes pas* (1989) s'appuiera sur les travaux de la philosophe Judith Butler qui, concevant le genre comme performatif, le place au centre de la formation des sujets. Si une telle conception performative de l'identité semble au premier abord incompatible avec une quête d'authenticité comme celle que l'on retrouve chez Sarraute, ce mémoire montre que les façons d'exercer une puissance d'agir et de s'opposer au pouvoir que dégage Butler correspondent bel et bien aux moyens entrepris par les personnages sarrautiens pour mener leur quête identitaire. Les travaux de Butler, en effet, empruntent une trajectoire qui va de la définition de l'agentivité comme un outil du pouvoir à la recherche de formes de reconnaissance qui passent par l'acceptation des limites de sa propre cohérence. Cette progression identifiée dans les travaux de Butler, de *Trouble dans le genre* à *La vie psychique du pouvoir* et du *Pouvoir des mots* au *Récit de soi*, permet de cerner le mouvement qui émerge des trois romans de Nathalie Sarraute étudiés, qui va de l'impossibilité pour le personnage d'échapper aux contraintes de son milieu, dans *Le planétarium*, à l'exploration d'une nouvelle relation, féconde, à l'abject et au tropisme, dans *Portrait d'un inconnu*, puis à la mise en place, dans *Tu ne t'aimes pas*, d'une forme de reconnaissance qui, bien qu'intermittente, s'avère libératrice et permet d'atteindre une forme viable d'authenticité.

Mots clés : Nathalie Sarraute, Judith Butler, quête identitaire, genre sexuel, performativité, intelligibilité et authenticité

ABSTRACT

While Nathalie Sarraute always opposed a gendered or feminist reading of her works, this thesis argues that an analysis of the Sarrautian characters' relation to gender may shed light on the space occupied by their quest for authenticity—struck as it is between the imperative for recognition in social life and the total absence of identity obligations. The analysis of the novels *Portrait of a Man Unknown* (1948), *The Planetarium* (1959) and *You Don't Love Yourself* (1989) will rely on philosopher Judith Butler's theoretical work wherein gender is conceived as performative and is central to the subject's formation. Upon preliminary inspection, such a performative conception of identity may seem to be incompatible with the kind of quest for authenticity found in Sarraute's literature. However, this thesis proposes otherwise, showing that the means of gaining agency and opposing power fleshed out by Butler find clear echo in the ways in which Sarraute's characters advance their quests for identity. Indeed, Butler's work moves from defining agency as a tool of power to a search for forms of recognition that arise through accepting the limits of one's own coherence. This progression, charted in Butler's works from *Gender Trouble* to *The Psychic Life of Power* and from *Excitable Speech* to *Giving an Account of Oneself*, helps pin down the dynamics that emerge within Sarraute's three aforementioned novels. From the impossibility of escaping the constraints of one's milieu in *The Planetarium* and exploring a new and fruitful relationship to abjection in *Portrait of a Man Unknown*, the protagonist comes to build, in *You Don't Love Yourself*, a form of intelligibility which, while intermittent, is ultimately liberating and permits to reach a viable kind of authenticity.

Keywords: Nathalie Sarraute, Judith Butler, quest for identity, gender, performativity, intelligibility, authenticity.

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement	ii
Remerciements	iii
Résumé	iv
<i>Abstract</i>	v
Table des matières	vi
INTRODUCTION	1
1. Présentation	1
2. Problématique	5
3. État de la question	8
4. Hypothèses	13
5. Cadre théorique et méthodologie	14
CHAPITRE 1 – Performativité identitaire, agentivité et intelligibilité	20
1. Une théorie de l’identité basée sur la performativité	21
1.1 Situer Judith Butler : influences théoriques, contexte géo-historique	21
1.2 Sujet, genre et performativité	25
1.3 L’interpellation : le pouvoir de l’Autre	30
1.4 La citation : le pouvoir de la réitération	32
2. Intelligibilité, agentivité et abjection	35
2.1 L’intelligibilité, condition de la reconnaissance ou de l’abjection	35
2.2 L’aporie de l’agentivité	38
2.3 Résistance et risque : redéfinir le rapport à l’abjection, élargir le domaine du sujet	40
CHAPITRE 2 – <i>Le planétarium</i> : l’authenticité mise en échec par la performativité .	48
1. Peinture d’un milieu bourgeois 1 : la famille de Gisèle	50
1.1 La bourgeoisie et sa logique binaire	50
1.2 Gisèle, une épouse comme sa mère	56
1.3 Forces du stéréotype	61
2. Peinture d’un milieu bourgeois 2 : la famille d’Alain	66
2.1 Des modèles stéréotypés et insatisfaisants	66
2.2 Le conflit entre intelligibilité et authenticité	70
2.3 Quête et espoirs d’Alain	74
3. Peinture d’un milieu intellectuel et artistique : le cercle de Germaine Lemaire	76
3.1 Déceptions et désillusions, ou un retournement inattendu	76
3.2 Contradictions d’Alain Guimier	83
3.3 Un imaginaire de l’entre-deux ?	86

CHAPITRE 3 – <i>Portrait d'un inconnu : d'une impasse à l'autre, ou l'impossible</i>	
identité dans l'abject	89
1. Habiter le monde tropismique : une impasse identitaire	91
1.1 Le monde inquiétant des tropismes	91
1.2 L'abjection : le rejet des tropismes	94
1.3 L'intelligibilité contre l'abject des tropismes	98
1.4 L'impossible ou l'inviabile quête de l'abject	102
2. Embrasser l'abject : une nouvelle quête identitaire	108
2.1 Nouveau visage de l'abject : le tropisme transfiguré	108
2.2 Une nouvelle subjectivité paradoxale	113
3. Le Vieux et la Fille : des modèles identitaires ?	118
3.1 Le Vieux en société, ou le triomphe de la performativité	118
3.2 Failles de la performativité : retour du tropisme et début d'une nouvelle reconnaissance	122
3.3 Nouvel échec de la quête : désolidarisation d'avec le Vieux	127
3.4 La rencontre de Dumontet ou le retour à la réalité : d'un abject ou d'une mort à l'autre, délimitation d'un mouvement identitaire viable	130
 CHAPITRE 4 – <i>Tu ne t'aimes pas : l'authenticité dans l'abandon</i>	
de l'intelligibilité	136
1. Qu'est-ce que l'amour de soi ? ou Qu'est-ce que soi ? Subjectivité et identité	138
2. Bénéfices de l'amour de soi chez les autres : masques, statues et reconnaissance .	141
3. Reproduire l'amour de soi : gains, pertes et caricature	147
4. Renversement : l'amour de soi comme prison, ou limitations de l'intelligibilité ...	152
5. Une nouvelle configuration du sujet	156
6. Un sujet par intermittences : une nouvelle marge de liberté	161
 CONCLUSION	166
 BIBLIOGRAPHIE	177

INTRODUCTION

1. PRÉSENTATION

Au milieu du XX^e siècle, plusieurs autrices et auteurs français ont exprimé de façon très claire le désir de renouveler la forme romanesque, de poursuivre, en quelque sorte, les transformations qui s'étaient déjà amorcées à la fin du XIX^e siècle. La volonté était partagée, les moyens, cependant, très diversifiés, ce qui n'a pas empêché la critique de voir dans ces différents projets de renouvellement romanesque des points communs, jusqu'à les rassembler sous la bannière du « Nouveau roman¹ ». Nathalie Sarraute fait partie de ces auteurs qui ont voulu moderniser le roman et son travail a surtout porté sur le personnage : tout changement dans l'action et l'intrigue découle chez elle de sa conception du personnage.

Chez Sarraute, la place qu'occupe le personnage dans l'œuvre est indissociable de ce qu'elle considère comme central dans sa création : le tropisme, notion qu'elle a elle-

¹ C'est la critique littéraire, en effet, qui a créé et imposé l'appellation « Nouveau roman », avant qu'elle ne soit reprise par les écrivaines et les écrivains. Comme le révèle l'enquête de Nelly Wolf dans *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau roman* (Genève, Droz, 1995, voir principalement p. 26-29), on retrouve cette appellation pour la première fois sous la plume du critique littéraire Émile Henriot, dans un article consacré à Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet intitulé « Le Nouveau roman », paru dans *Le Monde* en 1957. L'appellation est consacrée l'année suivante par un numéro de la revue *Esprit* intitulé *Le Nouveau roman* (juillet 1958).

même élaborée dès le début de sa carrière littéraire. La façon dont Sarraute aborde le tropisme évolue au fil du temps et des œuvres, nous le verrons, mais jamais elle ne se dément. Au cœur du concept se retrouve l'idée de mouvement, de direction, déjà associée au terme dans le domaine de la botanique. Dans le texte, les mouvements infimes des plantes deviennent métaphore des mouvements de l'esprit, de la conscience et de la pré-conscience. Sarraute les définit comme suit dans la préface de *L'ère du soupçon* :

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 impossible de définir. [...]

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 révèlent².

Afin de permettre aux tropismes de se déployer totalement, sans obstacle dans le roman, Sarraute cherche à réduire, à limiter l'espace occupé par le personnage. Le roman, selon elle, a évolué et la façon de rendre compte de la réalité ne passe plus, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, par la construction de personnages réalistes sur le modèle balzacien. La matière qu'elle souhaite mettre au jour ne requiert comme support qu'un mince squelette qui sert de point d'ancrage pour les tropismes : « Je voulais qu'eux seuls [les tropismes] intéressent le lecteur. / Rien ne devait distraire d'eux son attention. Ni l'intrigue. Ni les personnages. Ceux-ci ne devaient être que de simples supports³. » L'autrice a ainsi recours dans ses premiers romans, en guise de personnages, à des types volontairement conventionnels mais à peine esquissés, qui portent les mouvements beaucoup plus complexes de leur conscience sur lesquels se concentre la narration⁴.

² Nathalie Sarraute, « Préface » [1964], *L'ère du soupçon* [1956], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1553-1554.

³ Nathalie Sarraute, « Roman et réalité » [1959], dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1652.

⁴ Nathalie Sarraute, « Forme et contenu du roman » [s. d., texte de conférence écrit au milieu des années 1960], dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1668.

La simplification extrême du personnage, sa réduction au rôle de support, chez Sarraute, a une autre fonction, liée cette fois au potentiel universel du tropisme, lequel n'est donc pas généré. Les tropismes exposent en effet ce qui se trouve en chaque être humain, sans considération pour le genre : ils sont des « mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui⁵ ». C'est ce qui pousse l'auteurice à revendiquer une écriture neutre, dans laquelle tous peuvent se reconnaître. Elle affirme qu'« à l'intérieur [des consciences], où [elle se situe], le sexe n'existe pas⁶. »

Si claire et affirmée soit la position de Sarraute, il semble que les différents éléments sur lesquels elle se fonde contribuent à mettre en place un mouvement contradictoire. D'un côté, le tropisme cherche à représenter les réactions les plus intimes des personnages, issues de leurs interactions : il est donc foncièrement subjectif, personnel, sorte de véhicule incomparable pour l'exploration de l'identité. D'un autre côté, cette plongée veut se faire dans l'anonymat le plus complet et aspire à l'universalité. De même, le fait de recourir ironiquement à des types, même mis à distance, pour assurer l'anonymat des personnages, pour les rendre moins « vivants », s'oppose à la recherche de la neutralité dans la mesure où avec le type vient une simplification qui peut difficilement faire l'économie du stéréotype pour fonctionner efficacement. Or le stéréotype est porteur de représentations traditionnelles, lesquelles sont fondamentalement binaires et donc fortement genrées⁷. Formé dans ce double mouvement contradictoire, où l'on passe de la subjectivité

⁵ Nathalie Sarraute, « Préface » à *L'ère du soupçon*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1554.

⁶ Nathalie Sarraute, dans Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, La renaissance du livre, 2002, p. 184.

⁷ Roland Barthes fait allusion à ce pouvoir du stéréotype lorsqu'il décrit le fonctionnement du mythe : « en général, le mythe préfère travailler à l'aide d'images pauvres, incomplètes, où le sens est déjà bien dégraissé, tout prêt pour une signification : caricatures, pastiches, symboles, etc. » (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », p. 233-234.)

à l'anonymat et de la neutralité au stéréotype, le tropisme émerge comme un espace où les sujets sont tout à la fois construits et déconstruits.

Dans le cadre du présent mémoire, je m'intéresserai à ce mouvement contradictoire chez Sarraute dans les romans *Le planétarium*⁸ (1959), *Portrait d'un inconnu*⁹ (1948) et *Tu ne t'aimes pas*¹⁰ (1989). Plus spécifiquement, ce sont les conséquences de ce mouvement sur la construction de l'identité des personnages, à commencer par l'identité de genre, qui seront étudiées. Ces trois romans ont d'ailleurs été retenus en raison de la façon dont l'identité des personnages y est définie. On y retrouve en effet suffisamment d'information sur l'environnement des personnages pour être en mesure d'analyser au moins en partie leurs interactions sociales, lesquelles impliquent d'une part d'adopter un genre. D'autre part, la représentation, même partielle, du milieu social des personnages dans ces trois romans permet de cerner à l'aide de quoi et en relation à quoi se construit leur identité. Ce corpus permet finalement d'explorer différentes périodes de l'œuvre de Nathalie Sarraute et de rendre compte d'une certaine évolution, notamment en ce qui a trait à sa tendance de plus en plus marquée vers l'abstraction.

C'est par ailleurs pour mieux rendre compte de cette évolution que je propose de faire une entorse à la chronologie de l'œuvre en étudiant *Le planétarium* avant *Portrait d'un inconnu*, paru pourtant onze ans plus tôt. *Le planétarium*, en effet, est le roman,

⁸ Nathalie Sarraute, *Le planétarium* [1959], dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 339-519. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PLA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁹ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* [1948], dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 33-175. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁰ Nathalie Sarraute, *Tu ne t'aimes pas* [1989], dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1147-1291. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TAP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

pourrait-on dire, le moins abstrait de Sarraute, celui qui inclut et décrit l'univers social des personnages de la façon la plus détaillée : il présente de fait un milieu bourgeois très réaliste, facilement reconnaissable, où gravitent des personnages qui correspondent à des types bien définis – que le roman défera et complexifiera en accédant à l'intériorité des personnages. *Portrait d'un inconnu* nous donne accès, à travers le point de vue restreint et souvent angoissé du « je » narrateur, à un univers moins clairement défini, plus trouble et fuyant. Dans *Tu ne t'aimes pas*, c'est le sujet lui-même qui devient carrément fuyant et insaisissable, scindé ou démultiplié comme nous le verrons en une grande diversité de voix intérieures. Au-delà de cette progression d'univers romanesques plus réalistes et concrets à des univers plus abstraits, la lecture continue du *Planétarium*, de *Portrait d'un inconnu* et de *Tu ne t'aimes pas* permet de saisir parallèlement et plus fondamentalement une progression dans la quête d'authenticité des personnages, celle-ci échouant dans *Le planétarium*, évoluant sans aboutir dans *Portrait d'un inconnu* et trouvant une forme de résolution dans *Tu ne t'aimes pas*.

2. PROBLÉMATIQUE

Le planétarium, est le roman de Nathalie Sarraute qui offre le portrait le plus détaillé de l'univers social de ses personnages. À ce titre, il s'agit, parmi les trois romans retenus pour le corpus d'étude, de celui dans lequel le genre est représenté de la façon la plus précise, d'autant plus que, pour une première fois dans l'œuvre de Sarraute, la narration y est prise en charge par un narrateur hétérodiégétique. Cette narration permet d'entrer dans les tropismes de plusieurs personnages, ce qui met en lumière la façon dont les discours ambiants, très stéréotypés, sont incorporés au discours intérieur de chacun. L'on observe

ainsi dans *Le planétarium* les personnages répéter les stéréotypes de genre et se positionner par rapport à eux, mais une double attitude se dégage bien souvent de leurs réflexions. Cela se voit par exemple dans la réaction de Gisèle, jeune épouse du protagoniste Alain Guimier, lorsqu'elle confronte les opinions de son père sur la place des femmes dans la société : si elle s'oppose d'abord à son père de manière véhémente, semblant revendiquer l'autonomie des femmes, il s'avère que cette réaction est motivée par un désir de préserver l'image idéalisée du père, renforçant en définitive l'autorité paternelle. Cette double attitude se retrouve également chez la mère de Gisèle, qui, en même temps qu'elle se sent réduite à un rôle de méchante belle-mère auprès de son gendre Alain, arrive à tirer de ce rôle une grande assurance. Une dynamique semblable est à l'œuvre chez Alain Guimier lui-même, jeune homme qui tente de faire sa place dans la société, qui refuse de se faire imposer pour son appartement certains meubles qu'il juge trop bourgeois ; il s'insurge alors contre la norme petite-bourgeoise et tout ce qu'elle comporte de stéréotypes sur l'homme pourvoyeur et la femme reine du foyer. Mais alors même qu'il cherche à rejeter ces stéréotypes en se tournant vers un autre groupe, d'intellectuels cette fois, il est à nouveau confronté à des identités fortement genrées. Les personnages du *Planétarium*, s'ils adoptent différentes postures par rapport au genre et à ses contraintes, ne semblent jamais parvenir à leur échapper.

Portrait d'un inconnu, quant à lui, s'organise autour d'un seul narrateur-personnage, ce qui donne au roman la forme d'un unique et long tropisme. La notion de genre est mobilisée par le narrateur dans ses efforts de compréhension et d'organisation du monde. En effet, l'adhésion à des catégories de genre bien définies possède un côté rassurant,

comme si elles procuraient une protection en société : le genre devient dans ce cas une armure qui permet d'évoluer dans le monde sans inquiétude puisque reconnu d'emblée. Pour le « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu*, qui explique vivre dans un monde visqueux, menacé constamment par la perte de repères et par le vide, l'utilisation d'un tel accessoire, qui confère stabilité et solidité, peut donc être salutaire. Mais le genre, en raison de son caractère fortement normé et stéréotypé, s'avère aussi très limitant, voire aliénant, et ne comble pas le désir de liberté du narrateur. Ce dernier cherche ainsi à dépasser cette posture ambivalente par rapport au genre et à ses effets en tentant de construire son identité hors des contraintes qu'impose le genre de même que toute catégorie identitaire normée.

Le troisième roman étudié est *Tu ne t'aimes pas*, l'un des derniers textes écrits par Sarraute (suivent *Ici et Ouvrez* en 1995 et 1997). Nous y sommes toujours plongés dans le monde intérieur, mais le tropisme prend alors la forme d'un dialogue ; les différentes voix débattent à l'intérieur d'un même être, discutant et s'interrogeant sur la possibilité de s'aimer soi-même et des conditions pour y arriver. Rien n'a de frontières définies dans ce roman, les voix demeurant totalement immatérielles, la situation d'énonciation, incomplète, et le sujet, fragmenté et démultiplié. La configuration identitaire devient même le principal sujet de discussion entre les voix, et leurs préoccupations en viennent rapidement à dépasser la question du genre ; elles cherchent à établir plus largement s'il est possible d'exister comme sujet, c'est-à-dire de produire un discours et d'initier des actions effectives et reconnues, sans toutefois être écrasé par le poids des normes identitaires sociales essentielles à la reconnaissance. Les voix de *Tu ne t'aimes pas* s'inscrivent ainsi

directement dans le prolongement de la quête du « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu* en expérimentant une nouvelle façon de vivre leur subjectivité.

Dans cette étude, je m'intéresserai de la sorte aux différentes façons dont les personnages des trois romans étudiés (*Le planétarium*, *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas*) construisent leur identité, partant des réactions contradictoires que suscitent en eux le genre et ses contraintes, et plus généralement les normes sociales. Pour ce faire, mes recherches intégreront à la poétique sarrautienne l'apport de la théorie du genre de la philosophe états-unienne Judith Butler. Ce croisement permettra de répondre aux questions qui se trouvent au cœur de la présente étude : comment les personnages parviennent-ils à concilier, d'une part, leur désir d'émancipation et d'authenticité comme sujets avec, d'autre part, l'impératif d'intelligibilité qui accompagne l'accès même au statut de sujet ? Quelles conséquences cette entreprise de conciliation a-t-elle sur la construction de leur identité ? Se pourrait-il que l'ambivalence caractéristique du positionnement des personnages par rapport au genre soit constitutive de l'identité même chez Sarraute ?

3. ÉTAT DE LA QUESTION

L'œuvre de Nathalie Sarraute a suscité un abondant discours critique et, pour cette raison, je ne tenterai pas de rendre compte de l'ensemble des travaux qui la prennent pour objet. Je me contenterai de tracer les grandes lignes, les grandes étapes du développement de la critique sarrautienne et de synthétiser les principaux ouvrages qui recourent mon sujet.

Sheila M. Bell a déjà accompli un important recensement des travaux critiques sur l'œuvre de Sarraute ; elle a publié une première bibliographie¹¹ en 1982, puis un article¹² en 1994 dans lequel elle retrace le parcours de la critique jusqu'à cette date. Elle y constate que le discours critique sur Nathalie Sarraute prend réellement son envol après la parution des *Fruits d'or*, en 1963. Les années 1960 à 1980, comme le relève Bell, produisent cependant peu d'études qui approfondissent réellement le texte de Sarraute puisque, sous l'influence de Ricardou, la critique se préoccupe plutôt des liens unissant les romans de Sarraute au Nouveau roman.

C'est à partir de la fin des années 1970, lorsque plusieurs thèses de doctorat sont déposées dans diverses universités, tant en France qu'en Angleterre ou encore aux États-Unis, que l'attention des chercheurs se porte davantage sur les enjeux thématiques et formels de l'œuvre particulière de Sarraute, sans les rapporter à un mouvement d'ailleurs réputé pour sa grande hétérogénéité. C'est lors de cette période que sont produites les premières monographies qui portent un regard d'ensemble sur l'œuvre. Les plus importantes sont celle d'André Allemand qui, dans *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute* (1980), analyse les huit romans alors publiés en faisant des lectures croisées, relevant comment les textes dialoguent entre eux et se font écho, et celle de Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute and the War of Words*, publiée un an plus tard. Les autres grandes monographies publiées du vivant de Nathalie Sarraute paraissent à la fin des années 1980 et au début des années 1990 ; ce sont celles de Sabine Raffy (*Sarraute*

¹¹ Sheila M. Bell, *Nathalie Sarraute. A Bibliography*, Londres, Grant and Cutler, coll. « Research Bibliographies and Checklists », 1982.

¹² Sheila M. Bell, « The Conjuror's Hat: Sarraute criticism since 1980 », dans *Romance Studies*, n° 23, 1994, p. 85-103.

romancière. *Espaces intimes*, 1988), d'Alan J. Clayton (*Nathalie Sarraute ou Le tremblement de l'écriture*, 1989) et d'Arnaud Rykner (*Nathalie Sarraute*, 1991).

Plus près du sujet de ce mémoire, la monographie de Christine B. Wunderli-Müller intitulée *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute* (1970), bien qu'elle date, aborde l'œuvre d'un angle qui n'est pas totalement étranger à celui que je propose ici d'aborder. Cette monographie a certainement le mérite de s'attarder à un aspect très important de l'œuvre de Sarraute, mais elle est menée de façon très large, traitant les différentes œuvres (toutes celles publiées avant 1970) comme un seul et long texte. De plus, Wunderli-Müller tend, dans une approche thématique, à chercher dans son étude du sujet sarrautien l'expression de la réalité ou de la condition du sujet réel¹³, négligeant certains aspects formels.

Parmi les numéros de revues savantes consacrés à Nathalie Sarraute, celui de *Roman 20-50* consacré à *Portrait d'un inconnu* et à *Tu ne t'aimes pas* en 1998 retient plus particulièrement mon attention, non seulement parce que les romans sur lesquels il se penche recourent le corpus retenu, mais également parce que deux de ses articles présentent des liens plus étroits avec la problématique définie. Le premier, « Écrans et écrans sarrautiens : l'Inconnu du portrait », écrit par Arnaud Rykner, reprend la question du masque et développe l'idée selon laquelle le narrateur se sert de dispositifs d'écrans pour se protéger, même s'il décrie aussi parfois leur violente rigidité. Le deuxième article, « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et

¹³ Elle note en conclusion : « Dans le présent travail, un être libre perd sa liberté, un être vivant perd sa vie. [...] [C]et être, c'est n'importe qui, c'est nous. » (Christine B. Wunderli-Müller, *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1970, p. 107.)

Portrait d'un inconnu », de Pascale Foutrier, a l'intérêt de mettre en relation deux romans appartenant à mon corpus. La chercheuse expose comment, surtout dans *Tu ne t'aimes pas*, le personnage est libre parce qu'il accepte son vide constitutif. Elle conclut cependant d'une façon assez tranchée en soutenant que le tropisme a pour effet de « disso[udre] l'identité¹⁴ ». Le concept de « conscience vide » est aussi soulevé par Jorunn S. Gjerden dans un article¹⁵ paru peu après, mais, pour cette chercheuse, le vide n'est pas une fin chez Sarraute puisqu'il est tourné vers l'Autre et prêt à le recevoir.

Jorunn S. Gjerden est aussi l'autrice d'une monographie¹⁶ qui propose une lecture du sujet sarrautien dans une perspective proche de celle adoptée ici. En effet, elle constate que la critique a très souvent repris la lecture de Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, selon laquelle le sujet sarrautien se résumerait finalement à « rien ». Gjerden considère cependant que « le sujet sarrautien est constitué par les paradoxes mêmes qui le rendent problématique¹⁷. » De plus, s'appuyant sur la phénoménologie éthique de Lévinas, elle voit dans la dépendance à l'Autre un trait constitutif du sujet sarrautien.

Dans une monographie parue en 2000 (*Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*), Ann Jefferson accorde elle aussi une grande importance aux relations du sujet sarrautien avec l'Autre en abordant la question de la différence. Selon elle, la différence, dans l'œuvre romanesque de Sarraute, entraîne l'exclusion, mais, en

¹⁴ Pascale Foutrier, « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 86.

¹⁵ Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute. Configurations du sujet moderne dans *Portrait d'un inconnu* et *Ici* », *Revue romane*, vol 34, n° 2, 1999, p. 265-284.

¹⁶ Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le paradoxe du sujet*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum Forlag, 2007.

¹⁷ Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 27.

même temps, l'absence de différence prive les personnages d'une véritable affirmation de leur identité. Jefferson porte aussi son attention sur la différence sexuelle, notant en introduction de son ouvrage que la dynamique de différenciation à l'œuvre chez Sarraute en est une qui préoccupe aussi la pensée féministe. Elle relève que, même si elle ne l'applique pas spécifiquement ou concrètement aux femmes, Sarraute demeure très sensible à la potentielle force d'exclusion de la différence. Dans son étude de la différence sexuelle, Jefferson aborde l'importance du regard d'autrui dans la façon dont les personnages se perçoivent et elle remarque que ce regard est souvent porteur de stéréotypes. Cette partie de l'analyse se conclut toutefois rapidement en s'appuyant sur des liens entre la biographie de Sarraute (la façon dont elle décrit sa posture d'écriture) et l'œuvre.

Ann Jefferson n'est pas la première critique à explorer la question du genre et de la différence sexuelle chez Sarraute, puisque les études féministes ont investi le champ de la critique sarrautienne dès la fin des années 1980. Cherchant d'abord à associer l'œuvre de Sarraute à l'écriture au féminin (approche que rejette catégoriquement Sarraute elle-même), la critique féministe recourt ensuite à la psychanalyse. C'est dans cette perspective que s'inscrivent notamment *Nathalie Sarraute. Metaphore, Fairy-tale and the Feminine of the Text* (1994), de John Phillips, ou encore *The Psyche of Feminism: Sand, Colette, Sarraute* (2004), de Catherine M. Peebles. La monographie de Sarah Barbour, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader. Identities in Process* (1993), quant à elle, constitue un apport plus significatif pour ce mémoire en présentant des analyses de l'identité dans les huit premiers romans de Sarraute. La lecture de Barbour est cependant toujours investie de sa propre subjectivité de féministe et tend à relier l'identité des personnages à celle de la

lectrice. De plus, Barbour fait en partie reposer son analyse de l'identité de genre sur des distinctions grammaticales (l'emploi de « mots » plutôt que de « paroles », par exemple, justifiant, selon Barbour, une lecture genrée¹⁸) qui offrent, semble-t-il aujourd'hui à la lumière des récents acquis des études sur le genre sexuel, une vision non seulement limitée mais également erronée du genre.

En somme, différents travaux portant sur l'œuvre de Nathalie Sarraute ont déjà soulevé des enjeux féministes, mais, outre que ces travaux proviennent en majorité du monde anglo-saxon, aucun ne mobilise spécifiquement les outils développés plus récemment par les études sur le genre sexuel en général et la théorie de Judith Butler en particulier. Ce mémoire souhaite ainsi actualiser et mobiliser différemment le discours critique sur l'œuvre de Sarraute en le conjuguant à une approche plus récente, susceptible de lier la question du genre à celle, plus large, de la quête identitaire chez Sarraute.

4. HYPOTHÈSES

Les réactions soulevées par le genre chez les personnages des trois romans étudiés sont diverses et même contradictoires. En ce sens, elles rappellent l'utilisation que font les personnages sarrautiens des masques lors de leurs interactions, masques qui ont le pouvoir de leur apporter confort et apaisement ou qui, au contraire, fixent et pétrifient violemment leur être. S'il est vrai que le genre est parfois perçu comme réducteur et inauthentique et que, pour cela, les personnages sarrautiens cherchent à s'en détacher, ceux-ci en auraient

¹⁸ « *At the end of the novel this narrator [...] returns home [...] to a world where both the old man and the amorphous elles live by “les mots”, not the problematic “paroles”. The gender distinction between these two nouns [...] invite[s] a reading in terms of gender that will continue in our discussion.* » (Sarah Barbour, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader. Identities in Process*, Lewisburg (Pennsylvanie), Bucknell University Press, 1993, p. 138.)

néanmoins besoin pour être reconnus, pour se protéger ou pour mieux comprendre le monde. En d'autres mots, le genre leur conférerait intelligibilité en plus de rendre le monde autour d'eux intelligible. Ainsi, les personnages des trois romans étudiés maintiendraient un rapport ambivalent avec le genre. J'avance que l'ambivalence caractéristique du positionnement des personnages sarrautiens par rapport au genre permet de mettre au jour le cœur de leur quête personnelle, qui consisterait en un désir paradoxal de s'émanciper et de se construire librement comme sujets authentiques, tout en préservant l'intelligibilité sociale que procurent les contraintes normatives. Ainsi, je pose que l'identité des personnages sarrautiens se déploie précisément dans cet espace de tension, qui se dessine entre une existence dictée par les normes et l'absence totale d'exigences identitaires, et que c'est précisément dans cette tension, jamais résolue, qu'ils parviennent à atteindre l'authenticité recherchée ou, à tout le moins, une forme viable d'authenticité.

5. CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Les principales notions théoriques utilisées dans ce mémoire afin d'étudier la construction identitaire des personnages sarrautiens relèvent des *gender studies* telles que développées par Judith Butler. Je me pencherai donc, dans un premier chapitre, sur les concepts de genre et de performativité tels qu'introduits par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990, traduit en français en 2005)¹⁹ et dans *Ces corps qui comptent* (1993, traduit en français en 2009)²⁰. Nous verrons que la façon dont Butler conceptualise le genre et la performativité dans ses premiers travaux mène à une théorie plus générale de la performativité de

¹⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

²⁰ Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

l'identité. Ses travaux subséquents, tels *Le pouvoir des mots* (1997, traduit en français en 2004)²¹, *La vie psychique du pouvoir* (1997, traduit en français en 2002)²² et *Le récit de soi* (2005, traduit en français en 2007)²³ se penchent en effet sur le contexte de production et de formation du sujet, sur la dépendance au pouvoir qui l'inaugure. Partant d'une théorie du genre, Butler étudie ainsi dans l'ensemble de son œuvre le cadre qui détermine le sujet et cherche à identifier les moyens par lesquels ce dernier peut exercer une certaine liberté, contre les contraintes qui régissent son existence même.

Butler considère le genre comme un élément fondateur de la subjectivité et donc de l'identité. Envisagé comme performatif, le genre est d'abord associé à un *faire* plutôt qu'à un *être*, car il engage une série d'actes producteurs de sens qui lui donnent forme. Selon Butler, la performativité est ce sur quoi repose la construction du genre puisque « [l]a différence sexuelle n'est [...] jamais simplement le résultat de différences matérielles qui ne soient pas de quelque façon à la fois marquées et formées par des pratiques discursives²⁴ ». Ces pratiques discursives possèdent une force régulatrice, car en étant sans cesse répétées, elles renforcent continuellement ce qu'elles énoncent. La répétition et la pluralité sont ainsi des éléments clés de la performativité : « il ne faut pas comprendre la performativité comme un "acte" singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme²⁵. » Il est

²¹ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, 3^e édition, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.

²² Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* [1997], trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002.

²³ Judith Butler, *Le récit de soi* [2003], trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

²⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 15.

²⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 16.

donc important d'aborder le genre comme le résultat d'un ensemble de pratiques qui le régulent. C'est d'ailleurs de ces pratiques qu'émerge le sujet : chez Butler, le sujet est une conséquence du genre et non l'inverse. C'est ainsi que le genre confère au sujet son intelligibilité²⁶ : s'il est le résultat d'une « pratique discursive ininterrompue²⁷ », une pratique « “incohérente” ou “discontinue”²⁸ » produit « des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes, mais qui ne parviennent à se conformer aux normes de l'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne²⁹ ». Or, avec l'inintelligibilité vient invariablement une perte d'agentivité, autre concept clé chez Butler : comment un sujet peut-il exercer une puissance d'agir, initier des actions effectives, s'il échappe au cadre de la reconnaissance ? En effet, l'inintelligibilité confine dans l'abject, domaine extérieur de la subjectivité, néanmoins nécessaire à sa démarcation. Nous verrons comment Butler, en articulant ces différentes notions, cherche des moyens par lesquels le sujet, tout en maintenant sa reconnaissance, peut développer son agentivité. Bien que développée dans une perspective résolument constructiviste qui exclut toute essence ou origine intrinsèque, la théorie de Butler permet d'éclairer les tensions au centre de la quête des personnages sarrautiens, à savoir comment exister un tant soit peu librement et authentiquement comme sujet et comme agent tout en se préservant des contraintes extérieures.

Après avoir posé ces notions théoriques à travers un parcours de l'œuvre de Butler, les chapitres subséquents se pencheront successivement sur les romans du corpus, dont

²⁶ « [L]es “personnes” ne deviennent intelligibles que si elles ont pris un genre (*becoming gendered*) selon les critères distinctifs de l'intelligibilité de genre. » (Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 83.)

²⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 109.

²⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 84.

²⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 84.

l'analyse fera intervenir tour à tour différentes notions butlériennes. Le deuxième chapitre sera consacré au *Planétarium*, où nous verrons la place centrale qu'occupe le genre dans l'organisation du milieu bourgeois dépeint, dont les membres de la famille de Gisèle sont les principaux représentants. Le système patriarcal qui structure la bourgeoisie produit, par des mécanismes définis par Butler, notamment l'interpellation et la citationnalité, des identités de genre fortement normées, par lesquelles il se reconduit et se renforce. Il s'agit donc d'un système dans lequel la marge de manœuvre à l'exercice d'une puissance d'agir demeure très mince, délimitée qu'elle est par le pouvoir en place. Alain Guimier, personnage principal en quête d'authenticité, est cependant insatisfait par les modèles que lui impose son mariage avec Gisèle, de même que ceux de sa propre famille, mais nous verrons comment son rejet de ces modèles compromet son intelligibilité, au sens butlérien, au sein de son milieu et, du coup, son agentivité. Nous verrons comment Alain, lorsqu'il se tourne vers un autre groupe pour mener plus avant sa quête, est à nouveau confronté à des identités normées et contraignantes. L'analyse du genre dans *Le planétarium* permet ainsi d'éclairer les mouvements et tensions identitaires qui animent les personnages, tensions qui ne trouvent cependant pas de résolution dans ce roman, comme nous le verrons en exposant l'échec final de la quête d'Alain.

Le troisième chapitre se penchera sur *Portrait d'un inconnu*, roman dans lequel le « je » narrateur s'emploie d'abord à déceler les tropismes des autres, qu'il envisage comme leur substance authentique, éléments essentiels de leur être. Il plonge ainsi dans un monde qui s'avère inquiétant et angoissant, et contre lequel la performativité du genre, puisqu'elle permet la production d'une identité d'apparence substantielle, s'érige en rempart. Or, la

réitération des normes que nécessite la performativité du genre ne répond pas à ce que recherche le narrateur, qui réorientera sa quête après sa rencontre déterminante avec le « Portrait d'un inconnu » qui donne son titre au roman ; après la vision de ce tableau dans un musée, le narrateur ne tente plus de saisir les tropismes et de les comprendre, mais bien d'embrasser complètement le monde tropismique, d'y plonger. L'étude de cette plongée fera intervenir cette fois les concepts butlériens de l'abject et de l'abjection, qui délimitent par la négative le domaine du sujet. En embrassant le monde tropismique ou l'abject même, le narrateur devra se construire en dehors des circuits de la performativité, où il se met en quête d'une nouvelle subjectivité. Abandonnant sa propre construction performative, il se tourne vers les autres, s'ouvre à eux et plonge dans le tropisme qui se cache, il en est convaincu, derrière leurs masques, leurs remparts identitaires. Mais, tout à l'observation des autres, le narrateur se rend vulnérable à la force avec laquelle ils contrent les tropismes et, à la toute fin du roman, il est happé, malgré ses efforts, par la performativité des modèles identitaires offerts, qui laissent sa quête irrésolue.

Le quatrième et dernier chapitre portera sur *Tu ne t'aimes pas*, où les questions d'identité et de subjectivité constituent l'objet de discussion même des voix, ces dernières cherchant à concilier leur diversité intérieure, leurs fluctuations et leur incohérence avec le respect de normes qu'exige la vie sociale. D'abord confrontées à leur incapacité à s'aimer, les voix souhaitent comprendre ce qui les distingue des autres, de ceux qui s'aiment, et arrivent à la conclusion que l'amour de soi doit reposer sur une identité substantielle. Une telle identité devient une condition de la reconnaissance et de l'exercice de toute forme d'agentivité. Cependant, leurs tentatives pour imiter les autres font prendre conscience aux

voix des limites de la performativité identitaire, et, refusant ces limites, elles tenteront plutôt d'explorer différentes façons d'exercer une puissance d'agir qui ne serait pas totalement dépendante du pouvoir, prenant le risque, au moins momentané, de l'inintelligibilité. Nous verrons finalement comment, là où une stratégie similaire menait à l'échec du « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu*, les voix de *Tu ne t'aimes pas*, elles, parviennent à expérimenter une nouvelle façon, authentique, de vivre leur subjectivité. Elles y arrivent en misant sur une sorte d'authenticité par intermittence dont nous tenterons de définir les termes, et dans laquelle la quête des personnages sarrautiens trouve, proposerais-je en conclusion, une forme d'aboutissement.

CHAPITRE 1

PERFORMATIVITÉ IDENTITAIRE, AGENTIVITÉ ET INTELLIGIBILITÉ

Dans *Le planétarium*, *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas*, le genre est présenté de deux façons contradictoires. S'il est perçu comme réducteur et inauthentique, il n'en demeure pas moins essentiel lors des interactions sociales : impossible pour le personnage d'être reconnu sans avoir préalablement construit un genre cohérent, qui respecte les normes en vigueur dans la société. Dans ce contexte, le cadre imposé à l'individu paraît ne laisser aucune place à la quête individuelle et authentique des personnages. Néanmoins, ce qui constitue la quête particulière des personnages sarrautiens se situe précisément dans cet espace qui se dessine entre une existence dictée par les normes et l'absence totale d'exigences identitaires. L'hypothèse de ce mémoire est que l'analyse du rapport ambigu que les personnages entretiennent avec le genre comme avec toute norme identitaire met au jour ce mouvement dans lequel se joue leur quête particulière.

Afin d'analyser ce rapport et de définir la quête des personnages sarrautiens, d'en saisir les enjeux et le déroulement, j'exposerai d'abord les principaux fondements et concepts de la théorie du genre de Judith Butler. Au centre de cette théorie se retrouve la

notion d'agentivité³⁰, qui recoupe en partie la quête d'authenticité des personnages sarrautiens, leur désir d'être reconnus et d'exister pleinement en dehors d'un contexte qui les déterminerait d'avance. Selon Judith Butler, parmi les obstacles qui se dressent contre l'agentivité se trouve le genre qui, de manière performative, produit le sujet à l'intérieur d'un système normatif. Ainsi, la façon dont Butler théorise le genre, qui fait l'objet du présent chapitre, fournira les outils nécessaires à l'étude plus vaste, dans les chapitres suivants, de la construction de la subjectivité des personnages sarrautiens.

1. UNE THÉORIE DE L'IDENTITÉ BASÉE SUR LA PERFORMATIVITÉ

1.1. Situer Judith Butler : influences théoriques, contexte géo-historique

L'introduction des travaux de Judith Butler dans le milieu universitaire francophone est encore relativement récente (la traduction française de *Trouble dans le genre* ne date que de 2005, quinze ans après la publication originale), bien que la pensée de Butler entretienne des liens étroits avec celle de plusieurs philosophes français, Foucault et Derrida au premier plan. Cette filiation philosophique s'explique en bonne partie par l'histoire du poststructuralisme et de sa réception, tant en France qu'à l'étranger. Pour bien saisir le positionnement de Judith Butler par rapport à ce mouvement, il faut remonter au début de la deuxième moitié du XX^e siècle qui est caractérisée, dans le champ des sciences humaines en France, par une effervescence théorique. Fédérées par le mouvement structuraliste, les

³⁰ Je privilégie l'emploi du terme « agentivité » afin de traduire le concept anglo-saxon d'« *agency* ». Si les traducteurs du *Pouvoir des mots* lui reprochent « un certain pédantisme “scientifique” » (Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, « Avertissement des traducteurs », dans Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 14), force est de constater qu'il s'est imposé dans le vocabulaire français depuis 2004, date de la première édition française de l'ouvrage. Ayant conscience de la froideur effectivement scientifique qui accompagne ce néologisme, je mobiliserai également des expressions comme « puissance d'agir » et « capacité d'action » pour désigner ce que Butler nomme « *agency* ».

différentes théories émergeant à cette époque (appartenant à des domaines aussi diversifiés que l'anthropologie, la linguistique, la littérature ou la psychanalyse) ont en commun de « cherch[er] à identifier les lois générales qui déterminent la structure des œuvres, [en littérature, des faits humains dans les autres disciplines,] structure à partir de laquelle la signification s'élabore³¹. » La fin des années 1960 voit cependant ces perspectives perdre leur hégémonie, les intellectuels « s'oppos[ant] [...] désormais [...] aux systèmes de croyances cohérents de toutes sortes – en particulier à toutes les formes de théories politiques et d'organisations qui cherchent à analyser et à agir sur les structures de la société³². » Le déclin du structuralisme correspond ainsi à une conscience relativiste et pluraliste de plus en plus développée et c'est le poststructuralisme, dans un prolongement critique du structuralisme, qui prend forme dans ce terreau social, politique et culturel. Alors que le structuralisme cherche à mettre au jour les structures à l'aide d'oppositions qu'on jugera par après binaristes et réductrices³³, les poststructuralistes, empreints des constats postmodernes de faillite des idéologies et de méfiance envers tout principe unitaire³⁴, tel que le synthétise Lyotard³⁵, cherchent à s'attaquer à ces structures. Les façons d'y parvenir sont très diversifiées et le courant ne s'organise pas autour d'un noyau, d'un postulat défini et partagé. Il rassemble plutôt des philosophes comme Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, les principaux représentants, qui

³¹ Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 101.

³² Terry Eagleton, « Le poststructuralisme », *Critique et théorie littéraire : une introduction* [1983], trad. de l'anglais par Maryse Souchart, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 141.

³³ Terry Eagleton, « Le poststructuralisme », *Critique et théorie littéraire : une introduction*, ouvr. cité, p. 132.

³⁴ Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Montréal, Les éditions du Boréal, coll. « Boréal express », 1995, p. 20-22.

³⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

ont en commun une époque et un lieu, la France des années 1970, ainsi que la volonté de faire éclater le structuralisme.

Le poststructuralisme cesse cependant assez rapidement de circuler en France et, dans les années 1980 et 1990, « les noms et les œuvres de Foucault, Derrida, Deleuze ou Lacan se trouv[ent] marginalisés, sinon carrément boycottés, [...] au nom d'un anti-théorisme populiste³⁶ », selon François Cusset. C'est plutôt à partir des États-Unis que se développeront le rayonnement et les diverses applications du courant. Introduit aux États-Unis dès la deuxième moitié des années 1970, le poststructuralisme y fleurira tout au long des années 1980 sous le nom de *French Theory*³⁷. Les chercheurs états-uniens travaillent alors majoritairement à partir des œuvres des philosophes français, qui s'imposent dans les universités. Le contexte politique et social influence cependant la réception de ces œuvres, contribuant à l'émergence de nouvelles orientations à partir de ce « fonds français », notamment dans une perspective féministe. Plusieurs grandes idées poststructuralistes insufflent en effet une nouvelle énergie au féminisme, faisant voir qu'aucun grand système (la pensée marxiste à l'avant-plan) n'est parvenu à expliquer ni à contrer le sexisme et les inégalités persistantes entre les hommes et les femmes³⁸, et donnant des armes pour s'opposer à la binarité : « de toutes les oppositions binaires que le poststructuralisme cherche à détruire, l'opposition hiérarchique entre les hommes et les

³⁶ François Cusset, « Interview avec François Cusset », propos recueillis par Eliane DalMolin et Roger Célestin, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 1 (*French Theory Yesterday, Today, and Tomorrow in France, the U.S., and China. Volume 1: France*, dir. Roger Célestin, Eliane DalMolin et Christian Doumet), p. 15.

