

La Violence souterraine chez Nathalie Sarraute

Michelle Wilson

/Extrait de la thèse de Maîtrise écrite sous la direction de M. Bishop/

Nous franchissons les jours, portés par le langage de l'habitude, qui s'estompe à mesure de nos actes, des choses et des êtres. Mais certains mots, embusqués, parfois surgissent des bords obscurs, et nous forcent à vibrer d'une vie que nous croyions perdue. Les mots de Nathalie Sarraute sont de ceux-là. Leur violence est un gage d'efficacité, car seule en effet une certaine violence peut en combattre une autre, celle des rapports difficiles entre les êtres et des désirs destructeurs en chacun. Dans un premier chapitre je parle de la violence subtilement distillée entre les individus, et de la souffrance qui en résulte. Mais çà et là font irruption les éclats d'une violence plus terrible, enfouie au creux de la matière de l'être, une force que tout le monde s'acharne à réprimer: c'est ce que l'extrait présenté ci-dessous --le deuxième chapitre de mon essai sur Sarraute-- tente de dégager. Tout au long veillent des "consciencés-témoins" émergeant peu à peu du magma des êtres; l'esprit et le corps aux aguets de la violence souterraine, ils préparent dans l'ombre l'avènement d'un nouveau mode de contact avec le monde, avec autrui.... C'est dans le contexte d'une recherche de cet avènement, la transmutation grâce au langage d'une violence perpétrée en violence nécessaire, objet d'un troisième et dernier chapitre, que s'inscrit donc l'extrait choisi.

En butte aux sous-entendus perfides de sa tante, le narrateur de *Martereau* est saisi d'une tentation: "Il y aurait bien un moyen pour moi, héroïque, désespéré, le moyen de ceux qui savent qu'ils n'ont plus rien à perdre. Ce serait de me laisser aller complètement, de tout lâcher, tous les freins...." Il se reprend pourtant: "Mais je n'oserai jamais. Personne jamais n'ose cela." Sous la coulée des futurs, des conditionnels, rampe la menace d'une violence souterraine qui empêche tous les personnages de Nathalie Sarraute de dépasser certaines limites. Chacun s'effraie de commettre l'acte irréversible qui ne permette plus le rapprochement. Les règles du jeu des rapports humains sont d'autant plus strictes qu'elles s'appliquent à des êtres proches l'un de l'autre. C'est ce qui donne aux textes cette atmosphère de "corrida sans mise à mort," dans l'alternance des paroxysmes et des retombées perpétuelles.

L'explosion serait la conséquence irrémédiable d'une perte d'équilibre qui ferait basculer l'être vers deux extrêmes: la distance infranchissable et la fusion totale. On a déjà vu dans la première partie de cet essai combien la tante Berthe, dans ses démêlés avec son mari, son neveu, son frère, s'affole à la pensée d'une "distance qu'il ne lui sera plus possible de franchir." De même, le narrateur de *Martereau*, lorsqu'il prend au restaurant le parti de sa tante et de sa cousine, ne le fait que pour écarter "quelque chose de redoutable, d'implacable, quelque chose qui va s'éveiller, se dérouler lentement." Ce qu'il faut à tout prix éviter, c'est le silence de la tante, ce silence cruel qui porte le souvenir de l'ancien abandon, et la menace d'une séparation définitive qui laisserait son mari "seul, démuné," incapable de jamais s'en remettre. "Il ne perdra rien pour attendre," pense le narrateur, envisageant le sort de son oncle; mais en attendant, la violence ultime est encore différée. La rupture ne sera pas consommée. A l'autre extrémité, on recule devant le péril d'une reddition totale. A peine le fond de l'abîme entrevu, le père et la fille de *Portrait d'un inconnu* ont vite fait de remonter à l'air libre, de fuir la "fade et chaude odeur" de l'intimité. Le ne-

veu, à l'issue de *Martereau*, renonce à ses entreprises de déconstruction. Il a peur soudain, de ce qui l'attend s'il ne respecte pas l'image que présente de lui-même Martereau. Il flanche à l'idée de ce qui se passerait s'il cherchait une fois de plus à dépouiller un être de son apparence: "Quelque chose d'atroce, d'insoutenable se produirait, une explosion, une affreuse déflagration, nos vêtements arrachés, miasmes, mortelles émanations, toute sa détresse sur moi, son impuissance, son abandon, nos deux corps nus roulant ensemble enlacés..." L'appréhension de l'inconnu fonde le pressentiment d'horreurs indicibles.