³⁷ Notons que la *French Theory* inclut, en plus des auteurs déjà nommés, des structuralistes comme Lévi-Strauss, Lacan et Althusser. Voir Jonathan Culler, « French Theory Revisited », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 1 (*French Theory Yesterday, Today, and Tomorrow in France, the U.S., and China. Volume 1: France*, dir. Roger Célestin, Eliane DalMolin et Christian Doumet), p. 5.

³⁸ Terry Eagleton, « Le poststructuralisme », *Critique et théorie littéraire : une introduction*, ouvr. cité, p. 147.

femmes est sans doute la plus virulente³⁹. » De nouvelles approches naissent donc dans le prolongement féministe de la *French Theory*, comme les études sur le genre (*gender studies*) et la théorie queer, qui cherchent à mettre fin à un essentialisme biologique tenace. Puisant chez Foucault et Derrida, ce sont des féministes, avec Judith Butler en tête⁴⁰, qui représentent ainsi les figures de proue d'une *French Theory* devenue résolument américaine⁴¹.

Trouble dans le genre, le premier grand ouvrage de Butler sur l'articulation entre « sexe » et genre, parvient à remettre en question les limites imposées à la façon de concevoir le genre⁴². Butler y déconstruit les catégories de l'identité (principalement le sexe et le genre, mais ses travaux ont aussi été appliqués par d'autres aux questions raciales⁴³), trop souvent prises pour naturelles⁴⁴. Ce faisant, elle parvient à montrer comment ces catégories sont construites, soit de façon performative, dans le langage d'abord, mais aussi dans tout comportement qui reconduit les normes d'une division binaire, conforme aux normes de l'hétérosexualité. La théorie générale de Butler a eu un grand retentissement dans la philosophie contemporaine et dans l'ensemble des sciences humaines, de sorte que même ses détracteurs sont tenus de reconnaître son impact. C'est ce qu'explique Bruno Ambroise dans l'introduction d'un article qui remet justement en cause certains aspects de la théorie de Butler :

³⁹ Terry Eagleton, « Le poststructuralisme », *Critique et théorie littéraire : une introduction*, ouvr. cité, p. 148.

⁴⁰ Jonathan Culler, « French Theory Revisited », art. cité, p. 9.

⁴¹ Jonathan Culler, « French Theory Revisited », art. cité, p. 9. Judith Butler aborde aussi elle-même cette question dans l'introduction de la réédition de *Trouble dans le genre* (« Introduction (1999) », *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 29).

⁴² Judith Butler, « Introduction (1999) », *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 26.

⁴³ Sara Salih, *Judith Butler*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 141.

⁴⁴ Sara Salih, *Judith Butler*, ouvr. cité, p. 7-9.

Judith Butler est en train de reprendre, par l'originalité de sa pensée et la radicalité de ses propos, le flambeau du féminisme intellectuel et sa pensée devient désormais la référence obligée de toute revendication portant sur les discriminations de sexe et de genre. Cette appropriation politique de la pensée de Butler, qui mélange allègrement et savamment des styles de pensée aussi différents que ceux de Hegel et Austin, Kripke et Derrida, Lacan et Foucault, ne va pas sans rencontrer quelques résistances, mais elle est nécessaire tant elle devient reconnue au niveau international⁴⁵.

L'œuvre de Butler est ainsi devenue incontournable, ayant imposé rien de moins qu'une transformation paradigmatique des termes du discours au sein du mouvement féministe. Sa portée peut être élargie à l'ensemble des sciences humaines puisqu'à travers le genre, c'est toute la question de la formation de l'identité et de la subjectivité qui est en jeu.

1.2. Sujet, genre et performativité

La première grande remise en question à laquelle procède Butler dans *Trouble dans le genre*, la plus fondamentale qui entraîne toutes les autres, porte sur la catégorie « femme ». Considérant celle-ci trop souvent tenue pour acquise par les féministes, Butler, à la suite de Beauvoir, d'Irigaray et de Wittig⁴⁶, estime important de l'interroger puisque le recours à cette catégorie n'a de sens qu'en relation avec son opposé, l'« homme » : maintenir la catégorie « femme » dans cette opposition binaire revient à assurer son infériorité, sa subordination⁴⁷. Un examen critique des travaux féministes sur la question révèle cependant certaines faiblesses ou incohérences dans les conclusions des autrices considérées. Par exemple, Butler constate que Beauvoir reconduit aveuglément l'alliance cartésienne entre l'esprit (masculin) et la liberté, ce qu'elle interprète en partie « comme un symptôme du phallogocentrisme, sous-estimé par Beauvoir⁴⁸ ». Butler reprend ainsi d'Irigaray le concept

⁴⁵ Bruno Ambroise, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques*, vol. 4, n° 12 (*Le corps du libéralisme (volume 2)*), p. 99.

⁴⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 75.

⁴⁷ Judith Butler, « Introduction (1999) », *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 34.

⁴⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 77.

de phallogocentrisme et estime qu'« Irigaray élargit incontestablement la portée de la critique féministe en dévoilant les structures épistémologiques, ontologiques et logiques d'une économie masculiniste de la signification⁴⁹ ». Elle conserve cependant des réserves à l'égard de certains aspects de la théorie d'Irigaray, par exemple lorsqu'elle affirme que « la force de son argumentaire se trouve justement limitée par sa portée globalisante⁵⁰. » Les reproches que Butler adresse à Wittig concernent quant à eux certaines incohérences dans la conceptualisation de la lesbienne, qui porte encore les traces de la métaphysique de la substance⁵¹.

Butler constate ainsi les limites de la pensée féministe telle que développée par les principales représentantes de la deuxième vague et souhaite les dépasser, jugeant nécessaire « de repenser totalement les catégories de l'identité dans le cadre de rapports de genre qui sont fondamentalement asymétriques⁵². » Pour y parvenir, il lui semble primordial de s'attaquer au *système* qui produit ces catégories, en commençant par comprendre comment elles y sont instituées.

⁴⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 78.

⁵⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 78.

⁵¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 89. La traduction française de ce passage contient cependant quelques erreurs qui gommant la portée critique du commentaire de Butler. Dans la version originale anglaise, les incohérences relevées chez Wittig sont énoncées ainsi (Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990], Londres/New York, Routledge, 1999, p. 27) : « *As a subject who can realize concrete universality through freedom, Wittig's lesbian confirms rather than contests the normative promise of humanist ideals premised on the metaphysics of substance. [...] Where it seems that Wittig has subscribed to a radical project of lesbian emancipation and enforced a distinction between "lesbian" and "woman", she does this through the defense of the pregendered "person", characterized as freedom.* » Cet extrait pourrait être traduit ainsi : « En tant que sujet capable de réaliser l'universalité concrète à travers la liberté, la lesbienne de Wittig renforce la promesse normative des idéaux humanistes fondés sur la métaphysique de la substance, bien plus qu'elle ne s'y oppose. [...] Alors que Wittig semble souscrire à un projet radical d'émancipation lesbienne et instaurer une distinction entre "lesbienne" et "femme", elle le fait à travers la défense d'une "personne" non encore genrée, définie par sa totale liberté. » (Je traduis ; je souligne les modifications que j'apporte à la traduction de Cynthia Kraus.)

⁵² Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 75.

S'inscrivant dans une perspective constructiviste, Judith Butler affirme que les catégories binaires de genre n'ont rien d'essentiel, qu'elles ont plutôt été naturalisées au point d'échapper à tout questionnement. Selon la philosophe, cette apparence naturelle n'est qu'une construction produite « le long de lignes de cohérence culturellement tracées⁵³ », c'est-à-dire conformément à des normes. Butler s'oppose donc à « la croyance essentialiste voulant que chaque humain possède dans son être profond, dans son essence, un genre inné, naturel, stable, substantiel et ontologique⁵⁴. » Cette croyance, montre Butler, repose sur un *effet* qui fait du genre une construction culturelle : « l'effet de substance est produit par la force *performative* des pratiques régulant la cohérence du genre⁵⁵. » Si le genre n'a rien d'immuable, il devrait alors être possible d'intervenir dans la construction culturelle qui mène à sa performativité, de façon à le déstabiliser et à s'attaquer au binarisme asymétrique. C'est ce que Butler s'efforce d'accomplir en éclairant les processus sur lesquels repose la performativité du genre.

Soutenir que le genre est performatif implique une inversion, au premier abord contre-intuitive, des termes de la question identitaire. En effet, Butler postule d'entrée de jeu qu'il n'y a pas de sujet d'où proviendrait le genre. Une partie du premier chapitre de *Trouble dans le genre* consiste ainsi en une critique de la métaphysique de la substance qui, depuis le *cogito* de Descartes, procéderait par un raccourci en s'appuyant sur « la conviction que la forme grammaticale du sujet et du prédicat reflète la réalité ontologique préexistante de la substance et de l'attribut⁵⁶. » Selon Butler, le sujet est au contraire un

⁵³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 95.

⁵⁴ Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 65.

⁵⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 96 ; je souligne.

⁵⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 90.

construit *discursif* : la philosophe « réfute à de nombreuses reprises l'idée d'un cœur ou d'une essence pré-linguistique en soutenant que les actes de genre ne sont pas performés par le sujet, mais qu'ils constituent performativement un sujet qui est l'effet du discours plutôt que d'en être la cause⁵⁷ ». Sara Salih résume bien la difficulté que pose cette inversion lorsqu'elle explique que, chez Butler, « le sujet n'est pas exactement où nous nous attendons à le trouver – c'est-à-dire “derrière” ou “devant” ses actes⁵⁸ », puisque le sujet se trouve plutôt à être l'effet, le résultat d'actes genrés. Le genre comme construction culturelle et discursive précéderait donc le sujet puisqu'il est ce qui lui donne forme, et ce, de manière performative.

Butler décrit le fonctionnement performatif du genre en commençant par établir que « [l]e genre n'étant pas un fait, il ne pourrait exister sans les actes qui le constituent⁵⁹. » Si ces actes sont dits performatifs, c'est que « l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs⁶⁰. » Ainsi, le genre *est fabriqué et fabrique* les sujets tout à la fois, par des gestes et par des actes de langage. Ces constructions n'ont rien d'aléatoire : elles répondent au contraire invariablement à des exigences culturelles et historiques précises et s'élaborent à l'intérieur de structures de pouvoir. La théorie de la performativité de Butler s'inscrit en ce sens dans une perspective foucauldienne. Pour Butler, le pouvoir

⁵⁷ « *Butler repeatedly refutes the idea of a pre-linguistic inner core or essence by claiming that gender acts are not performed by the subject, but they performatively constitute a subject that is the effect of discourse rather than the cause of it* ». Sara Salih, *Judith Butler*, ouvr. cité, p. 65 ; je traduis.

⁵⁸ « [...] *the subject is not exactly where we would expect to find it — i.e. “behind” or “before” its deeds* [...] ». Sara Salih, *Judith Butler*, ouvr. cité, p. 45 ; je traduis.

⁵⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 264.

⁶⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 259 ; l'autrice souligne.

form[e] notre compréhension ordinaire des relations sociales, et [...] orchestr[e] la façon dont nous consentons à (et reproduisons) ces relations de pouvoir tacites et dissimulées. Le pouvoir n'est pas stable ni statique, mais il se renouvelle à différentes occasions au sein de la vie quotidienne. Il constitue notre sens fragile du sens commun et se trouve bien inséré dans les épistémès dominantes d'une culture⁶¹.

La construction du genre et des sujets répond ainsi à des discours dominants qui permettent d'entretenir le pouvoir et qui dictent les normes en matière d'identité et de genre. Ce sont ces normes qui sont reconduites et renforcées par les gestes et les actes performatifs de genre : en construisant le genre et les sujets, ces actes nourrissent aussi le pouvoir. Si Judith Butler évite de dresser une typologie des gestes producteurs du genre de façon à éviter de créer de nouveaux lieux de pouvoir en circonscrivant certaines façons d'agir, elle s'attarde toutefois aux mécanismes discursifs de la performativité du genre.

Les liens que Butler établit entre le pouvoir et la performativité discursive sont tracés à partir des travaux du philosophe John Austin sur le langage. Ceux-ci relèvent la capacité de certains énoncés à *produire* ce qu'ils énoncent. Il s'agit d'énoncés qui ne font pas que décrire ou représenter le réel, mais qui le transforment, ont un pouvoir d'action sur lui. L'exemple le plus classique de ce type d'énoncés, tel que donné par Austin et souvent repris, est la formule « Je vous déclare mari et femme », prononcée par un prêtre, qui conclut un mariage : c'est cette phrase qui *fait* que le couple est marié et c'est elle *seule* qui peut le faire. À cette phrase est ainsi relié un fort pouvoir d'agir et de créer, et, conséquemment, une grande autorité. C'est cette portée politique du langage performatif que Butler retient de la théorie du langage d'Austin, c'est-à-dire que son intérêt pour le

⁶¹ Judith Butler, « Remettre en jeu l'universel. L'hégémonie et les limites du formalisme », dans Judith Butler, Ernesto Laclau et Slavoj Žižek, *Après l'émancipation. Trois voix pour penser la gauche* [2000], trad. de l'anglais par Philippe Sabot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2017, p. 32.

langage performatif et les liens qu'il entretient avec le genre s'explique en bonne partie par leur relation avec le pouvoir :

Pris dans un réseau d'autorisation et de punition, les performatifs tendent à inclure les sentences, les baptêmes, les inaugurations et les déclarations de propriété, c'est-à-dire des déclarations qui ne se contentent pas d'accomplir une action, mais confèrent un pouvoir d'obligation à l'action réalisée. Si le pouvoir du discours de produire ce qu'il nomme est lié à la question de la performativité, alors le performatif est un domaine dans lequel le pouvoir agit *en tant que* discours⁶².

Les énoncés performatifs apparaissent comme des outils du pouvoir, ou à tout le moins comme des outils discursifs permettant au pouvoir d'agir. Constitutif de la performativité du genre, le langage, dans sa dimension performative, se fait en quelque sorte porte-parole du pouvoir et impose des conduites et des propos, lesquels construiront des genres et des sujets qui renforceront à leur tour le pouvoir. Butler identifie deux procédés discursifs importants qui, dans cette dynamique, construisent le genre et le sujet : l'interpellation et la citation.

1.3. L'interpellation : le pouvoir de l'Autre

Judith Butler emprunte à Louis Althusser la notion d'interpellation, qu'elle articule avec celle de la performativité, déjà présente, mais implicitement, dans les travaux d'Althusser. Ce dernier, rappelle Butler, présente l'interpellation comme une action proprement policière. L'exemple donné est celui d'un policier qui hèle un individu, lequel se retourne, interpellé. Selon Althusser, l'interpellation se produirait donc lorsqu'il y a réprimande, constituant le sujet dans ses dimensions sociale et juridique⁶³. Butler pose un regard plus global sur la scène et fait l'observation suivante :

⁶² Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 227 ; l'autrice souligne.

⁶³ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 129-130.

[I]à où il y a un « je » qui énonce ou parle, et produit ainsi un effet dans le discours, il y a d'abord un discours qui précède et rend possible ce « je », et forme dans le langage la trajectoire contraignante de sa volonté. [...] [L]e « je » n'advient à l'existence qu'en étant appelé, nommé, interpellé, pour reprendre le terme d'Althusser, et cette constitution discursive prend place antérieurement au « je »⁶⁴.

Butler y voit une force performative puisque le « discours qui précède » a la capacité de créer le sujet, de le faire exister. De plus, elle envisage d'autres types d'interpellations, « qui disjoindraient le pouvoir de punir de celui de reconnaître⁶⁵ », mais qui n'en seraient pas moins contraignantes. Elle décrit d'ailleurs l'une des interpellations les plus significatives pour la performativité du genre comme étant celle qui se produit à l'annonce du sexe d'un fœtus ou d'un nouveau-né. L'exclamation « C'est une fille ! » ou « C'est un garçon ! » marque une reconnaissance formelle de l'enfant et le positionne dans tout un réseau de dénominations et d'actions qui se répéteront et naturaliseront son genre⁶⁶. Et si l'enfant n'est pas, initialement, en mesure de se reconnaître dans cette interpellation, il n'y manquera pas, en grandissant.

La reconnaissance du sujet et de son genre comme venant de l'extérieur, par interpellation, met de l'avant l'importance de l'Autre dans la construction du sujet. Butler estime d'ailleurs qu'« [o]n ne commence à “exister” qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'adresse de l'Autre⁶⁷. » Cette dépendance est telle qu'un sujet peut être amené à, ou plutôt être forcé de se reconnaître dans des interpellations blessantes. Même blessantes, dévalorisantes, destructrices, les interpellations sont absolument constitutives du sujet : « [c]e “je” produit à travers l'accumulation et la convergence de tels

⁶⁴ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 228.

⁶⁵ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 130.

⁶⁶ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 21.

⁶⁷ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, 3^e édition, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 26.

“appels” ne peut s’extraire de l’historicité de cette chaîne ou se lever pour l’affronter, comme si c’était là un objet opposé à moi, qui ne serait pas moi, mais seulement ce que les autres auraient fait de moi⁶⁸. » Nous comprenons ainsi que le regard que pose l’Autre, et avec lui le pouvoir, sur le sujet est indissociable de ce même sujet ; le sujet est contraint, en quelque sorte, de l’intégrer puisque c’est *ce regard* qui le constitue à part entière. Cela confirme le dynamisme du genre et le système relationnel dans lequel doit être comprise sa performativité : le genre est un processus en constante construction, au sein duquel le sujet est tributaire des interpellations qui le visent. En outre, ces effets sont encore plus marqués lorsque les appels sont répétés, ce qui permet d’introduire le second procédé qui, selon Butler, participe de la performativité : la citation.

1.4. La citation : le pouvoir de la répétition

Le terme « répétition » n’a pu être totalement évité dans la partie précédente, notamment parce que, si un individu ne se reconnaît pas initialement dans une interpellation qui pourtant le vise, grandes sont les chances qu’il en vienne à y répondre si cette interpellation est répétée. Ainsi, si l’interpellation n’acquiert pas sa valeur performative à la première occurrence, elle la gagnera par la répétition ; c’est dire que les deux procédés sont intimement liés pour Judith Butler qui, à la suite de Derrida, conçoit la performativité comme un processus citationnel.

Derrida, dans « Signature, événement, contexte » (1971), s’appuyait déjà sur les travaux d’Austin pour se questionner sur la performativité. Le philosophe cherchait alors à élargir la conception que nous avons des énoncés performatifs en insistant sur le caractère

⁶⁸ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 130.

itératif du langage. Si Austin définit l'énoncé performatif à l'aide de critères bien précis, Derrida considère que la performativité est surtout construite par la répétition, qu'elle réside dans la « force citationnelle de l'énoncé, [dans] l'itérabilité qui établit l'autorité de l'acte de discours, mais établit en même temps le caractère non singulier de cet acte⁶⁹. » Pour reprendre l'exemple donné plus haut d'une personne célébrant un mariage, l'énoncé n'aurait pas la même force si le célébrant concluait en disant : « C'est bon, vous êtes mariés. » L'action et l'effet ne seraient pas les mêmes, en dépit du fait que le contexte et le pouvoir de l'émetteur n'ont pas changé, puisque la citation d'usage n'a pas été respectée. L'énoncé « Je vous déclare mari et femme » a donc gagné son pouvoir performatif à force d'être répété : « aucun terme, aucune affirmation, ne peut fonctionner performativement sans l'historicité accumulée et dissimulée de sa force⁷⁰. »

La citationnalité permet de comprendre comment la reprise des normes de genre leur confère un pouvoir performatif. Butler se demande effectivement : « Dans quelle mesure est-ce en citant les conventions de l'autorité que le discours acquiert de faire advenir ce qu'il nomme⁷¹ ? » Dans cette phrase, les « conventions de l'autorité » rappellent le rapport étroit que le pouvoir entretient avec le langage performatif. Cependant, Butler élargit la question en conférant un pouvoir à des discours qui ne sont pas d'emblée considérés comme performatifs (tels ceux prononcés dans les mariages, les baptêmes, les inaugurations, comme il a été vu plus haut), mais qui, répétés, peuvent le devenir. C'est à force d'être répétée qu'une norme en vient à participer à la performativité du genre et à

⁶⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 228.

⁷⁰ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 229.

⁷¹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 27.

construire des sujets : « [l]a norme de sexe prévaut dans la mesure où elle est “citée” en tant que norme, mais elle tire également son pouvoir des citations qu’elle impose⁷² » en retour. Et, de façon à fermer la boucle, la notion d’interpellation réapparaît, en filigrane, comme une citation de la norme qu’un Autre, l’ayant intégrée, utilise pour interpellé quelqu’un, qui en sera constitué à son tour comme sujet.

Dans le cadre de l’analyse du corpus qui suivra dans les prochains chapitres, je porterai une attention particulière à la mobilisation, par les personnages, de stéréotypes. En effet, j’envisagerai le recours au stéréotype comme une pratique citationnelle renforçant les normes de genre. La notion même de stéréotype, d’abord, renvoie à la répétition puisqu’elle désigne d’abord, au tournant du XIX^e siècle, une planche typographique aux caractères inamovibles créée afin de faciliter l’impression à grand tirage. Le stéréotype est donc inventé *pour* être répété. Le terme prend ensuite, au XX^e siècle, un sens métaphorique et « renvoie à une idée ou à une opinion, acceptée sans réflexion *et largement répétée*⁷³. » Dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes insiste tout autant sur le fonctionnement itératif de la doxa, dans laquelle s’inscrit le stéréotype, lorsqu’il soutient que « [l]a Doxa, c’est l’opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n’était*⁷⁴. » Son point de vue rejoint tout à fait la position de Judith Butler, qui estime que la répétition en vient à « naturaliser » la construction du genre, dans la mesure où nous ne la voyons plus et la prenons pour innée, où nous perdons de vue son origine construite, factice. Barthes prend

⁷² Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 28.

⁷³ Florence de Chalonge, « Stéréotype », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, p. 585 ; je souligne.

⁷⁴ Roland Barthes, « Méduse », *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2010, p. 147 ; l’auteur souligne.

aussi soin de rappeler que « [l]a Doxa est oppressive⁷⁵ », ce qui rejoint également l'association que fait Butler entre la performativité et le pouvoir. Il apparaît donc que les stéréotypes, dans la mesure où ils relèvent de la citationnalité et où ils portent la voix de l'idéologie dominante, ont le potentiel d'être performatifs.

2. INTELLIGIBILITÉ, AGENTIVITÉ ET ABJECTION

2.1. L'intelligibilité, condition de la reconnaissance ou de l'abjection

La compréhension du fonctionnement performatif du genre permet de mettre en lumière le mouvement par lequel est produit le sujet, alors que les mécanismes de l'interpellation et de la citation fournissent les outils nécessaires à l'analyse de ce mouvement. Ces éléments seront essentiels à notre analyse des romans de Sarraute, mais ils ne sont pas suffisants pour éclairer le dilemme que vivent les personnages sarrautiens dans leur quête d'authenticité. C'est que, pour parvenir à bien cerner cette quête, il faut lier à la performativité du genre les notions d'intelligibilité et d'agentivité, de même que la notion opposée d'abjection.

En conclusion de *Trouble dans le genre*, Judith Butler relie la performativité et l'intelligibilité :

il faut beaucoup de travail pour devenir une identité substantive, car ces apparences [de substance] sont des identités produites selon des règles et dépendent de leur invocation continue et répétée. Ces règles conditionnent et limitent les pratiques culturellement intelligibles de l'identité. Si l'on comprend l'identité comme une "pratique", de surcroît signifiante, on en vient à concevoir les sujets culturellement intelligibles comme les effets d'un discours comportant des règles et qui s'insère dans les actes signifiants, courants et ordinaires, de la vie linguistique⁷⁶.

L'intelligibilité apparaît ainsi comme le résultat d'une performativité constante et cohérente : si le sujet, produit par diverses interpellations, se conforme aux normes qui

⁷⁵ Roland Barthes, « Méduse », *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvr. cité, p. 148.

⁷⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 270-271.

régissent ce qu'est un sujet et ce qu'est un genre, y compris dans les aspects les plus banals de sa vie, le pouvoir performatif de ces interpellations et de ces normes lui permettra de se rendre intelligible. Cet intérêt pour l'intelligibilité traverse d'ailleurs les travaux de Butler, qui confie que « les questions qui [l]'intéressent le plus sont toujours du même ordre : qu'est-ce qui constitue ou non une vie intelligible [...]»⁷⁷ ? » Les conséquences de l'intelligibilité sont en effet importantes, pour ne pas dire primordiales : c'est ce qui permet au sujet d'être visible, reconnu, compris, lisible – autant de termes employés par Butler de manière plus ou moins interchangeable – c'est-à-dire d'exister ou non en tant que sujet, soit, en définitive, d'exister.

Il y a donc un danger à ne pas performer un genre de façon cohérente : être inintelligible, c'est plus que simplement passer inaperçu, c'est ne pas être reconnu, donc ne pas exister, comme sujet. Cette donnée fait partie de la réflexion de Butler dès *Trouble dans le genre*, où la philosophe établit que

l'idée même de personne est mise en question par l'émergence culturelle d'êtres marqués par le genre de façon « incohérente » ou « discontinue », des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes, mais qui ne parviennent à se conformer aux normes de l'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne⁷⁸.

Dans *Le récit de soi*, les conséquences de l'inintelligibilité sont décrites sur un ton encore plus grave, alors que Butler interroge les « pratiques de lecture » qui balisent la reconnaissance, pratiques qui définissent un « cadre de l'humanité⁷⁹ » : la capacité à reconnaître l'autre, à le « lire » est « conditionnée et médiatisée par des cadres de référence

⁷⁷ Judith Butler, « Introduction (1999) », *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 45.

⁷⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 84.

⁷⁹ Judith Butler, *Le récit de soi* [2003], trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 29.

qui sont variablement humanisants et déshumanisants⁸⁰. » Ne bénéficier d'aucune représentation à l'intérieur de ces pratiques de lecture, c'est-à-dire ne pas répondre aux normes qui définissent l'intelligibilité, revient finalement à ne pas être reconnu comme humain.

L'absence de reconnaissance en raison de l'incapacité à se présenter comme un sujet intelligible, viable, précipite dans ce que Butler appelle l'abject, empruntant la notion théorisée initialement par Julia Kristeva. L'abjection se produit lorsqu'une personne se voit refuser le statut de sujet :

Cette matrice exclusive par laquelle les sujets sont formés requiert ainsi la production simultanée d'êtres abjects, d'êtres qui ne sont pas encore « sujets » et qui forment le dehors constitutif du domaine du sujet. L'abject désigne ici précisément ces zones « invivables », « inhabitables », de la vie sociale, qui sont néanmoins densément peuplées par ceux qui ne jouissent pas du statut de sujet, mais dont l'existence sous le signe de l'« invivable » est requise pour circonscrire le domaine du sujet⁸¹.

Cette notion présente une forte parenté avec celle, psychanalytique, de la forclusion : est abject ce qui est forclos, exclu. Toute construction, en l'occurrence identitaire, s'accomplit dans l'opposition, c'est-à-dire en rejetant un contraire ; ce rejet a pour nom la forclusion. Ainsi, les sujets cohérents, stables, sont construits par le rejet de tout ce qui ne permet pas de se rendre intelligible⁸². Ce faisant, ils donnent naissance à un domaine entier où se retrouve confusément ce qui est rejeté par une société. C'est ce domaine confus que Butler désigne comme l'abject. L'être abject, mis au niveau des déchets et des excréments, se voit ainsi relégué hors de l'humanité, dont il souligne, paradoxalement ou salutairement pour

⁸⁰ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 29.

⁸¹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 17.

⁸² Dans la forclusion, « certaines possibilités sont exclues [afin d'instituer] une intelligibilité culturelle ». (Judith Butler, « Universalités concurrentes », dans Judith Butler, Ernesto Laclau et Slavoj Žižek, *Après l'émancipation*, ouvr. cité, p. 200.) La forclusion est aussi définie par Butler, dans *Le pouvoir des mots*, comme « la norme constitutive suivant laquelle le dicible se différencie de l'indicible. » (Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 206.)

certain, la frontière. Exclu du domaine de l'humain et de la vie sociale, incapable de se poser comme un sujet défini et autonome, il est dépourvu de toute influence. Effectivement, il est impossible d'initier des actions effectives si notre existence même n'est pas reconnue par la société. L'être abject est ainsi privé de toute agentivité.

2.2. L'aporie de l'agentivité

C'est alors que commence à paraître le problème qui réside dans l'incontournable articulation du pouvoir et de l'agentivité. Dans *La vie psychique du pouvoir*, Judith Butler puise toujours dans les travaux de Foucault, qui font du sujet le produit du pouvoir, au terme d'un processus d'assujettissement. Butler ajoute, comme il a été exposé plus haut, que le sujet est produit et assujetti par des actes performatifs qui reconduisent le pouvoir. Dans les deux cas, la question demeure : comment posséder une véritable capacité d'action alors que nous sommes dépendants du pouvoir ? D'un côté, l'intelligibilité paraît indispensable au développement de l'agentivité, puisque les êtres inintelligibles sont confinés dans l'abject. D'un autre côté, l'intelligibilité s'atteint en reconduisant des normes, en d'autres mots, en se conformant au pouvoir. L'agentivité impliquerait donc pour le sujet, paradoxalement, d'être assujetti au pouvoir. Butler résume ainsi ce paradoxe : « Comment est-il possible que le sujet, considéré comme la condition et l'instrument de l'action⁸³, soit en même temps l'effet de la subordination, comprise comme privation d'action⁸⁴ ? » La

⁸³ Au moment de la traduction de *La vie psychique du pouvoir*, en 2003, le terme « agentivité » n'était pas encore entré dans le vocabulaire français comme équivalent à « *agency* ». Chaque fois que le terme « action » est employé dans la traduction, il faut donc en élargir la portée et y lire tout ce que porte la notion d'« *agency* ».

⁸⁴ Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* [1997], trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002, p. 33-34.

philosophe revient constamment à ce problème afin de trouver une façon de s'y attaquer. Une vision assez pessimiste naît de cet examen⁸⁵, au terme duquel peu d'issues sont trouvées : « une ambiguïté insoluble naît lorsqu'on essaie de distinguer entre le pouvoir qui (transitivement) promulgue le sujet et le pouvoir promulgué par le sujet, c'est-à-dire entre le pouvoir qui forme le sujet et le pouvoir "propre" au sujet⁸⁶. » Cette situation rend quasi impossible toute forme d'opposition, au point où la philosophe y voit une aporie. En effet, non seulement le pouvoir produit le sujet, mais il produit aussi les façons de s'opposer à sa domination. Il est donc partout : dans les sujets et leurs actions, même lorsque ces dernières cherchent à le contrer. C'est ce que Butler explique ailleurs en ces termes :

il arrive que nous pensions avoir trouvé un point de résistance à la domination et que nous réalisons que ce point de résistance lui-même est l'instrument grâce auquel la domination fonctionne et que nous avons, à notre corps défendant, contribué à renforcer le pouvoir de la domination en nous y opposant. La domination est la plus efficace lorsqu'elle se donne comme son « Autre⁸⁷ ».

Cette description ne s'accompagne cependant pas toujours de stratégies précises permettant de s'attaquer à cette circularité du pouvoir.

Est-ce à dire que l'agentivité n'existe pas ? Il serait en effet étonnant que le discours de Butler se résume à cela, considérant que les efforts de la philosophe, depuis *Trouble dans le genre*, consistent à permettre aux personnes de vivre pleinement, comme sujets, en dehors de catégories ou de normes qui les contraignent ou les restreignent dans leurs possibilités. Judith Butler cherche donc aussi à déterminer de quelles façons peut s'exercer

⁸⁵ La conception de la subjectivité exposée dans *La vie psychique du pouvoir* est d'ailleurs qualifiée par certaines critiques de « lourdement chargée par la négativité » (« *heavily burdened with negativity* »). (Kathy Dow Magnus, « The Unaccountable Subject: Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency », *Hypatia*, vol. 21, n° 2 (printemps 2006), p. 83 ; je traduis.)

⁸⁶ Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir*, ouvr. cité, p. 40.

⁸⁷ Judith Butler, « Remettre en jeu l'universel », dans Judith Butler, Ernesto Laclau et Slavoj Žižek, *Après l'émancipation*, ouvr. cité, p. 49-50.

la puissance d'agir du sujet, alors qu'il entre dans l'existence en étant toujours nécessairement assujéti et en luttant contre les conditions, incontrôlables, de son assujettissement. En ouverture du *Récit de soi*, elle s'arrête sur cet élément et pose que « [s]'il y a dans cette lutte une opération de la capacité d'agir, et même de la liberté, cela n'a lieu que dans le cadre d'un champ de contraintes tout à la fois habilitant et limitant. Cette capacité d'agir éthique n'est jamais totalement déterminée ni radicalement libre⁸⁸ ». Si l'espace dans lequel le sujet gagne et exerce son agentivité est limité, il n'est donc pas pour autant inexistant. De plus, ce passage met de l'avant un rapprochement important entre la capacité d'agir et la liberté, d'un côté, et la lutte, de l'autre. En fait, la lutte semble se poser comme synonyme des deux autres. Pour Judith Butler, la capacité d'agir réside principalement dans la capacité du sujet à entrer en lutte avec le pouvoir, à lui résister.

2.3. Résistance et risque : redéfinir le rapport à l'abjection

En s'attardant au pouvoir performatif des interpellations blessantes, Butler remarque que leur caractère itératif ne comporte pas que du négatif : « l'entrelacement d'interpellations, et le "je" qui est son site, n'est pas seulement violation : elle est également encapacitation ; elle constitue ce que Gayatri Chakravorty Spivak désigne comme une "violation encapacitante"⁸⁹. » La répétition, caractéristique fondamentale du langage, au cœur de son pouvoir performatif, rend ainsi possible de récupérer les interpellations et de les détourner

⁸⁸ « *If there is an operation of agency or, indeed, freedom in this struggle, it takes place in the context of an enabling and limiting field of constraint. This ethical agency is neither fully determined nor radically free.* » (Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2005, p. 19 ; je traduis, la traduction française publiée comportant, à cet endroit précis, quelques erreurs qui entravent la lecture et trahissent le sens du texte.)

⁸⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 130-131.

de façon à exercer une certaine agentivité. C'est ce que Butler nomme la *resignification*. Resignification et agentivité sont ainsi intrinsèquement liées : « La force de répétition dans le langage pourrait être la condition paradoxale par laquelle une certaine puissance d'agir – déliée de la fiction du moi comme maître des circonstances – est tirée de l'*impossibilité* du choix [des interpellations qui forment le sujet]⁹⁰ ». C'est précisément pourquoi, évitant de parler d'agentivité en termes de choix et d'autodétermination, Butler insiste plutôt sur la resignification : « le sujet produit dans et par le discours peut agir en articulant des mots dans des contextes qui les investissent d'un nouveau sens. À travers de telles performances linguistiques, le sujet peut “résister” à l'ordre social pré-établi qui non seulement le circonscrit, mais qui pénètre son être même⁹¹. » Selon Butler, la recontextualisation d'énoncés est une partie intégrante de « la logique d'itérabilité qui gouverne les possibilités de transformation sociale⁹². » La resignification, en détournant la performativité du langage et des normes, donne donc au sujet une agentivité, même à l'intérieur du cadre de l'intelligibilité auquel il est assujéti.

Une autre façon pour le sujet de résister au pouvoir et d'acquérir, d'exercer une puissance d'agir réside dans la stylisation, qu'il ne serait pas erroné de voir comme une forme de resignification. La notion de stylisation est introduite dès *Trouble dans le genre*, mais s'y greffe alors une connotation plutôt négative : « Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus

⁹⁰ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 132.

⁹¹ « *the subject who is produced in and through discourse can act by articulating words in contexts that invest them with new meaning. Through such linguistic performances, the subject can “resist” the preestablished social order that not only circumscribes her, but which penetrates her very being.* » (Kathy Dow Magnus, « The Unaccountable Subject: Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency », art. cité, p. 83 ; je traduis.)

⁹² Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 217.

rigide, des actes qui se figent dans le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être⁹³. » Dans ce contexte, la stylisation semble faire partie de ce qui prescrit et contraint, elle produit, finalement, ce que Butler cherche à déconstruire. La notion est toutefois reprise dans « Qu'est-ce que la critique ? Essai sur la vertu selon Foucault » comme mécanisme de l'exercice critique et elle semble y jouer un rôle positif. Cet essai vise à montrer que la façon dont Foucault conçoit la critique contribue au développement de la théorie de la normativité, car c'est par cette pratique de la critique que le désassujettissement devient possible⁹⁴. Rejoignant la position de Butler sur l'agentivité, la pratique de la critique est décrite en soulignant qu'elle ne réside pas dans une prétendue liberté innée du sujet :

La pratique critique ne découle pas d'une liberté innée de l'âme. Elle se forme plutôt dans le creuset d'un échange particulier entre un ensemble de règles ou de préceptes (qui existent déjà) et d'une stylisation d'actes (qui étend et reformule cet ensemble préalable de règles et de préceptes). Cette stylisation de soi en relation aux règles vient à compter comme une « pratique »⁹⁵.

Si la stylisation implique toujours des règles et des normes, le sujet semble, selon la définition qui est donnée dans « Qu'est-ce que la critique ? », en mesure de les modifier. En effet, ces normes, répétées (d'où le lien avec la resignification), sont aussi « étendues » et « reformulées », actions entreprises par le sujet. La stylisation correspondrait donc à une forme d'appropriation des normes, vivante et réflexive⁹⁶, qui n'est pas déterminée à l'avance par le pouvoir⁹⁷ et qui permettrait au sujet de se rendre intelligible tout en exerçant

⁹³ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 109-101.

⁹⁴ Judith Butler, « Qu'est-ce que la critique ? Essai sur la vertu selon Foucault » [2001], trad. de l'anglais par Claudine Briane et Marie-Christine Granjon, dans Marie-Christine Granjon, *Penser avec Michel Foucault. Théorie critique et pratiques politiques*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Recherches internationales », 2005, p. 79.

⁹⁵ Judith Butler, « Qu'est-ce que la critique ? », art. cité, p. 89.

⁹⁶ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 9-10.

⁹⁷ Judith Butler, « Qu'est-ce que la critique ? », art. cité, p. 91.

une part de contrôle dans la formation du soi. Le soi se forme ainsi « *en relation aux règles* » plutôt que d'être directement *dicté* par elles. Là résiderait la voie de l'authenticité chez Butler : si le sujet est produit par un pouvoir performatif extérieur, la réappropriation de normes ouvre à une construction plus personnelle du sujet.

La relation critique aux normes est reprise et développée dans *Le récit de soi*, où Judith Butler, toujours à partir des travaux de Foucault, soutient que « [l]a pratique de la critique expos[e] [...] les limites de l'ordre historique, l'horizon épistémologique et ontologique par lequel les sujets en viennent simplement à exister. Se construire de manière à exposer ces limites, c'est alors précisément s'engager dans une esthétique du soi qui entretient une relation critique avec les normes existantes⁹⁸. » Le sujet engagé dans une stylisation critique n'est donc pas totalement impuissant, à la merci des normes, puisqu'il en est conscient et qu'il est capable d'en tracer les contours et les limites – ou à tout le moins, certains contours et certaines limites, puisque *Le récit de soi* prend en compte l'impossibilité pour le sujet d'accéder aux conditions de son émergence⁹⁹.

J'ai déjà évoqué les critiques adressées aux travaux de Judith Butler en raison de sa conception plutôt négative de l'agentivité, qui se situe dans la résistance plutôt que dans l'engagement du sujet de façon plus créative. Ses propositions concernant l'agentivité ne se limitent cependant pas à cela et la philosophe tend, à partir de *La vie psychique du pouvoir*, à dissocier l'intelligibilité de l'agentivité, comme le relève Sara Salih : « L'agentivité réside dans l'abandon de toute prétention à la cohérence de soi, alors que risquer son propre statut

⁹⁸ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 17.

⁹⁹ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 8.

ontologique pourrait constituer un moyen de révolte efficace¹⁰⁰. » Gill Jagger précise quant à elle que Butler en vient à insister sur la forclusion pour ouvrir sur tout ce qui échappe à nos conceptions programmées par le pouvoir : « Se concentrer sur la forclusion est une façon d'accéder aux absences qui structurent le discours et la pratique performative¹⁰¹. » Elle ajoute, citant l'essai de Butler « Des universalités concurrentes » : « Puisque la forclusion est l'un des mécanismes produisant l'intelligibilité culturelle à travers l'exclusion de certaines possibilités, "donner une forme discursive à la forclusion peut inaugurer sa déstabilisation"¹⁰². » Salih et Jagger évoquent ainsi toutes deux l'abject : Salih, en soulevant le risque de perte, pour le sujet, de son statut ontologique, mais aussi la part de révolte et de résistance qui peuvent découler de ce risque ; Jagger, en soutenant que la représentation de ce qui est forclos peut déstabiliser les normes de l'intelligibilité. Dans les deux cas, l'abject est présenté comme un lieu de résistance au pouvoir, alors même qu'il a été montré que l'abject évacue toute possibilité d'exercer une agentivité. Butler semble donc vouloir, dans un mouvement inattendu, se servir de l'abject comme d'un levier pour s'attaquer au régime de normes, aussi bien dire au pouvoir, qui exclut avec tant de violence de potentiels sujets.

Cette mobilisation de l'abject n'est pas sans risque, comme l'a déjà annoncé Salih.

Il semble en effet que

¹⁰⁰ « Agency lies in giving up any claim to self coherence, while risking one's ontological status may constitute a means of successful revolt. » (Sara Salih, *Judith Butler*, ouvr. cité, p. 135 ; je traduis.)

¹⁰¹ « The focus on foreclosure is a way of getting at the absences that structure discourse and performative practice. » (Gill Jagger, *Judith Butler. Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative*, Londres/New York, Routledge, 2008, p. 113 ; je traduis.)

¹⁰² « Since foreclosure is one of the mechanisms through which cultural intelligibility is produced through the exclusion of certain possibilities "giving discursive form to the foreclosure can be an inaugurating moment of its destabilization". » (Gill Jagger, *Judith Butler*, ouvr. cité, p. 113 ; je traduis.)

Butler [...] propose [...] une certaine volonté de *ne pas* être. Et cette volonté en quelque sorte « négative », elle l'interprète comme désir constitutif d'être, puissance. [...] Il y a certes un sujet dans la volonté négative de *ne pas* être, qu'on peut entendre au sens de l'intellectuel critique qui se tient dans une certaine réserve *critique* par rapport aux normes de reconnaissance qui font être le sujet, et qui ne le font être qu'à partir d'une sphère de l'altérité qui se trouve exclue, celle de la sphère des vies invisibles et invivables¹⁰³[.]

Pour parvenir à « *ne pas* être », il est nécessaire d'embrasser la possibilité de l'abject, c'est-à-dire accepter de se rendre au plus près de la frontière de l'inintelligibilité : « le pouvoir cherche à contraindre le sujet par l'entremise de la force de coercition, et la résistance à la coercition consiste dans la stylisation du soi, aux limites de l'être établi¹⁰⁴. » La stylisation permet alors d'altérer les normes et le sujet qu'elles produisent performativement, au point où il est possible de « commenc[er] à devenir un objet pour lequel il n'y a pas de place dans le régime établi de la vérité[.] Est-ce qu'il ne s'agit pas précisément de ce que signifie "le désassujettissement du sujet dans le jeu de [...] la politique de la vérité"¹⁰⁵ ? » Devenir ce qui est exclu du régime de vérité (de l'ensemble des normes qui gouvernent la vie sociale à un endroit et à un moment donné) revient finalement à donner forme à l'abject pour ainsi se soustraire à l'assujettissement qui régle le domaine de l'humain.

Butler revient sur cette avenue en conclusion du *Récit de soi* où, dans la foulée de Foucault et de sa définition de la pratique de la critique, elle énonce que « de nouveaux modes de subjectivité deviennent possibles [...] lorsque les conditions limitantes qui nous façonnent se révèlent malléables et réitérables, lorsqu'un certain soi risque son intelligibilité et la possibilité de sa reconnaissance dans une tentative pour exposer et pour

¹⁰³Kim Sang Ong-Van-Cung, « Critique et subjectivation. Foucault et Butler sur le sujet », *Actuel Marx*, n° 49 (*Travail et domination*), 2011, p. 159 ; l'autrice souligne.

¹⁰⁴Judith Butler, « Qu'est-ce que la critique ? », art. cité, p. 93.