La violence souterraine de l'univers romanesque de Sarraute se laisse présager au niveau du corps, dans la sourde irritation, la démangeaison qui saisit parfois malgré eux les personnages. Il est vrai que "le corps ne se trompe jamais," et qu'un cœur battant la chamade augure la vie, l'amour, et surtout la peur... Car la violence contenue au tréfonds du corps comme une bête vivante, lovée et malfaisante, prête à bondir à la lumière, dégage un relent de pré-civilisation, et garde la réminiscence d'une terreur primordiale qu'il faut sans cesse étouffer. La violence des pulsions, obscures, nécessitées, se fragmentant en signes corporels, ébranle l'être en lui faisant craindre le pire. Le père du *Portrait d'un inconnu* est souvent la victime de ces sursauts du corps qui s'accroissent lorsqu'aucune distraction n'en permet l'oubli, dans le silence de la nuit, dans la moiteur mortelle d'un début d'après-midi. L'épisode du morceau de savon s'impose comme un magistral exemple de la déviation progressive d'une violence que le narrateur tente de définir ainsi: "Des coups frappés quelque part au fond de nous, des coups étouffés, menaçants, semblables aux battements sourds du sang dans les veines dilatées..." L'angoisse qui saisit le père, cet abcès qui s'enfle et qu'il presse douloureusement pour trouver le point névralgique, l'amène au bord de l'abîme, là où la menace n'a pas de nom, où "quelque chose de tiède, de vivant--une présence--quelqu'un tapi là, immobile," s'apprête à l'engloutir. Quand tout à coup, l'inespéré se produit, l'angoisse vient s'absorber totalement dans une barre de savon qu'il soupçonne sa fille d'avoir coupé d'un tiers. C'est l'apaisement après l'orage. La violence souterraine s'est enfoncée dans l'objet paratonnerre. C'est à Alain Guimier que l'on doit cette formule appropriée pour désigner "l'obstacle solide et dur" venant à point ramasser des forces sans objectif. L'explication qu'il donne de son comportement et de celui de sa tante devant les taches et les trous, le désir de "maîtriser quelque chose de très fort, d'indestructible, d'intolérable..." vaut également pour le vieux du *Portrait d'un inconnu* penché sur son morceau de savon ou la fissure de la salle de bain. La force interne, si elle ne trouve où s'attacher, fait boomerang. Elle se manifesterait par d'étranges tics nerveux si la bonne ne faisait soudainement irruption, apportant au père "un os, pour le ronger à son aise," une petite fissure qui masque l'autre brèche impossible à combler et apaise momentanément la violence souterraine.

Là, au cocur de cette violence, germent les passions que l'on refoule tant est grande la frayeur de s'éparpiller, de se diluer: passions dont on retrace la source jusqu'aux pulsions agressives et sexuelles. Dans les textes de Nathalie Sarraute, la haine et l'amour risquent de provoquer les mêmes ras de marée. Les deux émotions sont indissociables dans l'effervescence qu'elles suscitent. Or, c'est la turbulence qui fascine l'auteur, et non l'étiquetage des sentiments, elle le proclame clairement au colloque de Cerisy-la-Salle: "Il se passe quelque chose et je ne sais pas si c'est de l'amour, de la haine: cela m'est complètement indifférent. C'est uniquement ce mouvement...qui

m'intéresse." Elle prend les fulgurants raccourcis du langage poétique pour accéder au lieu que d'autres approchent par les méandres de l'analyse rationnelle. L'un des essayistes de la violence reconnaît d'ailleurs que les êtres ont toujours spontanément esquissé à travers les mythes, terroirs de la littérature, la liaison entre la violence et la sexualité. "Tout comme la violence," écrit-il, "le désir sexuel ressemble à une énergie qui s'accumule et qui finit par causer mille désordres si on la tient longtemps comprimée." Dans les remous où Nathalie Sarraute nous entraîne, on ne distingue plus, tant les images se ressemblent, l'agression de l'élan d'amour. Les vagues de colère qui enflent dans le père de *Vous les entendez*, l'énergie agressive qui "monte en lui, bouillonne," sont faites de la même substance que la passion réprimée du vieux prince Bolkonski, cette passion qui, comme l'agression, se déforme lorsqu'elle arrive à s'extérioriser en "ricanements, en vociférations, en sorties haineuses." Durant toute sa vie, terrorisé par "quelque chose en lui de trop fort, de trop violent," le prince Bolkonski s'est figé dans des attitudes factices destinées à refréner en lui l'instinct assimilé à une bête sauvage. Dans la lignée du personnage de Tolstoï, le père du *Portrait d'un inconnu* réprime également l'impulsion ardente qui ne transparait qu'à travers une lutte sordide. Du reste, Nathalie Sarraute nous fait remarquer qu'"il existe entre le père et la fille des rapports assez érotiques, une sorte de passion frénétique," qui s'exprime en gestes maladroits et paroles empoisonnées. Beaucoup réussissent d'ailleurs à mater indéfiniment les forces qu'ils abritent, à les oublier même, grâce au masque qu'ils ajustent étroitement.