¹⁰⁵Judith Butler, « Qu'est-ce que la critique ? », art. cité, p. 91-92 ; Butler cite Michel Foucault.

expliquer les façons inhumaines dont “l’humain” continue à être fait et défait¹⁰⁶. » Elle intègre ainsi la resignification et la stylisation (présentes dans les adjectifs « réitérable » et « malléable ») à ce nouvel exercice de l’agentivité qui implique un engagement frontal et critique avec les normes qui contraignent les sujets plutôt que de se résumer à la résistance décriée par Kathy Dow Magnus. Cela s’inscrit finalement dans un projet éthique encore plus vaste, fondé sur l’impossibilité de rendre complètement compte de soi, ce qui signifie l’impossibilité de jamais parvenir à se rendre complètement intelligible aux autres. C’est ce constat qui pousse Butler à reformuler les termes de la responsabilité : « Se rendre responsable de soi, en effet, c’est avouer les limites de toute compréhension qu’on peut avoir de soi et faire de ces limites non seulement la condition du sujet, mais également le lot commun de l’humanité¹⁰⁷. » L’intelligibilité n’est plus alors la condition de l’existence, le sujet n’a plus à faire le deuil d’une véritable agentivité afin d’exister ; l’absence d’intelligibilité deviendrait plutôt le point de départ de notre humanité. Là où l’intelligibilité résultant de la pratique performative s’avère incompatible avec la notion même d’authenticité, le sujet n’exerçant pas suffisamment de contrôle sur la relation qui s’établit entre son *être* et ses gestes, le fait d’abandonner les exigences d’une cohérence identitaire totale laisse entrevoir la possibilité d’un épanouissement beaucoup plus libre et, en définitive, plus authentique. Ce serait également le point de départ d’une existence comme sujet qui, n’ayant plus à subir le pouvoir, peut réellement s’émanciper. Comme nous le verrons dans les prochains chapitres, c’est d’une telle existence que les personnages romanesques de Sarraute, du *Planétarium* à *Tu ne t’aimes pas*, sont en quête. Leur parcours

¹⁰⁶ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 135.

¹⁰⁷ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 85.

montre à quel point une telle quête peut être longue et ardue, se heurtant à plusieurs difficultés, et demandant une exploration intérieure constante.

CHAPITRE 2
LE PLANÉTARIUM : L'AUTHENTICITÉ MISE EN ÉCHEC PAR LA
PERFORMATIVITÉ

Troisième roman de Nathalie Sarraute, *Le planétarium* annonce un tournant dans l'œuvre de l'écrivaine avec l'abandon de la narration à la première personne. S'y retrouve plutôt un narrateur hétérodiégétique qui contribue au déploiement de « la “vision polymorphe et changeante” d'une conscience passe-partout, anonyme et transparente¹⁰⁸ ». Ce changement ne s'accompagne cependant pas de la dématérialisation de l'environnement qui se développe dans les œuvres suivantes, ce qui fait du *Planétarium* un roman qui réserve une grande place au monde social ; il met en scène une constellation de personnages, organisée autour d'Alain Guimier, dont les échanges et les rapports sociaux sont rigoureusement codifiés suivant les normes et hiérarchies des sociétés bourgeoises. L'intrigue est d'ailleurs plutôt facile à résumer, chose rare pour un roman sarrautien. Elle tourne autour des nouveaux mariés Gisèle et Alain Guimier, qui emménagent ensemble ; ils souhaitent s'installer le mieux possible et accordent une grande importance au choix de leur mobilier et à la décoration de leur logis, y voyant une façon de s'installer dans leurs rôles d'adultes

¹⁰⁸Valerie Minogue, « Notice sur *Le planétarium* », dans Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1800.

et de faire leur place dans la société parisienne. Par la même occasion, ils cherchent à prouver qu'ils ont leur place au sein du milieu artistique et intellectuel que commence à fréquenter Alain, alors qu'il est introduit auprès de Germaine Lemaire, écrivaine renommée. L'ambition des jeunes mariés les mènera à tenter de convaincre Berthe, la tante d'Alain, de procéder à un échange d'appartement, ce qui leur permettrait d'avoir un logement plus grand, dans un quartier plus prestigieux. Tous ces choix font l'objet de discussions dans leurs familles respectives et créent des conflits : les parents de Gisèle, particulièrement, trouvent ridicule la bergère Louis XV sur laquelle s'est arrêté le choix du jeune couple, à qui ils voudraient plutôt offrir de bons fauteuils de cuir, style club anglais. Ces fauteuils sont de véritables révélateurs de valeurs : ils contribuent à faire en sorte que « *Le planétarium* affiche des cristallisations de discours idéologiques appartenant tous à l'idéologie bourgeoise la plus recuite¹⁰⁹ ».

Grand roman bourgeois, *Le planétarium* est, parmi les œuvres romanesques de Nathalie Sarraute, celle qui offre la représentation la plus complète de l'identité de genre ; le roman illustre tant ses processus de construction et de consolidation perpétuelles que les bénéfices qu'en retirent les personnages du point de vue de leur reconnaissance individuelle et sociale. Alain Guimier, personnage principal, est celui qui se montre le plus (ou le seul véritablement) conscient des limites qu'impose le genre et tente de les dépasser. Avant d'étudier les termes de la quête identitaire du protagoniste, je dégagerai, dans un premier temps, la façon dont s'articulent les genres dans le milieu bourgeois au sein duquel il

¹⁰⁹ Charles Bachat, « L'inscription du social dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute », dans Roger-Michel Allemand (dir.), *Situation diachronique (Le « Nouveau Roman » en questions 4)*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Revue des lettres modernes », « L'icosathèque », 2002, p. 214.

gravite, m'attardant plus particulièrement à la famille de Gisèle. Les éléments de la théorie de la performativité de Judith Butler exposés dans le chapitre précédent permettront d'éclairer des retournements surprenants, teintés d'ambiguïté, dans la façon dont certains personnages tirent profit de leur genre. Je reviendrai ensuite, dans un deuxième temps, à la quête d'Alain, marquée elle aussi d'une grande ambiguïté dont je tenterai de cerner les termes. Nous verrons comment Alain poursuit une quête d'authenticité et de reconnaissance paradoxale, qui le mène à vouloir se soustraire à toute exigence sociale et identitaire et, en même temps, à rechercher l'approbation de ceux qu'il admire, ce qui demande un assujettissement aux normes. Nous verrons finalement comment cette quête paradoxale ne connaît pas d'aboutissement et laisse le personnage dans un état d'insatisfaction et dans une impasse, impasse que les romans étudiés dans les chapitres subséquents permettront de dépasser ou à tout le moins de contourner.

1. PEINTURE D'UN MILIEU BOURGEOIS 1 : LA FAMILLE DE GISÈLE

1.1. La bourgeoisie et sa logique binaire

Dans *Le planétarium*, les plus grands représentants de la bourgeoisie sont sans contredit les parents de Gisèle. De leur passé, nous ne savons que peu de choses, sinon que le grand-père maternel de Gisèle dirigeait des employés (*PLA*– 369) et que le père de Gisèle est l'homme pourvoyeur (*PLA*– 366). Leur vie sociale, par exemple le fait qu'ils sont souvent reçus et qu'ils reçoivent à leur tour, les situe avec encore plus de clarté au sein de la bourgeoisie. Leur appartenance à ce système dominant est perceptible dans les stéréotypes de genre auxquels les personnages se rattachent ; conformément à la distribution des rôles dans la

société bourgeoise capitaliste, l'homme est placé à l'avant-scène dans la famille de Gisèle, œuvrant à amasser le capital, alors que la femme demeure en coulisses et gère tout ce qui est domestique.

L'importance que la mère de Gisèle accorde à son rôle au sein du foyer familial est centrale. La narration insiste sur cet élément à plusieurs reprises : « La maîtresse de maison, aussitôt reprend son rôle » (*PLA*– 361) ; « En bonne maîtresse de maison, elle se sent obligée de l'arrêter fermement, cette fois. » (*PLA*– 362) La répétition de « maîtresse de maison » permet de voir que c'est bien un élément clé de l'identité de la mère de Gisèle, d'autant plus que ces passages sont tirés de son propre tropisme : c'est un rôle qu'elle assume pleinement, dans lequel elle se reconnaît, autrement dit c'est par cette appellation qu'elle accède à l'intelligibilité. La mère de Gisèle a conscience de ce qu'implique ce rôle de « bonne maîtresse de maison » et de ses revers :

C'est toujours la même chose, elle essuie les coups en souriant. [...] Les gens abusent de sa bonté, de sa délicatesse, de ce sentiment d'égalité, de ces égards qu'elle a pour n'importe qui. Bonne. Trop bonne. Voilà ce que c'est. Mais il y a autre chose que cela. [...] C'est une sorte de lenteur, de torpeur, un manque dans ses réflexes de souplesse, de vivacité... (*PLA*– 363)

Ce passage dresse un portrait truffé de lieux communs : la femme est délicate, tournée vers les autres, débordante de gentillesse, dotée d'aptitudes sociales qui lui permettent d'assurer l'harmonie, mais elle manque de perspicacité, ne parvient pas à réagir rapidement. Réduite à des qualités comme la bonté et la douceur et à des capacités, toutes maternelles, comme le don et l'abnégation, elle semble ne pas pouvoir se permettre d'écart de conduite – aucune réaction violente ou simplement vive venant d'elle n'est tolérée. En fait, la présence de son sourire en toute circonstance laisse comprendre que préserver les apparences, notamment

l'apparence d'ordre et d'harmonie, est au centre de sa mission. Tenue loin de l'action, son rôle consiste à plaire, charmer et agréments les soirées.

Le point de vue du père rejoint celui de sa femme quant à l'intellect de celle-ci : « Maintenant[, pense-t-il,] elle a décidé que c'est le moment de leur servir ces racontars idiots... des ragots... aucun intérêt, pas un mot de vrai dans tout ça, comme toujours... » (PLA- 352) L'homme semble ainsi posséder un jugement supérieur, grâce auquel lui pourrait, contrairement à sa femme, distinguer le vrai du faux ; il dénigre le comportement (d'ailleurs habituel, répété) de sa femme et considère qu'elle est incapable d'apporter quoi que ce soit de pertinent à une conversation. Les hommes parlent, disent des choses vraies, et les femmes bavardent, babillent, papotent, prononcent des mots frivoles et dénués de sens véritable. Par ailleurs, la vision qu'a la femme de son mari est tout à fait complémentaire à celle qu'il a d'elle. Alors que, selon lui, elle jacasse sans arrêt, la femme voit son mari comme inintéressant et ennuyeux en raison de la teneur sérieuse de sa conversation : « mais si elle le laissait faire, on mourrait d'ennui. Jamais rien d'excitant, toujours des sujets sérieux, les finances, la politique... Et surtout, il faut que ce soit lui la vedette, qu'il parle, qu'il fasse la roue, sinon il n'écoute pas, tout le dégoûte, les gens sont stupides, assommants... » (PLA- 353) L'homme se consacre aux grands enjeux de la société capitaliste que la femme ne comprend pas et trouve dénués d'intérêt. L'homme, en outre, se considère comme le centre de l'attention, il s'attend à ce que les événements s'organisent autour de lui et il s'accorde l'autorité nécessaire à la formulation de jugements sur ses semblables et les situations. Cela complète tout à fait le rôle de la femme, qui est de

maintenir discrètement l'ordre, de demeurer dans le paraître plutôt que de s'engager dans l'action, elle qui n'a pas la vivacité nécessaire pour y parvenir.

Ces rôles constituent autant d'interpellations, au sens où l'entend Judith Butler, auxquelles répondent les personnages ; ces derniers sont identifiés à l'aide de stéréotypes de genre qui deviennent constitutifs de leur identité. En effet, si la mère de Gisèle revient autant sur son rôle de maîtresse de maison, c'est parce que celui-ci l'a produite (et la produit toujours) performativement : ce stéréotype est utilisé par son entourage pour la désigner et de cette façon lui donner une forme reconnaissable. Le fait qu'elle le reprenne ensuite dans son discours intérieur est la marque du succès de cette interpellation, qui en vient à constituer une citation qui entretient le rôle de la femme en le convoquant sans cesse. Cette construction du genre des parents de Gisèle prend ainsi l'apparence d'un jeu de miroirs ou d'échos perpétuellement renvoyés, au point d'en masquer complètement les composantes pour les participants. Pour les parents de Gisèle, la division binaire et complémentaire des genres paraît aller d'elle-même : elle répond à une « hiérarchie inaltérable du monde¹¹⁰ » qu'affectionne particulièrement l'idéologie bourgeoise, comme le relève Barthes dans *Mythologies*. Cette illusion d'immuabilité, Judith Butler l'associe quant à elle aux mécanismes de la performativité du genre, qui en viennent à octroyer une légitimité toute naturelle aux rapports de pouvoir entre les genres. La performativité acquérant son pouvoir dans l'itération, il n'y a pas de citation originelle qui fasse loi. Comme l'écrit Judith Butler dans *Ces corps qui comptent*, l'autorité de la citation antérieure

¹¹⁰Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970, p. 266.

« est en réalité *dérivée* de sa citation contemporaine¹¹¹ » et non l'inverse. Elle poursuit : « Il n'y a donc pas de position antérieure qui impose par la loi, qui initie ou qui motive les divers efforts d'incarnation et d'illustration de cette position ; au contraire, cette position est une fiction produite au cours de ses illustrations¹¹². » Le fait que les parents de Gisèle se conforment sans réserve aux stéréotypes de genre leur permet ainsi de posséder des identités très fortes, qui suivent, sans exception, les lignes tracées par l'idéologie bourgeoise dominante. Ils forment donc un couple très cohérent, reconnu dans leur milieu, aux rôles complémentaires, dont la remise en question est prévenue par les mécanismes même de la performativité¹¹³.

L'attachement de Gisèle au modèle que lui offrent ses parents se manifeste au cours d'une altercation qu'elle a avec son père, lors d'un souper en famille. Gisèle commence par chercher à défendre la beauté singulière de l'écrivaine Germaine Lemaire devant son père, malgré le discours de ce dernier sur les femmes et sur leur place dans la société : « calfeutrées [...], ornements, objets de prix, plantes de serre » (*PLA*– 410). L'homme tourne également au ridicule le mouvement d'émancipation des femmes : « révoltant de les voir, les pauvrettes... on me l'a raconté... ah, c'est beau, leur égalité... [...] Mme Curie... ah, laissez-moi rire... balivernes... folies... vieilles femmes à quarante ans... éteintes,

¹¹¹Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 118 ; l'autrice souligne.

¹¹²Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 118-119.

¹¹³Les parallèles entre la pensée de Judith Butler et celle de Roland Barthes sur ce point sont frappants. En effet, Roland Barthes semble identifier des processus tout à fait similaires dans la construction de l'idéologie dominante, par exemple lorsqu'il soutient que « La Doxa (l'Opinion) [...] n'est qu'un "*mauvais objet*" : aucune définition par le contenu, rien que par la forme, et cette forme mauvaise, c'est sans doute : la répétition. [...] La Doxa est un mauvais objet parce que c'est une répétition morte, qui ne vient du corps de personne – sinon peut-être, précisément, de celui des Morts. » (Roland Barthes, « Le mauvais objet », *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2010, p. 85 ; l'auteur souligne.)

ridées, monstres, bas-bleus, objets de risée, de répulsion... » (PLA– 410-411) Dans un mouvement de réaction typique, le père de Gisèle cherche ainsi à discréditer un mouvement qui remet en question ses privilèges, sa position de dominant au sein de la société. Gisèle, d'une autre génération, considère les idées de son père sur les femmes comme rétrogrades et tente de s'y opposer, de résister à la réification répétée qu'effectue l'homme dans son discours : « Elle le hait... [...] elle veut se sauver, elle ne veut pas s'abandonner... elle sent que si elle se laissait aller une seconde, eh bien, elle aussi, peut-être, dans cette camelote qu'il faut détester, dans ces poupées de coiffeur... elle trouverait... il n'y a pas si longtemps, elle-même... mais elle ne veut pas, il peut tirer aussi fort qu'il voudra, rien à faire... » (PLA– 411) Gisèle semble donc vouloir elle aussi s'émanciper, ou à tout le moins se détacher de l'idéal féminin de son père, même si elle a conscience de s'y être longtemps conformée. En fait, ses pensées laissent paraître une brutalité croissante : « La plus ignoble réaction, la barbarie, l'obscurantisme, la bêtise, la plus atroce hérésie... il incarne tout ça, lui [...]. Mais elle est prête à le battre, à le brûler, à l'écarteler » (PLA– 412). Pourtant, et étonnamment, de ce comble de violence, la conversation passe très rapidement à la réconciliation des deux parties. Le lecteur se rend alors compte que l'opposition de Gisèle, malgré toute sa passion, n'était que superficielle : « Elle ne veut pas qu'il se laisse détrôner. C'est pour ça qu'elle se fâche, qu'elle s'indigne, qu'elle l'adjure... [...] son père omniscient, bienveillant. [...] Elle recevrait, – et ce serait l'apaisement, ce serait le bonheur – inclinée devant lui comme il se doit, sa bénédiction... » (PLA– 413) Ainsi, Gisèle s'indigne du discours de son père parce qu'elle ne veut pas qu'il brise l'image, voire l'icône de père parfait à laquelle elle l'associe ; en d'autres mots, elle aimerait qu'il assouplisse ses

idées et les rend conformes aux siennes pour préserver cette image idéalisée et vénérée qu'elle s'est construite et pour continuer de s'y soumettre. Elle demeure de la sorte très attachée à la figure autoritaire qu'incarne son père et à sa position genrée de fille à ses côtés. L'opposition de façade n'est finalement rien de plus qu'une façon pour Gisèle de renforcer l'autorité paternelle et de nourrir les conceptions du genre même qu'elle contestait, celles que ses parents lui ont inculquées. Elle conserve donc, en dépit du fait qu'elle reconnaît les limites que lui impose le discours paternel, son rôle de fille sage et obéissante, admirative devant la force virile de son père.

1.2. Gisèle, une épouse comme sa mère

Le couple que forment ses parents offre à Gisèle un modèle de division des genres rigide et imposant qui influence aussi la performativité de son propre genre en tant que femme mariée. En effet, la mère de Gisèle, très près de sa fille, l'accompagne tout au long de sa formation identitaire, lui fournissant les éléments nécessaires à son développement. La mère, par son rôle de guide, exerce ainsi un certain pouvoir sur sa fille, qui accepte quant à elle de se soumettre à son autorité, demeurant à l'écoute de ses enseignements. La mère s'assure ainsi que la fille répète bien son rôle de femme mariée, l'y préparant très tôt. Guidée par sa mère, Gisèle commence à imaginer son mariage dès l'enfance, car le mariage représente pour elles l'étape cruciale marquant le passage de la vie de petite fille à celle de femme :

Ensemble elles l'avaient préparée, attendue, imaginée, ne se lassant pas d'entendre, de raconter, assises le soir serrées l'une contre l'autre [...]... c'était son histoire préférée depuis qu'elle avait onze ou douze ans : Oh, raconte-moi encore, maman, comment ce sera, le grand jour... la robe de mariée, les robes de demoiselles d'honneur (*PLA*– 371-372).

La désignation de cette scène imaginée, orchestrée pendant des années comme étant une « histoire » soulève plusieurs éléments significatifs quant à la performativité du genre de Gisèle. D'une part, elle rappelle les histoires que les enfants réclament au coucher, souvent les mêmes, continuellement répétées. À ce titre, le mariage agit comme une citation qui, à chaque répétition, renforce le genre de la jeune fille. Le simple fait qu'il soit question de la *cérémonie* du mariage va aussi dans le sens de la citation puisque le mariage est un rituel – il suit donc un schéma emprunté par tous depuis des générations. De plus, toutes ces mises en scène créées par Gisèle et sa mère sont par la suite désignées comme « une belle tapisserie qu'elles avaient brodée » (PLA– 372), la métaphore évoquant, par l'élaboration progressive de la tapisserie, à la manière du tissage, de surcroît ornée de broderie, le caractère éminemment construit de la performativité du genre. D'autre part, cette même désignation de la scène, planifiée jusqu'à la couleur des habits des petits pages, comme une « histoire » souligne son aspect fictionnel : il s'agit là d'une véritable « fiction régulatrice¹¹⁴ ». Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler envisage « [l]'univocité du sexe, la cohérence interne du genre et le cadre de référence binaire tant pour le sexe que pour le genre [...] comme des fictions régulatrices qui consolident et naturalisent les régimes convergents de pouvoir liés à la domination masculine et l'hétérosexisme¹¹⁵. » Dans la mesure où le mariage est représenté, dans *Le planétarium*, comme le nécessaire aboutissement de la vie de Gisèle et qu'il s'agit d'une institution qui maintient (en même temps qu'elle impose) le « cadre de référence binaire » des relations de genre, il correspond

¹¹⁴Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 95.

¹¹⁵Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 110.

tout à fait à la description que fait Butler des fictions ou des « idéa[ux] régulateur[s]¹¹⁶ » qui « stabilis[ent] artificiellement le genre¹¹⁷ ». Cette fiction dans laquelle Gisèle se met en scène en suivant les indications de sa mère lui assigne donc un genre qui s'inscrit de façon tout à fait cohérente dans les structures de pouvoir en place, qui maintiennent la femme dans une position d'infériorité par rapport à l'homme, conformément au modèle parental.

Les efforts de la mère de Gisèle pour inscrire sa fille à l'intérieur de fictions régulatrices du genre sont par ailleurs soutenus par une foule d'autres discours en circulation, ce qui contribue à la sédimentation du genre de Gisèle. Par exemple, Gisèle explicite une partie du matériel source de la construction de son rôle d'épouse alors qu'elle repense aux années qui ont précédé son mariage : « Sourires, regards entendus, murmures... plus tard, plus tard, tu vas voir... Images offertes partout, chansons, films, romans... » (PLA– 377) Des représentations culturelles dominantes, d'ordre discursif et reprises par nombre de personnes, dans nombres de contextes et médias, tracent donc les limites du genre. Ces représentations, données comme des modèles exemplaires et édifiants, imposent à leur tour certains signes corporels, comportements ou gestes. Aux discours et aux fictions assurant la cohérence du genre se joignent donc des actes physiques, corporels, qui, à leur tour, « produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure, mais cette production se fait *à la surface du corps*¹¹⁸ », comme le rappelle Butler. Ces gestes s'ajoutent donc aux discours cités et ils contribuent de façon tout aussi cruciale à la cohérence du genre. Butler considère d'ailleurs que ce sont ces gestes qui confèrent au

¹¹⁶Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 258.

¹¹⁷Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 258.

¹¹⁸Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 259 ; l'autrice souligne.

corps son « statut ontologique¹¹⁹ ». L'historicité de ces citations, comme il a été vu dans le cas des parents de Gisèle, s'efface sous l'effet de la performativité. Cela rend le genre tellement omniprésent et évident qu'il masque son caractère profondément *construit*, qu'il échappe à la remise en question de sa fabrication.

Le paysage culturel et discursif dans lequel évolue Gisèle la prépare ainsi inévitablement à voir son mariage comme une histoire où les rôles sont déjà bien campés, le sien comme celui de son époux : « Promis, annoncé, attendu, apparu enfin, plus beau que tout ce qu'il lui avait été possible d'imaginer... un peu timide peut-être, mais racé, mais élégant, sourire fin de ses yeux gris, tout le monde en avait convenu : un vrai prince charmant. » (*PLA*– 377) Cette dernière appellation se révèle particulièrement révélatrice dans la perspective butlérienne de la performativité du genre puisqu'elle constitue tout à la fois une citation et une interpellation. En effet, le prince charmant, inscrit dans l'univers des contes de fées, fait immédiatement surgir l'image d'un homme vaillant, fort, séduisant, capable d'affronter tous les dangers pour sauver une demoiselle en détresse. La mobilisation, dans le discours de Gisèle, de cette image séculaire renforce sa participation à la production d'un genre masculin héroïque, tout autant qu'à celle, par différenciation, d'un genre féminin vulnérable. Que cette citation prenne également la forme d'une interpellation visant Alain fait advenir ce dernier et sa princesse comme sujets dans le cadre de cette construction.

Comme épouse, Gisèle se conforme donc totalement aux stéréotypes de genre qui représentent la femme comme faible et inactive. Elle se révèle totalement soumise à Alain

¹¹⁹Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 259.

qui, lui, est tout-puissant devant sa femme : sans lui, elle « n'[est] rien qu'attente, suspens » (PLA– 380) et le monde demeure « un peu inerte, gris, informe, indifférent » (PLA– 380). Alain prend ainsi le rôle de l'homme puissant, détenteur du savoir et de la raison, capable de prendre en charge différentes situations : « Il sait tout. Les hommes savent toutes ces choses-là. Ils sont forts, intelligents. Ils vous protègent... c'est délicieux... » (PLA– 415) Ce passage extrait du tropisme de Gisèle révèle son adhésion au stéréotype, qui lui réserve une place en retrait de l'homme, conformément au modèle bourgeois et patriarcal. En fait, Gisèle se complaît dans ces rôles, cette distribution : son admiration pour la force de son mari est pour elle source de plaisir. Ainsi, elle entretient son infériorité au sein de son mariage : « C'était délicieux de le déléguer pour qu'il fasse le tri, de rester confiante, vacante, offerte, à attendre qu'il lui donne la becquée [...]. C'était bon, c'était réconfortant. » (PLA– 381) Gisèle manifeste rien de moins que son appréciation de sa propre passivité, de sa dépendance à son mari, à qui elle s'en remet totalement, appréciation qui n'est jamais que celle de son adhésion aux normes inculquées et apprises (où l'on revient à son statut de bonne petite fille, qui semble fondateur, profondément ancré sous l'égide du père). Son adhésion au rôle que lui attribue la société se fait donc sans réserve et contribue à produire son identité de genre, centrée autour de sa place au sein du couple qu'elle en vient à constituer avec son prince : une fois mariée, Gisèle ne se définit qu'en rapport à Alain et toutes ses interventions l'impliquent. Si elle a un genre cohérent et stable, qui « *[i]ncarne les normes [...],[,] parachèv[e] son statut de sujet*¹²⁰ », elle demeure

¹²⁰Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, 3^e édition, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 201 ; l'autrice souligne.

cependant un sujet qui ne bénéficie pas d'agentivité propre, assujettie aux normes patriarcales.

1.3. Forces du stéréotype

Un nuage vient toutefois se former à l'horizon rêvé du mariage de Gisèle et Alain au moment où les parents de Gisèle souhaitent offrir au jeune couple des fauteuils. C'est que le couple convoite plutôt une bergère Louis XV aperçue chez un antiquaire, choix pour lequel Gisèle s'est laissé diriger par Alain, l'intérêt de la femme ayant été nourri par le regard du mari, « qui lui permet de découvrir, d'inventer, cette ferveur, cette intensité de sensations, ces désirs effrénés. » (PLA– 381) Elle s'en remet totalement à lui, confiante et admirative devant ses goûts, s'y mouvant, en quête d'une harmonie de couple parfaite : « Le mariage seul donne des moments comme celui-ci, de fusion, de bonheur, où, appuyée sur lui, elle avait contemplé la vieille soie d'un rose éteint [...]... Une caresse, un réconfort coulaient de ces calmes et généreux contours... » (PLA– 381) Or, à la sensualité dont est empreinte la bergère pour Alain, et donc pour Gisèle, les parents de celle-ci opposent le pratique et l'économique sous la forme de fauteuils de cuir style club anglais.

Les fauteuils que les parents de Gisèle souhaitent offrir au jeune couple portent toutes les marques du culte bourgeois. Leurs mérites sont vantés par une amie de la mère de Gisèle : « C'est aussi bien fait que chez Maple... Inusable... Et bien moins cher... Vous devriez donner l'adresse à vos enfants, puisqu'ils sont en train de s'installer. Ça leur durera toute leur vie... » (PLA– 365) Si ce passage est, dans le texte, identifié comme étant du discours direct, l'utilisation répétée de points de suspension laisse plutôt l'impression que

les propos de l'hôtesse n'ont pas été transcrits dans leur intégralité. Ainsi, il semble que ce qui est rapporté, émergeant du tropisme de la mère, corresponde à ce que la réceptrice a retenu ; de toute la réponse de l'hôtesse, la mère de Gisèle a donc porté une attention particulière au prix du produit et à sa durabilité, autrement dit à la valeur de l'investissement. Ce sont précisément les données qu'elle reprend lorsqu'elle se prépare à les offrir aux jeunes : « ils sont très confortables ces fauteuils, parfaitement [...]... ils sont inusables, parfaitement, ça compte, ça, figurez-vous, demande donc un peu à ton père, lui qui a gagné l'argent qu'il a fallu pour les acheter... » (*PLA*– 366) La mère de Gisèle évacue de cette façon toute question esthétique au profit du confort et de l'argent dépensé ou économisé.

Alain résiste aux pressions de sa belle-famille, résistance qui n'a d'égale que l'opposition de ses beaux-parents à la bergère sur laquelle il a jeté son dévolu. La mère de Gisèle entreprend alors d'intervenir auprès de sa fille, car à ses yeux, la bergère apparaît comme une frivolité suspecte ; après tout, « [u]n homme a d'autres chats à fouetter, il se moque de ces choses-là, des bergères Louis XV, des fauteuils » (*PLA*– 374), dit la mère à sa fille, sa remise en question du genre de son gendre soulignant du même coup la division binaire des genres à laquelle elle-même soustrait. C'est pour protéger le bonheur et la respectabilité sociale de sa fille, menacés par les goûts de son mari, que la mère intervient auprès de Gisèle pour tenter d'influencer ses choix. Elle fait ainsi valoir à Gisèle ce qu'implique son devoir d'épouse : « Mais toi, tu peux faire beaucoup. [...] Alain est encore très jeune... il t'écoute... C'est ton rôle de femme, ma chérie, de lui dire... » (*PLA*– 373-374) Elle le répète à la fin de leur conversation, mobilisant la force itérative de la citation :

« Alain est à l'âge où l'on peut encore changer. Tu peux beaucoup pour ça. » (*PLA*– 375-376) La mère cherche en quelque sorte à rompre la passivité de sa fille, à la pousser à agir, à l'intérieur des limites prescrites par son rôle d'épouse. Pour ce faire, elle évoque un stéréotype : celui de la femme qui, bien que dans l'ombre de son mari, le soutient et, chuchotant à son oreille, l'aide à prendre les décisions, participant à leur succès commun. À l'aide de ce stéréotype qui, pourtant, s'inscrit dans une conception de la femme comme étant subordonnée à l'homme, la mère offre à sa fille un outil lui permettant de jouir d'une part d'agentivité.

Cette scène ne représente pas le seul moment où la mère instrumentalise le stéréotype pour en tirer profit : si elle développe une certaine conscience du caractère construit du genre et du carcan qu'il crée, elle parvient à exploiter les stéréotypes réducteurs d'une manière inattendue. Dans une scène tournant toujours autour des fauteuils de cuir, alors qu'elle s'apprête à les offrir aux jeunes mariés, la mère reconstitue le regard que ces derniers posent sur elle : « pitoyable vieille folle, ridicule... » (*PLA*– 368) Elle cherche à nier cette représentation, estime n'être « rien d'autre qu'une vraie maman gâteau, [...] mieux qu'une mère – une amie » (*PLA*– 368). Ses efforts s'avèrent cependant inutiles contre la force du stéréotype que les jeunes et tout particulièrement Alain selon elle mobilisent pour l'interpeller : « Il maintient d'une main ferme ce masque qu'il lui a plaqué sur le visage [...], ce masque grotesque et démodé de belle-mère de vaudeville, de vieille femme qui fourre son nez partout, tyran qui fait marcher sa fille et son gendre au doigt et à l'œil. » (*PLA*– 368) La particularité de ce passage vient du fait que la mère de Gisèle semble percevoir la force performative du genre : elle comprend que ces interpellations la

changent, qu'elle est forcée de porter le masque par lequel elle est interpellée. Comme elle ne peut y résister, elle décide plutôt de l'utiliser. Elle assume ainsi l'image que le jeune couple se fait d'elle, la performe et en tire rien de moins qu'une agentivité accrue :

Un roc immense étalé sous leurs yeux au soleil. Ils peuvent en faire le tour, l'examiner à loisir : avare ; mesquine ; bornée ; béotienne ; lâche qui profite brutalement de sa force ; mère dénaturée ; « castratrice » – une de leurs expressions ; vraie belle-mère de vaudeville. Les petites vagues furieuses de leurs regards, de leurs pensées viendront se briser à ses pieds. [...] [P]lus rien à craindre : il n'y aura plus de ces regards échangés entre eux, sous lesquels elle se ratatinait (*PLA*– 370).

D'exposée et sans défense, la mère devient une masse solide et inattaquable une fois qu'elle endosse le rôle familial genré par lequel elle est interpellée. En s'identifiant au stéréotype de la belle-mère de vaudeville, elle le resignifie, pour reprendre les termes de Judith Butler : elle le réitère tout en le recontextualisant¹²¹. Butler, à la suite de Derrida, considère que de telles recontextualisations permettent « de penser la performativité en relation avec la transformation, avec la rupture par rapport aux contextes antérieurs, avec la possibilité d'inaugurer des contextes à venir¹²² ». Ces recontextualisations se font dès lors « sur des modes plus positifs¹²³ », soit des modes « “qui étend[ent] la puissance d'agir”¹²⁴ ». La mère de Gisèle fait l'expérience de cette puissance d'agir alors qu'elle mobilise, qu'elle assume et rejoue le stéréotype, en ajustant les paramètres : habitée par « le calme, une sensation de puissance, de liberté » (*PLA*– 369), elle parvient à résister aux assauts des jeunes. Elle exerce ainsi l'agentivité dont elle se sentait auparavant totalement dépourvue.

Gisèle, cependant, ne paraît pas en mesure d'effectuer un revirement semblable ou un retournement du stéréotype à son profit. Ainsi, lorsqu'elle cherche à mettre en pratique

¹²¹Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 217-218.

¹²²Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 222.

¹²³Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 38.

¹²⁴Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 38.

les conseils de sa mère pour convaincre Alain d'accepter les fauteuils de cuir qui leur sont offerts, c'est sa faiblesse qui est décrite : « C'est impossible, elle ne peut pas rester si loin de lui, l'observer à distance et puis essayer froidement, prudemment, avec habileté, comme le ferait un psychiatre, de glisser en lui les mots qui vont sans qu'il s'en aperçoive le façonner, le transformer, le guérir... Non, elle n'en a pas le courage. » (PLA– 385) Il est vrai qu'elle se ressaisit ensuite, qu'elle récupère les arguments de sa mère, qu'elle sert à Alain : « Les fauteuils de cuir sont plus solides, plus commodes, moins chers et voilà tout. » (PLA– 386) Elle tente de jouer auprès de son mari un rôle maternel, en l'assurant d'un soutien discret mais avisé et réconfortant, conformément à ce que lui a appris sa propre mère : « elle le prendra dans ses bras, elle le serrera contre elle... Qu'il s'abandonne, là, contre elle, elle saura le protéger, elle l'aidera à grandir, à changer... il peut changer s'il le veut... » (PLA– 387) Mais Alain, lui, ne se conforme pas à ces attentes, il refuse de se laisser diriger. L'interpellation que lui destinait Gisèle demeure donc de l'ordre du fantasme, elle est inopérante. D'ailleurs, c'est bien la bergère qui se retrouve dans l'appartement du couple à la fin du roman (PLA– 460), ce qui confirme que Gisèle n'a pas acquis la capacité d'agir nécessaire pour influencer les choix de son mari.

Gisèle a un genre qui est en somme construit de manière cohérente puisqu'il répond aux normes bourgeoises qui lui sont données en exemple par ses parents. Son genre s'articule autour de deux rôles, par ailleurs complémentaires : celui de fille et celui d'épouse. Mais le passage de l'un à l'autre ne se fait pas sans heurts, notamment en raison de la tension qui se dessine entre la mère et l'époux, celui-ci ne permettant pas à Gisèle de jouer le rôle appris auprès de sa mère. Bettina Knapp souligne d'ailleurs qu'il y a « une

rivalité, une jalousie, entre la belle-mère et son gendre pour la possession de sa fille Gisèle[.] Serait-elle guidée par sa mère ou par son mari¹²⁵ ? » Le genre de Gisèle paraît donc avoir des exigences identitaires élevées, qui, peu importe le rôle qu'elle adopte, impliquent sa soumission, avec comme résultat qu'elle ne parvient pas à exercer une quelconque agentivité, contrairement à sa mère qui parvient à retourner le stéréotype de genre, jusqu'à un certain point, à son avantage.

2. PEINTURE D'UN MILIEU BOURGEOIS 2 : LA FAMILLE D'ALAIN

2.1. Des modèles stéréotypés et insatisfaisants

Alain Guimier, en tant que jeune homme, exerce davantage de pouvoir que sa femme Gisèle ; il en exerce sur elle, comme il a été vu, mais se montre tout de même insatisfait de ce que lui réserve la société bourgeoise. Il est le personnage du *Planétarium* qui représente le plus clairement la « quête d'authenticité et de vérité¹²⁶ » qui sous-tend l'œuvre de Sarraute, celle qui « rencontre l'inévitable problème des rapports conflictuels entre l'individu et une société dont il subit la loi¹²⁷ ». Cela revient à dire, en termes butlériens, qu'Alain cherche à conjuguer intelligibilité et authenticité : il recherche une manière d'exister comme sujet intelligible ou reconnaissable, c'est-à-dire respectant les normes du *dicible*¹²⁸, sans pour autant être totalement assujetti aux normes, autrement dit en préservant une autonomie garante de son authenticité. C'est la raison pour laquelle il cherche, dans un premier temps, à tourner le dos aux identités de genre bourgeoises, incompatibles avec cette

¹²⁵Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 90.

¹²⁶Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, 2^e édition, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Contemporains », 2002, p. 43.

¹²⁷Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 43.

¹²⁸Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 201.

quête. L'entreprise d'Alain est colossale, ne serait-ce que parce que les identités auxquelles il souhaite tourner le dos sont celles qui l'ont formé toute sa vie, celles auxquelles ont eu et ont toujours recours son père et sa tante Berthe, la sœur de son père – une veuve sans enfant qui a pris le relais de la mère d'Alain après le décès de celle-ci.

Pendant toute l'enfance d'Alain, Pierre Guimier et Berthe se sont livrés une guerre d'influence, chacun cherchant à s'imposer dans l'éducation du garçon. Berthe, pour justifier son implication dans l'éducation d'Alain, met l'accent sur ses qualités féminines et maternelles, faisant valoir que « le pauvre petit orphelin sans mère avait besoin d'être dorloté, un homme ne comprend pas ces choses-là » (*PLA*– 436). Mais Pierre n'apprécie pas que sa sœur « dorlote » Alain, considérant que les soins et les attentions qu'elle lui donne développent chez son fils des aspects féminins indésirés. Il cherche donc à la freiner :

Elle avait la puissance aveugle d'une force naturelle et lui luttait toujours, comme les Hollandais contre l'invasion de l'eau, cédant du terrain, construisant plus loin des digues : jeux virils, instructifs, discours moraux, herbiers, promenades dans les musées, collections de papillons, graves conversations entre hommes, mépris des joies faciles, nobles curiosités, pures contemplations... (*PLA*– 436)

Aux interpellations féminines que Berthe adresse à Alain, Pierre Guimier oppose des activités masculines misant sur la force et la connaissance. Il s'assure donc que son fils ait un modèle viril et voit comment un homme doit se comporter, y opposant un féminin qu'il dévalorise : le « mépris des joies faciles » semble en effet sous-entendre que les femmes s'abandonnent à leurs passions et sont dotées d'une raison faible, alors que les « graves conversations » et les « nobles curiosités » s'opposeraient à la curiosité basse et malade des commères. Or, une fois adulte, Alain juge sévèrement son père et sa tante, dépeignant son père comme un être sans pitié, un loup mordant les agneaux qui

l'approchent, un ogre (*PLA*– 423), alors que ce qu'il retient de Berthe est son attitude méprisante (*PLA*– 472). Il semble que les deux modèles que lui ont servi, sur un mode compétitif, ses figures parentales ne l'ont pas satisfait puisqu'il ne s'identifie ni à l'un ni à l'autre.

Si les réserves qu'il éprouve signalent son insatisfaction envers les figures parentales qui l'ont guidé dans son enfance, Alain rejette explicitement et carrément les modèles identitaires préfabriqués offerts par la bourgeoisie, comme on le voit au moment de la querelle des fauteuils. Lorsque Gisèle, suivant les conseils de sa mère, tente, sans grande conviction, de vendre l'idée des fauteuils de cuir à Alain, ce dernier oppose aux arguments financiers qui lui sont servis (les fauteuils sont moins chers et plus durables) son « esthétisme », « son goût de la beauté et de l'inutile¹²⁹ ». Plus encore, pour Alain, les fauteuils incarnent « le bon mari sérieux, la famille, la carrière... [...] Un symbole magnifique. De chez Maple. Inusables. Économiques. » (*PLA*– 387) Conformément au modèle bourgeois dominant qu'ils symbolisent ici, les fauteuils de cuir portent en eux une représentation très précise de l'homme et de la famille, représentation dont Alain se dissocie par une touche d'ironie. Le « bon » mari, en effet, est celui qui fait consensus, qui est conforme aux attentes de la majorité, celui qui reconduit tous les préceptes bourgeois : l'homme fort, pilier (moral, économique) de la famille, un exemple de rectitude sociale (et de conformisme). Alain fait preuve d'une grande acuité dans sa perception de la performativité où l'entraînerait l'acceptation des fauteuils offerts par ses beaux-parents : il reconnaît qu'en les laissant entrer dans son salon, il deviendrait lui-même ou serait

¹²⁹Charles Bachat, « L'inscription du social dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 211.

contraint de devenir ce qu'ils représentent. Alain dévalorise ce que les fauteuils représentent, tout autant qu'il renforce leur aspect genré lorsqu'il voit en eux ce « dont rêvent les dactylos, l'idéal des bonnes d'enfants » (*PLA*– 387). Cette vision de l'homme à laquelle on veut l'amener à se conformer proviendrait donc de femmes peu éduquées, qui évoluent en marge d'un milieu bourgeois qu'elles idéalisent. La dévalorisation ainsi opérée montre la distinction qu'Alain cherche à établir entre lui-même, intellectuel surplombant le monde, créateur mâle et supérieur, rôle qu'il tient auprès de Gisèle, et le modèle bourgeois. Le rejet d'Alain est sans équivoque : sentant que les fauteuils l'enfermeraient dans des normes très contraignantes et pour lui-même dévalorisantes, le jeune homme soutient qu'ils sont ni plus ni moins « le signe de l'ordre qu[e ses beaux-parents bourgeois] veulent imposer, de leur puissance, de [sa] soumission » (*PLA*– 400). Alain ne compte pas se laisser faire et « lutte pour ne pas les avoir chez [lui] comme s'[il] défendai[t] [sa] vie » (*PLA*– 399), puisqu'accepter les fauteuils et tout ce qu'ils représentent revient à « se mutiler » (*PLA*– 387). Bien au-delà d'une question pratique d'ameublement, la querelle des fauteuils revêt pour Alain des enjeux proprement identitaires¹³⁰ ; les fauteuils de cuir offerts par ses beaux-parents représentent pour lui, comme le résume Jean Pierrot, une « menace de domestication – dans le confort et le mauvais goût bourgeois – [...] dans laquelle il risque de s'enliser¹³¹ ».

¹³⁰Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 91.

¹³¹Jean Pierrot, « Connivence et exclusion dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », dans Pascale Foutrier (dir.), *Éthique du tropisme. Nathalie Sarraute*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 43.

2.2. Le conflit entre intelligibilité et authenticité

Le désir d'authenticité d'Alain, qui l'amène à refuser les symboles bourgeois avec tout ce qu'ils engagent de performatif, a des ramifications qui dépassent la simple préférence d'un milieu à un autre. C'est que la quête d'Alain est quasi impossible, lui qui, adoptant une conception romantique du sujet, cherche à se construire à partir de ce qu'il considère comme lui étant particulier, indépendamment des cadres normatifs et performatifs. Le tropisme du père d'Alain nous dévoile une partie de ce qu'implique une telle quête.

Au moment où Gisèle sollicite l'appui de son beau-père à propos d'un éventuel échange d'appartement avec Berthe, Pierre Guimier ressent la pression des normes, les attentes qui lui dictent une certaine conduite : il se sent observé et forcé de jouer le rôle du père veillant au bien-être de ses enfants, car « [t]ous les braves gens, toutes les mères de France, tous les pères du monde rassemblés autour de lui écoutaient attentivement les paroles de l'innocente enfant » (*PLA*– 437). Après s'être fait interpellé par Gisèle à l'aide du stéréotype du père bienveillant (« J'étais sûre que vous ne refuseriez pas de nous aider... Vous êtes si bon... », *PLA*– 437), Pierre n'a d'autre choix que de se conformer au modèle convoqué. Se plier aux modèles extérieurs semble cependant entraîner une forme d'aliénation puisque Pierre Guimier, assujetti à l'appel de Gisèle, se sent étranger : « ils ont grimé son visage en cette face bonasse de bon père, de beau-père gâteau, ils l'ont déguisé en brave gros barbon. » (*PLA*– 437) Pourtant, si la performativité s'oppose ici à l'authenticité, elle comporte aussi des avantages, puisque le maquillage, dans la phrase suivante, facilite l'évolution de Pierre Guimier dans la société : « il se sent poussé, tout pommadé, le long des rues propres et vides, ouvrant des portes bien graissées, avançant

sans effort sur des tapis moelleux » (*PLA*– 437). Cet enduit qui le recouvre a donc aussi la capacité de le propulser dans le monde, d’ouvrir devant lui toutes les portes. En étant soumis aux conventions du genre qu’il performe, Pierre Guimier s’inscrit dans le monde avec aisance, assuré de la place qu’il y occupe alors avec facilité. Là réside toute la complexité ou l’impossibilité de l’entreprise d’Alain : en cherchant à développer une identité qui ne lui serait pas imposée de l’extérieur comme un masque rigide, un déguisement, une apparence factice, une identité qui ne serait en fin de compte pas performative, il cherche à se soustraire au « processus [...] à travers lequel les conditions de la lisibilité et de l’intelligibilité de la subjectivité sont réglementées¹³² ». Sa quête d’authenticité compromet de ce fait la reconnaissance de son existence comme sujet ; il se rend, en d’autres termes, inintelligible.