Mais il y a des moments où la violence souterraine, ne pouvant être contenue plus longtemps, jaillit à la surface sous forme d'une brève éruption volcanique. C'est alors un branle-bas général. Etouffant dans l'atmosphère idyllique de la ferme-laitière, au milieu d'êtres empesés, comme déguisés, le père du *Portrait d'un inconnu* éclate, crevant de son cri la toile du tableau champêtre. Sans prévenir, l'émotion vive se réveille d'un engourdissement prolongé. L'explosion de révolte subite contre les décors de carton-pâte, les responsabilités de l'existence, les liens de l'amitié et de la paternité, dénude dans la conscience du père la part infime où se retrouve le narrateur, qui extrapole: "C'était peut-être en lui une pulsation soudaine qui révélait le retour de la vie, de sa vie à lui, un sentiment qui le rapprochait de moi vaguement, sans qu'il sût bien pourquoi, et qui le poussait à se dresser et à brandir cela--sa vie--devant ses amis étonnés, effrayés." Le séisme a bouleversé pour un temps l'ordre du monde. Ceux qui assistent, abasourdis, au débordement impétueux, s'empresment généralement de calmer l'enragé pour que tout reprenne sa place et que soient préservées les conventions sociales. C'est ainsi que l'ami invité dans *Vous les entendez* tient à plusieurs reprises ce rôle de pacificateur lorsque les rages du père menacent de dépasser la mesure.

Il est chez Sarraute une passion qui mérite une attention particulière car elle amène par intermittance des perturbations inquiétantes: la passion de la vérité et de la justice. Chez certains personnages, elle éclate partout où l'hypocrisie devient trop grande, où les masques s'épaississent pour mieux fixer le mensonge. La poussée violente se révèle sous forme de martyre, d'extase, lorsqu'elle est considérée du point de vue des êtres qu'elle bouleverse. Vue de l'extérieur, elle apparaît comme une force démoniaque à exorciser ou une manifestation de pure folie. Nous allons voir d'étranges aberrations se développer au nom de cette passion. Or, on a conclu dans la fin du précédent chapitre que la violence est perpétrée par ceux qui s'esquivent en se taisant, en mentant, en cachant, puisqu'ils provoquent justement la résurgence des pou-

voirs terribles de la violence souterraine. Que dire alors de l'intransigeance parfois excessive des champions de la vérité? Car la vérité, suivant son détenteur, varie. Elle est, il faut l'admettre, un peu caméléon.

L'amour de la vérité, lorsqu'il s'éveille au coeur de l'être, poursuit sa course inexorable et aboutit à une fébrilité, une sorte d'exaltation à la recherche d'un soulagement: "C'est qu'elle appuie, on oublie ça... C'est ce qu'il y a de pénible.... Quand on la comprime, elle enflie, il faut qu'elle sorte....," s'exclame l'un des protagonistes du *Mensonge*. La passion de la vérité est la seule qui fasse disparaître comme par magie la peur de l'humiliation, de la solitude ou de la promiscuité. Pour elle, les êtres sont prêts à faire mal ou à se violenter eux-mêmes, à tenir des rôles abjects. La mère de Gisèle ne craint pas de devenir un bourreau lorsqu'il s'agit de dessiller les yeux de sa fille au sujet d'Alain. Après tout, n'est-ce pas la mission sacrée d'une mère que d'éclairer les embûches sur le chemin de son enfant, car enfin, "c'est désolant, c'est déchirant de la voir dans cet état, mais il faut continuer, ce n'est pas le moment de s'arrêter, il faut avoir le courage de débri-der la plaie, tôt ou tard on en viendra là...." Le même sens aigu de la mission d'instruire en ne laissant rien dans l'ombre fait endosser à Fernande, dans la scène du *Planétarium* où les Guimier sont mis en pièces, le rôle peu séduisant de "vieille racoleuse." Mais "l'amour de la vérité, de la justice, la soif de connaissance, le désir généreux de donner, de partager," sont plus forts que tout.