Le rejet des genres bourgeois et des symboles qui les confortent n’est donc pas sans conséquence pour Alain, d’autant plus que, malgré son désir de distance, il demeure attaché au milieu bourgeois, puisqu’il « appartient simultanément à sa famille, au sens étroit du terme – famille par le sang, représentée par Pierre et la tante Berthe –[,] au couple qu’il a formé avec Gisèle, à la famille de cette dernière, sa belle-famille, à laquelle il est – il se sent douloureusement – plus ou moins annexé¹³³ ». La recherche d’Alain, si difficile, voire impossible soit-elle, est celle d’une agentivité qui viendrait de lui-même, une agentivité authentique pourrait-on dire en croisant les termes butlérien et sarrautien, qui ne serait pas conférée par un rôle qu’on le forcerait de prendre, par des normes auxquelles il se plierait ; cette quête entraîne un refus de se soumettre aux attentes, ce qui déstabilise son entourage,

¹³²Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 70.

¹³³Jean Pierrot, « Connivence et exclusion dans l’œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 44.

créant malaises et micro-drames. C'est ce qui se produit, dans une scène souvent commentée, lorsque la belle-mère d'Alain, lors d'un souper de famille, lui offre une salade de carottes râpées, convaincue qu'il l'appréciera : « Alain m'a dit qu'il aimait les carottes râpées. [...] Elle a sauté là-dessus, elle tient cela entre ses dents serrées. Elle l'a accroché. Elle le tire... Le ravier en main, elle le fixe d'un œil luisant. » (*PLA*– 408-409) Mais Alain refuse le plat avec nonchalance, se défait de la poigne de sa belle-mère : « Il est parti, [...] c'est une enveloppe vide, le vieux vêtement qu'il a abandonné dont elle serre un morceau entre ses dents. » (*PLA*– 409) Cet événement apparemment banal ne l'est finalement pas, puisque cette dernière métaphore émergeant du tropisme de la belle-mère laisse entendre qu'Alain se défait alors des déguisements que les autres voudraient le voir revêtir. Le refus d'Alain des carottes râpées devient ainsi un refus de tout ce que sa belle-mère attend de lui et a des effets dramatiques sur elle : « il l'a humiliée » (*PLA*– 409).

La belle-mère d'Alain, personnage qui paraît satisfait de son identité de genre, est d'ailleurs celle qui semble le mieux percevoir les conséquences de la quête d'Alain. Par exemple, plus elle apprend à le connaître, plus elle se rend compte qu'il y a des « petits nœuds dans la belle tapisserie qu'[elle et sa fille Gisèle] avaient brodée : quelques vices, sans doute, de fabrication dans la trame si joliment brodée... [...] des bizarreries » (*PLA*– 372). Parmi ces « nœuds » rencontrés, on compte également la violente réaction d'Alain le jour de ses noces, lorsqu'on lui a demandé de prendre une pose conventionnelle (« se regardant dans le blanc des yeux, se tenant la main », *PLA*– 372) pour les photos de mariage, ou encore la façon qu'il a de se moquer des expressions qu'emploie sa belle-mère. Cette dernière considère les comportements de son gendre comme suspects, « ce sont des

signes inquiétants » (*PLA*– 373) qui, compromettant la lisibilité, l’intelligibilité d’Alain, compromettent également sa place dans le milieu bourgeois.

Tout concourt à ce qu’Alain demeure une énigme pour sa belle-famille. Cette dernière ne comprend pas le regard qu’il pose sur le monde, ne saisit pas ce à quoi il s’oppose, pourquoi il ne se conforme pas tout simplement aux usages. Ainsi, lorsqu’il se livre à un exercice d’analyse psychologique devant sa belle-famille et quelques-uns de leurs amis, tentant d’expliquer les forces souterraines qui animent sa tante Berthe, les motivations secrètes derrière ses comportements, il suscite l’incompréhension : « qu’est-ce que c’est que ces considérations “profondes”, ça les ennuie, où veut-il en venir avec tout ça ? » (*PLA*– 362) Alain avait pourtant pris la parole à la suite de l’insistance de sa belle-mère : « Oh, il faut qu’il vous raconte ça, c’est trop drôle... [...] Si, racontez-leur [...]... Vous racontez si bien... [...] Si... racontez... » (*PLA*– 350) Mais alors que sa belle-mère demandait une courte anecdote, une histoire qui divertirait ses invités, Alain leur offre un récit d’un autre ordre : une « forêt luxuriante », d’« étranges contrées », des « faunes inconnues », des « rites secrets » (*PLA*– 356). Autant de choses complexes auxquelles son auditoire n’a pas accès ; il a plutôt affaire à un auditoire qui préfère les choses simples, pour qui « [t]out est pareil, dehors, dedans. » (*PLA*– 360) Son public n’est donc pas en mesure de le suivre dans ses réflexions et préfère mettre fin à l’exercice : « Ils se lèvent, cette fois, pour de bon. Scandale. Ce garçon est impossible. Indécent. » (*PLA*– 362) Alain, refusant de se conformer aux attentes et aux normes des bourgeois, se voit rejeté par ces derniers. Non seulement son public s’avère incapable de reconnaître pleinement ses aptitudes, mais il

condamne ce qui est perçu comme une transgression en retirant au jeune homme la possibilité d'être (il est « impossible »), en lui retirant sa reconnaissance.

2.3. Quête et espoirs d'Alain

Si, comme nous l'avons vu, le fait qu'Alain rejette les normes bourgeoises compromet son intelligibilité au sein de sa belle-famille, cela ne semble toutefois pas lui poser problème. En effet, puisqu'il ne se reconnaît pas dans les normes bourgeoises, leur rejet s'inscrit directement dans sa quête d'authenticité. Alain *se* reconnaît lui-même comme un intellectuel à la sensibilité artistique, comme l'annoncent ses choix d'ameublement : à la bourgeoisie, Alain oppose, avec la bergère, une sorte de « passé aristocratique¹³⁴ » où domine le raffinement esthétique. Pour lui, s'inscrire au sein d'un groupe d'intellectuels est donc un moyen pour vivre de façon authentique, soit de faire correspondre ce qu'il est et ce qu'il fait, et c'est pourquoi il est si enthousiaste à l'idée d'intégrer le groupe de l'écrivaine reconnue Germaine Lemaire. Son admiration pour cette dernière est d'abord telle que la femme prend, à ses yeux, des proportions quasi divines : « cette lettre qu'il a reçue d'elle la première fois... il n'en avait pas cru ses yeux... À lui... ce n'était pas possible... au bas de la page, [...] en grands caractères, c'était bien cela : Germaine Lemaire... Miracle... » (PLA- 397)

La seule idée de se présenter devant l'écrivaine comble le besoin de reconnaissance d'Alain et lui fournit les assises identitaires qu'il ne trouvait pas dans la bourgeoisie. Cela se manifeste dans son tropisme, alors qu'il attend dans un café avant de se rendre une première fois chez Germaine Lemaire : « Assis là immobile, il sent comme cela se forme en

¹³⁴Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 91.

lui : quelque chose de compact, de dur... un noyau... Mais il est devenu tout entier pareil à une pierre, à un silex : les choses du dehors en le heurtant font jaillir de brèves étincelles, des mots légers qui crépitent un instant... » (PLA– 391) Solidifié par son inclusion dans le groupe qu’il admire, Alain se sent protégé, il sent qu’il parvient enfin à échapper à la pression sociale qu’exercent sur lui les discours bourgeois. Il précise l’effet qu’il ressent après un bref échange avec le garçon de café, à propos de qui il pense :

Aucun noyau dur en lui, c’est évident. En lui tout est mou, tout est creux, n’importe quoi, n’importe quel objet insignifiant venu du dehors le remplit tout entier. Ils sont à la merci de tout. Il était ainsi lui-même il y a quelques instants, comment pouvait-il vivre ? comment vivent donc tous ces gens avec ce vide immense en eux où à chaque instant n’importe quoi s’engouffre, s’étale, occupe toute la place... (PLA– 391-392)

L’état antérieur décrit par Alain, soit celui d’un sujet poreux, qui n’a d’autre choix que d’absorber ce qui l’entoure, sans possibilité de développer une quelconque individualité, correspondrait à celui d’un sujet résultant de la performativité, dont l’agentivité est encadrée, c’est-à-dire limitée, par le pouvoir qui le produit – ce qui revient à dire, pour Alain, inauthentique. Les conclusions auxquelles en arrive Ann Jefferson à propos de l’inertie récurrente des personnages de Sarraute vont en ce sens, alors qu’elle explique que « [l]es sujets sarrautiens sont [...] passifs, car l’absence de frontières prive la subjectivité de la concentration [*focus*] qui permettrait le développement d’une réelle agentivité¹³⁵. » Si la notion de « *focus* » demeure indéfinie dans les propos de Jefferson, la théorie de Butler nous permet de mieux comprendre la passivité et l’absence de réelle agentivité : produit performatif des discours qui l’entouraient, Alain était complètement dominé par cet extérieur qui l’occupait sans qu’il parvienne à s’y identifier. Il n’exerçait alors aucun

¹³⁵« *Sarraute’s subjects are [...] passive [...] because the absence of boundaries deprives subjectivity of the focus that would make real agency possible.* » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 2000, p. 49 ; je traduis.)

contrôle, pas même partiel, pas même imaginaire, sur la façon dont se construisait son identité. Ce que lui apporte Germaine Lemaire est alors très précieux : la simple anticipation de la rencontre, l'obtention d'une place au côté de l'écrivaine lui permet de se dresser, de se rendre imperméable aux discours dans lesquels il ne se reconnaît pas et de se centrer sur lui-même. Pour Alain, la quête d'authenticité doit mener de la sorte au développement d'une réelle ou authentique puissance d'agir.

3. PEINTURE D'UN MILIEU INTELLECTUEL ET ARTISTIQUE : LE CERCLE DE GERMAINE LEMAIRE

3.1. Déceptions et désillusions, ou un retournement inattendu

Un fossé sépare cependant ce qu'Alain s'attendait à retirer de sa relation avec Germaine Lemaire et ce qu'il en retirera effectivement. En effet, au moment de grâce vécu en amont de sa première rencontre avec le groupe de l'écrivaine succéderont plusieurs déceptions. Il y a d'abord celle de retrouver au sein de ce groupe un milieu hautement hiérarchisé. Une rencontre fortuite entre Alain et Montalais, un proche de Germaine Lemaire, est l'occasion de préciser les usages du groupe : « On est entre camarades, entre compagnons, entre amis. Mais l'ordre règne ici, la discipline. Il faut de la tenue. [...] Il y a des sujets tabous, il y a des credo communs. » (PLA- 445) Si, à travers la camaraderie, l'égalité paraît régner, ce n'est paradoxalement qu'au prix de la répression : sur tous, en tout temps, pèse la menace de l'exclusion si les règles ne sont pas respectées. Ces règles, c'est Germaine Lemaire qui les dicte, comme le remarque Jean Pierrot : « L'auteur [*sic*] nous montre en Germaine Lemaire une femme-écrivain arrivée à la notoriété, qui sait habilement l'entretenir en

s'entourant d'une camarilla de jeunes écrivains ou apprentis-écrivains¹³⁶ ». Les membres du groupe doivent donc s'assurer de maintenir ou d'augmenter le prestige de l'écrivaine, sans quoi ils risquent de subir les conséquences de leur divergence : « Ah, elle ne s'embarrasse pas de scrupules. Quand quelqu'un l'assomme, elle le laisse tomber. [...] Tout ce qui la gêne, elle l'envoie promener. » (*PLA*– 446) Alain, lors de son premier tête-à-tête avec Germaine Lemaire, fait l'expérience directe de l'autorité de la femme, alors qu'il se rend compte que ses espoirs d'une communion intellectuelle avec elle sont impossibles : « En une seconde il a renoncé, tous les rêves d'intimité sont oubliés. Accroupi à ses pieds, il lui montre, il étale devant elle ses présents, ses offrandes, tout ce qu'il possède... » (*PLA*– 398) Complètement dominé par Germaine Lemaire, le jeune homme ne peut que se soumettre, presque se sacrifier pour espérer lui plaire, recevoir sa bénédiction. Alors qu'Alain cherchait dans le milieu artistique un espace où il pourrait librement déployer et développer son identité, ce que le milieu bourgeois, avec ses identités préfabriquées, ne lui permettait pas de faire, force est de constater qu'il ne trouve, au sein du groupe de Germaine Lemaire, qu'une autre hiérarchie, que d'autres diktats auxquels il doit se plier.

La désillusion d'Alain par rapport au cercle de Germaine Lemaire tient aussi au fait que cette dernière n'échappe pas à son genre : elle présente au contraire la même production de genre formaté que celle qu'Alain retrouve dans la bourgeoisie et qu'il désire fuir. En fait, non seulement Germaine Lemaire n'échappe pas à son genre, mais plus encore, comme l'affirme Ann Jefferson, l'écrivaine se sert de son identité féminine « sans retenue », « comme d'un outil de négociation essentiel pour l'obtention d'une place dans un

¹³⁶Jean Pierrot, « Connivence et exclusion dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 35.

monde appartenant aux hommes¹³⁷. » L'identité de genre de Germaine Lemaire occupe en effet une place importante dans le portrait qui est fait d'elle, qui montre que cette identité de genre repose sur des procédés qui sont tout sauf authentiques : ce sont les mêmes que ceux à l'œuvre dans la bourgeoisie. La description de Germaine Lemaire consiste ainsi en une accumulation de clichés, d'images toutes faites et répétées. Déjà lors de sa présentation, elle est dépeinte comme une reine. Cette métaphore liée au genre pourrait n'être qu'une façon de souligner sa supériorité et sa qualité, mais la façon dont elle se déploie fait plutôt place à une affectation qui frôle le comique et qui contribue à faire en sorte que « le portrait que fait Sarraute de Germaine Lemaire est très critique¹³⁸ »¹³⁹. L'écrivaine devient ainsi un monarque bienveillant, se tenant « toute droite, royale, sur sa chaise au haut dossier » (PLA– 395). Elle affiche d'ailleurs les insignes du pouvoir royal : elle garde près d'elle « [l]e fou de la reine, le bouffon agitant ses clochettes, faisant des galipettes sur les marches du trône » (PLA– 395), s'entoure d'« une cour de jeunes » (PLA– 406).

La récurrence des références à Germaine Lemaire en tant que reine s'inscrit dans une performativité citationnelle : c'est selon ces termes stéréotypés qu'est produite Germaine Lemaire comme sujet. Si les jeunes admiratifs qui souhaitent s'attirer sa faveur demeurent aveugles à la mise en scène qui entoure l'écrivaine, la description de diverses

¹³⁷ « Sarraute's portrayal of Germaine Lemaire [...] shows the fictional woman writer to be shameless in the way that she uses her feminine identity as the essential bargaining counter in her negotiations for membership of a world that belongs to men. » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, ouvr. cité, p. 107 ; je traduis.)

¹³⁸ « Sarraute's portrayal of Germaine Lemaire is highly critical[.] » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, ouvr. cité, p. 107 ; je traduis.)

¹³⁹ La charge critique du portrait de Germaine Lemaire semble par ailleurs avoir nourri le conflit persistant entre Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute, la première s'étant reconnue sous les traits de l'écrivaine mondaine. Elle écrira dans une lettre à Nelson Algren, en 1964, à propos de Nathalie Sarraute : « Elle me hait, d'une haine obsessionnelle, et m'a peinte sous les traits d'un ridicule auteur sans talent dans *Le planétarium*. » (Simone de Beauvoir, dans Nathalie Sarraute, *Lettres d'Amérique*, éd. Carrie Landfried et Olivier Wagner, Paris, Gallimard, 2017, p. 107, note infrapaginale 2.)

interactions permet de percevoir plus clairement la manière dont Germaine Lemaire *cite*, avec plus ou moins de succès, des manières affectées. Ainsi, lors d'une rencontre fortuite avec Alain et son père, elle « tend la main d'un geste large par lequel elle veut exprimer, qui exprime, on le sent, à ses propres yeux, une royale simplicité » (PLA– 426). L'écrivaine tente donc d'organiser, de mettre en scène la féminité qu'elle affiche dans ses interactions, comme le montre également un autre passage relatant une soirée plus mondaine, à l'occasion d'un vernissage. Le passage en question, en plus de nous apprendre comment Germaine Lemaire cherche à se montrer agréable, en même temps qu'elle affiche une légère coquetterie, nous donne un accès privilégié au regard qu'elle pose sur elle-même : « Rire en fines cascades qu'elle-même entend résonner comme “un frais rire cristallin de jeune fille” » (PLA– 429). L'emploi du discours rapporté direct peut d'une part être interprété simplement comme une transcription de ses pensées, mais d'autre part, il met aussi de l'avant le caractère emprunté de la réflexion, tout comme le complément du nom à connotation féminine fait transparaître le caractère stéréotypé de l'image. Germaine Lemaire se colle ainsi à des représentations conventionnelles, ne sort pas du cadre balisé et reconnaissable de la féminité. Elle semble même chercher à alimenter elle-même la production de son genre, mais elle déploie tant d'efforts pour se mettre en scène que ces derniers se font tangibles et le manque de naturel se fait sentir, un autre exemple étant lorsque « son air d'impératrice » perd de la prestance en raison de « son accent bizarre, une sorte d'imitation d'accent anglais » (PLA– 427). C'est ainsi le caractère inauthentique du genre de Germaine Lemaire qui est souligné par cette exposition de ses rouages, des emprunts et des répétitions sur lesquels il repose. Le modèle grâce auquel Alain souhaitait

toucher à l'authenticité se trouve donc plutôt à être construit de façon tout aussi performative que les identités bourgeoises.

Le genre de Germaine Lemaire la rattrape également dès lors qu'elle sort de ses cercles habituels ; sa renommée traverse difficilement les frontières sociales et, en dehors de son milieu, elle est jugée et interpellée sur la base de stricts critères de genre. Ce sont le père et le beau-père d'Alain qui se font porteurs du discours masculin qui juge et rejette l'écrivaine. Pierre Guimier ne voit en l'écrivaine qu'une « bonne femme idiote, pas une ligne ne restera de ce qu'elle écrit, personne ne se souviendra de son nom dans trente ans » (*PLA*– 426), estime-t-il, se servant de son genre pour s'attaquer aux capacités intellectuelles de Germaine Lemaire et lui retirer toute légitimité littéraire. Le beau-père d'Alain, lui, se fait entraîner sur le terrain du genre par sa fille. Alors que Gisèle cherche à valoriser l'écrivaine en soulignant sa beauté singulière, son père s'exclame sur un ton ironique : « Ah, il n'y a pas à dire... il ricane... c'est une jolie femme... » (*PLA*– 410) Il se fait plus franc un peu plus loin : « Je l'ai vue, d'ailleurs, d'assez près, votre Germaine Lemaire. Eh bien, elle est laide comme un pou. Ça crève les yeux. » (*PLA*– 411) Il réduit ainsi l'écrivaine à son apparence, la soumet au même traitement qu'il réserve aux autres femmes et se sert de sa position dominante d'homme pour la déclasser. Son interpellation fait donc place à une intelligibilité très limitée : l'écrivaine ne serait pleinement reconnaissable que dans la mesure où elle se conformerait aux critères de lisibilité restreints des femmes, qui les cantonnent à leur apparence et à leur soumission. C'est d'ailleurs un discours que Germaine Lemaire semble avoir intériorisé, car derrière son « épaisse carapace d'indifférence » (*PLA*– 455), composée de toute l'autorité, de tout le pouvoir qu'elle

cherche à exercer sur ceux qui l'entourent, carapace que constitue sa mise en scène comme reine, inébranlable sur son trône, elle se sent jugée et disqualifiée en tant que femme. Soumise au regard éminemment masculin que Pierre Guimier pose sur elle, elle sent qu'elle « n'[a] pas l'air d'une femme, elle [est] quelque chose d'informe, d'innommable, un monstre affreux, toute décoiffée, [...] elle s'[est] sentie toute molle, grise, graisseuse, comme mal lavée » (*PLA*– 455). Germaine Lemaire sent donc peser sur elle les contraintes de beauté que la société impose aux femmes ; son statut privilégié au sein du monde artistique et intellectuel ne lui permet pas d'y échapper, raison pour laquelle, sans doute, elle cherche tant à exercer un contrôle sur la façon dont elle est perçue comme femme et comme écrivaine, puisque les deux sont indissociables.

Alain ne semble d'abord pas adhérer au modèle dont son père et son beau-père font la promotion, puisqu'il rejette la réduction de Germaine Lemaire à son genre mise de l'avant par les deux hommes. Comme Gisèle qui se porte à la défense des traits atypiques de Germaine Lemaire, Alain considère que « du visage entier [de l'écrivaine] – comment peut-on s'y méprendre ? Qui oserait protester ? – rayonne une secrète et rare beauté. » (*PLA*– 393) Néanmoins, il ne peut empêcher le discours porté par les autres hommes de s'infiltrer dans son tropisme, d'autant plus qu'il semble correspondre à sa première impression de l'écrivaine. Tout juste avant de se présenter chez elle pour la première fois, cela lui revient : « cette gêne, cette sensation pénible, il se rétracte un peu, exactement comme lorsqu'il l'a vue pour la première fois... Dans ce coin de lèvres qui s'enfonce un peu trop dans la joue, qui se retrousse un peu trop haut, mais le mouvement de cette bouche mince quelque chose glisse, fuit... » (*PLA*– 394) Tout excité à l'idée d'entrer chez son

idole, Alain s'efforce tout de même, avec succès, de réprimer ses doutes quant à la beauté réelle de Germaine Lemaire : « il ne faut pas, ce n'est rien, personne d'autre que lui ne le voit, c'est un mirage, une illusion née de son inquiétude, c'est sa propre peur qu'il projette, sa propre appréhension qu'il voit blottie là, se cachant... il ne faut pas arrêter, appuyer là son regard... [...] Voilà... Il n'y a plus rien. Cela s'est effacé. » (*PLA*– 394)

Cependant, la capacité d'Alain à s'imposer une certaine appréciation de Germaine Lemaire s'affaiblit au fur et à mesure qu'il la côtoie et apprend à la connaître – ses raisons dépassent par ailleurs la beauté de la femme. Ainsi, nous découvrons peu à peu que Germaine Lemaire est loin de faire autant l'unanimité que le croyait Alain avant de la rencontrer ; non seulement sa reconnaissance est limitée à l'extérieur du milieu artistique en raison de son genre, mais des voix internes s'élèvent contre elle. Ainsi, une critique dépeint Germaine Lemaire comme une « Mme Tussaud » (*PLA*– 448), c'est-à-dire comme une écrivaine capable de représenter le monde, mais incapable de représenter la vie ; et un professeur de philosophie la trouve ennuyante et vaniteuse, « affect[ant] à l'égard de la romancière le plus évident mépris [...] : la romancière mondaine se trouve ostracisée à son tour par l'universitaire¹⁴⁰. » Ces différents éléments minent l'admiration d'Alain pour son modèle et il en vient à remettre en question l'authenticité de ses interactions avec l'écrivaine : « Tout ce qu'elle lui avait montré, à lui, n'était que de la camelote, une mauvaise imitation [...]... ces sourires vers lui seul, cette entente secrète, ces mouvements qui lui avaient semblé si spontanés » (*PLA*– 508). Germaine Lemaire apparaît ainsi comme une femme dont tous les gestes sont calculés et Alain, au fur et à mesure que faiblit sa

¹⁴⁰Jean Pierrot, « Connivence et exclusion dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 35.

considération pour l'écrivaine, devient, à l'instar de son père et de son beau-père, de plus en plus sensible à la façon dont elle entretient et performe son genre. C'est ce qui est représenté à la toute fin du roman, après que le jugement esthétique de Germaine Lemaire a failli à identifier les défauts d'une œuvre qu'Alain a hésité à acheter : à partir de ce moment, Alain perçoit sans difficulté le maniérisme de l'écrivaine, par exemple lorsque son tropisme enregistre qu'« [e]lle égrène un petit rire "argentin" » (PLA– 518). L'utilisation des guillemets rappelle immanquablement le passage cité plus haut, où le rire de l'écrivaine est « comme "un frais rire cristallin de jeune fille" » (PLA– 429) : elle dénote à nouveau le caractère emprunté et affecté de la conduite, cette dernière visant à afficher jeunesse, pureté et féminité en produisant un rire clair et léger. Que ce procédé soit relevé dans le tropisme d'Alain permet de comprendre que ce dernier parvient finalement à percevoir la façon dont le genre et l'identité de Germaine Lemaire sont construits. À partir de ce moment, Alain constate que le milieu auquel il souhaitait appartenir, celui dans lequel il croyait pouvoir s'épanouir et réaliser ses aspirations propres, en dehors des normes et des contraintes sociales, n'est finalement qu'une autre mise en scène.

3.2. Contradictions d'Alain Guimier

En raison de sa prise de conscience du caractère éminemment construit de l'identité de Germaine Lemaire, dont il s'était fait auparavant une idole, Alain vit une désillusion : le milieu intellectuel et artistique n'offre pas ce qu'il pensait y trouver en l'élisant contre la bourgeoisie. Au contraire, Alain y retrouve les mêmes processus de construction identitaire ; s'y conformer comme le font Germaine Lemaire et ses émules reviendrait là

encore à s'éloigner de toute authenticité. Mais cette désillusion, bien qu'elle survienne à la toute fin du roman, pourrait-elle annoncer un éventuel succès pour Alain, un progrès dans son identification des pièges identitaires à éviter pour accéder à l'authenticité et à l'autonomie ? Après tout, Arnaud Rykner dit du personnage sarrautien que, « [p]our préserver son authenticité, il doit franchir le pas qui le rejettera en marge du discours et de la société¹⁴¹ ». Dans cette perspective, se pourrait-il qu'Alain, s'il en vient à tourner le dos aux discours dominants qui régissent, organisent, produisent les identités, avance dans sa quête ? Un tel succès est plus qu'incertain, puisque plusieurs passages du roman illustrent comment Alain, malgré ses efforts, demeure paradoxalement attaché à ce qu'il cherche à fuir.

Nous avons vu qu'Alain rejette fermement, voire violemment les idéaux bourgeois qu'incarnent les fauteuils de cuir offerts par les parents de Gisèle. Pourtant, même au cœur de sa révolte, alors qu'il s'emporte contre les fauteuils et la bourgeoisie en général, qu'il s'attaque même à Gisèle, Alain ne parvient pas à se défaire de ses références bourgeoises. Elles s'immiscent dans ses pensées et parasitent son discours sous la forme d'expressions populaires : « Ils fourrent leur nez partout, attaquent ouvertement. [...] Tout est permis avec lui. Brave imbécile, si délicat... Perles aux pourceaux... Mais ils verront. De quel bois... il bondit... Rira bien... » (*PLA*– 389) Que ces expressions toutes faites, directement tirées de l'imaginaire et de la sagesse populaires, ressurgissent en lui par bribes montre que, malgré tous ses efforts, ce sont les repères bourgeois qui continuent de guider Alain, de définir l'espace de sa propre vie. De même, l'engouement d'Alain pour la bergère, s'il est opposé à

¹⁴¹ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, 2^e édition, Paris, Édition du Seuil, coll. « Les contemporains », 2002, p. 45-46.

l'utilitarisme des fauteuils de cuir, n'échappe pas aux tendances bourgeoises, notamment celle du culte de l'objet. Alors que la bergère « devient [...] un objet poétisé, idéalisé¹⁴² », il reste qu'elle « confère [à Alain] [...] un rang social¹⁴³ », qui le rend identifiable et reconnaissable. Bettina Knapp ajoute qu'

Alain est effrayé de se trouver encadré dans un moule, reproduction de ses beaux-parents. [...] Jamais il ne se laissera dominer par leurs habitudes et leurs goûts bourgeois. [...] Mais en optant pour la bergère [plutôt que pour les fauteuils de cuir], ne s'enracine-t-il pas à sa façon dans l'artefact culturel ? N'est-il pas plus bourgeois que le bourgeois¹⁴⁴ ?

Au moment de faire sa place dans le cercle de Germaine Lemaire, groupe au sein duquel il pense encore trouver un espace où il est possible d'être authentique, Alain a un autre réflexe bourgeois. À nouveau, ce mouvement apparaît alors qu'il tente précisément d'établir une distance entre lui et la bourgeoisie qu'incarnent ses beaux-parents, une façon stratégique pour lui de tisser un lien plus intime avec Germaine Lemaire et ses disciples : il s'associe à eux face à un ennemi commun. Pour ce faire, il en appelle à la doxa : « La famille, vous savez ce que c'est... ces goûts, ces choses qu'elle veut à toute force vous imposer... » (*PLA*– 460) Le discours d'Alain n'a pas un contenu bourgeois en lui-même, d'ailleurs la doxa n'est pas exclusivement bourgeoise. Roland Barthes reconnaît l'existence d'une « doxa de gauche¹⁴⁵ », où la transgression, l'exposition repose sur « les pratiques futiles, les traces d'idéologie bourgeoise dont le sujet fait la confidence¹⁴⁶ », sur l'énonciation d'un goût. Si, en se plaignant des contraintes imposées par le milieu familial, Alain cherche à illustrer son opposition à la bourgeoisie, le moyen qu'il prend pour

¹⁴²Charles Bachat, « L'inscription du social dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 212.

¹⁴³Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 91.

¹⁴⁴Bettina Knapp, *Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 92.

¹⁴⁵Roland Barthes, « Le privé », *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvr. cité, p. 98.

¹⁴⁶Roland Barthes, « Le privé », *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvr. cité, p. 98.

l'exprimer est loin de l'en dissocier. En effet, en laissant entendre que ce qu'il énonce est d'une évidence, Alain s'inscrit dans une chaîne itérative ; nous y retrouvons précisément ce que Roland Barthes décrit lorsqu'il dit que « [l]a Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*¹⁴⁷. » Loin de s'opposer à l'inauthenticité bourgeoise, Alain a recours aux mêmes tactiques de répétition d'unités de sens préfabriquées qui permettent à toute doxa de régner, ce grâce à quoi la bourgeoisie s'impose comme système dominant. Il apparaît donc que, dans son rejet même de la bourgeoisie, Alain ne peut s'empêcher de manifester son appartenance à ce milieu. Si les deux milieux fréquentés successivement par Alain dans *Le planétarium* s'avèrent en définitive identiques dans leurs mécanismes de fonctionnement, force est de constater qu'Alain est lui aussi pareil aux modèles qu'il avait pourtant rejetés.

3.3. Un imaginaire de l'entre-deux ?

Nous avons vu dans ce chapitre comment le milieu familial d'Alain, qu'il s'agisse de son père Pierre et de sa tante Berthe ou de sa belle-famille, est réducteur sur le plan identitaire. Le milieu bourgeois est régi par un ensemble de normes contraignantes : il impose fondamentalement une division binaire du genre à laquelle correspondent des rôles normés et des identités rigides contraintes de rejouer sans cesse ces rôles, d'en répéter inlassablement les gestes et paroles associés. Les modèles identitaires proposés par le milieu bourgeois n'offrent ainsi qu'une puissance d'agir très limitée, comme le montre l'incapacité de Gisèle à se soustraire à la domination qu'exercent sur elle sa mère, son père et son époux. C'est afin de trouver une forme d'autonomie et d'atteindre une expression

¹⁴⁷Roland Barthes, « Méduse », *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvr. cité, p. 147 ; l'auteur souligne.

authentique de soi qu'Alain rejette son milieu d'origine. Or le rejet des paramètres identitaires bourgeois, indissociables d'une division binaire du genre, compromet l'intelligibilité d'Alain.

La quête d'Alain Guimier consiste en un passage, soit passer d'une vie dictée par les normes à une absence totale d'exigences identitaires permettant le développement et l'expression d'une identité authentique ; il cherche à rompre son appartenance à un milieu d'origine qu'il n'a pas choisi et à se faire une place au sein d'un groupe dans lequel il se reconnaît. En passant du milieu familial bourgeois au milieu intellectuel et artistique, il pense connaître une émancipation libératrice et mener une existence plus authentique. La découverte d'Alain à la fin du roman est qu'il lui est impossible d'échapper à une performativité identitaire incompatible avec sa quête : en pensant aller vers un milieu moins contraignant et offrant plus de liberté aux individus, il se retrouve tout aussi contraint et forcé d'obéir. Le roman se clôt en effet sur une désillusion : le milieu artistique, par lequel il pensait échapper aux impératifs de genre régissant la bourgeoisie, est tout aussi codifié, et celle qu'il prenait pour modèle est tout sauf authentique. Selon Charles Bachat, Alain, en ne parvenant pas à rompre avec le système bourgeois, « occupe une sorte d'idéologie, d'imaginaire de l'entre-deux¹⁴⁸ ». Il circonscrit ainsi un espace identitaire tendu entre deux pôles et, à défaut d'atteindre le pôle visé et d'accomplir sa quête, aménagerait tout de même un lieu intermédiaire, où l'identité se définit comme recherche et tension.

Le problème est que la quête d'Alain, force est de le constater, s'avère un échec. En rejetant quelque chose il s'en éloigne pour mieux le retrouver : du nid familial au cercle de

¹⁴⁸Charles Bachat, « L'inscription du social dans *Le planétarium* de Nathalie Sarraute », art. cité, p. 215.

Germaine Lemaire, il échange une norme ou une doxa pour une autre. Il découvre ainsi que tout milieu est normatif, même si les normes peuvent varier d'un milieu à l'autre ; il apprend, en d'autres termes, qu'un milieu sans normes, fort probablement, n'existe pas. Pire encore, il se découvre lui-même fondamentalement bourgeois, reconduisant sous d'autres visages les normes qu'il cherchait précisément à fuir, à faire voler en éclats. L'espace identitaire circonscrit par Alain dans *Le planétarium* est donc nul ou se referme sur lui-même. L'erreur d'Alain résiderait dès lors dans sa quête d'un milieu pleinement, parfaitement authentique. C'est cette quête qui paraît bien naïve et impossible au terme du roman. La quête d'Alain, par son échec, montre peut-être alors la nécessité de rechercher, plus minutieusement, plus humblement mais aussi plus sûrement, des voies possibles pour l'autonomie et l'authenticité *en marge* des normes sociales, et non carrément en dehors d'elles, un tel espace s'avérant, dans *Le planétarium* du moins, et de même chez Butler, inexistant. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment un personnage d'un roman antérieur de Sarraute, le tout premier, *Portrait d'un inconnu*, en est venu aussi à cette conclusion et a pu trouver un modèle identitaire plus positif, entraînant une certaine progression de la quête du personnage sarrautien.

CHAPITRE 3
PORTRAIT D'UN INCONNU : D'UNE IMPASSE À L'AUTRE, OU L'IMPOSSIBLE
IDENTITÉ DANS L'ABJECT

Premier roman de Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (1948) met en scène un « je » narrateur qui s'engage dans la quête qui animera les autres personnages sarrautiens, telle que nous avons pu la définir jusqu'à maintenant : celle d'une existence qui se déroulerait entre l'assujettissement aux normes et conventions sociales et l'absence totale d'exigences extérieures, où le sujet serait laissé à lui-même et livré à ses tropismes. Dans le cas du narrateur de *Portrait d'un inconnu*, cette quête implique un positionnement par rapport aux tropismes : le « je » narrateur cherche à accéder à un *au-delà* des apparences, ces dernières étant associées aux normes sociales, pour cerner, comprendre les tropismes, plus authentiques, tapis au plus profond des êtres qui l'entourent. Afin d'y parvenir, il braque son regard sur les autres et s'ouvre à tout ce qui les anime, attentif tant au tropisme lui-même et à son orientation qu'à tout ce que les autres mettent en œuvre, masques et carapaces de tout ordre, pour contenir un tropisme qu'ils jugent non seulement négatif mais aussi menaçant.

Le roman se divise en deux parties, séparées par la rencontre entre le « je » narrateur et le tableau « Portrait d'un inconnu » qui donne son titre au roman. La première partie, comme nous le verrons, expose la quête initiale du narrateur et le premier échec auquel elle aboutira : tout à l'appréhension des tropismes des autres, il en vient à perdre ses repères et à être englouti, lui-même, par le tropisme. Ce premier échec survient tôt dans le roman (avant la fin du premier tiers), ce qui donne l'occasion au narrateur, contrairement à ce qui se produit du côté d'Alain dans *Le planétarium*, de réorienter sa quête. C'est sa rencontre avec le « Portrait d'un inconnu » qui lui permet de la relancer : ce portrait lui apparaît comme une représentation positive du tropisme et ainsi, laisse entrevoir la possibilité d'une entrée en contact avec le tropisme qui ne serait pas dangereuse. Fort de cette expérience, le « je » narrateur, dans la deuxième partie du roman, retourne dans le monde et concentre ses observations sur deux personnes qui évoluent dans son entourage, soit un vieil homme et sa fille (simplement désignés comme le Vieux et sa fille, l'anonymat étant de règle dans *Portrait d'un inconnu*). Leur relation tumultueuse offre au narrateur une nourriture propice à sa quête, car elle génère en eux de nombreux tropismes. Mais plus encore, la Fille et le Vieux paraissent réussir, à tout le moins en partie, à faire coexister le tropisme et le masque nécessaire pour le contenir. C'est la raison pour laquelle le narrateur leur consacre autant d'attention : ils semblent parvenir à concilier la tension qui le fascine et qui nécessite de se maintenir sur la mince ligne qui sépare l'inauthenticité au profit du paraître et l'abandon au tropisme qui, s'il est plus authentique, enferme le sujet en lui-même.

Dans le présent chapitre, je tenterai de définir les termes de cette tension en suivant le narrateur dans sa quête qui, comme nous le verrons, tient d'un paradoxe la condamnant à

l'impasse : cherchant à traquer l'authenticité des tropismes, le narrateur plonge dans l'abject, ce contre quoi se construisent les identités. Sa quête évoluera donc d'une impasse à l'autre, connaîtra des échecs répétés et des redéfinitions subséquentes. En m'appuyant principalement sur les notions d'abjection et de performativité telles que définies par Judith Butler et présentées dans le premier chapitre de ce mémoire, je tenterai de circonscrire l'espace existentiel qui découle de cette série de quêtes avortées, que le narrateur cerne peut-être par son mouvement plutôt que ses accomplissements, par la recherche qu'il poursuit inlassablement plutôt que les réponses qu'il trouve ou ne trouve pas.

1. HABITER LE MONDE TROPISMIQUE : UNE IMPASSE IDENTITAIRE

1.1. Le monde inquiétant des tropismes

Le « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu* est d'abord et avant tout un observateur : continuellement tourné vers les autres, il s'efforce de percevoir leur être intime, « au-delà des noms et des catégories¹⁴⁹ ». Il désire ainsi comprendre ou saisir l'autre dans sa totalité, c'est-à-dire autant dans sa façon de se mouvoir en société que dans ses tropismes, les mouvements intérieurs et authentiques qui l'animent au plus profond de lui-même. Par cette activité d'observation intense et soutenue, qui scrute la conscience des autres, le narrateur cherche à comprendre comment tous ceux qui l'entourent parviennent à *vivre* avec leur tropisme, à préserver leur authenticité. Dès lors, sa posture fondamentalement tournée vers l'autre devient le point de départ d'une vaste réflexion sur son identité et d'un questionnement existentiel qui sous-tend tout son parcours.

¹⁴⁹Valérie Minogue, « De *Portrait d'un inconnu* à *Tu ne t'aimes pas* : un trajet à travers les mots », *Roman 20-50*, n° 25 (*Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 59.

Dans les romans de Nathalie Sarraute qui suivront *Portrait d'un inconnu* (1948) et *Martereau* (1953), à commencer par *Le planétarium* (1959) que nous avons analysé dans le chapitre précédent, le tropisme se déploie dans la dynamique de la conversation et de la sous-conversation, la conversation déclenchant chez les personnages des mouvements tropismiques rapportés par un narrateur hétérodiégétique. Le tropisme consiste alors, selon les mots de Sarraute elle-même, en un « foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience¹⁵⁰ ». Dans *Portrait d'un inconnu*, le point de vue nécessairement limité du narrateur homodiégétique ne permet pas de capter ce foisonnement dans son ensemble ou sa multiplicité : les tropismes sont plutôt entraperçus, décelés, devinés et reconstruits, ou encore projetés par le narrateur. Cette activité du narrateur se déroule en dehors, bien souvent, du cadre de la conversation, duquel il se retire ou se met volontiers en retrait, discrètement.

Ce qui caractérise les tropismes tels que perçus par le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, c'est d'abord l'aspect décidément sombre qu'ils revêtent : ils apparaissent comme les composantes d'un univers dangereux qui habite les personnages, où les choses et les sentiments prennent des contours incertains, où filtre l'angoisse. Le narrateur associe les tropismes des autres personnages à « leurs peurs... comme ils tremblent, se tortillent, leurs hontes... » (*PI*– 60) Le monde tropismique est ainsi souvent caractérisé par son mouvement constant, frénétique, irrépressible, qui le rend insaisissable¹⁵¹ : « il me semble que

¹⁵⁰Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon* [réédition de 1964], *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 1594.

¹⁵¹Rappelons que « tropisme » vient d'un terme grec qui signifie « tourner vers », comme on le voit dans les termes composés « héliotropisme », « géotropisme », « hydrotropisme », etc.

maintenant je les vois : tous ces remous en eux, ces flageolements, ces tremblements, ces grouillements en eux de petits désirs honteux, rampants » (*PI*- 61). Cette agitation perpétuelle contribue à brouiller les perceptions : le tropisme contient une matière non seulement négative (peurs, hontes) mais informe. Même lorsqu'il semble associé à des sentiments plus positifs, le tropisme signale invariablement aux yeux du narrateur quelque aspect retors ou autodestructeur, ajoutant à son caractère informe et insaisissable. Par exemple, chez le Vieux accompagné de sa fille sur qui se centre le plus grand nombre de ses observations, le narrateur décèle une excitation, « une sensation semblable à celle du bourgeois cossu qui se promène à la foire aux Puces » (*PI*- 96), mais qui s'avère une satisfaction vaine de sa supériorité : la sensation d'excitation ressemble en effet à « une impression d'évasion craintive, d'affirmation de soi un peu honteuse, furtive, cette sorte de contentement qu'éprouvent ceux qui se laissent aller à satisfaire un vice secret » (*PI*- 96). De même, lorsque le narrateur observe le Vieux qui « s'amuse à caresser cette Réalité, à l'effleurer doucement... C'est là son plaisir » (*PI*- 97), il qualifie ce plaisir de « jeu bizarre, morbide... [...] Le même plaisir, sans doute, la même jouissance cachée qu'il éprouve parfois à suivre les enterrements, à regarder le cercueil descendre au fond du trou » (*PI*- 97). Appartiennent donc au tropisme des sentiments et pulsions négatifs, voire vicieux, et donc tus, dissimulés. Tel que perçu initialement par le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, le monde tropismique renferme une part sombre des êtres, recèle ce qu'on ne veut pas avouer ou exposer, même lorsqu'il est associé à des sensations agréables.

L'on comprend dès lors pourquoi la plupart des personnages cherchent à s'éloigner du monde des tropismes. Dans ses observations, le narrateur constate en effet que les autres

craignent cet univers, qualifié d'« informe, étrange et menaçant » (PI- 127) : le fait de s'en approcher suscite chez eux « comme une sensation de froid, une crampe au cœur, un vertige, l'impression que le sol se dérobe soudain sous eux et qu'ils glissent, sans pouvoir se retenir, dans le vide » (PI- 126). Les personnages qui entourent le narrateur, à l'approche des tropismes, semblent perdre leurs repères, leur assurance et sentent peser sur eux une menace sourde. C'est pourquoi, en définitive, ils cherchent à s'en tenir le plus loin possible, à s'en dissocier ; Arnaud Rykner parle ainsi du tropisme comme appartenant à un « en deçà trouble et inquiétant¹⁵² », que les personnages tentent de « rejet[er] loin d'eux¹⁵³ ».

1.2. L'abjection : le rejet des tropismes

L'aspect menaçant, sombre et informe des tropismes dans *Portrait d'un inconnu* et les efforts que déploient les personnages pour s'en dissocier ressortent de l'abjection telle que définie par Judith Butler, concept qu'elle reprend à Julia Kristeva, qui l'a introduit dans *Pouvoirs de l'horreur* (1980). Le concept de l'abjection a déjà été utilisé dans la critique sarrautienne, notamment par Ann Jefferson qui consacre un article¹⁵⁴ ainsi qu'un chapitre de *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*¹⁵⁵ à l'abject. La façon dont Jefferson appréhende l'abject diffère cependant de la définition qu'on peut en tirer dans les travaux de Judith Butler. Les deux chercheuses partent des travaux de Julia Kristeva et en évacuent la

¹⁵²Arnaud Rykner, « Écrans et écrins sarrautiens : l'Inconnu du portrait », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 43.

¹⁵³Arnaud Rykner, « Écrans et écrins sarrautiens : l'Inconnu du portrait », art. cité, p. 43.

¹⁵⁴Ann Jefferson, « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne », dans Pascale Foutrier (dir.), *Éthiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71-83.