La certitude inébranlable, poussant miraculeusement parmi les sensations et les apparences infiniment variables, est une véritable grâce. Seulement, en tant que telle, elle exige son tribut. A la fin des *Fruits d'Or*, le lecteur privilégié, plongé dans la béatitude d'une parfaite fusion avec l'oeuvre, pourrait jalousement garder son secret. Or, la certitude exige de l'être qu'il devienne son porte-parole, qu'il s'érige en oriflamme claquant à tous les ouragans. Seul le martyr est digne d'elle. Embrassé par une foi digne de celle des premiers chrétiens, le lecteur s'offre audacieusement au jugement de ceux dont il connaît d'avance le rigorisme, pour le Dieu qui serait peut-être bien celui de la parole juste. Il se laisse emporter par la force inhérente: "la justice, la vérité, soufflent à travers moi, une furce sacrée fait vibrer ma voix, les mots en moi gonflés, tendus, jaillissent...." Ceux qui ont ainsi l'impression, une fois au moins, de faire coïncider leur langage à leurs sensations, osent se dresser à contre-courant des opinions de l'entourage. A l'heure de la plus grande gloire des "Fruits d'Or," c'est évidemment parmi les sceptiques que se recrutent les candidats au sacrifice. "Ils seront martyrisés, humiliés," comme cet autre personnage des *Fruits d'Or* qui n'a pas peur de s'accoler à une âme candide et un peu simple, et qui finit par être crucifié par le regard de deux voyeurs, "deux pairs" à l'esprit sophistiqué. Toute la panoplie de l'idéalisme se déploie quand pousse la passion de l'élan héroïque. La femme, la "tête brûlée" qui arrive à la rescousse des victimes d'un certain critique des "Fruits d'Or," se voit accomplir des gestes que ne dédaigneraient pas bien des saintes en mal d'abnégation, de ces saintes des livres illustrés de patronage qui se penchent sur les laissés-pour-compte les plus immondes: "elle ne craint pas que jaillisse vers elle et l'asperge quelque chose de nauséabond, de répugnant." Mais la force de la justice est telle que la porte-parole des opprimés se dresse face à l'agresseur, "prête à tous les sacrifices... à détourner sur elle ses coups."

Cependant, la violence souterraine n'entraîne pas toujours les personnages à aller jusqu'au bout de la solitude, à affirmer leur croyance en dépit de

l'hostilité ambiante. Elle les aide parfois à goûter l'ineffable moment de communion où se noie l'identité. La vision extatique que provoque la toute petite toile de Courbet représentant une tête de chien, est le prix d'une soumission totale à la houle du corps et du cœur. Placé au creux d'une subjectivité, nous participons à l'envol: "je franchis toutes les bornes, je lâche tous les freins. Tout au bout...rien ne m'arrête...aucune crainte mesquine du ridicule, aucun souci glacé de pudeur. Encore. Jusqu'à l'extrême limite. Je m'abandonne..." Soudain, l'optique change. Le glissement s'opère de la première à la troisième personne. Nous voici évincés d'une subjectivité désormais éteinte: "Le voilà. Il tombe en transes, le Dieu le possède, il se convulsionne, les yeux révoltés, l'écume aux lèvres, il se roule par terre, arrachant ses vêtements..." De la vision ne restent plus que les signes extérieurs d'une démente, d'une crise épileptique. L'extase prend l'aspect d'une possession démoniaque justifiant l'effort de l'entourage pour mater la violence souterraine.

Les passions, les éclairs de vie dénudée, les martyres, tout cela vire aisément à l'impudeur, voire à l'obscénité, pour ceux qui tiennent le rôle de spectateur. Mais comment peut-il en être autrement lorsque le doute affleure même ces êtres que la foi transfigure? Puisque nous désirons ce que l'autre désire, qu'autrui seul donne consistance à nos actes, à nos pensées, il ne faut guère s'étonner si de temps en temps, la force souterraine rencontre l'obstacle là même où elle paraissait se déployer sans entraves. Le doute, épreuve de la vraie foi, sape les élans. L'individu qui, dans *Disent les imbéciles*, ose s'aventurer jusqu'à la belle idée de la désintégration du moi devenant à la fois tout et rien, subitement déçante: "Que m'est-il arrivé? Est-ce de nouveau une de mes crises? Est-il possible que j'aie poussé ces gémissements, ces cris impudiques, indécents, ridicules...j'en rougis..." Tout comme rougit celui, peut-être le même, qui brise de son cri de révolte l'harmonie de pastels, la joliesse tout en camafeu où baigne la grand-mère entourée de ses petits-enfants. Quelques mots prononcés sous l'impulsion d'un sentiment inexplicable d'injustice commise envers l'aïeule, et voilà qu'une scission s'opère entre la part de l'être aliénée par la violence souterraine, et celle qui s'effraie des conséquences imprévisibles de son acte verbal, qui voudrait rattraper la bécasse: "c'est de la folie, je le sais...pardonnez-moi, ne faites pas attention, mettons que je n'ai rien dit...rien...il n'y a rien, je suis fou..." Mais ce qui a germé longuement en se frayant un chemin dans la confusion de l'être ne se laisse pas déraciner facilement. Si la tentation d'abdiquer miroite aux instants de doute, c'est qu'il apparaît plus simple de "se changer soi-même que la face du monde," pour sauvegarder le statu quo, la tranquillité relative, au lieu de tout chambouler pour une paix utopique.