¹⁵⁵Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 2000.

perspective psychanalytique¹⁵⁶, mais, là où Butler considère que l'abject s'oppose au « domaine du sujet¹⁵⁷ », Jefferson n'hésite pas à employer l'expression « sujet abject¹⁵⁸ », l'abjection ne paraissant pas compromettre chez elle la notion même de sujet. Jefferson semble surtout retenir de l'abject l'idée d'indistinction, l'abjection constituant pour elle un état où « les différences n'opèrent pas¹⁵⁹ ». Dans *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, elle précise que « [l]a condition de l'abjection en est une où la démarcation ne parvient jamais à créer des distinctions claires et fiables, et où les oppositions, bien que violentes, demeurent perméables et instables¹⁶⁰ ». Si plusieurs éléments de cette définition sont compatibles avec celle que propose Butler, d'autres s'en éloignent radicalement. Notamment, là où Jefferson fait de l'abjection un état d'indistinction, Butler en fait un acte de rupture et d'exclusion d'une grande violence. Jefferson s'appuie sur cette définition de l'abject pour se concentrer plus particulièrement sur le langage et l'incapacité du sujet sarrautien à l'utiliser de façon à « construire un système de significations différentiel, stable et efficace¹⁶¹ », qui lui permettrait de sortir de l'abject. Sans rien enlever aux travaux de

¹⁵⁶C'est là une des nombreuses divergences que l'on retrouve entre les travaux de Julia Kristeva, d'un côté, et ceux de Judith Butler et d'Ann Jefferson de l'autre. Mon analyse du texte de Sarraute s'appuyant principalement sur les travaux de Butler et sa théorie du genre et de l'identité, je ne ferai aucune référence aux *Pouvoirs de l'horreur* dans la suite du mémoire. Pascale Foutrier a toutefois commencé à esquisser la façon dont la reprise de la notion d'abjection par Jefferson s'éloigne à certains égards de la pensée de Kristeva. Voir Pascale Foutrier, « Tropisme et rhétorique de l'approximation », dans Yannick Cheval et Philippe Wahl (dir.), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase* [En ligne (livre électronique)], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, § 26 et note infrapaginale 16, consulté le 16 mars 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/20713?lang=fr>.

¹⁵⁷Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 17.

¹⁵⁸Ann Jefferson, « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne », art. cité, p. 75.

¹⁵⁹Ann Jefferson, « Entre fusion et rupture : les modes de la subjectivité sarrautienne », art. cité, p. 75.

¹⁶⁰« *The condition of abjection is one where demarcation never manages to create clear and reliable distinctions, and where oppositions, though violent, remain permeable and unstable.* » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, ouvr. cité, p. 61 ; je traduis.)

¹⁶¹« *the impossibility of constructing a stable and effective differential system of meaning within it [abjection].* » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, ouvr. cité, p. 61 ; je traduis.)

Jefferson, auxquels je continuerai par ailleurs de faire référence, je renverrai toujours dans la suite de l'analyse à la définition de l'abjection de Butler. La façon dont Butler déploie et articule la notion d'abjection à l'intérieur de sa théorie plus large de la performativité de l'identité convient plus précisément au cadre de cette étude, qui cherche à cerner le lieu ou la dynamique de l'identité entre intériorité et extériorité, abjection et subjectivation.

Chez Butler, l'abjection « constitue la limite définissant le domaine du sujet ; elle constitue ce site d'identification redoutée contre quoi – et en vertu de quoi – le domaine du sujet circonscrit sa propre revendication d'autonomie et de vie¹⁶² ». Liée à la forclusion, l'abjection est un mouvement par lequel le sujet expulse une partie de lui qui devient alors *autre*, extérieure à lui, par rapport à laquelle et contre laquelle il se définira. La crainte que soulèvent les tropismes chez les personnages de *Portrait d'un inconnu* et la réaction de défense et de répulsion qu'ils déclenchent correspondent précisément à ce mouvement : le tropisme menace l'existence même des personnages en tant que sujets et les pousse à s'en dissocier autant que possible, dans un mouvement de distanciation qui rejette au loin. L'abjection est ce mouvement, qui rejette et relègue le monde tropismique dans l'abject.

Butler explique également, à propos de l'abjection, que ce mouvement d'« “expulsion” suivie d'une “répulsion” [...] fonde et consolide les identités culturellement hégémoniques le long des axes de différenciation sexe/race/sexualité¹⁶³ ». L'abjection suit ainsi les normes du pouvoir et commande d'expulser du sujet ce qui ne correspond pas à ces normes ; à ce titre, l'abjection contrecarre toute quête d'authenticité

¹⁶²Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 17.

¹⁶³Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 255.

puisqu'elle nécessite l'aliénation d'une part de soi au profit d'identités conformes au pouvoir. Ce lien entre abjection et pouvoir concorde avec les observations du « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu*, qui remarque que la plupart des gens autour de lui parviennent à repousser le tropisme et la menace qu'il fait peser sur eux en demeurant occupés et en s'accrochant à des objets dont, à l'opposé de la matière tropismique, « les contours nettement tracés, les contours finis, parfaits, enserrant une matière dense et ferme » (PI- 126). En s'attardant au comportement de celles et ceux qui trouvent refuge dans « le monde des objets » (PI- 127), il constate que cette échappatoire s'accompagne invariablement d'un conformisme absolu, réifiant et envahissant :

On peut les voir, eux-mêmes pareils le plus possible à des objets de prix, à des poupées toutes neuves, dans leurs vêtements bien repassés, avec leurs yeux de verre enchâssés dans leurs visages inanimés, on peut les voir, [...] élaguant à petits coups rapides toutes les imperfections, les bavures, tout ce qui, [...] par une intolérable désinvolture, s'écarte de la norme, transgresse les règles implacables, subtiles et sûres dont ils détiennent le secret. (PI- 127-128)

Les objets retenus, associés au luxe, appartiennent à la classe dominante et participent à ce titre au maintien de l'ordre du pouvoir : ces objets délimitent et définissent une « identité culturelle » qui leur est associée et érigée en modèle, et qui à ce titre impose certaines normes. Les personnages qui se conforment à ces objets s'en remettent à eux pour stabiliser leur identité en tenant le tropisme à distance, participant à étendre le conformisme. En effet, une fois eux-mêmes réifiés, ils imposent à ceux qui les entourent, sous la menace de les exclure, une même adhésion aux normes. Le rejet du tropisme comme abject s'inscrit donc dans la dynamique de consolidation du pouvoir en même temps qu'il participe à la construction identitaire des personnages.

1.3. L'intelligibilité contre l'abject des tropismes

Les termes utilisés dans le roman de Sarraute pour décrire ce que le tropisme, appréhendé comme abject, suscite comme réaction chez les personnages ne sont pas sans rappeler les principes de la performativité telle que définie par Butler : c'est précisément le caractère performatif de l'identité qui impose aux personnages de tenir le tropisme à distance, dans le mouvement d'abjection que nous avons défini. Plusieurs passages de *Portrait d'un inconnu* représentent ainsi la façon dont les personnages sont engagés, contre l'abject, dans des mécanismes proprement performatifs. D'abord, le narrateur relève que le mouvement d'abjection ou de rejet de la matière tropismique qu'il observe chez les autres, qui s'accompagne d'une fuite dans le monde des objets, doit être ininterrompu, car « une menace indéfinissable, quelque chose d'implacable, d'intolérable, qui est là, toujours prêt à s'insinuer, s'infiltrer sournoisement » (*PI*– 128). C'est que l'abîme effrayant ou le caractère abject du tropisme guette toujours, prêt à engloutir le monde sécuritaire des objets. L'action est le seul remède à cette menace : « Comme des fourmis inlassablement occupées à consolider la fourmilière qui s'effrite de toutes parts, comme les femmes réparant à tout moment sur leur visage la couche fragile des fards, ils s'agitent, rebouchant, replâtrant... » (*PI*– 128) L'on retrouve dans les observations du narrateur la même inversion des termes identitaires que celle qui constitue le cœur de la théorie de Butler : ce sont les actes des personnages qui forgent, produisent les contours reconnaissables de leur identité. C'est ce processus qui les constitue comme sujets ; car il ne paraît pas y avoir, en amont de ces actes, de sujet intelligible, le tropisme avalant toutes les formes. Le sujet intelligible est plutôt le produit, le résultat des actes, des « pratiques régulant la cohérence du genre¹⁶⁴ ».

¹⁶⁴Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 95.

C'est ainsi que les personnages de Sarraute acquièrent, pour reprendre la comparaison avec le maquillage, des traits mieux définis, que la limite qui les sépare du tropisme est tracée, soulignée.

Le processus performatif décrit par le narrateur est par ailleurs intimement lié au genre, puisque les objets auxquels s'accrochent les personnages pour produire une identité substantielle face à la menace du tropisme répondent à des normes fortement genrées : « Londres et les gants, les portefeuilles de cuir [...]... Dresde... les services à thé... Moscou et les châles de cachemire... la nappe de toile fine brodée au point de croix » (*PI*– 127). Ce sont là des objets qui sont associés à la performativité de genres bourgeois : les produits en cuir participent à la production de l'identité de l'homme, qui acquiert et transporte la richesse, représentée par le portefeuille ; les femmes, de leur côté, servent le thé tout en veillant à l'habillage de la table et se parent de tissus riches et colorés. Ces objets reprennent en fin de compte la division binaire des genres sur laquelle repose le pouvoir ; c'est par leur manipulation qu'est produite non seulement la frontière des sujets, mais aussi leur intelligibilité, clarifiée par l'inscription au sein de catégories définies, normées. Le genre est ainsi une partie intégrante du « maquillage » permettant aux personnages de se poser comme sujets intelligibles, neutralisant du coup la menace que représentent pour eux les tropismes.

Une autre scène présente explicitement le genre comme faisant partie de la façade qui s'érige entre les personnages et les tropismes. Dans ce passage, le narrateur s'attarde à un groupe de femmes anonymes et il rend compte de la façon dont se sont développés leurs mécanismes de protection et, par le fait même, d'abjection, au profit de la production

performative d'une identité intelligible. Alors qu'elles étaient jeunes, ces femmes étaient sans défense devant le tropisme, qui les habitait complètement : « Quelque chose d'épais et d'âcre filtrait d'elles comme une sueur, comme un suint. Toutes sortes de petits désirs rampants, mordants, se déroulaient en elles comme de petits serpents, des nœuds de vipères, des vers : des désirs secrets et corrosifs » (PI- 57). Cet état les tenait alors à l'écart du monde, où elles n'étaient pas reconnues, car les « jeunes gens élégants » (PI- 57) passaient près d'elles sans les voir. Avec le temps, par contre, les femmes ont gagné en expérience et la performativité du genre leur permet dorénavant de se prémunir contre les tropismes :

elles happaient au passage, faisaient sourdre de tout, des livres, des pièces de théâtre, des films, de la plus insignifiante conversation, d'un mot dit au hasard, d'un dicton, d'une chanson, de tableaux, de chromos – *Enfance, Maternité, Scènes champêtres* ou *Les Joies du foyer*, ou bien même des affiches du métro, des réclames, des préceptes édictés par les fabricants de poudre de lessive ou de crème de beauté [...] – c'était extraordinaire de voir comme elles savaient saisir dans tout ce qui passait à leur portée exactement ce qu'il fallait pour tisser ce cocon, cette enveloppe imperméable, se fabriquer cette armure (PI- 58).

La citationnalité est à l'œuvre dans le geste qu'*elles* font en attrapant des bribes de productions culturelles et en s'en servant par la suite ; *elles* les reprennent – les réitèrent – de façon à construire la paroi qui doit les séparer du tropisme. *Elles* puisent également leurs représentations dans les discours moralisants et publicitaires, soit des discours particulièrement genrés qui, comme il est précisé, proposent un modèle de la femme tracé à gros traits (les « chromos »), où la femme est fortement stéréotypée, réduite à un rôle d'apparat puis de mère et de ménagère. *Elles* récupèrent donc ces images fortes, qu'*elles* citent de façon à s'ériger comme sujets contre le tropisme. Les discours publicitaires, incitatifs, fonctionnent selon les mécanismes de l'interpellation : centrés sur le récepteur, ils

le ciblent de façon à le pousser à l'action. En réagissant aux publicités, *elles* répondent à une interpellation qui les constitue comme sujets genrés et, ce faisant, elles se distinguent et s'éloignent du tropisme, s'en abritent. Si Ann Jefferson soutient, à propos du lien entre le langage et l'abject, que les mots chez Sarraute, « plutôt que d'offrir le contrôle ou la maîtrise de l'abjection [...], [...] participent de [...] sa dynamique même¹⁶⁵ », il semblerait que certaines expressions ou appellations, en tant qu'elles s'inscrivent à l'intérieur de processus performatifs, permettent aux personnages de se protéger du tropisme et donc de contrôler, d'une certaine façon, le domaine de l'abject, en le gardant à distance.

Tout comme l'abject, le tropisme s'avère de la sorte essentiel à la constitution des personnages comme sujets, par le fait même qu'il doit être tenu à distance ; ce serait précisément ce désir de s'éloigner du tropisme qui permettrait aux personnages sarrautiens de devenir des sujets intelligibles. Et comme la construction des sujets se fait de manière performative, la performativité du genre participe des mécanismes de protection mis en place par les personnages : c'est la réitération des normes, des discours dominants sur le genre qui leur permet d'être constitués comme sujets, en repoussant l'abject du tropisme. Abjection et subjectivation sont deux mouvements qui s'opposent fondamentalement : ce qui est relégué dans l'abject et maintenu forclos « constitue ce que ne peut accomplir aucune performativité¹⁶⁶ » ; à l'inverse, la performativité permet la production d'une

¹⁶⁵« *rather than offer control or mastery of abjection from without, words as they are used in Sarraute's work, would seem to partake of its very substance and dynamic.* » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, ouvr. cité, p. 66 ; je traduis.)

¹⁶⁶Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, 3^e édition, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 p. 206.

subjectivité et plus encore, d'une identité cohérente et intelligible qui, en respectant et reconduisant le pouvoir, devient un refuge (temporaire, à tout le moins).

1.4. L'impossible ou l'inviabile quête de l'abject

Le « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu*, à force d'observation et d'analyse, parvient à déceler à la fois les tropismes des autres personnages et les moyens par lesquels ils sont tenus à distance. De l'observation, le narrateur passe ensuite à la pratique, c'est-à-dire qu'il s'engage directement dans l'abject du monde tropismique, tente de se saisir de ce domaine pour les autres menaçant. Il s'agit là, bien évidemment, d'une quête ou d'une entreprise extrême, qui n'est pas sans péril, compte tenu du fait que l'abject constitue un lieu où se défont les identités, où se perd la subjectivité, la reconnaissance. Où sa fascination pour l'abject mènera-t-elle le narrateur ? Nous verrons comment, dans la première partie du roman, son entreprise se solde d'abord par un échec, et ce, sur plusieurs plans.

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le narrateur de *Portrait d'un inconnu* traque les tropismes afin de les analyser et de les comprendre. Ce faisant, il cherche à cerner l'abject, domaine auquel appartiennent les tropismes, à en cerner les contours. Cette entreprise se révèle plus qu'ardue, voire impossible étant donné que l'abject, par définition, est ce qui est privé de forme, ce qui est exclu de la forme. Il s'avère donc particulièrement difficile pour le narrateur de partager ses observations, opération qui implique de faire entrer le tropisme dans le domaine de la représentation. Le narrateur s'efforce tout de même, auprès d'un vieil ami de lycée surnommé l'« alter », de s'exprimer, d'expliquer les dynamiques qu'il observe chez les autres : « Je lui raconte tout : les goules

tapissées de ventouses qui attendent derrière les portes, [...] les vierges à l'ancienne mode, affalées sur les banquettes des salles de bal, les grands-mères aux lèvres pincées qui reboutonnent leurs gants avant de sonner, les larves qui agglutinent dans l'obscurité des salles de cinéma leurs cocons de clichés... » (PI– 61) L'« alter », cependant, n'arrive pas à comprendre véritablement le narrateur, à le suivre dans son exploration des tropismes : « il a toujours son air un peu mécontent. Il paraît mal à l'aise, gêné » (PI– 61). Plus encore, l'« alter » finit par associer le narrateur à l'objet de ses descriptions, notant des ressemblances entre lui et les personnages qu'il expose. Alors que le narrateur tentait de demeurer à l'extérieur, de décrire objectivement l'abjection, il se voit assimilé au phénomène. C'est ce retournement qui pousse Jefferson à conclure que « [l]a tentative du narrateur d'évoquer un monde de l'abjection devient le moyen de sa propre abjection¹⁶⁷ ». La complexité de son entreprise condamne donc le narrateur à se voir dévalorisé aux côtés de ses objets d'étude.

À l'abjection inattendue vécue par le narrateur au cours de son échange avec l'« alter » s'ajoute un problème d'intelligibilité généralisé. En effet, la difficulté qu'éprouve le narrateur à exprimer ses préoccupations, à les faire comprendre aux autres fait en sorte qu'il a lui-même de la difficulté à se faire reconnaître. Il déploie pourtant des efforts pour y parvenir, pour se conformer aux attentes que peuvent avoir les autres à son égard. Il tente par exemple de se faire une place à leurs côtés en soignant la façon dont il les aborde : « J'ai commencé d'un petit air *matter of fact* et naturel » (PI– 41). Il n'arrive cependant pas à trouver le ton juste : « ma voix commençait à flancher, elle sonnait faux – [...] elle hésite

¹⁶⁷ « *The narrator's attempt to evoke a world of abjection becomes itself the means of his own abjection.* » (Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*, ouvr. cité, p. 69 ; je traduis.)

à la recherche d'un timbre, elle voudrait trouver, ayant dans son désarroi égaré le sien, un timbre plausible, un bon timbre respectable, assuré » (*PI*- 41). Déstabilisé par l'accueil que lui réservent ses interlocuteurs, le narrateur ne réussit pas à établir de contact avec eux. Ces derniers ne lui accordent pas leur reconnaissance : « je ne recevrai jamais rien d'eux que ce qu'on recueille à écouter aux portes, que les miettes tombées de leur table. » (*PI*- 43) Les préoccupations du narrateur ne trouvent ainsi aucun écho chez les autres ; incapables de comprendre son entreprise, ceux-ci sont également incapables de le comprendre suffisamment, lui, pour être en mesure de le reconnaître et de l'identifier comme sujet.

Le narrateur rencontre aussi l'échec en raison du fait que ses efforts ne débouchent pas sur les résultats souhaités. En cherchant à comprendre le tropisme dans ce qu'il a d'abject, et donc d'une certaine manière à lui donner forme, le narrateur souhaite toucher l'autre dans ce qu'il a de plus intime, de plus authentique, atteindre ce qui est tapi au plus profond de son être. Toutefois, dans un retournement qu'il n'avait pas prévu, le narrateur a l'impression que la concrétisation de ses efforts s'apparenterait à une sorte de mise à mort de l'autre. Il explique son intention initiale : « Mais je ne sais, quand ils daignent parfois s'approcher de moi aussi, ces gens "vivants", [...] que tourner autour d'eux, cherchant avec un acharnement maniaque la fente, la petite fissure, ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. » (*PI*- 75) Si ce qu'il cherche rappelle le mouvement caché du sang, de la vie qu'abrite un corps fragile, la façon dont il le cherche tiendrait, elle, de l'obsession malade. Le narrateur poursuit en illustrant le résultat de ses efforts :

Là je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise.
(PI- 75-76)

Non seulement la matière de la vie apparaît entre ses mains comme une substance terne, qui échappe à la reconnaissance et qui ne correspond donc pas aux attentes, mais le narrateur ne parvient même pas, même à ce prix, à s'en saisir : le corps se vide sans qu'il ne parvienne à en récupérer, à en tirer quoi que ce soit, sinon « l'enveloppe exsangue », vidée de sa substance. La recherche de l'abject débouche ainsi sur la dégradation, l'évidement et la mort, et la déception du narrateur, qui s'accompagne de regret, se fait sentir dans son ton, dans le fait qu'il souligne en quoi le résultat obtenu constitue une perte.

Ces différents échecs poussent le « je » narrateur à remettre en question sa quête initiale. D'abord suffisamment fasciné par le tropisme pour partir à sa recherche, le narrateur finit par se trouver englué dans l'abject qu'il découvre et il souhaite en sortir :

Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes, ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours...
Comme il serait doux, comme il serait apaisant de les voir prendre place dans le cercle rassurant des visages familiers... (PI- 75)

La quête du narrateur, celle de comprendre le tropisme et de lui donner forme, l'a plongé dans ce monde qu'il habite maintenant complètement : l'abject n'est plus seulement pour lui un objet d'étude, il est devenu une menace sous laquelle se dissolvent tous ses repères. Le narrateur paraît n'avoir aucune protection contre l'abject et va jusqu'à envier la façon dont son rejet ou la mise à distance du tropisme permet aux autres de se doter d'une carapace solide. S'il est vrai qu'il est arrivé au narrateur, par moments, de se rattacher à des expressions éculées, à ses « dictons favoris [...] ("la sagesse populaire") » (PI- 49) qui le

calment, ces citations se sont avérées insuffisantes pour produire chez lui une intelligibilité durable. Lui-même reconnaissant les autres, il se met alors, contre toute attente, à désirer pour lui-même l'intelligibilité donnant accès à cette reconnaissance. Livré à la menace du tropisme, le narrateur commence de fait à éprouver le besoin de retrouver des certitudes, de retrouver la stabilité identitaire. Cette stabilité et cette intelligibilité caractérisent les personnages qui, se détournant de l'abject, sont confirmés comme sujets, même s'ils doivent pour cela aliéner une part d'eux-mêmes afin de se conformer au pouvoir, dont dépend le sujet. Le narrateur en vient ainsi à délaisser sa quête de l'abject et aspire à habiter un monde intelligible et reconnaissable, un monde sûr et tranquille, bien que moins authentique, car nécessitant le rejet d'une part de soi.

Conscient des difficultés qui l'attendent s'il poursuit plus avant sa quête, le « je » narrateur demande l'aide d'un « spécialiste » (sans doute, peut-on deviner, s'agit-il d'un psychiatre) et s'engage à tout faire pour quitter le monde des tropismes : « je me soumetts – qu'on me prenne, qu'on me délivre, je n'en peux plus, je renonce, j'abandonne entièrement. » (*PI*– 76) Il fait part au spécialiste de ses impressions, de sa fascination pour l'informe et les courants souterrains qui l'agitent dans le monde tropismique. Le spécialiste normalise ces inclinations en les catégorisant : « les nerveux se recherchent toujours » (*PI*– 77) ; « [c]'est un trait répandu chez les névropathes » (*PI*– 77). Cette simplification ou cette réduction de ses aspirations profondes à du connu semble avoir un effet positif sur le narrateur, qui « repren[d] [...] petit à petit – symptôme de guérison, paraît-il – “contact avec le réel”. » (*PI*– 78) Les « larves » qui l'entouraient se raffermissent progressivement et il retrouve une place dans le monde, accompagnant par exemple ses parents au parc le

dimanche, signe qu'il s'inscrit à nouveau à la fois dans un groupe et dans une routine. Il accepte également de se conformer aux attentes de ses proches : « je faisais pivoter devant eux, comme ils le voulaient, leurs poupées, j'avancais lentement à travers leur musée, je passais avec eux la revue de leurs soldats de plomb... » (PI- 79) Le narrateur paraît ainsi construire sa propre carapace, sa propre armure face au tropisme et l'attirance qu'il éprouve pour lui. Les métaphores employées laissent en effet entrevoir des mécanismes performatifs qui permettent au narrateur d'être constitué comme sujet stable. Le musée, par exemple, rappelle les conventions puisque se retrouvent dans les musées des œuvres ayant fait école et imposé des façons de faire, des normes esthétiques : le narrateur, en y déambulant, accepte donc les normes que reconnaissent et auxquelles se conforment les autres. Les poupées et les soldats de plomb, en tant qu'objets préfabriqués, rappellent quant à eux la citationnalité puisqu'en les manipulant, le narrateur s'engage dans la répétition des normes auxquelles répondent ces objets.

Si les pratiques qu'adopte le « je » narrateur lui permettent de retrouver une part de contrôle sur sa vie et de gagner une place dans la société, parmi ses semblables, il paye cependant pour cela le prix de l'authenticité, comme le remarque Jorunn Gjerden : « En montrant une image fautive, mais homogène de lui-même, le personnage sarrautien garde la distance aux autres, aux tropismes incontrôlables qu'ils déclenchent, et ainsi à sa propre vie intérieure¹⁶⁸ ». Le narrateur de *Portrait d'un inconnu* se retrouve ainsi dans une impasse où butent invariablement les personnages sarrautiens, et qui renvoie aux mouvements opposés de l'abjection et de la subjectivation définis précédemment. En tournant le dos au tropisme

¹⁶⁸Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute. Configurations du sujet moderne dans *Portrait d'un inconnu* et *Ici* », *Revue romane*, vol. 34, n° 2, 1999, p. 269.

et à l'abject, le narrateur unifie et stabilise son identité, se rend intelligible, signe qu'il serait sur la voie de la « guérison », protégé, « en lieu sûr » (*PI*– 84), que la menace de l'abject serait jugulée. Nous sentons toutefois que cette voie se caractérise, à l'autre bout du spectre, par l'immobilité et l'artificialité : tout y est mise en scène de corps sans vie. Le narrateur avoue lui-même se sentir « de plus en plus affaibli, vidé » (*PI*– 80), fort paradoxalement, au fur à mesure qu'il « guérit », comme si se conformer aux normes identitaires impliquait pour lui la perte de sa substance vitale. C'est ainsi que la quête du narrateur atteint une impasse : d'une part, sa fascination pour les tropismes le plonge dans l'abject et en vient à menacer sa propre identité ; d'autre part, sa tentative de tenir les tropismes à distance en engageant des mécanismes performatifs le transforme en automate, et il paraît éprouver une part de regret pour la vie dont il s'est éloigné (mais dont il s'est pourtant aperçu comment, en tentant de la saisir, elle s'évidait, se nécrosait). Comment le narrateur parviendra-t-il à relancer ou à recentrer sa quête ? La réponse se trouve dans la scène pivot du roman, soit celle de la rencontre avec le portrait titulaire.

2. EMBRASSER L'ABJECT : UNE NOUVELLE QUÊTE IDENTITAIRE

2.1. Nouveau visage de l'abject : le tropisme transfiguré

Après plusieurs rencontres avec le spécialiste qui lui permettent de s'adapter à son nouvel état, le « je » narrateur se sent guéri, pensant avoir laissé derrière lui les tourments des tropismes en se soumettant aux normes sociales : « J'étais devenu la docilité même. Peu à peu, je m'étais habitué à me mouvoir dans leur univers calme et clair, aux contours nettement tracés » (*PI*– 81). C'est dans cet état d'esprit que le narrateur part en voyage,

dans une ville des Pays-Bas qu'il associe à « L'invitation du voyage » de Baudelaire, poème célèbre des *Fleurs du mal* (1857). Il s'y sent vivifié, prêt à la découverte, une découverte non pas angoissante comme l'était la recherche des tropismes, mais apaisante et tranquille : « J'étais comme ces voiliers que je voyais sortir du port, leurs coques brillant aux premiers rayons du soleil, toutes leurs voiles blanches dehors, tendues, gonflées par un vent propice. » (PI- 82) Animé de ces nouvelles sensations, le narrateur se rend dans un musée qu'il a déjà visité quelques années auparavant. Il y retrouve ses toiles préférées, qui lui « offr[ent] maintenant la sérénité féconde et grave de leur sourire apaisé, la grâce exquise de leur détachement » (PI- 83). L'une en particulier l'appelle, le « Portrait d'un inconnu », et mettra fin à ce détachement.

Le tableau est d'abord marqué par l'anonymat, puisqu'il s'agit d'un portrait inachevé, dont l'auteur est tout aussi anonyme que son sujet, puis par son indétermination : avec ses « contours fragmentaires et incertains » (PI- 83), il fixe à sa surface « l'effort, le doute, le tourment » (PI- 83), « comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés » (PI- 84). Seuls les yeux ont échappé au « cataclysme » (PI- 84) et sont, dans tout le portrait, achevés : « ils paraissaient avoir tiré à eux toute l'intensité, la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués. » (PI- 84) Vers la fin du roman, le narrateur évoque ce portrait au cours d'une discussion et tente d'expliquer l'attraction qu'il continue de ressentir pour cette œuvre : « Je préfère, je crois, aux œuvres les plus achevées, celles où n'a pu être maîtrisé... où l'on sent affleurer encore le tâtonnement anxieux... le doute... le tourment... [...] devant la matière immense... insaisissable... qui échappe quand on croit la tenir... le but jamais atteint... la faiblesse des moyens... » (PI- 161) La

critique sarrautienne a tendance à lier le discours sur le « Portrait » au style et au travail de composition romanesque de Sarraute, y voyant une mise en abyme du roman, ou encore à rapprocher le « je » narrateur et le portraitiste¹⁶⁹. Pour ma part, et à la lumière des théories de Butler convoquées dans ce mémoire, je propose d'appréhender le portrait en tant qu'il fait voir au narrateur l'élément central ou essentiel de sa quête. En effet, le « Portrait » partage avec les tropismes de nombreuses caractéristiques, de l'incertitude et de l'angoisse qui en filtrent à leur inachèvement : il expose une matière abjecte, c'est-à-dire informe, inintelligible, que la majorité craint et rejette, rabaisse, abandonne à son grouillement, son indéfinition et son insaisissabilité.

Ce nouveau contact avec l'abject permis par le « Portrait », à cette étape de son parcours, a un effet profond sur le narrateur. Celui-ci est d'abord déstabilisé, son nouvel équilibre (pour ne pas dire son nouveau conformisme) étant bouleversé lorsque le « Portrait » le happe, l'attire vers son opacité, son obscurité : le narrateur ressent, « de la nuit où il [le « Portrait »] se débattait, son appel ardent et obstiné » (*PI*– 84). Il craint de replonger dans l'angoisse, se compare à un « criminel qu'une impulsion morbide pousse à revenir hanter les lieux du crime » (*PI*– 84), se sentant « attiré par le besoin de jouer avec [lui]-même un jeu dangereux, malsain » (*PI*– 84). Cet aspect négatif et craint de l'abject du monde tropismique, cependant, ne s'actualisera pas et sera vite écarté. Grâce au « Portrait », le narrateur accède pour la première fois dans son parcours à une rencontre du tropisme qui acquiert une dimension positive de l'abject :

¹⁶⁹Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute », art. cité, p. 271-272 ; Gjerden rappelle ces interprétations proposées par la critique sarrautienne et montre comment elles dépendent l'une de l'autre, tout en mettant de l'avant une nouvelle interprétation qui les complète, où elle identifie le protagoniste au regard du sujet portraituré.

Et il me semblait, tandis que je restais là devant lui, perdu, fondu en lui, que cette note hésitante et grêle, cette réponse timide qu'il avait fait sourdre de moi, pénétrait en lui, résonnait en lui, il la recueillait, il la renvoyait, fortifiée, grossie par lui comme par un amplificateur, elle montait de moi, de lui, s'élevait de plus en plus fort, un chant gonflé d'espoir qui me soulevait, m'emportait... (PI- 84)

Progressivement, ce qui apparaissait comme une menace pour l'identité se transforme en véritable échange entre le narrateur et le « Portrait », et la dissonance que faisait naître le tropisme se transforme en espoir salutaire. Arnaud Rykner parle ainsi du « Portrait » comme d'un écran « qui cache et révèle à la fois l'inconnu du tropisme derrière l'Inconnu du tableau¹⁷⁰ ». En tant que surface sur laquelle est inscrit le tropisme, qui le canalise, le « Portrait » laisse entrevoir au narrateur la possibilité d'une entrée en contact avec l'abject viable et émancipatrice, plutôt que menaçante et mortifère, et ce, malgré son inintelligibilité persistante.

La rencontre avec le « Portrait » provoque une réaction profonde et immédiate chez le narrateur :

Je me sentais libre tout à coup. Délivré. L'Inconnu – je me disais cela tandis que j'escaladais en courant l'escalier de l'hôtel – « l'Homme au pourpoint », comme je l'appelais, m'avait délivré. La flamme qui brûlait en lui avait, comme un chalumeau, fondu la chaîne au bout de laquelle ils me promenaient. J'étais libre. Les amarres étaient coupées. Je voguais, poussé vers le large. (PI- 84-85)

Le « Portrait » transforme complètement le rapport au monde que le narrateur s'était efforcé de développer avant son voyage : il rejette tout ce que ses efforts, dont ses rencontres avec le spécialiste, lui avaient apporté, n'y voyant plus qu'une entrave. Il prend soudainement conscience du poids des normes et des conventions, toutes les exigences de la performativité identitaire, autant de contraintes qui le retenaient prisonnier. À l'opposé,

¹⁷⁰Arnaud Rykner, « Écrans et écrans sarrautiens : l'Inconnu du portrait », art. cité, p. 40.

l'abject, tel que perçu à travers le « Portrait », devient un espace dans lequel le narrateur accède à la liberté. Son regard en est renouvelé :

Le monde s'étendait devant moi comme ces prairies des contes de fées où, grâce à une incantation magique, le voyageur voit se déployer devant lui sur l'herbe éclatante, près des sources, au bord des ruisseaux, de belles nappes blanches chargées de mets succulents.

Je n'avais plus besoin, tendu docilement vers eux, d'attendre d'eux ma pâture, de recevoir d'eux la becquée : ces nourritures mâchées, ces joies toutes préparées qu'ils me donnaient.

Je retrouvais mes nourritures à moi, mes joies à moi, faites pour moi seul, connues de moi seul. [...] Elles répandaient sur moi leur tendre et frais parfum pareil à celui qu'exhalent dans l'air printanier les jeunes feuilles mouillées de pluie. (PI- 85)

Pas l'ombre d'une angoisse dans cette description d'un monde qui n'a plus rien d'asséchant ni de funeste. C'est plutôt un monde lumineux, vivifié et vivifiant qui attend le narrateur. Les tropismes sont en quelque sorte transfigurés par le « Portrait », car ce sont bien les tropismes, ici, qui constituent la « nourriture » du narrateur. Le caractère abject du monde tropismique se retourne ainsi en valeur positive. Ces nouvelles perspectives sont diamétralement opposées à celles qu'avait adoptées le narrateur sous l'égide du spécialiste et de ses proches qui, en classifiant le monde, le réduisaient et condamnaient l'être à la passivité, à la conformité et à la répétition. Rien n'est plus étranger à l'effervescence qui attire le narrateur après sa rencontre avec le « Portrait ».

Le « Portrait » amène de cette façon le narrateur à renouer avec sa quête, en lui confirmant que la représentation, c'est-à-dire une saisie positive de l'abject n'est pas impossible, puisque le « Portrait » est lui-même une telle représentation. Mais la posture initiale du narrateur se modifie légèrement, note Gjerden dans son analyse de la scène, car, à l'instar du « Portrait », le narrateur se tournera alors vers l'autre, déviant de sa quête initiale, qui restait tournée vers lui-même et sa connaissance ou sa compréhension d'un phénomène qui le fascinait : « le protagoniste, dès cet instant, ne sera qu'un *regard tourné*

vers l'extérieur, dirigeant toute son attention vers l'autre en faisant tomber son masque¹⁷¹ » ; « en quittant le musée, privé de son masque protecteur, le protagoniste se sent enfin libre [...]. Les “amarres” du narrateur-navire étant coupées [...], il s'orientera dès lors, tels les vaisseaux baudelairiens, vers l'Autre¹⁷². » Ainsi, alors que la quête initiale du narrateur consistait en la compréhension de l'abject, tout conservant une distance avec ce dernier, ce qui s'est révélé impossible, le « je » narrateur s'engage, à la suite de sa rencontre avec le « Portrait », à embrasser l'abject, à y plonger directement et entièrement sans crainte, sans chercher à se le représenter ou à se l'accaparer. En d'autres termes, il cherchera une manière de *vivre* dans ou avec l'abject.

2.2. Une nouvelle subjectivité paradoxale

La nouvelle relation que le narrateur entretient avec l'abject n'est pas sans conséquence sur son existence. À la suite de sa rencontre avec le « Portrait », l'observation distante des autres n'est plus une option pour le narrateur qui, même s'il tente par moments de « [se] désolidariser » (*PI*- 118) des tropismes de ceux qui l'entourent, de « [se] tenir à l'écart » (*PI*- 118), se laisse rapidement happer par le moindre indice d'une vie intérieure agitée : « Il n'en fallait pas plus pour que c'en soit fait de mes vellétés d'indépendance, d'innocence. Je retrouvai tout de suite mon rôle, ma qualité de corps conducteur à travers lequel passaient tous les courants dont l'atmosphère était chargée. » (*PI*- 119) Désignant sa tentative précédente de mise à l'écart comme une « velléité », le narrateur reconnaît qu'elle manquait de conviction, et il recommence rapidement à absorber tous les tropismes qu'il

¹⁷¹Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute », art. cité, p. 272 ; l'autrice souligne.

¹⁷²Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute », art. cité, p. 278.

perçoit, ou à tout le moins à les laisser le traverser, cette fois sans crainte ni tentative de les manipuler. Ce faisant, le narrateur compromet cependant sa propre existence comme sujet. De fait, il cesse de pratiquer la forclusion, dimension essentielle de l'abjection selon Butler (il faut saisir puis enfermer ce qu'on veut repousser, rejeter au loin) : plus rien n'est expulsé de lui, et, ainsi, il ne délimite plus la frontière qui permettrait de « défini[r] en lui le domaine du sujet¹⁷³ ». N'identifiant, ne reconnaissant plus rien comme étant inhumain ou inviable, le narrateur se place ou se déporte lui-même en terrain inhumain. L'authenticité à laquelle il tente de faire une place en suspendant l'abjection paraît dès lors relever de l'aporie : de vérité du sujet qu'elle souhaite être, l'authenticité se révèle en même temps être sa mort. Le narrateur chercherait donc à fonder son existence dans un domaine qui est paradoxalement étranger à toute subjectivité.

La forclusion est un processus central dans la construction du sujet chez Judith Butler ; en refusant de la pratiquer après sa rencontre déterminante avec le « Portrait », le narrateur compromet non seulement son existence comme sujet mais aussi, du même coup, sa capacité d'action. Comme l'écrit Butler, « si le sujet [...] est produit à travers un ensemble de forclusions, alors cette limitation fondatrice et formatrice dresse la scène sur laquelle pourra se développer la puissance d'agir du sujet¹⁷⁴ ». Cela signifie que la puissance d'agir répond au pouvoir et qu'elle est accessible seulement au sujet produit par le respect des normes du pouvoir, qui impliquent l'expulsion de ce qui est considéré comme abject par le pouvoir. L'agentivité prend alors les airs d'une pantomime où le sujet répète les gestes de la forclusion. Paradoxalement, la répétition des gestes de la forclusion est la

¹⁷³Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, ouvr. cité, p. 17.

¹⁷⁴Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 208.

seule manière de parvenir à les faire dévier, à les transformer progressivement, d'en venir non seulement à résister au pouvoir, mais aussi à le contrer : « On ne peut s'opposer aux limites tracées par la forclusion qu'en les retraçant¹⁷⁵. » En d'autres termes, pour s'opposer au pouvoir il faut d'abord en connaître et en rejouer parfaitement les normes, pour mieux les détourner et éventuellement les renverser. Dans *Portrait d'un inconnu*, donc, le fait que le narrateur cesse de pratiquer la forclusion, s'il peut être interprété comme un rejet du pouvoir au profit de tout ce que ce dernier rejette et maintient dans le domaine de l'abject, n'en mine pas moins dangereusement sa capacité à s'opposer au pouvoir.

Un autre signe que la rencontre du « je » narrateur avec le « Portrait » a d'importantes conséquences sur son statut de sujet réside dans la perte de tout intérêt pour la performativité identitaire. À la suite du voyage lors duquel il a revu le « Portrait », le narrateur rentre chez lui et reprend son observation des autres, guettant « en eux ces faibles tressaillements, ces mouvements toujours sur place comme le flux et le reflux d'une mer sans marée qui avance et recule à peine par petites vagues lécheuses » (*PI*– 122), mouvements associés aux tropismes. Il avance cependant avec plus de prudence qu'avant, prenant garde de bousculer ceux qu'il observe, de précipiter leurs mouvements. En effet, il ne souhaite pas déclencher leurs mécanismes de défense qui, misant sur la performativité, parviennent à produire une carapace protectrice : « Ils se solidifieraient d'un coup, deviendraient durs et forts. Imposants. Arrogants. Absolument inabordables. » (*PI*– 122) Plus que jamais, cette matière solide caractéristique du monde des objets, à l'opposé des tropismes liquides et mouvants, ne convient pas au narrateur : « Ils ne seraient plus pour

¹⁷⁵Judith Butler, *Le pouvoir des mots*, ouvr. cité, p. 208.

moi que de grosses poupées articulées, faites pour d'autres, faites par d'autres, et avec lesquelles je ne sais pas jouer. » (*PI*- 122) Si, dans la séquence qui clôt la première partie du roman, le narrateur se prêtait au jeu, acceptait, bien que sans entrain il est vrai, de se servir des poupées et des soldats de plomb, sa rencontre avec le « Portrait » rend ce conformisme totalement impraticable. Le fait que le narrateur se détourne complètement de la manipulation des poupées, des discours préfabriqués, qui correspondent comme nous l'avons vu à une forme de citation qui inscrit performativement le sujet dans son environnement, indique qu'il rompt avec la performativité. Le narrateur se consacre désormais entièrement à l'abject et aux tropismes et renonce en quelque sorte à l'agentivité et à la subjectivité, du moins dans les formes prévues et définies par le pouvoir.

La nouvelle relation qu'entretient le narrateur avec l'abject produit pourtant des renversements saisissants, menant à l'invention ou l'établissement, peut-être, d'une autre forme de subjectivité ou d'agentivité. En effet, ce que le narrateur souhaiterait faire des tropismes, c'est « les produire au jour, à la surface où l'on se meut librement par grands mouvements précis, par bonds immenses et excitants » (*PI*- 122). Bien que le tropisme semble encore appartenir à un monde des profondeurs, il n'est plus incompatible avec la découverte enthousiaste et, surtout, avec l'idée de « surface ». Le désir qu'exprime alors le « je » narrateur, celui d'amener le tropisme là où il serait visible, montre comment ce dernier en vient à envisager une coexistence de l'intérieur et de l'extérieur. En effet, le tropisme, appréhendé comme abject, est ce qui est expulsé du sujet, ce qui est forclos, mouvement sur lequel repose la distinction entre « intérieur » et « extérieur » et qui trace de cette façon la frontière du sujet. Selon Butler, cette distinction « stabilise et consolide la

cohérence du sujet¹⁷⁶ », « déterminée par des ordres culturels autorisant le sujet et le forçant à se différencier de l'abject¹⁷⁷ ».

En souhaitant ramener le tropisme à la « surface », c'est-à-dire là où lui-même se trouve, le narrateur cherche à l'extraire de l'« extérieur » ; ce faisant, il transgresse bel et bien le pouvoir qui régit les « ordres culturels » auxquels le sujet doit se conformer pour exister, ceux qui stabilisent son statut, qui le rendent intelligible. Si le mouvement que souhaite accomplir le narrateur compromet son existence ou à tout le moins son intelligibilité comme sujet en court-circuitant l'abjection, ce mouvement est aussi un indicateur du fait que le narrateur ne se conforme pas aux attentes du pouvoir et qu'il déstabilise la conception d'un sujet se constituant par l'opposition à l'autre, plus exactement par son exclusion. Cette interprétation rejoint en bonne partie celle de Gjerden, qui arrive à la conclusion que « [l]e sujet sarrautien est [...] constitué justement en s'abandonnant à autrui¹⁷⁸ » plutôt qu'en l'excluant. Mais cette posture, dans une perspective butlérienne, demeure précaire puisqu'elle rompt avec tous les mécanismes de production et de stabilisation de l'identité. Il nous reste donc à voir où les transformations qu'entraîne sa rencontre avec le « Portrait » mèneront le narrateur : le sentiment de liberté que lui a fait goûter le « Portrait » parvient-il à se concrétiser, peut-il se conjuguer avec une quête positive, et donc paradoxale, de l'abject ?

La plongée du « je » narrateur dans l'abject s'accompagne donc d'une réorientation de sa quête : abandonnant sa propre construction performative, il se tourne vers les autres et

¹⁷⁶Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 256.

¹⁷⁷Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 256.

¹⁷⁸Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute », art. cité, p. 279.

souhaite mesurer la part d'abject qui les habite afin de comprendre comment ils arrivent à faire coexister performativité et tropisme. Jorunn Gjerden note que le narrateur adopte ainsi « un regard qui *s'ouvre* à autrui [...]. C'est une telle attitude ouverte qui caractérise [...] l'aventure vécue par le *je* narré [...], surtout dans la deuxième partie du roman¹⁷⁹ ». Plus spécifiquement, le narrateur s'investit tout entier dans l'observation du Vieux : les masques que revêt celui-ci cachent selon le narrateur, il en a la certitude, de forts et actifs tropismes auxquels il tentera d'accéder.

3. LE VIEUX ET LA FILLE : DES MODÈLES IDENTITAIRES ?

3.1. Le Vieux en société, ou le triomphe de la performativité

Le « je » narrateur concentre son attention sur la Fille, une femme non mariée du même âge que lui, fréquentant les mêmes cercles, et le Vieux, son père, qui occupe une place centrale dans sa vie. Le narrateur cherche d'abord à décortiquer la façon dont le Vieux mobilise la performativité lorsqu'il est en société, la performativité demeurant essentielle à la construction d'une identité d'apparence substantielle, reconnaissable, à l'opposé du monde fluide et visqueux du tropisme, où tout se dissout. Le Vieux a une extraordinaire capacité à produire cette identité, comme le remarque le narrateur lorsqu'il le croise, en compagnie d'une femme, dans une gare : « [e]xtrêmement scéniques, comme toujours. Si scéniques, si grimés qu'ils semblaient invraisemblables, impossibles. Des personnages faisant leur entrée en scène. » (*PI*– 94) La substance que parvient à produire le Vieux repose ici sur la représentation, car il met en scène, d'une façon proprement théâtrale, ce à quoi doit ressembler un vieil homme, selon le processus de la citationnalité tel que défini par Butler :

¹⁷⁹Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute », art. cité, p. 270 ; l'autrice souligne.