Les accusations fusent entre les individus emportés par quelque chose de plus fort qu'eux et la société anxieuse d'éviter tout excès. L'aspect positif de la force souterraine chez Sarraute, qui rendait la vérité "nécessaire" et "dangereux" le mensonge, se ternit, et l'on se demande bien si les épithètes ne seraient pas par hasard interchangeables.

Les variations sur le thème de l'ordre et du désordre voilent l'identité de l'agresseur réel. Pour la femme des *Fruits d'or* confrontée au mensonge de Mettetal, aucun doute n'est possible: l'ordre véritable s'instaure en démasquant les détracteurs du Bien, de la Justice et de la Vérité. C'est le mensonge de Mettetal qui crée le scandale, et non l'irruption de paroles impertunes déréglant l'entente précaire entre les êtres. Ce mensonge, "attentat odieux," qui fait que "l'ordre est renversé," est par ailleurs toléré par la

communauté pour protéger un confortable compromis de l'intransigeance menaçante des puristes. Ces derniers, pour la société, sont bel et bien des empêcheurs de tourner en rond, de ronronner doucement dans la tiédeur des accommodements.

La société paraît craindre que le remède ne soit plus dangereux que le mal. C'est pourquoi elle rejette ou résorbe les redresseurs de torts et passionnés en tous genres. La fanatique de vérité des *Fruits d'or* se transforme en danger public, "on l'entoure. Les regards la lapident. Elle est repoussée, expulsée. Le cercle des fidèles se referme. Le calme, un instant troublé, revient." Plutôt que d'entrevoir la possibilité d'un ordre des choses différent, la société ne pressent que le chaos dès qu'un de ses membres s'affranchit. En s'insurgeant contre les apparences pétrifiantes qui interdisent à la grand-mère la liberté fondamentale du choix entre le bien et le mal, le rebelle de *Disent les imbéciles* fait craindre le pire. Les autres, malheureusement, font du frémissement de la vie une concupiscence; leurs mots flétrissent la sensation naissante, recomposent une mosaïque tout aussi contraignante que la première, une vision d'"asiles d'aliénés où l'on enferme les vieilles agitées aux mèches grises en désordre, les vieilles lubriques aux regards allumés, aux poings nouveaux grotesquement menaçants..." Alors le flot, une fois de plus, est comprimé, et l'audacieux réintégré par le jugement porté sur lui et qui est censé tout expliquer: "il est jaloux." Il suffit de comprendre, en masquant l'horrible inconnu sous un acquis rassurant. Dans la pièce *Le Mensonge*, les amis de Pierre s'efforcent de lui démontrer les méfaits de la vérité, pour contenir ce qui commence à lézarder la belle unité initiale. Justifiant la complaisance nonchalante à l'égard des mensonges qui forment la trame quotidienne de l'existence, un membre du groupe fait ainsi appel au sens commun, car "où irait-on si chacun de nous comme ça, à tout bout de champ... Mais on fait un effort, on se domine." Il est évident que la société ne fonctionne pas en termes de vérité et de mensonge, mais repose sur les notions primitives de menace et de sécurité. En son nom, une voix anonyme s'élèvera et accuse: "Tu as commis cette folie de mettre en branle notre système de défense..." Pour parvenir à leurs fins, les amis de Pierre profilent l'image d'une vérité quelque peu douteuse. Ils présentent des exemples où l'amour de la vérité, cette source qui jaillit spontanément, à chaque fois renouvelée selon les circonstances, se transforme en un réflexe conditionné aveugle et cruel. C'est ainsi qu'à travers une rationalisation retorse, le dénonciateur devient un chevalier intrépide de la vérité, un héros à part entière. "J'ai connu un boulanger sous l'occupation," cite Jacques, "... Ce n'était pas par haine. Pas par conviction. Non, simplement elle poussait en lui, la vérité. Il ne supportait pas ça: les faux noms, les faux papiers..." Et voilà que surgissent tous ces actes de révélation ambigus à la limite du comérage, du sadisme.