« son dos rond dans son pardessus râpé, un peu tassé sur lui-même (il le fait exprès, je le sais : on se fait vieux, que voulez-vous, hein ? C'est la vie... la jeunesse, hein ? hein ? l'âge mûr...) » (*PI*– 94-95). En termes butlériens, on pourrait dire que le Vieux cite ainsi, dans son discours tel que l'imagine le narrateur autant que dans sa façon d'adapter sa posture, les codes éculés du vieillissement. Bon acteur, sa performance est si réussie qu'elle le transforme en personnage plus vrai que nature, solide – ou solidifié –, les normes citées opérant de manière performative pour produire l'identité souhaitée, visée.

En plus de la citationnalité, la construction identitaire du Vieux mobilise une forme d'interpellation, selon les observations du narrateur. Ce dernier perçoit le Vieux comme étant capable de se mouler à ce que les autres attendent de lui : il est doté d'une « extrême sensibilité à l'impression que les gens ont de lui, [d'une] aptitude à reproduire comme une glace l'image que les gens lui renvoient de lui » (*PI*– 99). Le Vieux se montre ainsi en mesure de reconstruire l'adresse implicite venant des autres et d'y répondre, cette réponse assurant la production de son identité et garantissant sa reconnaissance sociale. Ce conformisme perpétuel mène à une certaine perte du sentiment de soi chez le Vieux, soupçonne le narrateur, cela « lui donne toujours la sensation pénible, un peu inquiétante, de jouer avec tous la comédie, de n'être jamais "lui-même" » (*PI*– 99). Le Vieux serait ainsi conscient du pouvoir que l'autre détient sur lui, sur sa propre construction identitaire par l'interpellation. Cette prise de conscience semble s'accompagner d'un sentiment de menace, mais ce sentiment ne fait pas le poids face à la sécurité qu'apporte au Vieux la réponse conforme à l'adresse de l'autre. En effet, la répétition de l'interpellation et la réponse adéquate donnée en retour permettent au Vieux de se hisser au rang de type :

« Cette image qu’il produit en ce moment, de “bon enfant”, de “philosophe naïf et désarmé devant la vie”, le remet tout à fait d’aplomb. Il se sent bien maintenant. Il a d’ailleurs la faculté de se redresser ainsi très rapidement. » (PI– 99) L’adhésion à des représentations simplifiées mais fortes, aux contours clairement définis et directement saisissables permet donc au Vieux de trouver apaisement autant qu’assurance. La performativité, à nouveau, en réponse à l’interpellation, se pose comme un moyen de se tenir à l’abri du tropisme et de la menace de dissolution et d’inintelligibilité qu’il fait constamment planer.

Le genre participe également de cette performativité qui assure au Vieux une identité forte et stable, comme le montre un passage décrivant ses interactions lors d’une soirée mondaine. Nous y retrouvons une société bourgeoise fort similaire à celle dans laquelle évoluent les parents de Gisèle dans *Le planétarium*, fondée sur la même conception binaire des genres qui autorise le patriarcat et permet aux hommes d’exercer leur autorité sur les femmes. Ainsi, dans *Portrait d’un inconnu*, ce sont les hommes qui gèrent le capital et influencent les institutions, se rassemblent afin de maintenir le pouvoir entre eux : « les hommes, tous réunis d’un côté du salon, discutent comme il se doit de finances ou de politique » (PI– 114). De son côté, le Vieux, en quête de distractions, va à la pêche aux jeunes filles : « quand elles passent à sa portée, [...] il lance sa gaule brusquement » (PI– 114). Il fait ensuite l’étalage de ses connaissances et de ses expériences, qui deviennent autant de citations permettant de nourrir sa supériorité, son rôle d’homme éduqué en phase avec le monde. Il s’adresse à ses captives, « il serre plus fort, il tire : “Biarritz ? hein ? hein ? Ustarritz ? Vous savez ce que c’est ? Vous connaissez ? [...]” », ou encore : « Kotori tchass, leur dit-il à brûle-pourpoint, tchernoziom... hein ? hein ? Novo-

tcher-kassk ? Il détache fortement chaque syllabe... No-vo-ros-siisk... » (*PI*- 115) C'est pour lui une façon de provoquer certaines réactions chez les femmes interrogées : « Il regarde amusé comme elles se débattent timidement, gênées, comme un peu honteuses et vaguement flattées, [...] attentives à lui plaire » (*PI*- 115). Il est satisfait par cette déférence qu'elles ont pour lui et apprécie leurs manières : « Il aime la grâce de leurs gestes délicats, leurs réflexes si vifs, si subtils auprès de la lourdeur raisonnante de leurs pères ou de leurs maris... » (*PI*- 115) La rigidité de la conception binaire des genres à laquelle souscrit le Vieux ressort particulièrement de ce dernier passage, où les hommes sont associés à la raison, valorisés pour leur intellect et leur sérieux, alors que les femmes sont valorisées en tant qu'objets d'apparat à l'usage des hommes, figurines animées qui n'existent que pour leur plaire et leur permettre de se reposer, de se distraire de leur dur labeur quotidien. De cet échange à sens unique, le Vieux sort valorisé, sa supériorité masculine étant renforcée. Ainsi contenté, il rejoint un groupe exclusivement masculin, auprès de qui il assure sa position à l'aide d'une analyse assurée de la situation politique. Il entre alors en communion avec le groupe, « [u]n courant s'établit, délicieux » (*PI*- 116). Tout son corps contribue à souligner son statut : « Bien d'aplomb sur ses pieds écartés, les mains enfoncées dans ses poches où il fait tinter ses clefs, il a l'air détendu, sûr de lui, tout à fait dans son élément. » (*PI*- 116) L'ensemble des actions du Vieux dans cette scène participe à la construction performative de son genre, ce qui consolide son identité contre le tropisme.

Le narrateur remarque aussi comment les effets de la performativité sur l'identité du Vieux lui permettent de développer une grande agentivité. L'homme est en effet comparé à une araignée guettant sa proie :

[I] est au centre, il trône, il domine – et l'univers entier est comme une toile qu'il a tissée et qu'il dispose à son gré autour de lui.

Assis là, immobile, il a de plus en plus, à mesure que les années passent, une impression de liberté, de puissance. (*PI*– 102)

Doté d'une identité cristallisée, le Vieux est en mesure de s'inscrire avec force dans le monde et il se voit capable de l'ordonner selon sa volonté. La puissance d'agir dont le narrateur semble se priver en refusant la forclusion est décuplée chez le Vieux qui, lui, profite de la performativité pour stabiliser son identité et maintenir fermement à distance le tropisme. Le Vieux met ainsi à l'épreuve la patiente observation du narrateur, qui demeure attentif aux tropismes de tous ceux qui l'entourent : « Il faut les épier longtemps avant de percevoir en eux ces faibles tressaillements [...]. Il faut les guetter longtemps, tapi à l'affût, avant de les voir bouger. » (*PI*– 122) Le Vieux, plus encore, témoigne d'une grande résistance à ces mouvements : « Lui, comme il est prudent. Comme il se tient en sûreté. On a du mal à le surprendre. Il ne s'aventure que par petits bonds peureux hors de la norme, et rentre tout de suite à l'abri. » (*PI*– 122) La référence on ne peut plus explicite aux normes que respecte le Vieux confirme que c'est par le respect du pouvoir et par la performativité qui en découle que le personnage se prémunit contre les tropismes et assure, stabilise et renforce sa propre identité.

3.2. Failles de la performativité : retour du tropisme et début d'une nouvelle reconnaissance

Si la performativité protège effectivement le Vieux du tropisme, et si la performativité du genre, en particulier, lui permet de jouir d'une supériorité qui vient avec une grande agentivité, le narrateur ne croit pas qu'elle lui apporte uniquement de la satisfaction. C'est du moins la conclusion qu'il tire après qu'une amie lui a rapporté un incident impliquant le

Vieux auquel elle a assisté. L'amie raconte comment le Vieux, alors qu'il était en vacances à la montagne, a eu un brusque élan de colère : « “Assez ! Taisez-vous ! Assez !” [...] On entendait frapper du poing si fort que toutes les tasses sur la table tremblaient : “Assez ! Taisez-vous ! Je le sais !” – il criait cela en frappant brutalement sur la table. » (PI– 87)

Cette vive réaction, qui a fait sursauter tous ceux qui en ont été témoins, intrigue le narrateur, qui cherche à comprendre la réponse du Vieux, qu'il attribue à une manifestation de son tropisme. Comme il n'était pas lui-même présent au moment de la scène, il la reconstitue telle qu'elle a pu se dérouler. Il imagine le décor éminemment bourgeois d'un hôtel luxueux d'Évian. Tout y respire le loisir et l'aisance, de la musique qu'on y entend, « faite pour les salles de danse, [...] pour les soirées à l'Opéra, lourde, moelleuse, capitonnée » (PI– 88), aux excursions de groupe qu'on y propose dans la campagne alpine. Les rapports hommes-femmes, dans un tel milieu, sont des plus conventionnels : « Les femmes titubaient en riant sur leurs étroits talons de daim blanc et les messieurs les guidaient d'un obstacle à l'autre en les soutenant galamment par le coude. » (PI– 89) Les personnages y citent les codes de l'opulence, tiennent à goûter à un chocolat chaud réputé, servi par « des servantes déguisées en fermières de Trianon » (PI– 89).

Le narrateur continue d'y aller de conjectures (« *Cela avait dû* monter petit à petit », PI– 89 ; je souligne), qu'il étaye de plus en plus, voulant remonter à la source de l'accès de colère du Vieux : « Était-ce cette dépression qui suit parfois l'excitation, ou était-ce la chaleur, ou une inquiétude vague, une vague rancune, peut-être, d'être là, un sentiment de gâchis, de vide, [...] ou ce malaise lourd, qu'il feint de négliger, que lui donnent toujours les cadres luxueux, clinquants et apprêtés » (PI– 89) ? Les questionnements du narrateur le

ramènent au sentiment d'angoisse que suscite le tropisme. Selon le narrateur, cette entrée en contact du Vieux avec le tropisme l'amène soudain à s'opposer à tout ce qui participe à la construction d'identités normées : « il a éprouvé tout à coup le besoin de trépigner, de casser tout cela, de le déchirer, peut-être aussi [...] de sauter par-dessus les prairies astiquées, de s'arracher à la musique engourdissante, et de me rejoindre. » (*PI*– 89-90) Le narrateur perçoit chez le Vieux une conscience du poids et du caractère asphyxiant des identités performatives similaire à la sienne : « C'était en lui, peut-être, dans ce cadre factice, dans l'après-midi vide, dans ces longs loisirs engourdissants – on avait, par moments, la sensation d'absorber malgré soi, d'aspirer à pleins poumons quelque chose d'épais, de sucré, qui vous rendait tout gourde et bourdonnant, une sensation assez analogue à celle qu'on éprouve couché sous un masque d'anesthésie » (*PI*– 90). Cette sensation est nourrie par les gens dont le Vieux est entouré, « habitués [...] à avancer le long des mots, dans les formules courantes, comme des chevaux qui suivent, leurs œillères sur les yeux, des ornières toutes tracées, ne voyant jamais rien d'autre autour d'eux que ce qui est admis, apparent. » (*PI*– 90-91) Le narrateur reproche à ceux-là, à mots couverts, leur passivité servile, leur désintérêt total pour la complexité du monde ; le Vieux, toutefois, en raison du tropisme qui l'habite et du rapprochement que le narrateur établit entre eux deux, n'est pas associé à ce groupe. Au contraire, il s'en détache en raison de l'insatisfaction qu'il manifeste, insatisfaction à l'égard de l'homogénéité d'un monde qui suit les normes à la lettre. Le narrateur pense ainsi que le Vieux, qui pourtant tire profit de plusieurs aspects de la performativité, éprouverait finalement une certaine attirance pour le tropisme, c'est-à-

dire pour ce qui se distingue, s'opposerait aussi, du moins en partie, au monde aseptisé et unidimensionnel produit par la performativité.

Dans sa traque du tropisme du Vieux, le « je » narrateur croit déceler une autre cause d'insatisfaction chez le vieil homme, qui serait liée à ce que lui impose la performativité de son rôle de père. Cette facette du personnage est révélée par sa réaction à une demande de la Fille, dans une scène dont il est difficile de déterminer si le narrateur l'imagine ou s'il y a véritablement assisté. On y apprend que la Fille souhaiterait que son père lui donne davantage d'argent pour payer des traitements médicaux. Le Vieux considère qu'il s'agit d'une dépense inutile, qui frise la frivolité, et s'y oppose fermement. Néanmoins, il sent peser sur lui son devoir de père. La paternité est ainsi dépeinte comme venant avec son lot de responsabilités, la plus importante étant celle de répondre aux attentes de la société, et en particulier aux attentes des femmes. Le groupe de femmes anonymes rencontré plus tôt, le *elles* qui, par la citationnalité, « agglutin[e] » (PI- 58) les images populaires de façon à « se tisser [un] cocon, [une] enveloppe imperméable, se fabriquer [une] armure » (PI- 58) permettant de se déplacer à l'abri dans le monde, dicte au Vieux la conduite qu'il doit adopter comme père. Dans ce cadre, *elles* deviennent les « marraines maléfiques des contes de fées » (PI- 136) qui surveillent le Vieux et veillent sur sa fille : « Quand elle n'était encore qu'une enfant, le dimanche après-midi, sur l'injonction muette mais inexorable des fées, il “la sortait”. Tout le quartier, d'ailleurs, semblait exercer sur lui la même contrainte lourde et muette pour le forcer à déambuler avec elle lentement, en la tenait par la main » (PI- 137). Le Vieux se soumet ainsi à l'interpellation qu'*elles* – et toute la société avec *elles*, la société qui a elle-même, par ses

normes et exigences, contribué à produire ce *elles* – lui adressent. Et de la même manière que Pierre Guimier, dans *Le planétarium*, est transformé par l'adresse de sa belle-fille Gisèle, « déguisé en brave gros barbon » (*PLA*– 437), le Vieux perd du même coup en puissance d'agir. Assujetti au regard et aux demandes d'*elles*, il est limité par leur appel performatif et ce, dès la naissance de sa fille :

Déjà à ce moment-là, [...] il sentait, tandis qu'il avançait son bras docilement, repliait son coude, son visage qui devenait malgré lui inerte et lourd, figé ; il lui semblait que des fils invisibles, collés à lui, le tiraient, ou qu'un enduit gluant étendu sur lui durcissait et adhérait à lui comme un masque.

[...] Il devait sentir déjà [...] comme une sonde qu'elles cherchaient à introduire en lui doucement, qu'elles enfonçaient en lui délicatement [...], un drain par où une partie de lui-même, sa substance allait s'écouler. (*PI*– 136-137)

Le Vieux ferait ainsi l'expérience du versant négatif de la performativité, celui que le narrateur a découvert dans la première partie du roman : la performativité identitaire vient avec un assujettissement aux normes qui implique le rejet, l'expulsion d'une partie de soi – l'abjection.

Le mouvement d'abjection, celui-là même qui dote d'une identité d'apparence substantielle, qui permet d'occuper une place dominante dans le monde, devient donc aussi, pour le narrateur comme pour le Vieux, sentiment de perte, de diminution. Comme lors de ses vacances à Évian, ce constat pousse le Vieux, selon l'interprétation de sa conduite que fournit le narrateur, à résister : il « écras[e] les doux tentacules mous qui s'accrochaient à lui timidement » (*PI*– 138) et ressent « une sorte de jouissance douloureuse, une drôle de satisfaction au goût âcre et légèrement écœurant. » (*PI*– 138) Ce mélange de plaisir et d'inconfort, ce n'est rien d'autre que le tropisme qui le cause : le Vieux, en se détournant de la performativité, ou à tout le moins de certains aspects de la performativité liés à la parentalité, prendrait contact avec le tropisme et ce qu'il a de sombre, de dissonant,

d'inconfortable, tout autant qu'avec ce qu'il a, en même temps, de libérateur, de satisfaisant – d'authentique.

3.3. Nouvel échec de la quête : désolidarisation d'avec le Vieux

Malgré sa résistance à l'interpellation provenant d'*elles* et de la Fille à leur côté, le narrateur imagine que le Vieux mise d'abord sur la performativité du genre lorsque sa confrontation avec sa fille s'envenime, sans plonger directement dans le tropisme aperçu, ayant affleuré la conscience. Aux demandes répétées de la Fille pour obtenir davantage d'argent du Vieux pour payer ses traitements, le Vieux s'opposerait en convoquant « sa cohorte protectrice, sa vieille garde qu'il fait donner dans les moments difficiles, ses vieux amis, toujours prêts à l'épauler... » (*PI*– 139) Selon le narrateur, cette cohorte ou cette garde permet au Vieux de renforcer la citation de normes et de mettre de l'avant une identité bien établie, facilement reconnaissable. Auprès d'eux, aucune méprise possible pour les gens qui le voient, « d'un coup d'œil ils le reconnaissent : un bon modèle de série coupé sur un vieux patron. » (*PI*– 140) Aux problèmes que pose la performativité, la première réponse du Vieux passe donc par la performativité, mais une performativité sur laquelle il tente d'exercer un contrôle. La Fille fait de même : « elles sont d'attaque, aussi, elle et les fées, elles ne se laissent pas faire non plus, elles ne l'entendent pas ainsi » (*PI*– 142). Ainsi menée, la confrontation entre le père et sa fille se butte rapidement aux contraintes qu'impose la performativité : « Ils s'arc-boutent front contre front, lourds, maladroits, engoncés dans leurs carapaces rigides, leurs épaisses armures – deux insectes

géants, deux énormes bousiers... » (*PI*- 143) Ce que produit la performativité limite leurs mouvements.

Une seule voie permettrait au Vieux et à la Fille de se libérer du carcan : le tropisme. C'est là que le narrateur pense qu'ils plongent tous deux :

La trappe se soulève, ils ont soulevé la trappe, le sol s'ouvre sous leurs pieds, ils oscillent au bord du trou, ils vont tomber... [...]

Comme Alice au Pays des Merveilles, quand elle a bu le contenu du flacon enchanté, sent qu'elle change de forme, rapetisse, s'allonge, il leur semble que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils glissent, enlacés l'un à l'autre, ils descendent comme au fond d'un puits... les fées, les vieux copains sont loin derrière eux déjà, ils sont restés là-bas, à la surface, à la lumière... ici où ils descendent maintenant, comme dans un paysage sous-marin, toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précises comme des objets de cauchemar, elles se boursouflent, prennent des proportions étranges... (*PI*- 143-144)

Le narrateur décrit ce qui se produit chez le Vieux et la Fille comme une métamorphose causée par le passage d'un milieu à un autre : les deux personnages quittent un monde solide comme le roc, où opère la performativité identitaire, pour entrer dans l'abject ou dans l'informe du monde tropismique, associé au monde sous-marin. Il s'agit bien de deux milieux mutuellement exclusifs : le premier, associé au minéral, comprend tous les masques et armures, construits par la réitération des normes et donnant accès à la reconnaissance sociale ; le second, associé au liquide, comprend inversement tout ce qui est rejeté de la norme, ce qui rend vulnérable car ne conférant pas de forme sûre, stable et reconnaissable.

Dans l'univers obscur et trouble du tropisme, le Vieux souhaite trouver de meilleures armes pour lutter contre la Fille, et le narrateur croit que, si les vieux amis de l'homme venaient l'épauler à nouveau, celui-ci « rejetterait avec rage, il piétinerait cette panoplie de carton aux contours grossiers dont ils cherchent à l'affubler, ce n'est pas le moment, il a besoin de toute sa liberté de mouvements » (*PI*- 144). Le narrateur croit

toutefois que le Vieux n'arrive pas à s'adapter à son nouvel environnement. Ainsi, il se retrouve désarmé devant les attaques persistantes de la Fille :

il cherche autour de lui quelque chose avec quoi l'écraser, mais il n'a rien à sa portée, il ne trouve rien sous la main que ces gros engins, lourds à manier, dont se servent les gens de là-haut – il sent confusément que ce n'est pas cela qu'il faudrait ici, entre eux, ce ne sont pas ces instruments grossiers, empruntés aux gens de là-bas, mais tant pis, il ne voit rien d'autre, il n'a pas le choix... (PI– 151)

L'outil dont le Vieux s'empare, qu'il réutilise comme on cite une norme – aussi bien dire un instrument tout droit sorti du monde de la performativité, ce « là-haut » s'opposant au tropisme souterrain – est rien de moins que l'argument du mariage : si la Fille cherche davantage d'argent, elle n'a qu'à se trouver un mari pour subvenir à ses besoins. Le Vieux n'arriverait donc pas à tourner le dos à la performativité, à l'interpellation et au conformisme ; sa plongée dans l'abject du monde tropismique n'est que temporaire puisqu'il s'avère incapable d'y évoluer. Le retour du Vieux à la performativité se confirme aux yeux du narrateur au moment où il le croise dans la rue : « il y a dans son aspect [...] quelque chose d'un peu figé, de rassis, comme une sorte de platitude ou de banalité : une différence, avec l'image que j'ai gardée de lui [...]. Rien maintenant[,] [...] rien en lui, comme autrefois, d'agressif à la fois et de fuyant, qui m'accrochait si fort » (PI– 164). Le narrateur remet en question la profondeur qu'il croyait percevoir ou qu'il parvenait à imaginer chez le Vieux lorsqu'il le rencontre à nouveau ; il ne semble plus y avoir quoi que ce soit de remarquable dans le portrait de cet homme vieillissant, simple, peu animé. Le travail de traque du « je » narrateur, dans *Portrait d'un inconnu*, semble ainsi tenir du fantasme : le tropisme tant recherché n'est peut-être que fabulation, et sans doute le Vieux n'a-t-il jamais remis en question les mécanismes performatifs qui produisent son identité,

sans doute n'a-t-il jamais plongé dans l'abject, comme le perçoit ou l'imagine, ou peut-être comme le souhaiterait le narrateur.

Car l'incertitude demeure, dans le roman, quant au statut de certaines scènes relatives au Vieux et à sa fille : certaines sont rapportées par des témoins, le narrateur ne peut donc en produire qu'un récit de seconde main, en partie fabulé ; d'autres pourraient être purement imaginées par le narrateur, le roman maintenant le flou quant à leur origine, qui ne semble pas résider dans une perception ou un récit rapporté. Dans la deuxième partie du roman, le narrateur consacre tous ses efforts, comme nous l'avons vu, à embrasser l'abject, à y plonger, à y trouver une existence possible ; c'est dans cette tentative extrême qu'il s'intéresse tout particulièrement au Vieux, à qui il s'identifie, dans ce qui pourrait être une ultime recherche de reconnaissance. Tout se passe donc comme si, dans son enthousiasme, le narrateur en venait alors à inventer des tropismes. Son travail d'observation, ou de reconstitution, ou d'imagination, ou ces trois activités à la fois culminerait dès lors dans le récit d'une querelle entre le Vieux et sa fille, où tous deux toucheraient à l'abject, bien que pour une courte durée. Mais une rencontre cette fois bien réelle (dans la diégèse) avec le Vieux poussera le narrateur à remettre en question la profondeur qu'il lui a attribuée, et empêchera toute reconnaissance ou identification avec lui.

3.4. La rencontre avec Dumontet ou le retour à la réalité : d'un abject ou d'une mort à l'autre, délimitation d'un mouvement identitaire viable

Le narrateur ne se décourage cependant pas et, encore une fois, dans la scène finale du roman, il se consacre à l'observation du Vieux, qu'il rencontre dans un bistrot où il déjeune.

Le Vieux est alors accompagné de sa Fille et de Dumontet, son fiancé. Le narrateur a beau demeurer ouvert et engagé dans l'observation et l'interprétation des gestes, paroles et pensées des trois autres, Dumontet se dresse sur sa voie comme un obstacle infranchissable : « Impassible. Imposant. Un roc. Un rocher qui a résisté à tous les assauts de l'océan. Inattaquable. Un roc compact. Tout lisse et dur. » (PI- 165) C'est que Dumontet représente le comble de la performativité identitaire intelligible, notamment en raison de son rôle auprès de la Fille : avec lui sont citées toutes les normes liées au mariage bourgeois et à ses conséquences. L'identité de la Fille se trouve ainsi stabilisée, pour ne pas dire définitivement figée, de même que celle de son père à sa suite. Dumontet ressort comme un personnage qui ne laisse aucune place au tropisme. Le narrateur en est complètement désarmé et perd tous ses repères, en dépit du fait qu'il redouble d'efforts :

je cherchais, [...] devant lui [Dumontet], du secours, des références, tandis que mon regard se posait, désemparé, tantôt sur son nez aux ailes très découpées : signe – il me semblait me le rappeler – d'insolence... ou peut-être de sensualité?... [...] tantôt sur son menton en galoche : volontaire ? têtu ? arrogant?... ou sur son front assez bas : borné ? pourtant les deux bosses devaient dénoter l'intelligence... [...] Efforts puérils et sans effet, fléchettes légères qui rebondissaient contre lui sans pénétrer (PI- 165-166).

Les capacités d'analyse du narrateur sont complètement brouillées par l'homogénéité de Dumontet. Pascale Foutrier souligne que, devant le bloc que constitue ce nouveau personnage, « le narrateur-chasseur de tropismes est vaincu¹⁸⁰ ». La défaite est totale : le narrateur se trouve paralysé, incapable dorénavant de déceler le moindre mouvement chez le Vieux ou la Fille : « Elle a eu chaud... Mais non. Attention. Plus rien. Pas un souffle. Pas

¹⁸⁰Pascale Foutrier, « La conscience en éclats : la généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 86-87.

un frémissement. Il n'y a rien eu. Je n'ai rien dit. Dumontet : son regard de Méduse. Tout se pétrifie. » (*PI*- 169) Ou, comme le résume Gjerden, le regard de Dumontet « priv[e] le “je” de sa liberté¹⁸¹ » puisque tout ce que le narrateur recherchait en plongeant dans l'abject tropismique, soit un monde fluide, vivant, organique et authentique, lui est retiré.

Alors que, à la suite de sa rencontre avec le « Portrait », le narrateur a choisi d'embrasser l'abject, il a tourné le dos à la forclusion et à l'abjection, qui permettent d'expulser une partie de soi, rendue *autre*. Ce faisant, il a abandonné la construction de sa propre identité pour s'orienter tout entier vers les autres, pour se consacrer à la compréhension de *leur* identité et de ce sur quoi elle repose, c'est-à-dire autant ses mécanismes performatifs de construction que le domaine abject contre lequel elle s'érige et qui en définit négativement les contours. Mais on ne peut indéfiniment tourner le dos à la forclusion et Dumontet impose au narrateur, tout comme au Vieux et à la Fille, « un rôle bien circonscrit et conforme aux lieux communs de cet univers petit-bourgeois¹⁸² ». Il est possible que sa posture d'ouverture ait rendu le narrateur particulièrement vulnérable à la force de Dumontet. Il compare d'ailleurs ce qui s'est produit en lui lorsqu'il l'a rencontré à une fausse manœuvre, à une sorte de retournement tragique : « L'engin qu'on essayait de manipuler vous explose entre les mains. » (*PI*- 173) La posture que le narrateur avait adoptée, celle qui lui permettait de se pencher sur l'identité des autres, s'est retournée contre lui et, confronté à une identité terriblement stable et cohérente, au point de former un bloc massif et immuable, le narrateur n'a d'autre choix que d'emboîter le pas et de

¹⁸¹Jorunn S. Gjerden, « Le portrait selon Nathalie Sarraute », art. cité, p. 269.

¹⁸²Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 86.

réenclencher les mécanismes délaissés de l'abjection, ceux qui permettent la performativité identitaire.

Le narrateur reste donc là, dans le bistrot, à échanger avec le Vieux : « Des paroles anodines, anonymes, enregistrées depuis longtemps. Elles font penser à de vieux disques. Nous devons ressembler, assis côte à côte sur la banquette, à deux grosses poupées qu'on vient de remonter » (*PI*– 173). Le narrateur devient marqué par tout ce qu'il a voulu abandonner lorsqu'il a choisi l'abject, c'est-à-dire l'immobilité, l'artificialité et l'inauthenticité liées à la performativité. Le nouvel état du « je » narrateur, après l'entrée en scène de Dumontet, correspond ainsi à la victoire du conformisme et des identités intelligibles résultant de la performativité. Le narrateur écoute d'ailleurs le Vieux, pensant : « Ces mots qu'il a l'air de dévider mécaniquement doivent avoir à la longue ce pouvoir apaisant, exorcisant qu'ont sur les croyants les paroles simples, monotones, des prières : il suffit parfois de les réciter machinalement [...] pour raffermir la foi qui faiblit. » (*PI*– 174) Le narrateur se joint à son tour à cet exercice performatif lorsqu'il ajoute : « Je mêlerai pieusement ma voix aux leurs... » (*PI*– 175)

L'obéissance du « je » narrateur aux diktats sociaux est finalement, dans l'avant-dernier paragraphe du roman, perçue comme une mort : « Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort. » (*PI*– 175) Si Pascale Foutrier en conclut que *Portrait d'un inconnu* présente « l'«identité personnelle¹⁸³» » comme un « processus d'aliénation¹⁸⁴ », il me semble que le roman n'aboutit pas à un

¹⁸³Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 87.

¹⁸⁴Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 87.

constat d'une nature aussi négative. Je propose d'interpréter le dénouement de *Portrait d'un inconnu*, de même que l'ensemble de la quête qu'y poursuit le narrateur, comme une invitation à remettre en question notre conception de l'abject. La question que soulève l'avant-dernier paragraphe du roman serait ainsi la suivante : en définitive, la mort (psychique) associée à une performativité ininterrompue ne serait-elle pas plus abjecte que l'abject ? Elle en porte certainement plusieurs marques : le mutisme du mort rappelle la position assujettie, exécrée à laquelle est relégué l'être abject, position dans laquelle il n'est plus vu ni entendu ; l'immobilité du mort, quant à elle, est liée à l'impossibilité d'exercer une puissance d'agir. De plus, qu'est-ce que la mort sinon l'invivable par excellence ? Comme quoi les termes opposés mis en place dans le roman se recouperaient ou reviendraient au même, plaçant le narrateur devant un choix difficile, ou devant deux formes de mort ou deux formes d'abject entre lesquelles il faut choisir.

Ainsi, les espaces créés au moment de l'abjection, soit l'extérieur contenant ce qui est rejeté et l'intérieur composant le sujet lui-même au prix de l'opposition à l'extérieur, seraient tous deux abjects à leur façon, du moins dans leurs extrêmes. Aucun de ces espaces ne permettrait donc de vivre pleinement, authentiquement, d'être reconnaissable tout en échappant à un assujettissement aliénant. Le mouvement du narrateur pour amener le tropisme à la surface, pour brouiller la frontière de l'abject, ouvrirait cependant la possibilité d'une existence qui ne dépendrait plus des mécanismes foncièrement aliénants de l'abjection et de la performativité, située quelque part entre les deux, dans une tension constante, continue. Finalement, si la trajectoire empruntée par le narrateur ne lui a pas permis de vivre de façon durable dans le tropisme, c'est-à-dire hors de la performativité des

normes du pouvoir, dans l'abject, le dénouement de sa quête laisse malgré tout entrevoir un nouveau lieu, circonscrit un nouveau territoire existentiel, où une nouvelle façon d'appréhender et de vivre la subjectivité serait possible, dans une tension entre deux morts diamétralement opposées. L'exploration de ce lieu, accessible par un mouvement constant entre les deux pôles que sont la performativité par l'assujettissement aux normes et l'abjection, est au cœur de l'œuvre de Nathalie Sarraute et, un peu plus de quarante ans après la publication de *Portrait d'un inconnu*, il semble que l'autrice entrevoie son accès avec un certain optimisme dans *Tu ne t'aimes pas*, comme nous le verrons dans le quatrième et dernier chapitre de ce mémoire.

CHAPITRE 4
TU NE T'AIMES PAS : L'AUTHENTICITÉ DANS L'ABANDON DE
L'INTELLIGIBILITÉ

Nathalie Sarraute publie *Tu ne t'aimes pas* en 1989, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. Antépénultième œuvre de l'autrice, *Tu ne t'aimes pas* est très différent des deux romans précédemment étudiés. En fait, l'appellation même de roman sied beaucoup plus difficilement à *Tu ne t'aimes pas*, en raison notamment de son recours au dialogue¹⁸⁵. Cette forme, déjà employée dans *Enfance* (1983), s'y radicalise dans la mesure où, d'une part, le dialogue y constitue l'unique support narratif, et où, d'autre part, il ne se limite pas à deux voix clairement distinctes comme c'est le cas dans *Enfance* : dans *Tu ne t'aimes pas*, un nombre indéterminé de voix échangent dans ce que l'on comprend être le for intérieur d'un seul personnage. Le lecteur se trouve ainsi plongé dans un univers au degré d'abstraction très élevé : l'échange n'a ni lieu ni temps précis, les voix mises en scène sont dépourvues de corps comme de noms.

¹⁸⁵L'identification de *Tu ne t'aimes pas* au genre romanesque peut très certainement faire l'objet de débats (comme par ailleurs plusieurs autres romans de Sarraute, voire l'ensemble de l'œuvre). Cependant, comme la présente analyse ne porte pas sur les questions génériques, je me contenterai de reprendre la façon dont l'œuvre a été catégorisée au moment de sa réception. Pour une perspective plus étayée de la dimension romanesque de *Tu ne t'aimes pas*, voir Marie-Hélène Boblet-Viart, « Vers une poétique du roman dialogué : *Tu ne t'aimes pas* (1989) », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 125-138.

Un autre élément qui distingue *Tu ne t'aimes pas* des œuvres précédentes de Sarraute est que la démultiplication des points de vue s'y produit à l'intérieur d'une même conscience : tandis que *Le planétarium*, par exemple, entre dans la conscience de multiples personnages afin d'exposer et de confronter les tropismes contenus en chacun, *Tu ne t'aimes pas* s'introduit et demeure dans une seule et même conscience et produit ce que Francine Dugast-Portes désigne comme un « "je" polyphonique¹⁸⁶ ». Cette polyphonie intérieure constitue aussi une différence par rapport à *Portrait d'un inconnu*, où le « je » narrateur, malgré sa prise de contact avec l'abject, conservait une unité. Le ton de *Tu ne t'aimes pas* diffère aussi grandement de celui de *Portrait d'un inconnu*, car les multiples voix qui s'y expriment, bien que plongées dans une indétermination qui rappelle le tropisme qui menace initialement le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, ne se montrent jamais inquiètes : « le ton ici est ironique et enjoué plutôt qu'angoissé¹⁸⁷ », comme l'écrit Valérie Minogue. Pour expliquer cette différence par rapport à l'analyse faite de *Portrait d'un inconnu*, nous pourrions dire, en termes butlériens, que *Tu ne t'aimes pas* se situe dans un tropisme antérieur à la forclusion : les multiples voix narratives échangent librement, avant que n'interviennent les mécanismes de l'abjection, ce qui les place dans une position idéale pour observer et réfléchir à ces mécanismes tout comme aux identités qu'ils produisent.

Ainsi, malgré une différence de composition, de focalisation et de ton, et malgré l'incertitude qui en ressort sur les plans énonciatif et narratif, les enjeux abordés dans *Tu ne*

¹⁸⁶Francine Dugast-Portes, « *Tu ne t'aimes pas* : construction et enjeux d'un plaidoyer », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 89.

¹⁸⁷Valérie Minogue, « De *Portrait d'un inconnu* à *Tu ne t'aimes pas* : un trajet à travers les mots », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 58.

t'aimes pas sont facilement reconnaissables et rejoignent les préoccupations qui traversent l'œuvre sarrautienne, à savoir comment parvenir à concilier l'unicité et l'authenticité de l'être, produites par une vie intérieure animée, et le conformisme réducteur qu'exige la vie en société. Ou encore, en termes butlériens, comment atteindre le statut de sujet, c'est-à-dire celui de personne intelligible, dotée d'une place au centre du discours et capable d'initier des actions effectives, tout en échappant à la violence qui accompagne l'adhésion aux catégories identitaires qui balisent la reconnaissance. Dans le présent et dernier chapitre de ce mémoire, je tâcherai de reconstituer le parcours discursif des différentes voix de *Tu ne t'aimes pas*, afin de montrer comment Sarraute, dans cette œuvre, parvient à ménager une place à l'authenticité malgré les contraintes qu'impose à une telle entreprise la performativité identitaire, comme le souligne l'aporie de l'agentivité décrite par Judith Butler. Ainsi, alors qu'Alain Guimier dans *Le planétarium* se butte à l'omniprésence des normes, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, et que le « je » narrateur de *Portrait d'un inconnu* ne réussit pas à vivre durablement dans un abject pourtant perçu comme authentique, les voix de *Tu ne t'aimes pas* parviennent à circonscrire un espace identitaire où sont conciliées performativité et authenticité.

1. QU'EST-CE QUE L'AMOUR DE SOI ? OU QU'EST-CE QUE SOI ? SUBJECTIVITÉ ET IDENTITÉ

Le problème initial auquel sont confrontées les voix dans *Tu ne t'aimes pas* donne à l'œuvre son titre : elles sont accusées de ne pas s'aimer. Ou plutôt, une voix, celle d'entre elles qui était à « l'extérieur », c'est-à-dire celle qui interagissait dans le monde social,

reçoit de quelqu'un d'autre l'accusation de ne pas s'aimer. C'est cette accusation, entendue et rapportée à l'intérieur, là où s'animent et délibèrent les voix, qui déclenche entre celles-ci le dialogue ; l'action du roman ou ce qui en tient lieu est constituée de toutes les interrogations qui s'en suivent, auxquelles tentent de répondre les voix : « “Vous ne vous aimez pas.” Mais comment ça ? Comment est-ce possible ? Vous ne vous aimez pas ? Qui n'aime pas qui ? » (*TAP*– 1149) D'emblée, les voix amènent la question de l'amour de soi sur le terrain de la subjectivité, faisant voir que le « soi » qu'elles soulignent est plus problématique que le concept d'amour lui-même.

D'une part, s'aimer soi-même semble impliquer de former un tout uni, selon la réponse que donne une voix à une autre qui demande comment font les autres pour s'aimer : « C'est très simple. Ils sentent que tous les éléments dont ils sont composés sont indissolublement soudés, tous sans distinction... les charmants et les laids, les méchants et les bons » (*TAP*– 1153). Cette opération n'est cependant pas si simple pour les voix, décrites comme innombrables : « il y en a tant... comme des étoiles dans le ciel... toujours d'autres apparaissent dont on ne soupçonnait pas l'existence... [...] je suis l'univers entier, toutes les virtualités, tous les possibles... » (*TAP*– 1155) Cette multiplicité est réaffirmée plus tard, alors qu'une voix se confie avec un certain lyrisme : « Nos flots agités toujours changeants ne peuvent porter aucun nom. » (*TAP*– 1232) Il en ressort que, pour les voix, dire « je » tient presque de la trahison : « tu t'es avancé vers eux... comme si tu n'étais pas seulement une de nos incarnations possibles, une de nos virtualités... tu t'es séparé de nous, tu t'es mis en avant comme notre unique représentant... tu as dit “je”... » (*TAP*– 1149) Le

fait de se distinguer, de se singulariser, de se poser comme sujet unique est critiqué et jugé négativement, car les voix sont ainsi vulnérables, exposées au jugement des autres.

D'autre part, s'aimer soi-même implique encore, à supposer qu'on puisse former un tout uni, la capacité de se dédoubler et d'accéder au regard de l'autre. En effet, s'aimer soi-même implique, dans un deuxième temps, de « se scind[er] en deux » et de « projeter au-dehors son double » (*TAP*– 1238) : « cet ensemble compact qu'ils appellent “je” ou “moi” possède cette faculté de se dédoubler, de se regarder du dehors et ce qu'il voit, ce “je”, il l'aime. » (*TAP*– 1153) Cela pose problème aux voix puisque le corollaire de leur démultiplication est qu'elles ignorent ce que les autres voient en elles, ce qu'ils en comprennent. Ce foisonnement intérieur fait aussi en sorte qu'elles éprouvent de réelles difficultés à reconnaître leur propre reflet, n'y parvenant que pour de brèves périodes, et avec étonnement : « Est-ce moi, vraiment ?... Mais venait très vite un autre et encore un autre reflet... » (*TAP*– 1157) Les interactions des voix avec l'extérieur en sont compliquées dans la mesure où les voix ne sont jamais tout à fait certaines de saisir avec lesquelles d'entre elles les autres échangent. Ainsi, elles ne parviennent pas à contrôler ce que les autres *font* d'elles, comme lors d'une interaction où la partie d'elles-mêmes qu'elles ont voulu mettre de l'avant a été complètement ignorée par l'autre, qui a plutôt construit de toutes pièces la voix avec laquelle il échange : « Rien ne peut effacer celui qu'il n'a jamais cessé de voir devant lui... Impossible de savoir qui... » (*TAP*– 1223) Coupées du monde social et de la partie d'elles qu'elles y envoient, les voix sont incapables d'adopter le regard extérieur nécessaire à l'amour de soi.

Dans la perspective d'une construction performative de l'identité, la situation décrite par les voix de *Tu ne t'aimes pas* pose un sérieux problème au développement du sujet, car, comme l'explique Judith Butler, « [o]n ne commence à "exister" qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'Autre¹⁸⁸. » Or, les voix ne parviennent pas à reconnaître cette adresse : ne sachant pas reconnaître la partie d'elles que voit l'autre, elles ne ressentent pas la force performative de l'appel. C'est ce dont témoigne leur réaction angoissée à la réception d'une invitation : « il faut qu'un de nos délégués... Ah mais voilà, quel délégué ? Qui a-t-elle voulu inviter ? Qui désire-t-elle rencontrer ? Qu'attend, qu'espère-t-elle ? » (*TAP*– 1193) Le fait qu'elles soient coupées du regard de l'autre, qu'elles ignorent la façon dont elles paraissent dans le regard de l'autre, coupe également les voix des interpellations qui leur sont adressées. Les questions que soulèvent dans le roman les conditions de l'amour de soi sont ainsi étroitement liées aux questions de subjectivité et d'identité, alors que l'incapacité des voix à s'aimer est symptomatique de leur fluctuation constante, mouvement incessant dans lequel l'émergence d'un sujet autonome paraît impossible.

2. BÉNÉFICES DE L'AMOUR DE SOI CHEZ LES AUTRES : MASQUES, STATUES ET RECONNAISSANCE

Après un premier constat d'échec, les voix cherchent à comprendre comment atteindre l'amour de soi, se montrant d'abord intéressées par une telle quête. Pour commencer,

¹⁸⁸Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, 3^e édition, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 26.

« [l]es voix ne s'occupent pas de définir l'identité de la conscience qu'elles représentent¹⁸⁹ » : un peu à la manière du narrateur de *Portrait d'un inconnu*, elles se tournent vers les autres et commencent par analyser comment *eux* arrivent à s'aimer. À ce stade, les rapprochements entre la façon dont les autres s'aiment telle que décrite par les voix de *Tu ne t'aimes pas* et la théorie de la performativité de Judith Butler sont nombreux et renforcent l'idée selon laquelle « s'aimer » repose chez Sarraute sur des enjeux de construction identitaire. La citation de normes et l'interpellation sont ainsi impliquées dans le développement d'une identité cohérente qui débouche sur l'amour de soi :

- Comment font-ils pour se sentir si nets, si simples ?
- Ils doivent s'y entraîner très tôt... ils y sont dès leur plus jeune âge puissamment aidés... Les mieux doués, les plus précoces se voient déjà d'eux-mêmes tels que tout le monde les voit : en bébés... puis en petits garçons, en fillettes, en garçons manqués...
- Une fois qu'ils ont pris ce pli de se sentir tels qu'on les voit, ils le gardent toujours... à chaque étape de leur vie, ils se sentent être des femmes, des hommes...
- Et rien que cela. De « vraies » femmes, de « vrais » hommes... le plus conformes possible aux modèles...
- Oui « vrais » jusque dans leurs moindres gestes, dans leur voix, leurs intonations...
- Et dans leurs passions, leurs affections... (*TAP*– 1164)

La capacité à s'aimer est une nouvelle fois liée à la sensibilité du sujet à l'interpellation, car elle est présente chez ceux qui reconnaissent la façon dont ils sont perçus et qui adoptent ce même regard sur eux-mêmes. Ce faisant, ils répètent les stéréotypes à l'aide desquels les autres les appréhendent, les circonscrivent, participant ainsi à une uniformisation de leur identité : ils se conforment tous aux mêmes modèles qui dictent ce qu'est une « vraie » personne.

Plus spécifiquement encore, la catégorie de « personne » se voit divisée de façon très nette par le genre, et les normes de genre apparaissent comme une partie intégrante de

¹⁸⁹Pascale Foutrier, « La conscience en éclats : généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », *Roman 20-50*, n° 25 (*Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 80.

la construction des sujets. Tout comme dans *Portrait d'un inconnu*, le genre participe donc à « maquiller », à solidifier les sujets, à les pourvoir d'une surface stable qui tout à la fois permet de se distinguer (des autres, de l'abject) et de se fondre dans les normes respectées, autant d'éléments qui paraissent faciliter l'amour de soi. Dans sa monographie *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Gjerden note la même ressemblance entre les deux œuvres et l'associe à la métaphore du masque, récurrente dans l'œuvre sarrautienne. Elle explique que le « porteur de masque semble “fait d'un seul bloc¹⁹⁰” », le masque lui permettant de « rester identique à lui-même¹⁹¹ » en toute circonstance. Dans *Tu ne t'aimes pas*, les voix soulignent comment cette enveloppe, alimentée par les stéréotypes, se manifeste jusque dans le comportement adopté, relevant qu'elle a aussi des ramifications dans les émotions ressenties, qui sont également conformes aux modèles. Les sujets ainsi produits sont donc homogènes et cohérents, forment un tout qu'il est facile de reconnaître, tant pour les autres que pour eux-mêmes. Cette enveloppe leur permet de souligner la démarcation entre eux et le reste du monde, renforce les contours de leur identité et les protège : celui qui s'aime « s'entoure de murailles » (*TAP*– 1170), est « préserv[é] de toute atteinte derrière des fossés profonds, des chemins de ronde, des tours de garde où veillent des sentinelles sur le qui-vive » (*TAP*– 1170).