La vérité, au même titre que n'importe quelle autre valeur, est à la merci de rationalisations faites après coup pour camoufler des motifs inavouables, où l'on reconnaît peut-être quelques traces de jalousie et de haine. La certitude, en ce domaine, n'existe pas; chacun est livré à soi-même pour démêler les concepts de mensonge et de vérité. On voit bien d'ailleurs à l'issue du *Mensonge* que la souffrance de Pierre ne sera jamais apaisée. Elle demeure le lot de tous ces personnages sarrautiens qui, comme Pierre, tombent victimes de la violence souterraine, car c'est l'ordre qui finit par l'emporter.

Dans le monde imaginaire de Nathalie Sarraute, la violence souterraine s'affaiblit en effet déjà considérablement au niveau des paroles et des actes, et il est alors plus facile pour la société de contre-attaquer. L'idée d'une

force indomptée, tapie là dans l'ombre, affole les êtres et les empêche de se montrer attentifs au potentiel salutaire de l'exigence de justice et de vérité.

Sensibles à la violation du principe de non-contradiction, les personnages que le mensonge écorche ne cherchent pourtant pas à humilier l'hypocrite; au contraire, ils s'évertuent à démontrer patiemment la futilité de l'imposture, à créer des relations bienveillantes sous l'égide d'un langage sans fards. Défendant Pierre contre ceux qui l'accusent d'intolérance, Nathalie Sarraute balaye les derniers doutes: "Mon chevalier n'a pas en vue la soumission de la personne de son interlocuteur, il souhaite la soumission de sa parole à un ordre qui les dépasse tous deux et auquel il se soumet lui-même." Les autres auraient tort de craindre le pire puisque Pierre ne se conduit pas toujours en fanatique incondicional de la vérité. Au contraire du dénonciateur, il n'hésite pas à se tyranniser, à faire passer les hommes avant la valeur qui lui est si chère: "Ça fait même mal parfois. On a l'impression qu'on va éclater...", avoue-t-il, "mais il y a des cas, bien sûr, ...on est obligé de résister...la parole donnée...le respect humain..." Les fêrus de la sincérité ont ceci en commun qu'ils essaient d'insérer la vérité dans la conversation sans pour autant déséquilibrer les rapports entre le menteur et les autres personnages. Ils réduisent le mensonge à des proportions avouables, lui prêtent la désinvolture du jeu et de la facétie pour restreindre la souffrance de l'aveu. On ne saurait être plus pacifique, plus stoïque aussi puisqu'il est nécessaire de contraindre sa propre impétuosité pour épargner l'autre. La discipline qu'exerce sur elle-même la femme des *Fruits d'or* témoigne de son désir d'éviter l'éclat perturbateur: "Il faut retenir à tout prix les mots qui se bousculent, qui veulent s'échapper, mais elle ne pourra pas les contenir...elle les tire, elle les retient...pas comme ça...doucement...elle va rogner leurs angles, moucheter leurs pointes, bien les emmailoter."

Pour sauvegarder l'ordre et la justice tels qu'elle se les représente, la société n'a pas autant d'égards. Il lui faut des victimes qui évacuent le désordre des conduites irrégulières. Le père d'Alain a du mal à accepter que son fils, sans fournir beaucoup d'efforts, se permette un luxe bien au-dessus de ses moyens. Le mode de vie d'Alain apparaît comme un affront dans la structure sociale du père où la nonchalance est châtiée et le travail récompensé. Celui qui a dû tant lutter pour arriver se montre prêt, pour que sa vie ne sombre pas dans l'incohérence, à "exécuter son propre fils, à offrir, s'il le faut, en sacrifice, ce qu'il a de plus cher, la vie de son enfant." Ainsi, toutes les Germaine Lemaire et parasites snobs du même acabit seraient refoulés vers la périphérie de sa conscience. La violence perpétrée sur les personnages sarrautians qui se mettent en position de hors-la-loi semble être le seul moyen de détourner le spectre de la violence souterraine. Partout règne la loi du talion.

Mais ce que la société refuse de voir, dans les textes de Nathalie Sarraute, c'est que ceux qu'elle considère comme des fauteurs de trouble sont eux-mêmes conscients du danger et se font violence pour dévier de sa trajectoire, au risque de l'immobiliser, le flot des passions déchaînées. La crainte rattrape même les plus aventureux. "Arrêtez ça... Au secours...", s'écrie l'agitateur de *Dissent les imbéciles*, "amenez des cloisonnements, séparez, enfermez ce qui coule d'elle, s'épand..." Reconnaissons cependant que tous les gestes furtifs, les cris, les élans de martyre et les hystéries demeurent de bien modestes exécutoires en comparaison de la force brutale qui gronde au plus profond des individus. Victime de l'énergie inhumaine, le père de *Vous les entendez* applique le remède: "Il faut le plus doucement possible soulever la soupape, laisser échapper un mince filet, éviter l'attaque en pratiquant

une légèdre saignée...." Le désir permanent qu'ont les narrateurs d'être écrasés, arrêtés dans leur élan audacieux d'explorateur d'inconnu, obéit au même besoin de sécurité face à un danger latent. La violence dont on se rend responsable est mille fois préférable à l'autre, cet obscur péril que l'on subirait, totalement défait. C'est du moins ce que pense Alain Guimicr lorsqu'il imagine le moment fatidique où Germaine Lemaire lui signifiera subrepticement son congé. Bien à l'abri au creux du temps immobile, court répit avant l'entrevue, Alain songe que ce temps se remettra en marche vers une fin inexorable en présence de l'écrivain qu'il admire. Il s'infligera donc de prendre lui-même l'initiative de la rupture, "pareil au condamné à mort qui se suicide."

La peur de la violence souterraine pousse les êtres à commettre de nombreux actes répressifs. *Disent Les imbéciles* accentue les automatismes d'une société qui se refuse à voir les remous de l'âme et referme l'étau sur qui a le malheur d'en devenir le corps conducteur. Pour René Girard, la raison en est assez simple: "Les hommes ne peuvent pas faire face à la nudité insensée de leur propre violence sans risquer de s'abandonner à cette violence; ils l'ont toujours méconnue, au moins partiellement, et la possibilité de sociétés proprement humaines pourrait bien dépendre de cette méconnaissance." Tant que la répression s'exerce d'un individu sur l'autre, la violence perpétrée fait rage. Mais que la dialectique de l'ordre et du désordre fonctionne au cœur d'un seul être, et voilà la violence transmuée. Elle se métamorphose en une lutte digne d'admiration, où se forment la volonté et la véritable liberté humaines. Nathalie Sarraute crée des êtres qui savent reconnaître en eux d'abord, et perdre de vue le moins possible, la violence fondamentale tant redoutée. Grâce à ces êtres on assiste, depuis *Tropismes* jusqu'à *L'Usage de la parole*, au lent travail de gestation d'une forme de violence nourrie de la violence souterraine mais ne portant pas atteinte à la vie ou à la dignité d'autrui; cette violence-là creuse son tunnel dans le langage.

L'hostilité entre les êtres est à son paroxysme dans les premiers romans. Puis elle s'atténue peu à peu pour faire place à un combat qui se livre à l'intérieur de l'être contre la violence souterraine. Les derniers ouvrages, jusqu'à *Disent Les imbéciles*, nous font ressentir presque exclusivement les oscillations déchirantes d'individus qui refusent d'étouffer en eux la violence souterraine et s'orientent avec leur angoisse vers une éthique de survie inoffensive pour autrui. Il ne nous paraît pas arbitraire d'inclure *Disent Les imbéciles*, qui se lit comme le reflet de la lutte intérieure entre les forces de l'individualisme et celles de l'instinct grégaire de l'être. Deux compromis possibles entre la violence interne et celle qui perpète le groupe naissant de la lutte incessante pour l'élaboration d'une écriture et d'un dialogue. Des conversations et sous-conversations de *Portrait d'un inconnu* et de *Marteneau* jaillissent deux voies parallèles mais complémentaires, celle du théâtre venant se greffer sur le courant romanesque. Tandis que les personnages des romans s'efforcent de détacher des parcelles incandescentes d'authenticité jaillissant sous le choc de l'homme et du monde, les personnages sarrautiens des pièces de théâtre poursuivent la lutte pour la vérité dans les rapports avec les hommes.