Les voix s'attardent à plusieurs exemples de personnes capables de s'observer et de s'aimer. Dans un autre cas sur lequel elles se penchent, elles attribuent la facilité avec laquelle la personne en question parvient à se reconnaître et à être ce que les autres attendent d'elle à un noyau dur qui l'habite, à l'instar des porteurs de masque qui

¹⁹⁰Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le paradoxe du sujet*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum Forlag, 2007, p. 147.

¹⁹¹Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 148.

apparaissent comme constitués d'une substance unifiée et solide. En effet, cette personne s'est construit une statue à son image :

— [...] Cette statue de lui-même l'occupe tout entier, il n'y a de place en lui que pour elle.

— Comprendrons-nous jamais comment il s'y est pris ?

— C'est difficile... Il a raconté qu'il l'avait copiée sur ce qu'il avait trouvé dans des livres d'enfants... On y montrait des enfants qui deviendraient plus tard de grands génies. Il a voulu en être un, lui aussi. Il a donc fabriqué une statue de futur génie qui était lui. Et il était elle.

Ils ne faisaient qu'un, sa statue et lui. Alors ensemble ils ont grandi...

— Et ils sont devenus, plus tard, sa statue et lui, un grand génie. (*TAP*– 1166)

Tout comme les « vraies » femmes et les « vrais » hommes, le génie se construit à l'aide de citations : il reproduit ce qui est représenté dans les livres, ce qui est érigé en modèle. Cette technique lui permet de se doter d'une identité d'apparence substantielle puisqu'elle solidifie en lui tout ce qui concorde avec le modèle : « On dirait qu'il est fait d'une seule substance tant elle a d'unité, de cohésion. Un énorme bloc d'un seul tenant. » (*TAP*– 1267)

À force d'agir comme un génie et de se conformer aux codes du génie, on en devient un : voilà une représentation exemplaire de la performativité identitaire.

Mais pourquoi les voix accordent-elles tant d'importance à comprendre ce qu'est l'amour de soi ? Que gagnent ceux qui s'aiment, et pourquoi les voix voudraient-elles leur ressembler ? Accusées de ne pas s'aimer, les voix perçoivent d'abord cette incapacité comme « une tare » (*TAP*– 1151), une « infirmité » (*TAP*– 1154), une maladie qui compromet la qualité de la vie sociale. À l'absence d'amour de soi et à la prédominance en leur sein d'une masse multiple, hétérogène, est aussi associé un inconfort, un malaise, les voix comportant « tant de choses dissemblables [qui] s'entrechoquent, se détruisent... » (*TAP*– 1154) Ainsi, bien qu'une partie des voix estime vivre assez bien dans leur état général de foisonnement et d'hétérogénéité, il y en a une qui précise que, si elles

parviennent effectivement à « se débrouiller » (*TAP*– 1152), « ceux qui s’aiment *vivent mieux* » (*TAP*– 1152 ; je souligne) : ce sont des « privilégiés » (*TAP*– 1204), raison pour laquelle une autre ajoute plus tard ressentir de l’envie pour ceux qui s’aiment (*TAP*– 1177).

La raison de cette envie est que l’amour de soi, d’une part, est associé à l’intelligibilité, puisque la cohérence qu’il suppose permet et entraîne la reconnaissance. C’est du moins ce qu’on comprend des propos des voix au moment où elles manifestent le désir d’avoir elles aussi une statue à leur image, comme le génie :

- Oh oui, quel apaisement...
- Et quelles facilités... on pourrait la décrire, cette statue, en parler...
- On pourrait « se raconter »... (*TAP*– 1166-1167)

L’identité substantielle permet donc d’être reconnu ; le sujet, bénéficiant de frontières nettes, est reconnaissable par les autres et est de cette façon capable d’entrer en contact avec eux. D’autre part, l’absence d’amour de soi est associée à une certaine vulnérabilité chez les voix, ou, comme le pose Valérie Minogue,

les voix de *Tu ne t’aimes pas* [ne] se sentent [pas] à l’abri de tout danger. Les membres du « nous » ne sont pas invulnérables. Face à l’immense solidité de « l’homme surnaturel », ils n’arrivent pas à se défendre : « Par sa seule existence, là, devant nous, il nous a dépossédés... Il nous a entièrement envahis, occupés... » (*Tu* 1263 [...]). Ils s’en remettent, [...] mais les voix de *Tu ne t’aimes pas* [...] ont à se frayer un chemin à travers des terrains minés¹⁹².

S’aimer permettrait donc aux voix d’avoir davantage d’assurance puisqu’à l’identité intelligible et d’apparence substantielle qui va de pair avec l’amour de soi correspond la production d’un sujet d’une grande force, capable de s’imposer dans le monde social. À l’inverse, l’identité diffuse des voix, produit de leur démultiplication, les prive de la capacité d’influencer le monde dans lequel elles vivent : elles déplorent dans la même

¹⁹²Valérie Minogue, « Un trajet à travers les mots », art. cité, p. 58.

foulée leur « manque de cohésion, une telle absence de discipline... de pouvoir central... »
(*TAP*– 1209)

L'amour de soi tel que discuté dans *Tu ne t'aimes pas* est donc étroitement lié au développement de l'intelligibilité et de l'agentivité. En effet, tel qu'il a été établi par les voix, s'aimer implique la construction d'une identité d'apparence substantielle ; or une telle identité est produite performativement à l'intérieur des frontières de l'intelligibilité culturelle, c'est-à-dire par l'adhésion aux normes sociales et par leur reconduction. En d'autres termes, dès que le sujet est reconnaissable, ses actions, en autant qu'elles respectent à leur tour les normes, le sont aussi : le sujet accède ainsi à la puissance d'agir. Dans *Tu ne t'aimes pas*, les voix comprennent tout à fait ce lien entre l'intelligibilité et l'agentivité, par exemple alors qu'elles évoquent les conséquences de l'amour de soi : « l'amour qu'on se porte à soi-même produit de ces effets... Celui qui s'aime avec assez d'intensité transforme tout ce qui émane de lui en richesses... tout sans exception... ses moindres manifestations, esquisses, brouillons, bavardages, radotages, balbutiements, cartes de vœux, nom écrit de sa main, livres de comptes » (*TAP*– 1160). Les richesses en question constituant autant de « distinctions », de « décorations » et de « diplômes » (*TAP*– 1161), l'on en comprend que l'amour de soi permet au sujet tout à la fois d'être reconnu (ces distinctions sont autant de signes de reconnaissance) et d'exercer une puissance d'agir : aucun de ses gestes n'est vain, ils parviennent tous à avoir un effet, manifestent une autorité. Ces richesses ont également des conséquences sur ceux qui entourent celui qui s'aime, car lorsqu'il les distribue, elles renforcent à leur tour l'amour de soi des autres. Les voix, toutefois, seules semble-t-il à ne pas éprouver pas ce sentiment,

restent à l'écart de ce circuit, incapables d'y intervenir de quelque façon ; elles se décrivent comme « un espace ouvert de tous côtés que tous ces beaux cadeaux ne font que traverser » (*TAP*– 1161).

3. REPRODUIRE L'AMOUR DE SOI : GAINS, PERTES ET CARICATURE

Lasses de cet état dans lequel les confine leur incapacité à s'aimer, désireuses de goûter elles aussi à la reconnaissance, les voix cherchent à mettre en pratique les façons de s'aimer qu'elles ont observées chez les autres. Elles tentent d'abord de mettre de l'avant un « je » leur permettant de se constituer comme sujet unique, autonome : elles « se réuni[ssent] pour construire et pour présenter un beau “je” présentable, bien solide... » (*TAP*– 1168) L'opération provoque un certain engouement : « C'était amusant, c'était très entraînant, cette construction... On était tout excités... » (*TAP*– 1169) Mais si les voix parviennent à se doter d'une consistance identitaire plus stable, la complexité de leur rapport aux autres entraîne différents effets qui compromettent rapidement leur réussite. Ainsi, alors que celui qui s'aime véritablement parvient, comme l'ont remarqué les voix, à s'ériger une statue à son image, solide et durable, les efforts des voix n'ont pas la même portée. Leur construction s'avère en effet n'être qu'un bonhomme de neige éphémère :

- Avec quelle rapidité, quand il est resté seul parmi nous, il a fondu...
- C'était ça, notre statue. (*TAP*– 1170)

Le succès demeure alors relatif ou précaire puisque l'identité produite par les voix ne perdure pas dans le temps, se désintègre dès que le regard des autres ne pèse plus sur elles ; tout sera alors à recommencer, affaiblissant la solidité et la cohérence de leur construction. Ailleurs, c'est l'incapacité des voix d'adopter le regard des autres qui empêche leur amour

de soi. Dès qu'elles ont effectivement réussi à s'ériger en un édifice leur permettant d'être reconnues, elles se questionnent :

- De quoi peut-il avoir l'air, ce monument ?
- À quoi bon perdre notre temps ? Nous savons tous bien que nous ne le verrons jamais, nous sommes depuis toujours incapables d'en apercevoir même une vague forme. (*TAP*– 1198)

Si elles sont parvenues à accéder à la reconnaissance en se construisant une façade, des murs stables, solides, elles ne parviennent toujours pas à comprendre ce que les autres reconnaissent, ne réussissent pas à *se* reconnaître. La production d'une identité cohérente paraît ainsi n'avoir d'intérêt que dans le monde extérieur : les voix, dans leur for intérieur, n'arrivent que difficilement à percevoir l'utilité d'une telle construction.

Ainsi, les voix n'exercent pas un grand contrôle sur la façon dont elles se construisent, ce que met de l'avant un autre passage, qui porte sur le rôle que jouent parfois les autres et l'influence qu'ils exercent auprès des voix dans les moments où celles-ci essaient de se présenter comme sujet unique :

- Nous avons été entraînés... vous savez combien nous sommes influençables, crédules... Alors toutes ces réclames, cette continuelle propagande, ces illustres modèles exposés, ces conseils, ces encouragements, ces récits [...]... on n'a pas pu y résister... D'ailleurs, vous qui êtes si forts, vous qui ne vous en laissez pas conter, vous nous avez suivis...
- Dites plutôt que vous nous avez tirés avec vous, aidés par ceux du dehors, nos proches, nos parents, nos amis... ils nous ont enrobés dans ce qui coulait de leurs regards, de leurs paroles... (*TAP*– 1178)

Les autres parviennent donc à imposer des citations aux voix, autant de discours qui les incitent à se conformer aux normes. L'énumération de discours de nature publicitaire, donc incitatifs, dans ce passage, rappelle par ailleurs le groupe de femmes anonymes rencontré dans *Portrait d'un inconnu* ; alors qu'elles se servaient de ces discours presque sciemment afin de produire un genre stéréotypé qui les protégeait de l'informe tropismique, les voix ne

semblent pas exercer un grand contrôle sur la façon dont elles les citent. Les voix sont plutôt entraînées par l'interpellation provenant de leur entourage : proches, parents et amis les appellent, leur donnent forme et leur imposent des citations.

Si les voix sentent d'abord que le processus performatif les fait agir contre leur gré, elles parviennent tout de même à tirer profit de leur construction comme sujet grâce à cette performativité : « Alors nous n'avons plus tenté de nous évader... nous avons réussi à paraître, nous aussi, un modèle que les gens contemplaient, dont les gens du dehors s'inspiraient... » (*TAP*– 1179) Les voix accèdent ainsi à l'intelligibilité, puisqu'elles sont reconnaissables et identifiables, de même qu'à l'agentivité, puisqu'en tant que modèle elles influencent les autres. Cependant, à la manière de leur statue-bonhomme de neige qui a fondu rapidement, la cohésion atteinte dans cet exercice ne peut être maintenue bien longtemps. Les voix se désolidarisent et l'homogénéité entraînée par la performativité laisse place à la désorganisation : « il n'a pas fallu longtemps pour que s'installe chez nous un tel désordre... une agitation... un véritable déchaînement... » (*TAP*– 1180)

Dans une autre scène, c'est d'elles-mêmes que les voix s'unissent, en quête de la puissance d'agir nécessaire pour s'élever contre une offense : elles souhaitent se défendre de ce qu'elles perçoivent comme des attaques venant de l'extérieur. Elles se rassemblent alors, dirigées par un pouvoir fédérateur qui demeure abstrait :

- Tous unis. Quelle discipline. Quel ordre.
- Tous soumis à un pouvoir central puissant.
- Qui va diriger nos actions...
- De défense ? D'attaque ?
- Ça dépendra... Notre gouvernement sait ce qu'il convient de faire dans chaque cas pour que nous ne puissions plus subir de pareilles atteintes.
- Mais vous savez, ce pouvoir central tout-puissant... Cette invulnérabilité à l'abri d'un appareil de défense à toute épreuve... des frontières bien gardées...
- Nous tous soudés en un seul bloc...

- Un « Moi »... C'est ainsi que nous pouvons le nommer...
- Oui, « Moi »... Est-ce possible ?... Est-ce que je peux l'oser ? [...]
- Je n'en doute pas, moi, oui, moi, je m'aime, moi aussi. (*TAP*– 1213-1214)

Les voix parviennent ainsi à exercer une capacité d'action, bien qu'il semble que chacune ne saisisse pas très bien le fonctionnement des actions entreprises, puisqu'elles s'interrogent à savoir si celles-ci seront menées sur un mode offensif ou défensif. La capacité d'action de l'ensemble, fédéré sous une voix unique, excède donc celle de chaque voix prise individuellement. L'agentivité ainsi développée paraît reposer sur une identité d'apparence substantielle : les voix réunies forment un ensemble d'apparence solide et homogène, qui se présente nettement au monde extérieur comme un tout distinct, doté de frontières sûres. Le succès des voix dans la production d'un sujet unique, capable de dire « je », « moi », les étonne, mais c'est ce qui leur permet finalement de faire l'expérience de l'amour de soi. Cette réussite confirme d'ailleurs une nouvelle fois la corrélation entre l'amour de soi, l'intelligibilité et l'agentivité.

Les voix sont donc bel et bien en mesure d'atteindre l'amour de soi, de reproduire les façons de faire observées chez les autres. Cependant, alors même qu'elles se rendent intelligibles, elles se mettent à se questionner sur les réels avantages de cette identité monolithique soudainement produite. Par exemple, l'union qui vient d'être décrite, qui culmine en l'amour de soi, ne dure pas ; des éléments de ce « moi » s'en détachent et en rient : « Ils dessinent des caricatures, des images clownesques, grotesques... » (*TAP*– 1214) Certaines voix parodient donc la performativité, sa façon de fonctionner par la répétition de discours pré-construits, laissant entendre que la performativité identitaire est synonyme de simplification, de distorsion de soi. Dans la même veine, les voix remarquent dans une

autre scène que se conformer aux attentes des autres implique d'imposer des limites à leur identité, limites qu'elles perçoivent de plus en plus comme restrictives – *trop* restrictives.

Elles déplorent ainsi le fait d'être ramenées à une seule image, aussi flatteuse soit-elle :

- [Q]uand nous apparaissions, c'est cela que nous sommes, un diplômé, un décoré...
- Nous...
- Oui, nous... réduits à ça...
- Nous si nombreux... incernables... incommensurables... (TAP– 1163)

Les voix se désolent donc de se voir singularisées et regrettent la perte de leur multiplicité et de leur diversité infinie. De même, alors qu'elles examinent tous les aspects d'elles-mêmes qu'elles peuvent mettre de l'avant pour répondre aux exigences identitaires de l'extérieur, elles sentent un malaise grandissant à l'idée de faire un choix qui les fixerait définitivement dans une identité :

- Chez nous on peut trouver de tout... il y a en nous tant de rayons avec tant de produits de toutes sortes...
- Nous pouvons fournir à la demande...
- Dans ces stocks, ces réserves que d'ordinaire nous évitons autant que possible d'inspecter... si on s'en approche trop longtemps, de trop près, on a l'impression de se rétrécir, d'étouffer... (TAP– 1193)

Certes, se rendre intelligible permet d'exercer une agentivité, mais cela implique aussi pour les voix de réprimer leur diversité, ce qui a, pour elles, l'effet d'une asphyxie. Ailleurs encore, les voix reviennent sur un moment où elles sont parvenues à produire une identité cohérente et le décrivent de cette façon : « On était hors de nous-mêmes... » (TAP– 1175)

Tout indique que, pour les voix, le fait de se rendre intelligibles, de se rendre visibles par la production d'une identité homogène, les déporte hors d'elles-mêmes, les aliène. L'authenticité des voix semble ainsi résider précisément dans leur diversité et leur multiplicité, et tout ce qui constituerait une entrave à leur déploiement représente un éloignement d'avec ce qui les compose, une perte identitaire importante. Ces passages

signalent une transformation dans la perspective des voix quant à l'amour de soi, point tournant du roman : alors qu'elles commencent par l'envier, par chercher à le comprendre puis à l'atteindre, en réaction à cette accusation qui leur est adressée de ne pas s'aimer, alors que tous les autres s'aiment, l'expérimentation de l'amour de soi ne comble pas leurs attentes et entraîne même des conséquences négatives.

4. RENVERSEMENT : L'AMOUR DE SOI COMME PRISON, OU LIMITATIONS DE L'INTELLIGIBILITÉ

Le doute grandissant des voix quant au profit qu'elles peuvent tirer de l'amour de soi se double du regard de plus en plus critique qu'elles posent sur les autres, sur ceux qui s'aiment. Au fur et à mesure qu'elles échangent et étudient le problème de l'amour de soi, les voix perçoivent de plus en plus nettement ce sentiment comme étant construit de clichés, ce qui les pousse à estimer que ceux qui s'aiment se cantonnent dans la superficialité et l'insignifiance. Cette superficialité des autres soulève un agacement chez les voix : ils ne leur semblent plus que vouloir susciter « une admiration nostalgique, de l'envie » (*TAP*– 1188). En fait, à ce stade de leurs réflexions, les voix éprouvent une méfiance de plus en plus prononcée à l'égard de tout ce qui vient de l'extérieur, à commencer par les mots, les discours : « Vous les avez pris au-dehors, ce ne sont pas des mots de chez nous, ils ne sont pas faits pour nous... » (*TAP*– 1191) Selon Pascale Foutrier, cette incompatibilité qui se renforce entre l'intérieur composé des voix et l'extérieur structure tout le roman ; elle parle en effet d'une « antithèse qui structure le texte entre un “nous” transcendant toutes ses identifications provisoires et la figure de “celui qui s'aime”,

figée dans son identification à des valeurs extérieures¹⁹³ ». L'analyse que font les voix de l'amour de soi, leur compréhension des mécanismes performatifs qui le produisent et du conformisme qui y est associé les mènent ainsi progressivement à chercher à s'en détourner. D'abord connoté positivement, l'amour de soi en vient à prendre dans *Tu ne t'aimes pas* un aspect négatif, voire menaçant : d'envieuses de ceux qui s'aiment, les voix, après examen, craignent d'être figées, retenues prisonnières à l'intérieur des frontières identitaires nécessaires à l'amour de soi. C'est bien, en définitive, à « une problématique de l'aliénation et de la liberté¹⁹⁴ » que renvoie la question de l'amour de soi dans *Tu ne t'aimes pas*, comme le propose Pascale Foutrier, l'amour de soi équivalant à une prison.

L'interprétation de Gjerden va dans le même sens, qu'elle illustre quant à elle par la métaphore du cadre : « Pour le personnage enfermé dans un moule qui ne lui convient pas du tout, [...] le cadre apparaît comme une prison absolue qui, à juste titre, rend claustrophobe : le cadre pouvant se dilater infiniment, il est forcément impossible d'en sortir¹⁹⁵. » L'extérieur en vient ainsi à être associé à un espace de contraintes et de soumission au pouvoir qui s'oppose à la liberté et à l'authenticité recherchées par les voix, à la suite de nombreux personnages sarrautiens. Et le problème demeure le même, à savoir que cet espace de contraintes et de soumission au pouvoir qu'est le monde extérieur est aussi, paradoxalement, l'espace permettant d'accéder à l'intelligibilité et à l'agentivité. Fortes de leurs réflexions et d'une certaine assurance qu'elles ont gagnée dans l'identification de ce que, toutes, elles craignent ou veulent fuir, ce qu'elles refusent, les voix s'engagent donc dans un travail colossal, car plus que jamais dans l'œuvre

¹⁹³ Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 81.

¹⁹⁴ Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 81.

¹⁹⁵ Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 152.

sarrautienne, les voix de *Tu ne t'aimes pas* ont une conscience nette de l'assujettissement qui sous-tend toute forme de subjectivation et cherchent des façons pour vivre tout en s'y soustrayant.

Une même recherche sous-tend l'œuvre de Judith Butler, qui, partant de l'incontournable construction du sujet à l'intérieur d'un champ de contraintes imposées par le pouvoir et dont elle étudie soigneusement les mécanismes, s'interroge sur la marge de liberté qu'il est possible d'aménager dans un tel contexte. Au comble du paradoxe qu'étudie Butler, la reconnaissance de soi est elle-même conditionnée par le pouvoir et dépend de la soumission du sujet : « Voué à rechercher la reconnaissance de sa propre existence selon des catégories, des termes et des noms qu'il n'a pas lui-même conçus, le sujet cherche le signe de sa propre existence en dehors de lui-même, dans un discours qui est à la fois dominant et indifférent. Les catégories sociales signifient tout à la fois subordination et existence¹⁹⁶. » Cet indépassable paradoxe explique en bonne partie la méfiance des voix pour ce qui vient de l'extérieur : se rendre intelligibles, c'est-à-dire être reconnues et ainsi exister comme sujet, leur demande de se soumettre à des normes qu'elles ne choisissent pas, qui leur sont imposées comme autant de contraintes et de limitations et qui n'ont donc rien d'authentique.

Les voix de *Tu ne t'aimes pas* perçoivent manifestement la violence qui accompagne le recours aux catégories extérieures pour se décrire. Certaines voix reprochent d'ailleurs à d'autres de se servir des mots de l'extérieur pour se désigner :

Vous vous êtes emparés d'un des écriteaux dont ils se servent et vous l'avez accroché à votre cou, vous avez revêtu la tenue qu'ils ont préparée pour ceux comme vous, vous

¹⁹⁶Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* [1997], trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002, p. 47.

êtes allés vous placer dans une de leurs sections, une de leurs cellules, vous avez vous-mêmes refermé sur vous la porte... qu'ils viennent vous observer à travers le judas...
(TAP- 1287)

« Sections », « cellules » closes où l'on doit revêtir une tenue réglementaire, les mots qui servent à forger catégories et types sont représentés comme autant de prisons, et la plupart des voix n'arrivent pas à comprendre comment certaines d'entre elles ont pu vouloir s'emprisonner délibérément dans un tel carcan, limiter à ce point leur existence, le spectre de leur reconnaissance. Valérie Minogue relève ainsi dans *Tu ne t'aimes pas*, au terme ou presque de l'œuvre de Sarraute, un refus de se laisser figer par le langage : « [L]es mots qui emprisonnent dans un rôle fixe sont vigoureusement refusés¹⁹⁷ » par les voix. Ce sont donc particulièrement les mots associés à des valeurs qui sont mis à distance. Comme l'écrit Pascale Foutrier, « l'effort d'adhésion servile aux valeurs communes sacrifie ce qui, de la singularité sensible des individus, ne trouve pas de justification symbolique : l'identification aux valeurs isole les individus dans les rôles que la communauté leur impartit (qualités, places, fonctions)¹⁹⁸. »

Se rendre intelligible est donc loin d'être un idéal pour les voix ; au contraire, c'est un douloureux sacrifice impliquant de ne s'identifier qu'à une infime partie de soi, l'autre partie, celle qui compte des virtualités infinies, demeurant aliénée. Les voix cherchent plutôt à éviter les sentiers balisés par les termes convenus, normalisés, de la reconnaissance. Elles se détournent des lieux métaphoriques de rassemblement et de partage, voyant dans la fréquentation répétée de ces lieux communs la perte d'elles-mêmes, de leur authenticité, au profit de la présence dominante des autres ; ces lieux construits par et pour tous ne les

¹⁹⁷Valérie Minogue, « Un trajet à travers les mots », art. cité, p. 53.

¹⁹⁸Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 83.

attirent aucunement. Au contraire, les voix les considèrent comme « avilissant[s] » (*TAP*- 1265), ils sont salis, « graissés par tant d'attouchements » (*TAP*- 1265), par « tous ces contacts, descriptions et reproductions » (*TAP*- 1265) : la communion totale avec les autres est impossible puisqu'elle reposerait sur des bases trop contraignantes, dans lesquelles les voix refusent de se reconnaître, auxquelles elles refusent de se limiter.

5. UNE NOUVELLE CONFIGURATION DU SUJET

Si les voix rejettent l'intelligibilité résultant de la performativité identitaire parce qu'elles la jugent trop contraignante, elles ne tournent pas pour autant le dos à l'agentivité ; elles cherchent plutôt d'autres façons d'exercer une puissance d'agir. À cette fin, elles parviennent à tirer profit de ce qui, paradoxalement, les limitait. Ainsi, l'absence de cohérence et d'intelligibilité qui a d'abord été vue comme une entrave peut tout aussi bien devenir un atout. Par exemple, à un moment où les voix se retrouvent paralysées, emprisonnées dans une identité que ceux de l'extérieur ont préparée pour elles, elles ne sont pas totalement désemparées : « C'est une prison dont nous pouvons nous évader... Ne plus jamais nous en approcher... » (*TAP*- 1223) Pour y parvenir, elles misent précisément sur leur inintelligibilité, qui leur permet finalement de se soustraire au regard des autres et, dans cette invisibilité, d'évoluer librement : elles se coiffent de ce « bonnet magique qui rend invisibles les héros des contes de fées » (*TAP*- 1224). Bien que cette stratégie fonctionne momentanément et offre une certaine puissance d'action aux voix, leur permettant de sortir de prison, elle nous ramène néanmoins au problème initial débattu par les voix en ceci qu'elle prive celles-ci de toute reconnaissance. Inintelligibles, invisibles, les voix échappent

certes à la violence de se faire imposer une identité, mais tout échange avec le monde est dès lors pour elles compromis. L'agentivité acquise semble donc très limitée dans sa portée et dans le temps.

Au terme de leur réflexion, les voix trouvent une sorte de compromis ou de solution intermédiaire en la pratique identitaire qu'elles adoptent déjà. Leur façon d'échanger avec l'extérieur en envoyant chaque fois l'une d'elles en émissaire, selon les circonstances, comporte en effet des avantages indéniables en termes d'exercice de l'agentivité tout en évitant l'aliénation ; c'est la seule façon pour elles d'échapper à l'assujettissement qui accompagne la subjectivation tout en préservant une part d'agentivité : aussi bien dire que c'est ce qui leur permet de préserver leur authenticité. Les voix se construisent ainsi comme sujet ponctuellement. Ce sujet ponctuel, elles semblent en mesure de le regarder de l'extérieur, étape associée à l'amour de soi, par exemple lorsqu'elles désignent le « je » qui les représente comme tel, avec des guillemets, comme une personne autre : « le “je” qui parle en notre nom » (*TAP*– 1174). Il y a bel et bien sujet, ici, même si son autonomie demeure partielle dans la mesure où l'ensemble des voix lui demeure liée, rattachée : « Notre “je” rougit, bafouille... » (*TAP*– 1174)

De plus, les voix elles-mêmes relèvent une évolution dans la façon dont elles se désignent, alors qu'elles s'interrogent sur leur manière de se représenter à la fois pour elles-mêmes et pour les autres :

- [...] nous ici, entre nous, ces « moi », ces « je », nous ne les employons pas...
- Nous le faisons encore, après que « Tu ne t'aimes pas » s'est abattu sur nous... après qu'il a produit en nous un si grand bouleversement, quand nous nous sommes vus avec plus de netteté que jamais désintégrés en une multitude de « je » disparates... qui pouvait-on aimer dans tout ça ? Pendant quelque temps, des « je », des « moi », des « tu » s'interpellaient encore en nous : « Comment as-tu pu faire ça ? »...
- Et puis ces « je », ces « moi », ces « tu » se sont effacés...

— À quel moment ?
 — On ne s'en est pas bien rendu compte... ils se sont d'eux-mêmes dilués dans des masses informes... des « nous », des « vous »... faits de nombreux éléments semblables... (TAP- 1203)

Les voix reviennent ici de manière autoréflexive sur leurs délibérations passées, qui ont occupé l'ensemble du roman. Elles constatent un passage dans leur façon de se désigner du « je » et du « moi » au « nous » et au « vous », « masses informes » dans lesquelles se dilue l'identité, mais dans lesquelles, tout autant, se rassemblent des « éléments semblables ». Un phénomène inattendu et contradictoire se produit alors : à la dilution ou dissolution identitaire correspond aussi un mouvement d'assemblage, de rassemblement, sous l'égide de personnes du pluriel. Les voix proposent ainsi une nouvelle configuration du sujet, qui admet la diversité intérieure tout en permettant une singularisation ponctuelle ouvrant à la reconnaissance sociale.

Cette nouvelle configuration du sujet et les stratégies sur lesquelles elle repose rejoint ce que Gjerden note à propos du cadre et de ses caractéristiques paradoxales. Gjerden remarque que si le cadre, comme les masques, emprisonne les voix, il possède également des caractéristiques à leur avantage : « le cadre est aussi à considérer comme synonyme de la métaphore “espace vide”. [...] [I]l s'agit d'une sorte d'identité qui ne limite pas l'individu, même si le cadre se présente au départ comme une stratégie qu'on adopte pour assurer la démarcation entre soi et les autres – et donc pour rendre son existence plus simple et intelligible¹⁹⁹. » Selon l'analyse de Gjerden, deux caractéristiques du cadre ouvrent la voie à l'existence d'un sujet qui n'est pas soumis à l'exigence d'être identique à lui-même. Comme mentionné dans le passage précédent, le cadre, s'il est solide et s'il

¹⁹⁹Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 156-157.

démarque, enferme un espace vierge, vide, un espace libre. Il permet donc de délimiter un espace que les voix peuvent occuper comme elles le veulent. De plus, le cadre est beaucoup plus mobile que le masque dans la mesure où il peut se déplacer et se dilater, permettant aux voix de déployer leur diversité, leur multiplicité. Sans effacer le cadre ou le transformer de façon radicale, les voix peuvent ainsi le modifier de façon à altérer les paramètres de la reconnaissance auxquels elles sont soumises.

Le cadre tel que le conçoit Gjerden se rapproche de la façon dont Judith Butler présente les liens qu'entretiennent le pouvoir et l'agentivité. Le sujet étant assujéti au moment même de sa construction par le pouvoir qui le produit, Butler ne conçoit pas de puissance d'agir qui soit totalement indépendante du pouvoir, tout comme le cadre demeure une mesure imposée au sujet, une condition de son existence. Butler estime cependant qu'il est possible que

[l]'action excède le pouvoir par lequel elle est promulguée. On pourrait dire que les buts du pouvoir ne sont pas toujours ceux de l'action. Dans la mesure où celle-ci diverge de celui-là, l'action est l'assomption d'un but *non voulu* par le pouvoir, un but qu'on n'aurait pas pu dériver logiquement ou historiquement, qui opère dans un rapport de contingence et d'inversion vis-à-vis du pouvoir qui le rend possible et auquel il appartient néanmoins²⁰⁰.

Tout en demeurant à l'intérieur du champ délimité par le pouvoir, le sujet peut ainsi exercer une puissance d'agir qui échappe, dans une certaine mesure, à ce même pouvoir. Il faut dire que, chez Butler, le sujet qui tenterait d'exercer son agentivité en dehors du champ du pouvoir afin de s'y opposer mettrait en péril sa propre existence comme sujet, puisque cela impliquerait d'adopter des pratiques qui ne sont pas reconnues par le système du pouvoir et exclurait donc totalement toute inscription durable. En cherchant à rejoindre et à tracer à

²⁰⁰Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir*, ouvr. cité, p. 40 ; l'auteurice souligne. Il est à noter que dans ce passage, le terme « action » est la traduction d'« agency ».

nouveau les limites du pouvoir, ou les limites du cadre qui lui est imposé, pour reprendre la métaphore de Gjerden, le sujet peut toutefois amorcer une remise en question du pouvoir par son action.

Dans « What Is Critique? An Essay on Foucault's Virtue », Butler s'appuie sur les travaux de Foucault afin d'identifier des façons de s'opposer au pouvoir et donc d'exercer une agentivité tout en lui échappant. Pour Foucault, résume Butler, « l'atteinte d'une distance critique par rapport à l'autorité établie signifie non seulement de reconnaître les façons dont les effets coercitifs du savoir sont à l'œuvre dans la formation même du sujet, mais de risquer sa propre formation comme sujet²⁰¹. » Or ce risque, poursuit Butler, se présente comme nécessaire à l'atteinte d'une véritable puissance d'agir : « Le pouvoir détermine les limites de ce qu'un sujet peut "être", passées lesquelles il n'"est" plus, ou se situe dans un domaine où l'ontologie est suspendue. Mais le pouvoir cherche à contraindre le sujet par la coercition, et la résistance à la coercition réside dans la stylisation du soi aux limites établies pour l'être²⁰². » Butler ajoute à ce propos dans *Le récit de soi* que

nous ne sommes pas déterminés par les normes de manière déterministe, même si celles-ci fournissent le cadre et le point de référence de tout ensemble de décisions que nous faisons par la suite. Cela ne veut pas dire qu'un régime de vérité donné établit le cadre invariable de la reconnaissance mais seulement que la reconnaissance n'a lieu et que les normes qui la gouvernent ne sont combattues et transformées qu'en relation à ce cadre²⁰³.

²⁰¹« To gain a critical distance from established authority means for Foucault not only to recognize the ways in which the coercive effects of knowledge are at work in subject-formation itself, but to risk one's very formation as a subject. » (Judith Butler, « What Is Critique? An Essay on Foucault's Virtue » [2001], *Transversal* [En ligne], *Critique/Kritik/Critica*, mis en ligne en août 2006, consulté le 29 avril 2019, URL : <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en> ; je traduis.)

²⁰²« Power sets the limits to what a subject can "be", beyond which it no longer "is", or it dwells in a domain of suspended ontology. But power seeks to constrain the subject through the force of coercion, and the resistance to coercion consists in the stylization of the self at the limits of established being. » (Judith Butler, « What Is Critique? », art. cité ; je traduis.)

²⁰³Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 22.

C'est en explorant les frontières de l'être, c'est-à-dire les frontières du cadre imposé par le pouvoir, quitte à risquer d'en sortir et de tomber dans l'abject, ce « domaine où l'ontologie est suspendue », que le sujet peut parvenir à s'émanciper d'une certaine façon (jamais complète ou totale) du pouvoir qui le contraint. Ce que Butler appelle la « stylisation » implique ainsi la reprise des codes, des normes prescrites par le pouvoir, mais d'une façon vivante, qui n'est pas toujours déterminée à l'avance. Si le sujet ainsi produit n'est pas toujours facilement ou immédiatement reconnaissable, il n'échappe pas non plus complètement à la reconnaissance.

6. UN SUJET PAR INTERMITTENCES : UNE NOUVELLE MARGE DE LIBERTÉ

C'est à ce jeu de stylisation, de transformation et de reconnaissance que se prêtent les voix de *Tu ne t'aimes pas*, elles qui adoptent les usages de la performativité afin d'accéder à la reconnaissance, mais d'une manière discontinue, qui leur permet de préserver leur authenticité en se soustrayant aux exigences normées de cohérence et d'intelligibilité totales. Elles ne sont donc pas isolées du monde extérieur, elles continuent de s'y inscrire :

— Il y a [...] des moments où certains d'entre nous vont faire au-dehors une petite exploration et de là, en se plaçant à distance, ils s'examinent... et ce qu'ils voient leur plaît...

— [...] aussitôt rentrés chez nous, ils se reperdent parmi nous, ils se fondent dans la masse... (TAP– 1152)

Afin de demeurer à l'aise, les voix s'assurent cependant de ne pas demeurer à l'extérieur trop longtemps, préservant leur lien authentique avec soi, résistant à la force homogénéisante de la performativité et s'assurant de ne pas demeurer « hors d[']elles-mêmes » (TAP– 1175). C'est par ces intermittences, ces sorties et retours ponctuels et le

mouvement constant qu'ils entraînent que s'accomplit leur quête de reconnaissance et d'authenticité :

- Seuls les porte-parole que nous envoyons au-dehors continuent à se servir de ces « je », de ces « moi ».
- Il le faut bien, sinon comment arriveraient-ils à se faire entendre ? (*TAP*– 1204)

C'est donc grâce à leur singularisation ponctuelle, intermittente, dans une certaine mesure contrôlée, qu'elles parviennent à éviter un assujettissement total au pouvoir.

La façon dont les voix s'engagent ponctuellement avec les limites du pouvoir en envoyant à l'extérieur un émissaire présente un autre avantage indéniable : cela procure à l'ensemble des voix une protection, c'est une façon pour elles de se préserver des violences extérieures. Ainsi, si le délégué se voit condamné par les autres, toutes les voix ne sont pas atteintes :

- Nous assistons avec curiosité à notre exécution...
- [...]
- Vous oubliez que ce qu'ils prennent pour une véritable exécution ne peut être que ce qu'était autrefois une exécution en effigie... (*TAP*– 1219)

Le délégué n'est en effet qu'une « poupée » (*TAP*– 1219), un « mannequin » (*TAP*– 1219) ; il est un porte-parole qui *représente* les voix, il n'est pas les voix elles-mêmes. Les voix peuvent donc se tenir à l'abri derrière lui lorsqu'il va au-devant, continuer d'observer et d'analyser ce qui se passe à l'extérieur :

- Quant à nous... et c'est de là aussi que nous vient ce détachement, ce contentement, nous, nous sommes toujours là, nous les observons...
- Contre nous ils ne peuvent rien...
- Nous, il n'y a pas moyen d'en venir à bout... (*TAP*– 1220)

L'intégrité des voix est maintenue, en conséquence, *grâce* à leur inintelligibilité globale : c'est dans leur multitude, leur foisonnement jamais nié, tout au plus suspendu par l'envoi

d'un délégué à l'extérieur, qu'elles trouvent le moyen de se soustraire à la violence du pouvoir et de maintenir une identité authentique, sans se priver de toute possibilité d'agir.

À travers le cheminement des voix de *Tu ne t'aimes pas*, qui procède du désir d'être comme les autres jusqu'à l'aliénation et bifurque ensuite vers une acceptation de l'inintelligibilité, puis vers la mise en place d'une nouvelle conciliation de l'intelligibilité et de la puissance d'agir, ce que Nathalie Sarraute interroge n'est rien d'autre que la possibilité d'exister comme sujet libre et authentique. C'est en effet ce que laissent entendre les mots sur lesquels se clôt le roman :

- Comme ce serait bon pour tout le monde... comme tout le monde y trouverait son compte si on pouvait, nous aussi, l'éprouver, cet amour de soi...
- Si on pouvait...
- On ne demanderait pas mieux...
- On ne demanderait pas mieux ?
- Pas mieux ? Vraiment ? (*TAP*– 1290-1291)

La critique sarrautienne perçoit cette finale interrogative comme une conclusion positive de la quête identitaire des voix. En effet, les voix, si elles semblent ne pas avoir progressé, réitérant leur désir initial, remettent finalement celui-ci en question, laissant entendre qu'il peut être préférable de ne pas s'aimer, de ne pas limiter son identité par ce qu'impose la performativité. Minogue relève ainsi que le ton général de *Tu ne t'aimes pas*, et celui de la conclusion en particulier, est beaucoup plus optimiste que ce que nous retrouvons dans *Portrait d'un inconnu*, notamment, comme si l'incapacité des personnages à être entiers avait perdu de sa gravité, de sa fatalité : leur division, leur morcellement n'est plus source d'angoisse²⁰⁴. Francine Dugast-Portes note quant à elle la progression que marque la conclusion : toute la démarche des voix « a permis une affirmation du "je", qui maintient la

²⁰⁴Valérie Minogue, « Un trajet à travers les mots », art. cité, p. 61.

validité de sa propre éthique – même si la formulation interro-négative demeure très discrète²⁰⁵. »

Dans *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Gjerden conclut que, dans l'ensemble de l'œuvre sarrautienne, « la conception du moi autonome apparaît comme une illusion [...], même pour ceux qui continuent de la défendre²⁰⁶. » Gjerden ajoute que, « [f]oncièrement à la merci d'autrui, le sujet sarrautien est [...] si fragile que *tout* le menace. Mais en même temps, justement en raison de cette vulnérabilité totale et constitutive, *rien* ne peut nuire à son identité propre²⁰⁷. » Le paradoxe que décrit Gjerden correspond au mouvement analysé dans ce chapitre, au sein duquel l'interruption de la performativité expose les voix mais où, en même temps, l'absence de frontière hermétiques devient leur principal atout pour la construction d'une identité libre *car* moins cohérente, moins intelligible.

La théorie de Judith Butler nous aide également à saisir toute la portée de la conclusion du roman quant aux enjeux et possibilités identitaires. En effet, l'acceptation des voix de leur inintelligibilité, à tout le moins partielle ou intermittente, montre qu'elles adoptent une posture d'ouverture qui laisse entrevoir non seulement une façon d'être un sujet désassujetti, mais aussi la possibilité d'une construction identitaire beaucoup moins violente : « La suspension de l'exigence de l'identité à soi ou, plus particulièrement, d'une pleine cohérence, me semble aller à l'encontre d'une certaine violence éthique exigeant que nous manifestations et maintenions constamment l'identité à soi et que les autres en fassent

²⁰⁵ Francine Dugast-Portes, « Construction et enjeux d'un plaidoyer », art. cité, p. 95.

²⁰⁶ Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 157.

²⁰⁷ Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 157 ; l'autrice souligne.

de même²⁰⁸. » La solution trouvée au problème de l'amour de soi, dans *Tu ne t'aimes pas*, ne serait ainsi ni positive ni négative ; elle ressortirait plutôt d'une suspension, pour reprendre le terme de Butler, ou plus justement de mises en suspens continuellement reprises des exigences sociales. Le fait que le roman se termine sur une interrogation souligne de fait non pas un échec, mais bien la démarche dans laquelle les voix sont engagées, qui nécessite une remise en question constante de soi et de son identité, avec toute l'incertitude qui l'accompagne. C'est un chemin qui, bien qu'exigeant, offre la possibilité de tendre à une vie plus équilibrée, au-delà de la lutte constante avec et contre le pouvoir.

« Se rendre responsable de soi [...], écrit Butler, c'est avouer les limites de toute compréhension qu'on peut avoir de soi et faire de ces limites non seulement la condition du sujet, mais également le lot commun de l'humanité²⁰⁹. » Le mouvement perpétuel auquel semblent vouées les voix de *Tu ne t'aimes pas*, en raison du foisonnement intérieur qu'elles refusent de museler, de réduire à un conformisme assujettissant, se transforme en définitive en façon d'être authentique, en rythme ou style d'existence, en unique manière d'exercer une forme limitée mais réelle de liberté.

²⁰⁸ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 42.

²⁰⁹ Judith Butler, *Le récit de soi*, ouvr. cité, p. 85.

CONCLUSION

Au terme de ce mémoire, nous constatons que, dans les trois romans de Nathalie Sarraute étudiés, soit *Le planétarium* (1959), *Portrait d'un inconnu* (1948) et *Tu ne t'aimes pas* (1989), les personnages sont en quête d'une existence qui se déploie entre l'assujettissement aux normes et l'absence totale d'exigences identitaires, ce que reflète le rapport qu'ils entretiennent d'abord avec le genre, mais aussi plus largement avec le stéréotype et l'identité. De fait, la dynamique contradictoire caractéristique du tropisme sarrautien se reflète dans la quête que mènent les personnages d'une existence authentique. Selon les conclusions auxquelles nous conduisent les analyses effectuées, l'idéal d'une existence authentique peut être atteint chez Sarraute par l'affranchissement au moins partiel ou ponctuel des normes uniformisantes et réductrices, conjugué au maintien d'une certaine reconnaissance sociale. J'ai ainsi montré les différentes façons par lesquelles les protagonistes sarrautiens cherchent, sans toujours y arriver ou à des degrés divers, à tirer profit des avantages d'une subjectivité bien définie, tels que la puissance d'agir et l'intelligibilité, tout en rejetant les contraintes qui accompagnent le statut de sujet, avec au premier plan un assujettissement au pouvoir incompatible avec l'authenticité recherchée.

Un premier chapitre s'est attardé à exposer la théorie de la performativité de Judith Butler, mobilisée pour l'éclairage qu'elle apporte aux mécanismes de construction sociale du sujet et de son identité. Selon Butler, qui s'inscrit à la suite principalement de Michel Foucault, le sujet est produit dans le cadre d'un ensemble de relations au pouvoir. Dans cet ensemble de relations, le genre, lui-même construit par un pouvoir qui cherche à légitimer un ordre binaire asymétrique, apparaît comme une composante essentielle de ce qui permet au sujet d'*être*, c'est-à-dire d'être reconnu selon les critères de l'intelligibilité culturelle et sociale. Cette reconnaissance nécessite l'adhésion aux normes qui définissent les limites du genre et donc du sujet lui-même ; ce dernier doit se reconnaître en elles, c'est-à-dire accepter la façon dont elles l'interpellent, et les citer à son tour. Cette adhésion et la reconnaissance qu'elle entraîne, comme nous l'avons vu d'après les travaux de Butler, se produisent au coût de l'assujettissement : le sujet, pour exister, doit s'inféoder aux discours dominants et aux normes qui le fondent de manière performative. Le terreau duquel émerge la subjectivité ne laisse ainsi que peu de place à une puissance d'agir totalement libre, autonome ou authentique, puisque les actions ne sont reconnues, ne sont effectives que dans la mesure où elles respectent le pouvoir. À l'inverse, ne pas se conformer aux exigences du pouvoir, par souci de liberté ou d'authenticité, rejette les êtres dans l'abject, un domaine invivable qui se forme par différenciation au domaine du sujet. Pour cette raison, agir en dehors du champ déterminé par le pouvoir condamne à l'invisibilité.

Si cette théorie paraît au premier abord plutôt pessimiste quant aux possibilités pour le sujet de s'émanciper, d'échapper à un pouvoir aliénant, Judith Butler considère qu'il est possible d'élargir le champ du pouvoir, permettant la reconnaissance d'une plus grande

diversité de sujets. Les travaux de Butler empruntent ainsi une trajectoire qui va de la définition de l'agentivité comme un outil du pouvoir à la recherche de formes de reconnaissance qui passent par l'acceptation de l'impossibilité d'être identique à soi, l'acceptation, en d'autres termes, des limites de sa propre cohérence. C'est cette progression, identifiée dans les travaux de Butler principalement de *Trouble dans le genre* à *La vie psychique du pouvoir*, puis du *Pouvoir des mots* au *Récit de soi*, qui m'a permis de cerner le mouvement qui émerge des trois romans de Nathalie Sarraute étudiés, qui va de l'impossibilité pour le personnage d'échapper aux contraintes de son milieu, dans *Le planétarium*, à l'exploration d'une nouvelle relation, féconde, à l'abject, dans *Portrait d'un inconnu*, puis à la mise en place, dans *Tu ne t'aimes pas*, d'une forme de reconnaissance qui, bien qu'intermittente, s'avère libératrice²¹⁰.

D'abord, nous avons vu dans le deuxième chapitre du mémoire comment *Le planétarium* expose la rigidité des identités imposées par la bourgeoisie, régies par une division binaire du genre qui ne laisse aucune place à l'authenticité. Le mariage d'Alain Guimier renforce d'ailleurs son inscription au sein d'un groupe où les genres sont fortement hiérarchisés et le protagoniste se voit ainsi imposer un modèle stéréotypé. Et, contrairement à ce que parviennent à faire son épouse ou sa belle-mère, l'insatisfaction d'Alain par rapport aux limites de ces identités stéréotypées l'empêche de tirer profit de l'agentivité qu'elles confèrent, dans les bornes fixées par le pouvoir. S'identifiant plutôt au cercle d'intellectuels et d'artistes organisé autour de l'écrivaine Germaine Lemaire, Alain est à nouveau confronté à un milieu qui non seulement est tout aussi hiérarchisé, mais qui

²¹⁰L'identification de ce mouvement est notamment rendue possible par le non-respect de la chronologie de l'œuvre. L'ordre choisi permet aussi de progresser du roman le plus réaliste, celui où l'univers social des personnages est le plus défini, au plus abstrait.

n'échappe pas non plus aux discours dominants sur le genre. La quête d'Alain d'une identité lui permettant de demeurer authentique n'aboutit donc jamais tout à fait, prisonnier qu'il est des représentations dominantes, performatives. Malgré ses aspirations et ses tentatives pour améliorer sa situation, Alain demeure conséquemment en suspens : s'il tente de rejeter son héritage bourgeois, il ne parvient jamais tout à fait à atteindre une marge plus authentique en raison de la force des normes.

Dans *Portrait d'un inconnu*, roman auquel était consacré le troisième chapitre du mémoire, nous avons vu que le « je » narrateur parvient à se rendre plus loin dans sa quête d'une identité authentique, grâce notamment à sa rencontre déterminante avec le « Portrait » titulaire. Le narrateur avait d'abord commencé par vouloir entrer en contact avec les tropismes des autres. Mais ces tropismes, s'ils forment la part la plus intime des êtres, s'avèrent constituer un monde angoissant, inquiétant, rassemblant tous les goûts et envies qui doivent être expulsés du sujet afin d'en assurer la cohérence et la substance. Le tropisme se révèle de la sorte au narrateur de *Portrait d'un inconnu* comme un lieu où l'identité se dissout, se perd. C'est pourquoi le narrateur, dans un premier temps, s'il cherche à le comprendre, tente aussi de le contrôler. Mais cette première expérience ne débouche qu'à la perte du sentiment de soi, qu'à l'aliénation dans la répétition de normes dont le narrateur a une conscience aiguë du caractère factice. La rencontre avec le « Portrait » permet cependant une prise de contact avec le tropisme beaucoup plus positive et féconde, qui relance la quête du narrateur. Celui-ci cherchera donc, dans un deuxième temps, à plonger dans les tropismes, à les embrasser dans tout ce qu'ils ont d'abject. Il souhaite ainsi fonder une nouvelle subjectivité, capable d'accueillir tout ce que l'être

contient ou peut contenir, une subjectivité capable de se passer du mouvement de rejet (la forclusion) traçant la frontière entre le soi et autrui.

Là où Alain Guimier, dans *Le planétarium*, parvient à peine à formuler le souhait de cette transformation, sans réussir à rompre avec les exigences identitaires de son milieu, le narrateur de *Portrait d'un inconnu* se rend plus loin sur le chemin susceptible de mener à une existence authentique en laissant une place aux tropismes. La quête du narrateur de *Portrait d'un inconnu* n'aboutit cependant pas davantage, en raison des risques que son entreprise implique. En effet, en abandonnant l'abjection par laquelle le sujet est délimité, le narrateur se rend vulnérable à la puissance de la performativité identitaire des autres. Ainsi, alors qu'il se tourne vers le Vieux et sa fille, personnes de son entourage qu'il analyse afin de mettre au jour la richesse de leurs tropismes, le narrateur est rattrapé par l'omniprésence de la performativité et ne perçoit plus que les modèles sur lesquels repose l'identité de ses interlocuteurs. Bien malgré lui, au contact de ces identités rigides, le narrateur recommence donc à reconduire les normes qu'il fuyait, à s'y conformer. Ce ré-enclenchement de la performativité identitaire chez le narrateur est assimilé à une mort : s'il a progressé davantage qu'Alain Guimier dans la poursuite de sa quête, il n'a tout de même pas réussi à trouver un espace où se construire une identité authentique et sa quête se solde par un échec. Néanmoins, le parcours qu'il a emprunté a permis d'identifier des avenues prometteuses, mettant en évidence les mécanismes auxquels s'attaquer pour ouvrir la voie à une existence où les exigences identitaires seraient moins lourdes.

C'est dans *Tu ne t'aimes pas*, dernier roman étudié dans le quatrième chapitre du mémoire, que Nathalie Sarraute laisse entrevoir une réelle possibilité pour le personnage de

se construire une identité authentique tout en maintenant une intelligibilité suffisante à l'exercice d'une puissance d'agir. Dans ce roman, qui se déploie sous la forme d'un dialogue intérieur, différentes voix d'un même sujet débattent des avantages et des inconvénients de s'aimer. Or, l'amour de soi se pose comme une incarnation de la performativité identitaire : s'aimer implique la construction, de manière performative, d'une identité cohérente, dotée d'un effet de substance. Cette construction, comme l'indique le titre, les voix ne parviennent pas à la maintenir en raison des difficultés qu'elles éprouvent à se singulariser ou encore à adopter le regard que les autres peuvent poser sur elles. Si l'incapacité à s'aimer est perçue initialement par les voix comme un problème qui doit être réglé, plus elles échangent, réfléchissent, observent et expérimentent différentes façons de se construire, et plus elles prennent conscience des contraintes que font peser sur elles les exigences de l'intelligibilité, quels que soient par ailleurs les gains que cette dernière rapporte. Les voix en viennent alors à réévaluer leur désir de reconnaissance, refusant de se reconnaître dans des catégories sociales qui, parce qu'extérieures, réduisent leur identité plus qu'elles ne parviennent à en rendre compte. L'intelligibilité commence ainsi à représenter un problème supplémentaire bien plus qu'un remède à l'absence d'amour de soi. Les voix réalisent finalement que leur façon d'interagir avec l'extérieur, en y envoyant un délégué, leur permet de maintenir leur diversité, d'éviter la réduction qui viendrait avec une singularisation définitive, tout en leur donnant accès à une reconnaissance qui, bien que partielle ou ponctuelle, s'avère pour elles suffisante. Ce mouvement, qui implique de se tenir constamment à la frontière de ce qui est admis pour

être considéré comme sujet, apparaît finalement comme le lieu où l'être peut exister et accéder à une puissance d'agir qui n'est pas totalement assujettie au pouvoir.

Par le parcours reconstitué dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, ce mémoire montre comment l'autrice, après avoir exposé tout le poids que les discours dominants, les catégories et les définitions font peser sur l'individu, empêchant le développement d'une identité authentique, en vient à proposer une nouvelle configuration du sujet qui, délaissant les principes d'homogénéité, permet de surmonter cette impasse identitaire. Mon mémoire s'inscrit ainsi à la suite de travaux récents sur l'œuvre de Sarraute, qui tentent de mieux comprendre et définir l'hétérogénéité du sujet sarrautien. Notamment, Jorunn S. Gjerden considère que « la conception du moi autonome apparaît comme une illusion dans l'œuvre sarrautienne, même pour ceux qui continuent de la défendre²¹¹ », et elle dégage de l'œuvre de Sarraute ce qu'elle nomme une « structure paradoxale », « [i]ndispensable pour [y] résoudre le problème de la représentation du sujet²¹² ». En effet, fait voir Gjerden, le paradoxe, au contraire de la dichotomie, ne place pas les opposés dans un rapport d'exclusion, ce qui « rend concevable la coexistence paradoxale d'identité et de différence qui constitue le sujet sarrautien²¹³ ». Pascale Foutrier relève quant à elle les effets du tropisme sur l'identité du personnage sarrautien, notant qu'« [à] ce niveau de profondeur, les assurances identitaires se défont, même si “à l'extérieur on continue de jouer le jeu”, comme le dit Sarraute²¹⁴. » Mais plutôt que d'y voir

²¹¹Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le paradoxe du sujet*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum Forlag, 2007, p. 157.

²¹²Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 159.

²¹³Jorunn Svensen Gjerden, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, ouvr. cité, p. 162.

²¹⁴Pascale Foutrier, « La conscience en éclats : généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas et Portrait d'un inconnu* », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 87.

une perte, un affaiblissement du sujet, elle associe cet état à une libération de la conscience : « [celle-ci] n'est subsumée par aucune identité propre, par aucun nom, elle est négative et libre, libre parce que négative²¹⁵ ».

Dans la lignée des travaux mentionnés, ce mémoire a tenté d'apporter à la question de l'identité chez Sarraute l'éclairage de la théorie de la performativité. Le croisement de l'œuvre de Sarraute à la théorie de Judith Butler, cette dernière étant associée entre autres aux études féministes, à la théorie queer, ou encore aux mouvements de revendication de droits pour les homosexuels, pouvait au premier abord sembler incongrue. Valérie Minogue rappelle d'ailleurs que Nathalie Sarraute a toujours cherché à éluder la question du genre : elle « a toujours privilégié l'indéterminé, l'indifférencié, se servant donc, de préférence, du masculin²¹⁶. » À propos de la réception réservée à *Tu ne t'aimes pas*, Minogue reproche ainsi aux critiques d'avoir « voulu précisément centrer l'œuvre sur l'axe masculin/féminin²¹⁷ », dans des approches qu'elle dit « biaisées [et qui] risquent de porter atteinte à une œuvre importante qui n'a rien à voir avec la soi-disant "écriture féminine" dont on dirait que le spectre hante une partie de la réponse immédiate de la critique²¹⁸. » Lire Sarraute, comme je l'ai fait, dans le prisme d'une œuvre philosophique dont l'ouvrage le plus connu et le plus influent à ce jour porte un sous-titre engagé comme *Le féminisme et la subversion de l'identité* ne va donc pas de soi.

Cependant, réduire la philosophie de Butler à la question du genre reviendrait à esquiver la question fondamentale qui la sous-tend et qui a donné son impulsion à l'écriture

²¹⁵Pascale Foutrier, « La conscience en éclats », art. cité, p. 81.

²¹⁶Valérie Minogue, « Le cheval de Troie. À propos de *Tu ne t'aimes pas* », *Revue des sciences humaines*, vol. 93, n° 217 (Nathalie Sarraute, dir. Bernard Alazet et Alan J. Clayton), janvier-mars 1990, p. 155-156.

²¹⁷Valérie Minogue, « À propos de *Tu ne t'aimes pas* », art. cité, p. 156.

²¹⁸Valérie Minogue, « À propos de *Tu ne t'aimes pas* », art. cité, p. 156.

de *Trouble dans le genre* : « qu'est-ce qui constitue ou non une vie intelligible, et comment des présupposés sur ce qui est "normal" en matière de genre et de sexualité prédéterminent ce qui compte pour l'"humain" et le "vivable"²¹⁹ ? » Le passage par le genre et l'identité sexuelle est absolument déterminant pour Judith Butler et, comme elle le confie elle-même dans l'introduction de *Trouble dans le genre*, fait écho à sa propre vie, personnelle et militante²²⁰. Mais ce passage est aussi et plus fondamentalement une voie d'accès à la question de l'identité, considérée de manière plus vaste, et c'est pourquoi la théorie butlérienne de la performativité excède les frontières du genre au sein desquelles elle s'est d'abord déployée. L'engagement initial de Butler dans la théorie féministe est finalement, à la lumière de l'ensemble de ses productions, un tremplin vers une étude des mécanismes de production et de définition de l'identité et de la subjectivité. Le mémoire a fait le pari que cette étude, à partir de la relecture que fait Butler des travaux de Foucault en y joignant sa perspective performative, met au jour des mécanismes qui correspondent précisément à ce que représente Sarraute à l'aide des tropismes. Les œuvres romanesque et philosophique de Sarraute et Butler poseraient de la sorte une seule et même question, c'est-à-dire comment l'identité, constituée comme elle l'est d'éléments extérieurs au sujet, à grand renfort de catégories, emprisonne et aliène-t-elle le sujet ? Au terme du mémoire, je crois pouvoir dire que le cadre théorique développé par Butler s'est avéré d'une réelle efficacité pour rendre compte du projet sarrautien, qu'il permet de comprendre dans un cadre plus large sans occulter sa singularité.

²¹⁹Judith Butler, « Introduction (1999) », *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 45.

²²⁰Judith Butler, « Introduction (1999) », *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 38-39, 42-43.

En plus du parcours reconstitué dans les romans de Sarraute et de la définition qu'il a permis de tirer d'une authenticité viable, entre assujettissement et liberté totale, ce mémoire aura révélé la saisissante proximité des œuvres de Sarraute et Butler. Mais cette proximité est peut-être moins étonnante qu'il n'y paraît, notamment lorsque l'on considère les liens que Monique Wittig entretient avec l'une et l'autre. En effet, Monique Wittig (1935-2003), écrivaine, philosophe et théoricienne féministe française ayant émigré aux États-Unis au milieu des années 1970, est une grande lectrice et amie de Nathalie Sarraute²²¹. Benoît Auclerc formule l'un des défis que rencontre Wittig dans son œuvre fictionnelle de la façon suivante, avant d'effectuer des rapprochements avec l'œuvre de Sarraute : « Et si nommer permet de donner consistance à ce qui sans cela demeure invisible et ignoré, comment nommer sans que le substantif fige ce qu'il désigne en une substance rigide, et par là même se coupe de toute réalité vivante²²² ? » Il explique plus loin les échanges qui se tissent entre les œuvres des deux écrivaines :

L'une des leçons que Wittig retient de Sarraute est bien la nécessaire prise de distance à l'égard des mots de la langue, distance qui permet de capter une autre réalité. Notons du reste que, par sa capacité à désigner une réalité interstitielle et méconnue, éminemment agissante néanmoins, le tropisme entretient quelque parenté avec l'opoponax, force invisible et pourtant efficiente²²³.

Le travail de Nathalie Sarraute alimente ainsi celui de Wittig, tant dans sa fiction que dans sa réflexion sur la littérature, Wittig écrivant des articles sur Sarraute et lui consacrant une partie du *Chantier littéraire*, la réécriture du mémoire qu'elle a soutenu en 1985²²⁴.

²²¹Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), « Notice biographique », *Lire Monique Wittig aujourd'hui* [En ligne (livre électronique)], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, § 2, consulté le 28 juin 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/4329#ftn1>.

²²²Benoît Auclerc, « “On dit qu'on est l'opoponax” : invention lexicale, innommé, nomination », dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, ouvr. cité, § 4, consulté le 28 juin 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/4323#ftn16>.

²²³Benoît Auclerc, « Invention lexicale, innommé, nomination », art. cité, § 24.

²²⁴*Le chantier littéraire* est édité de façon posthume en 2010 : alors que Wittig y a travaillé tout au long des années 1990, « [l]a disparition de Nathalie Sarraute, à qui de nombreuses pages du *Chantier* sont

Un rapport à plusieurs égards similaire se met en place à la même époque entre les travaux de Wittig et ceux de Butler. En effet, la pensée féministe matérialiste que Wittig a développée dans son œuvre théorique et philosophique occupe une place importante dans *Trouble dans le genre* ; notamment, les deux philosophes partageant « une volonté : revenir sur les positions d’assujettissement dévolues aux groupes minoritaires, ici les femmes et/ou les lesbiennes. Tout en déplaçant la question de la matérialité du “sexe”, les deux auteurs déploient différemment une théorisation féministe de la construction des corps²²⁵. » Ainsi, et bien que Butler s’engage dans un véritable travail critique de la pensée de Wittig, remettant entre autres en question la place qu’elle accorde à l’universalité²²⁶, un dialogue se met en place entre les deux œuvres. Wittig se pose ainsi comme trait d’union entre les travaux théoriques de Butler et l’œuvre profondément littéraire de Sarraute. J’aurai quant à moi tenté, avec ce mémoire, de permettre à Sarraute et à Butler de se rencontrer directement, le travail de Sarraute sur la langue et le langage bénéficiant de la réflexion philosophique de Butler sur la subjectivité, et la philosophie de Butler trouvant un prolongement dans l’œuvre de Sarraute qui, grâce à son travail sur le tropisme, notamment, réussit à l’incarner dans ses personnages.

consacrées, rend impossible pour Wittig sa publication. » (Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), « Notice biographique », *Lire Monique Wittig aujourd’hui*, ouvr. cité, § 6.)

²²⁵Natacha Chetcuti, « Monique Wittig et Judith Butler : du *corps lesbien* au *phallus lesbien* », dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd’hui*, ouvr. cité, § 1, consulté le 28 juin 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/4218>.

²²⁶Judith Butler, *Trouble dans le genre*, ouvr. cité, p. 89.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS PRIMAIRE

1. ŒUVRES ANALYSÉES

SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Robert Marin, 1948.

-, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1959.

-, *Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1989.

Pour toutes ces œuvres, l'édition de référence utilisée dans le mémoire est la suivante :

SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 2128 p.

2. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTRICE

Romans

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Denoël, 1939 ; 2^e éd. [comprenant six nouveaux chapitres et un chapitre supprimé] Paris, Minuit, 1957.

-, *Martereau*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1953.

-, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1963.

-, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1968.

-, *Vous les entendez ?*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1972.

-, « *disent les imbéciles* », Paris, Gallimard, coll. « Blanche et Soleil », 1976.

-, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980.

-, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1983.

-, *Ici*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995.

-, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

Théâtre

SARRAUTE, Nathalie, *Isma ou Ce qui s'appelle rien* suivi de *Le Silence* et *Le Mensonge*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1970.

-, *Elle est là, C'est beau, Isma, Le Mensonge, Le Silence*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1978.

-, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1982.

Critique et conférences

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1956.

-, « Roman et réalité » [1959], *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1643-1656.

-, « La littérature, aujourd'hui, II, réponse à une enquête », *Tel quel*, n° 9, printemps 1962.

-, « Flaubert le précurseur », *Preuves*, vol. 15, n° 168, février 1965, p. 3-11.

-, « Le langage dans l'art du roman » [1970], *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1679-1694.

-, « Ce que je cherche à faire », dans Jean Ricardou et Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui* (Actes du Colloque de Cerisy de 1971), Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1972, p. 25-40.

-, « Le gant retourné », *Digraphe*, n° 32, mars 1984, p. 51-57.

-, « Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant », *Digraphe*, n° 32, mars 1984.

-, « Forme et contenu du roman » [s.d., texte de conférence écrit au milieu des années 1960], *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1663-1679.

Correspondance

SARRAUTE, Nathalie, *Lettres d'Amérique*, éd. Carrie Landfried et Olivier Wagner, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2017.

3. ENTRETIENS ACCORDÉS PAR L'AUTRICE

BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

« Entretien avec Nathalie Sarraute », dans Arnaud RYKNER, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991, p. 153-183.

« Nathalie Sarraute et les secrets de la création », propos recueillis par Geneviève SERREAU, *La quinzaine littéraire*, 1^{er} mai 1968.

« Le déambulatoire : entretien avec Nathalie Sarraute », propos recueillis par Monique WITTIG, *L'esprit créateur*, vol. 36, n° 2, été 1996, p. 3-8.

II. CORPUS SECONDAIRE

1. OUVRAGES CONSACRÉS À L'ŒUVRE DE NATHALIE SARRAUTE

Monographies

ALLEMAND, André, *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, coll. « Langages », 1980, 490 p.

ASSO, Françoise, *Une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1995, 272 p.

BARBOUR, Sarah, *Nathalie Sarraute and the Feminist Reader. Identities in Process*, Lewisburg (Pennsylvanie), Bucknell University Press, 1993, 298 p.

BELAVAL, Yvon et Mimica CRANAKI, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque idéale », 1965, 263 p.

BELL, Sheila M. (et coll.), *Sarraute : Portrait d'un inconnu and Vous les entendez ?*, Londres, Grant and Cutler, 1988, 94 p.

CALIN, Françoise, *La vie retrouvée : étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Lettres Modernes, 1976, 247 p.

CLAYTON, Alan J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1989, 89 p.

ELIEZ-RÜEGG, Élisabeth, *La conscience d'autrui et la conscience des objets dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Berne, Hubert-Lang, 1972, 135 p.

JACCARD, Jean Luc, *Nathalie Sarraute*, Zürich, Juris Druck, 1967, 95 p.

- JEFFERSON, Ann, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory. Questions of Difference*, Cambridge (R.-U.)/New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 2000, 214 p.
- KNAPP, Bettina, *Nathalie Sarraute*, Amsterdam, Rodopi, 1994, 195 p.
- MCLURE, Roger, *Sarraute, Le Planétarium*, Londres, Grant and Cutler, coll. « Critical guides to French texts », 1987, 89 p.
- MINOGUE, Valerie, *Nathalie Sarraute and the War of Words. A study of five novels*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1981, 230 p.
- NEWMAN, Anthony S., *Une poésie des discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976, 200 p.
- O'BEIRNE, Emer, *Reading Nathalie Sarraute. Dialogue and distance*, Oxford, Clarendon, 2006, 259 p.
- PEEBLES, Catherine M. *The Psyche of Feminism: Sand, Colette, Sarraute*, West Lafayette (Indiana), Purdue UP, 2004, 232 p.
- PHILLIPS, John, *Nathalie Sarraute. Metaphor, fairy-tale and the feminine of the text*, New York, Peter Lang, 1994, 284 p.
- RAFFY, Sabine, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, New York, Peter Lang, 1988, 269 p.
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, 2^e édition, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 2002, 234 p.
- SVENSEN GJERDEN, Jorunn, *Éthique et esthétique dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Le paradoxe du sujet*, Paris/Oslo, L'Harmattan/Solum Forlag, 2007, 252 p.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute, ou La recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971, 251 p.
- TOBIASSEN, Elin Beate, *Vers l'instant. Lecture de Portrait d'un inconnu de Nathalie Sarraute*, Berne, Peter Lang, 2003, 225 p.
- VERDRAGER, Pierre, *Le sens critique : la réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2001, 265 p.
- WILLGING, Jennifer, *Telling Anxiety : anxious narration in the work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute, and Anne Hébert*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « University of Toronto romance series », 2007, 261 p.

WUNDERLI-MÜLLER, Christine B., *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1970, 112 p.

Ouvrages collectifs

ALLEMAND, Roger-Michel (dir.), « *Nouveau roman* » et archétypes (*Le « Nouveau Roman » en questions*), Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1992.

ALLEMAND, Roger-Michel (dir.), *Situation diachronique (Le « Nouveau Roman » en questions 4)*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », « L'icosathèque », 2002, 278 p.

CHEVAL, Yannick et Philippe WAHL (dir.), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, 285 p.

FOUTRIER, Pascale (dir.), *Nathalie Sarraute. Éthiques du tropisme*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, 242 p.

GLEIZE, J. et A. LEONI (dir.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2000, 12 p.

GOSELIN-NOAT, Monique et Arnaud RYKNER (dir.), *Nathalie Sarraute et la représentation*, Lille, Roman 20-50, coll. « Actes », 2005, 265 p.

JARDINE, Alice A. et Anne M. MENKE (dir.), *Shifting Scenes. Interview on Women, Writing, and Politics in Post-68 France*, New York, Columbia University Press, 1991, 222 p.

Numéros de revues consacrés à Nathalie Sarraute

Digraphe, n° 32 (*Aujourd'hui Nathalie Sarraute*), 1984.

L'Arc, n° 95 (*Nathalie Sarraute*), 1984.

Revue des sciences humaines, vol. 93, n° 217 (*Nathalie Sarraute*, dir. Bernard ALAZET et Alan J. CLAYTON), janvier-mars 1990.

L'esprit créateur, vol. 36, n° 2 (*Nathalie Sarraute ou le texte du for intérieur*), été 1996.

Roman 20-50, n° 25 (*Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves BAUDELLE), juin 1998.

Articles et chapitres

- ASSADOLLAH-TEJARAGH, Allahshokr, « Les mécanismes de la déconstruction chez Sarraute et Robbe-Grillet », dans Roger-Michel ALLEMAND et Christian MILAT (dir.), *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^e siècle*, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 2010, p. 414-423.
- ASSO, Françoise, « La forme du dialogue », *L'esprit créateur*, vol. 36, n° 2, été 1996, p. 9-20.
- AUDET, René et Josée MARCOTTE, « La représentation de la conscience : narrativité et poéticité dans *Ici* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, vol. 48, n° 3, 2012, p. 155-170.
- AVENDAÑO ANGUITA, Lina, « Le regard à l'affût. Incidences des temps verbaux dans *Tu ne t'aimes pas* de N. Sarraute », *Logosphère. Revue d'études linguistiques et littéraires*, n° 3, 2007, p. 1-12.
- BACCHILEGA, Cristina, « Feminine voices inscribing Sarraute's *Childhood* and Kingston's *Woman Warrior* », *Textual practice*, vol. 6, n° 1, printemps 1992, p. 101-108.
- BACHAT, Charles, « L'inscription du social dans *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute », dans Roger-Michel ALLEMAND (dir.), *Situation diachronique (Le « Nouveau Roman » en questions 4)*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », « L'icosathèque », 2002, p. 205-218.
- BARBOUR, Sarah, « A Feminist Reading: Nathalie Sarraute's *Tropismes* », *French Literature Series*, n° 16, 1989, p. 132-140.
- BÉCEL, Pascale, « Le tropisme sarrautien comme forme de l'abject ? », *Tropos*, vol. 15, n° 1, 1989, p. 1-14.
- BELL, Sheila M., « The Conjuror's Hat : Sarraute criticism since 1980 », *Romance Studies*, n° 23, 1994, p. 85-103.
- , « Orchestrated Voices : Selves and Others in Nathalie Sarraute's *Tu ne t'aimes pas* », dans Michel CARDY, George EVANS et Gabriel JACOBS (dir.), *Narrative Voices in Modern French Fiction. Studies in honour of Valerie Minogue on the occasion of her retirement*, Cardiff, University of Wales Press, 1997, p. 13-35.
- BESSIÈRE, Jean, « Apories contemporaines du narratif et fable féminine, Anaïs Nin, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Elsa Morante », dans Jean BESSIÈRE (dir.),

- L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Études romanesques », 1996, p. 51-74.
- BLANCHOT, Maurice, « A rose is a rose... », *Nouvelle revue française*, n° 11, juillet 1963, p. 86-93.
- BLOT, Jean, « Nathalie Sarraute : Une fine buée », *Nouvelle revue française*, n° 16, août 1968, p. 111-118.
- BOBLET-VIART, Marie-Hélène, « Vers une poétique du roman dialogué : *Tu ne t'aimes pas* (1989) », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 125-138.
- BOUÉ, Rachel, « Lieux et figures de la sensation dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Littérature*, n° 89, 1993, p. 58-67.
- BRÉE, Germaine, « Le "For intérieur" et la traversée du siècle », *L'esprit créateur*, vol. 36, n° 2, été 1996, p. 37-43.
- BRITTON, Celia, « The Function of the Commonplace in the Novels of Nathalie Sarraute », *Language and Style: An international journal*, n° 12, 1979, p. 79-90.
- , « The Self and Language in the Novel of Nathalie Sarraute », *Modern Language Review*, n° 77, 1982, p. 577-584.
- , « Reported Speech and Sous-conversation: forms of inter-subjectivity in Nathalie Sarraute », *Romance Studies*, n° 2, 1983, p. 69-79.
- BRULOTTE, Gaëtan, « Tropismes et sous-conversation », *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 39-54.
- , « Le gestuaire de Nathalie Sarraute », *Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990, p. 75-95.
- CAGNON, Maurice, « *Le Planétarium* : quelques aspects stylistiques », *French Review*, vol. 40, n° 5, avril 1967, p. 620-626.
- CALDERON, Jorge, « Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute : analyse d'un différend », *Simone de Beauvoir Studies*, n° 17, 2000-2001, p. 162-172.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Nathalie Sarraute ou l'invention du tropisme en littérature », dans *Avant-Garde*, n° 4, 1990, p. 121-134.
- CHARRAS, Marie-Claude, « Nathalie Sarraute : Aux portes de la conscience », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, n° 21, 1982, p. 63-83.

- CORMIER, Christine, « Topos, tropismes et toponymes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 109-125.
- DE JULIO, Maryann, « The Emergence of a Feminist Voice: Nathalie Sarraute's *Le Planétarium* », *The International Fiction Review*, vol. 15, n° 1, 1988, p. 37-40.
- DONADILE, Christian, « Les langages de Nathalie Sarraute : Étude de l'expression orale comme signe d'appartenance à une classe, à travers le verbal féminin dans *Martereau*, de Nathalie Sarraute », *Roman 20-50*, n° 13, juin 1992, p. 207-223.
- DUGAS-PORTES, Francine, « *Tu ne t'aimes pas* : Construction et enjeux d'un plaidoyer », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, dir. Yves BAUDELLE), juin 1998, p. 89-107.
- FLAMBARD-WEISBART, Véronique, « Pour un pluriel singulier : Nathalie Sarraute », *Cincinnati Romance Review*, n° 13, 1994, p. 190-196.
- , « (Re-)écrire le lieu commun : Nathalie Sarraute et Angès Varda », *Romance Languages Annual*, vol. 6, 1994, p. 52-56.
- FOUTRIER, Pascale, « La conscience en éclats. La généalogie de l'identité personnelle dans *Tu ne t'aimes pas* et *Portrait d'un inconnu* », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, dir. Yves BAUDELLE), juin 1998, p. 77-88.
- , « Tropisme et rhétorique de l'approximation », dans Yannick Cheval et Philippe Wahl (dir.), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase* [En ligne (livre électronique)], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, consulté le 16 mars 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/20713?lang=fr>.
- FREED-THALL, Hannah et Ann SMOCK, « “Une répugnante complicité” : Figuring History in *Le planétarium* », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, n° 2, avril 2006, p. 173-181.
- HANSON, Susan, « The subject and its simulacra. Nathalie Sarraute's *Le portrait d'un inconnu* », *Nuova Corrente : Rivista di Letteratura*, vol. 31, n° 93-94, p. 237-261.
- JEFFERSON, Ann, « What's in a Name? From surname to pronoun in the novels of Nathalie Sarraute », *PTL: A journal for descriptive poetics and theory*, n° 2, 1977, p. 203-220.
- , « Imagery versus Description: The problematics of representation in the novels of Nathalie Sarraute », *Modern Language Review*, n° 73, 1978, p. 513-524.

- , « Nathalie Sarraute: criticism and the “terrible desire to establish contact” », dans Michel Cardy, George Evans et Gabriel Jacobs (dir.), *Narrative Voices in Modern French Fiction. Studies in honour of Valerie Minogue on the occasion of her retirement*, Cardiff, University of Wales Press, 1997, p. 37-56.
- , « Entre fusion et rupture. Les modes de la subjectivité sarrautienne », dans Pascale FOUTRIER (dir.), *Nathalie Sarraute. Éthiques du tropisme*, Paris/Montréal, L’Harmattan, 2000, p. 71-83.
- KREITER, Janine Anseume, « Perception et métaphorisation dans *Le Planétarium*. Ébauche d’une analyse lexicologique », *L’esprit créateur*, vol. 19, n° 2, 1979, p. 58-64.
- LEE, Mark, « Les voies de l’amour : *Tu ne t’aimes pas* de Nathalie Sarraute », dans Michael BISHOP (dir.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 42-49.
- LE HUENEN, Roland, « Le regard, les signes et le sujet : à propos du *Planétarium* », *Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990, p. 113-126.
- LEVI-VALENSI, Jacqueline, « Nathalie Sarraute : signes de l’émergence, signes de la transition », dans Jean BESSIÈRE (dir.), *Signes du roman, signes de la transition*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 191-204.
- MARZANO, Michela et Alain MILON, « Dispersion du moi. Le reflet de l’espace », dans Alain MONTANDON (dir.), *Eros, blessures et folies. Détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 221-229.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Nathalie Sarraute on the Tip of the Tongue... », *The Journal of Twentieth Century French Studies*, vol. 7, n° 1, printemps 2003, p. 23-28.
- MCCONNELL, Anne, « Anonymity and the Neutral in Nathalie Sarraute’s *Tropisms* », *Approaching Disappearance*, Champaign (Illinois), Dalkey Archive Press, coll. « Dalkey Archive scholarly series », 2013, p. 145-172.
- MINOGUE, Valérie, « De *Portrait d’un inconnu* à *Tu ne t’aimes pas* : un trajet à travers les mots », *Roman 20/50*, n° 25 (*Portrait d’un inconnu et Tu ne t’aimes pas de Nathalie Sarraute*, dir. Yves BAUDELLE), juin 1998, p. 51-61.
- , « Le cheval de Troie. À propos de *Tu ne t’aimes pas* », *Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990, p. 151-161.
- , « “N’est-on pas tous pareils ?” Nathalie Sarraute and the question of gender », *Theatre Research International*, vol. 23, n° 3, automne 1998, p. 267-274.

- , « Nathalie Sarraute's *Le Planétarium*: The narrator narrated », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 9, n° 3, 1973, p. 217-234.
- MOROT-SIR, Édouard, « L'art des pronoms et le nommé dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Romanic Review*, n° 72, 1981, p. 204-214.
- NELSON, Jeanne-Andrée, « Narcissisme et mimétisme dans *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute », *Francographies. Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique*, n° 2, 1993, p. 47-61.
- NEWMAN, Anthony S., « La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire*, n° 14, 1973, p. 210-224.
- , « Le sentiment de culpabilité : domaine tropismique par excellence ? », *L'esprit créateur*, vol. 36, n° 2, été 1996, p. 89-102.
- NORO, Rakotobe d'Alberto, « "L'ombre et la proie" ou comment capter l'invisible dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Image (&) Narrative* [En ligne], vol. 10, n° 1 (*Images de l'invisible/Images of the invisible*), 2009, p. 60-73, consulté le 9 octobre 2018, URL : www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/198
- O'CALLAGHAN, Raylene, « La nouvelle autobiographie de Nathalie Sarraute et la question du sexe du texte », *Degré Second. Studies in French literature*, n° 13, décembre 1992, p. 51-58.
- ORR, Mary, « The Space of Satire: *Le Planétarium* by Nathalie Sarraute », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 30, n° 4, octobre 1994, p. 365-373.
- PHILLIPS, John, « The Repressed Feminine: Nathalie Sarraute's *Elle est là* », *Theatre Research International*, vol. 23, n° 3, automne 1998, p. 275-282.
- RAILLARD, Georges, « Nathalie Sarraute et la violence du texte (à propos de *Planétarium*) », *Littérature*, n° 2, 1971, p. 89-102.
- RAMSAY, Raylene, « The Unself-Loving Woman in Nathalie Sarraute's *Tu ne t'aimes pas* », *French Review*, vol. 67, n° 5, avril 1994, p. 793-802.
- ROTHENBERG, John, « Gender in question in the theatre of Nathalie Sarraute », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 35, n° 3, juillet 1999, p. 311-320.
- RYKNER, Arnaud, « Écrans et écrins sarrautiens : l'Inconnu du portrait », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, dir. Yves BAUELLE), juin 1998, p. 39-49.

- S. GJERDEN, Jorunn, « The Reader Address as Performativity in Nathalie Sarraute's *L'Usage de la parole* », dans Lars Sætre, Patrizia Lombardi et Anders M. Gullestad (dir), *Exploring textual action*, Aarhus (Danemark), Aarhus University Press, coll. « Acta Jutlandica », 2010, p. 367-393.
- , « Le portrait selon Nathalie Sarraute. Configurations du sujet moderne dans *Portrait d'un inconnu* et *Ici* », dans *Revue Romane*, vol. 34, n° 2, 1999, p. 265-284.
- SENNINGER, Charles, « Un parcours sociologique », *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 60-69.
- SHILLONY, Helena, « Nathalie Sarraute et l'obsession de l'esthétique », *Travaux de littérature*, n° 5, 1992, p. 335-346.
- SIMONSEN, Karen-Margrethe, « The poetic microscope. Puzzle-pictures, portraits and other (in)visibilities in Nathalie Sarraute's *Portrait d'un inconnu* », dans Karen-Margrethe SIMONSEN, Marianne PING HUANG et Mads ROSENDAHL THOMSEN (dir), *Reinventions of the novel. Histories and aesthetics of a protean genre*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 227-241.
- SOUSA, Germana H. P. de, « L'usage de la parole chez Nathalie Sarraute », *Graphos. Revista da Pós-Graduação em Letras*, vol. 13, n° 2, 2011, p. 1-9.
- TABANE-BOSSHARD, Marianne, « Écriture sarrautienne-écriture féminine ? », *Tropos*, n° 11, 1984, p. 73-85.
- TERNEUIL, Alexandre, « Violence et révolte des femmes dans le théâtre de Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras », *Theatre Research International*, vol. 23, n° 3, automne 1998, p. 261-266.
- THOIZET-LOISEAU, Evelyne, « Deux sources du comique dans *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas* », *Roman 20-50*, n° 25 (Portrait d'un inconnu et Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute, dir. Yves Baudelle), juin 1998, p. 63-75.
- TISON-BRAUN, Micheline, « Lui et eux ou les gardiens de l'ordre », *Revue des sciences humaines*, vol. 93, n° 217, 1990, p. 97-111.
- TUCK, Lily, « Nathalie Sarraute », *Brick*, n° 94, hiver 2015, p. 99-105.
- WATSON-WILLIAMS, Helen, « Étude du *Planétarium* », *Essays in French Literature*, n° 1, 1964, p. 89-104.

WIKTOROWICZ, Cécilia, « Espace artistique et tropismes dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, p. 101-109.

WITTIG, Monique, « Avatars », dans *L'esprit créateur*, vol. 36, n° 2, été 1996, p. 109-116.

-, « L'ordre du poème », dans Michel CARDY, George EVANS et Gabriel JACOBS (dir.), *Narrative Voices in Modern French Fiction. Studies in honour of Valerie Minogue on the occasion of her retirement*, Cardiff, University of Wales Press, 1997, p. 7-12.

Thèses et mémoires

CALDERON, Jorge, « Lieu(X) du mot : construction/déconstruction du personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1999, 174 f.

DAVIES, Jill Marina, « Revoicing the Self : Character description in Sarraute, Cohen, and Perec », thèse de doctorat, New Haven, Yale University, 2005, 220 f.

TUTUC, Livia Roxana, « Language and Tropisms: The verbal representation of subjectivity in the work of Nathalie Sarraute », thèse de doctorat, Princeton, Princeton University, 2005, 150 f.

Autres sources

BELL, Seila M., *Nathalie Sarraute. A Bibliography*, Londres, Grant and Cutler, coll. « Research Bibliographies and Checklists », 1982, 91 p.

WOLF, Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau roman*, Genève, Droz, 1995, 216 p.

2. OUVRAGES SUR LE GENRE

Monographies

BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990], Londres/ New York, Routledge, 1999, 221 p.

-, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, 283 p.

- , *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 249 p.
 - , *Le pouvoir les mots. Discours de haine et politique du performatif* [1997], trad. de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, 3^e édition, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, 241 p.
 - , *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories* [1997], trad. de l'anglais par Brice Mattheuissent, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « Non & Non », 2002, 309 p.
 - , *Giving an Account of Oneself* [2003], New York, Fordham University Press, 2005, 149 p.
 - , *Le récit de soi* [2003], trad. de l'anglais par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, 139 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
- JAGGER, Gill, *Judith Butler. Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative*, Londres/New York, Routledge, 2008, 188 p.
- SALIH, Sara, *Judith Butler*, Londres/New York, Routledge, 2002, 177 p.

Collectifs

- BUTLER, Judith, Ernesto LACLAU et Slavoj ŽIŽEK, *Après l'émancipation. Trois voix pour penser la gauche* [2000], trad. de l'anglais par Philippe Sabot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2017, 392 p.

Articles

- AMBROISE, Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques*, vol. 4, n° 12 (*Le corps du libéralisme (volume 2)*), p. 99-121.
- BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du “sexe” : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90.
- BUTLER, Judith, « What Is Critique? An Essay on Foucault's Virtue » [2001], *Transversal* [En ligne], *Critique/Kritik/Critica*, mis en ligne en août 2006, consulté le 29 avril 2019, URL : <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en>.

- , « Qu'est-ce que la critique ? Essai sur la vertu selon Foucault » [2001], trad. de l'anglais par Claudine Briane et Marie-Christine Granjon, dans Marie-Christine Granjon, *Penser avec Michel Foucault. Théorie critique et pratiques politiques*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Recherches internationales », 2005, p. 75-101.
- CHETCUTI, Natacha, « Monique Wittig et Judith Butler : du *corps lesbien* au *phallus lesbien* », dans Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui* [En ligne (livre électronique)], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, consulté le 28 juin 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/4218>.
- DOW-MAGNUS, Kathy, « The Unaccountable Subject: Judith Butler and the Social Conditions of Intersubjective Agency », *Hypatia*, vol. 21, n° 2, printemps 2006, p. 81-103.
- ONG-VAN-CUNG, Kim Sang, « Critique et subjectivation. Foucault et Butler sur le sujet », *Actuel Marx*, n° 49 (*Travail et domination*), 2011, p. 148-161.
- RUBIN, Gayle, « The Traffic in Women: Ruminations on the Political Economy of Sex », dans Rayna R. Reiter (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, p. 157-210.
- SCOTT, Joan W., « Le genre : Une catégorie d'analyse toujours utile ? », dans *Diogène*, n° 225, 2009, p. 5-14.

3. AUTRES SOURCES THÉORIQUES

- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006, 654 p.
- AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours et société*, Paris, Nathan, 1997.
- AUCLERC, Benoît et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui* [En ligne (livre électronique)], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, consulté le 28 juin 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/4167?format=toc>.
- AUCLERC, Benoît, « “On dit qu'on est l'opoponax” : invention lexicale, innommé, nomination », dans Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui* [En ligne (livre électronique)], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, consulté le 28 juin 2020, URL : <https://books.openedition.org/pul/4323#ftn16>.

- BARSKY, Robert F., *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, 261 p.
- BARTHES, Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1970, 272 p.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2010, 243 p.
- BOISVERT, Yves, *Le postmodernisme*, Montréal, Les éditions du boréal, coll. « Boréal express », 1995, 123 p.
- CULLER, Jonathan, « French Theory Revisited », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 1 (*French Theory Yesterday, Today, and Tomorrow in France, the U.S., and China. Volume 1 : France*, dir. Roger Célestin, Eliane DalMolin et Christian Doumet), p. 4-13.
- CUSSET, François, « Interview avec François Cusset », propos recueillis par Eliane DalMolin et Roger Célestin, *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 18, n° 1 (*French Theory Yesterday, Today, and Tomorrow in France, the U.S., and China. Volume 1 : France*, dir. Roger Célestin, Eliane DalMolin et Christian Doumet), p. 14-17.
- EAGLETON, Terry, « Le poststructuralisme », *Critique et théorie littéraire : une introduction* [1983], traduit de l'anglais par Maryse Souchard, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, 228 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.
- WITTIG, Monique, *Le chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, 223 p.