Tous les personnages sans exception ont expérimenté la violence souterraine. Mais, incapables d'en supporter l'angoisse, ils se sont agrippés à n'importe quoi, un masque, un objet, un mot protecteurs. Car le mot, on l'a vu, peut être le meilleur paratonnerre qui soit. Il fait pathétiquement diversion aux élancements lancinants de la violence qui gonfle le texte, mais ne se dit pas. Les trous sémantiques englobent les forces menaçantes. Alain ne saurait être plus déchiré que lorsqu'il imagine que Germaine Lemaire

glisse dans l'oreille de son favori "quelque chose d'horrible, d'effrayant...", quelque chose qui n'a pas de nom et qui, partout dans les textes, se tapit dans les pronoms indéfinis, se mobilise aux interstices. Mais c'est à cette béance qu'avec courage Alain, comme les narrateurs des précédents ouvrages, voudrait s'abreuver. "On n'a pas encore découvert," lit-on dans *Le Planétarium*, "ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'oeil: tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste." Or, depuis les premiers textes, les narrateurs écartent les objets, la surface des mots, fouillent les êtres à la recherche de ce langage.

Au premier abord, le narrateur apparaît comme le plus dangereux, le plus retors des personnages, celui qui serait prêt, débridant sa passion effrénée des tumultes et des remous, à provoquer les pires agressions entre les êtres. Lui-même n'ignore pas son pouvoir de "catalyseur," sa capacité de magnétiser le louche, et de faire surgir, tel un prestidigitateur démoniaque, des visions troubles au relent d'enfer. Ce sont les "forces ramassées" du narrateur qui semblent avoir amené, dans *Portrait d'un inconnu*, des personnages pour peupler la scène observée du pont, et qui se noie dans "une fumée âcre, à l'odeur soufrée." Le narrateur, à cause de sa dévotion intense à la violence souterraine, semble participer au jeu de la violence perpétrée. Son entreprise de désintégration, qui le pousse continuellement à éveiller "ce qui veut dormir," lui vaut l'antipathie d'une majorité plutôt encline à l'assoupissement. Alain a découvert et osé révéler la tare soigneusement enfouie de sa belle-mère; celle-ci, percée de la fine sonde analytique d'Alain, se retrouve en compagnie des névrosés Obsessionnels de la famille de son beau-fils. N'est-ce pas là un rappel de la société qui refuse de reconnaître en son sein le mal, l'angoisse de la violence souterraine, et qui fustige ses voyants? Nous verrons dans la dernière partie de cette étude comment le narrateur, puis l'écrivain, miroirs également de la violence des autres, s'identifient à tous les marginaux, tous les groupes non productifs que la société attaque ou néglige.

Mais les êtres qui répondent à l'appel de la violence éprouvent à la fois de la douleur et une étrange volupté. Le désir des narrateurs est tenu en échec par la peur de heurter les autres hommes en se heurtant eux-mêmes irrémédiablement. L'impulsion destructrice se manifeste d'ailleurs rarement dans le discours direct. Elle se dissout au niveau des sous-conversations. Les narrateurs ne se laissent pas aller jusqu'au bout de leur élan subversif; on dirait au contraire que leur lucidité leur impartit une responsabilité effroyable. Les yeux grands ouverts sur les frontières impénétrables de la violence, ils tentent de contenir les autres, ces inconscients qui se rapprochent dangereusement de la limite. "J'épie pour prévenir," avoue le narrateur de *Marleveau*, "pour arrêter ce qui à chaque instant peut se déclencher." Le narrateur est trop attaché aux mouvements pour provoquer l'éclat qui figerait les êtres offerts à son observation et anéantirait du même coup les "prolongements mystérieux," les "vibrations" de la vie tumultueuse des profondeurs. Chez l'écrivain d'*Entre la Vie et la mort*, douleur et volupté se métamorphosent en forces de la volonté et du désir. La violence souterraine est là, "comme une bête vivante, lovée sur elle-même, chaude, qui respire, palpite doucement, l'oeil mi-clos, prête à se dérouler..." mais elle est matée, soustraite "aux fantaisies désinvoltes, au caprice."

Avides d'une communication vivante et continue, les personnages du théâtre sarrautien s'imposent la même discipline. La tentation toujours rampante d'avoir le dernier mot en écrasant l'interlocuteur doit disparaître pour que

se produise l'avènement d'une parole réservant le droit de réplique, parole flexible et mouvante nourrie de la violence souterraine et se détournant de l'agression. Il existerait donc une violence nécessaire, une confrontation non sans risques et périls pour éviter l'engourdissement et la mort. Peut-être alors pourrons-nous découvrir, grâce à Nathalie Sarraute, qu'"au milieu des océans d'obscurantisme, de charlatanisme, de terrorisme, de conformisme, de lâcheté qui l'entourent, il est un lieu où la parole est en sécurité. Où elle est entourée de respect, des honneurs qu'elle mérite. Restaurée dans tous ses droits..." Soutenus par cet espoir, nous allons maintenant aborder les différents aspects d'une violence positive qui tend à le réaliser...

M.W.