

Comment j'ai écrit certains de mes livres. Entretien avec Lucette Finas.

Nathalie Sarraute

Volume 12, Number 3, décembre 1979

FÉMINAire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500503ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500503ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sarraute, N. (1979). Comment j'ai écrit certains de mes livres. Entretien avec
Lucette Finas. *Études littéraires*, 12(3), 393–401.
<https://doi.org/10.7202/500503ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit
(including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be
viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

COMMENT J'AI ÉCRIT CERTAINS DE MES LIVRES

ENTRETIEN AVEC LUCETTE FINAS

nathalie sarraute

L.F. : Nathalie Sarraute, vous connaissez le titre d'un des textes de Raymond Roussel : *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ? Je me propose d'intituler ainsi notre entretien d'aujourd'hui. Et je vous pose d'abord la question rituelle ; quelle place tient dans votre existence l'acte d'écrire ?

N.S. : Écrire m'est absolument vital au point que, lorsque je demeure quelques semaines sans le faire — en voyage, par exemple —, je suis livrée à l'angoisse. Une certaine sérénité se rétablit aussitôt que je renoue avec mon travail.

L.F. : Cependant, vous n'avez commencé à publier qu'en 1939. La nécessité dont vous parlez se manifestait moins avant cette date ?

N.S. : Elle se manifestait tout autant. Et si je n'ai publié qu'en 1939, j'écrivais déjà en 1932. Nous y reviendrons. De 1926 à 1941 environ, je travaille au barreau. À vrai dire, je n'y fis presque rien, sauf de 1939 à 1941, en raison de circonstances liées à l'état de guerre. Cette expérience d'avocate n'a pas été inutile à mon effort d'écrivain, je vais essayer d'expliquer en quoi. Peu douée pour le juridique, j'assimilais difficilement le droit financier et le droit commercial qui m'intéressaient peu, et la manière dont on plaidait alors aux Assises m'était insupportable. À plusieurs reprises, j'ai dû prononcer un discours pour la Conférence du Stage et, pour le composer, j'ai adopté un langage de proximité avec l'auditoire, très différent du style d'une plaidoirie académique. Plaider, c'était pour moi parler aux gens. J'aimais persuader, mais directement, en fuyant le bien-dire. Mes conférences ont produit l'effet d'un phénomène, je vous le confie sans outrecuidance. Par-dessus tout, ces communications orales publiques m'ont arrachée au figulage

de la rédaction scolaire. J'ai franchi une étape. Un peu comme si le barreau m'avait rendu, à sa manière, l'usage de la parole. À sa manière, ou plutôt à la mienne...

L.F. : Aimiez-vous écrire lorsque vous étiez élève ?

N.S. : Vous n'avez pas idée du plaisir que me donnaient les devoirs de français, comme on disait alors. Je trouvais les miens sublimes. Avec des images et des rythmes puisés dans les livres dont je me nourrissais, j'avais l'impression d'écrire quelque chose de parfait. Impression fortifiée par l'admiration que me témoignait mon père et les éloges et encouragements que me distribuaient mes institutrices et, par la suite, mes professeurs : « Il faudra que vous écriviez plus tard », cette phrase revenait de temps à autre. Certaines de ces rédactions m'ont laissé des souvenirs comiques. Dans l'une, j'avais écrit : « Au grincement de la porte, Choiseul tourna la tête », phrase qui reçut l'annotation suivante : « La porte d'un ministre ne grince pas ». L'amour que je portais à la littérature passait aussi dans mon application à traduire littéralement la phrase latine dans ses articulations les plus minutieuses. Georgin, qui m'aimait bien, m'appelait toujours *Mademoiselle-de-même-que-si-quelqu'un-qui*, d'un trait. D'ailleurs, j'aurais voulu faire de l'enseignement. Le droit n'a été pour moi qu'un pis-aller. Jusqu'en 1932, j'ai eu le sentiment, tout en ayant une forte envie d'écrire, de n'avoir rien à dire.

L.F. : Lisiez-vous ?

N.S. : Beaucoup. Certaines de ces années d'attente sont marquées pour moi de découvertes importantes et parfois foudroyantes : Thomas Mann en 1922, Proust en 1924, Joyce en 1925, Virginia Woolf en 1927.

L.F. : Vous situez en 1932 le déclenchement de votre production romanesque ?

N.S. : Oui. Cette année-là, je reviens d'Angleterre et j'écris le premier de mes *Tropismes* d'un jet. Le titre ne m'est pas venu tout de suite. Je l'ai emprunté à la biologie à laquelle je me suis toujours intéressée. J'ignorais même que Gide avait usé du mot. Pour en revenir à mes lectures, j'éprouve de 1927 à 1933, à tort ou à raison, le

sentiment d'un vide littéraire autour de moi. En 1933, c'est *Voyage au bout de la nuit*. Lorsque ce livre sort, j'ai déjà écrit plusieurs de mes *Tropismes*. Mais je ne terminerai l'ensemble — je parle du premier ensemble intitulé *Tropismes* — qu'en 1937.

L.F. : Vous avez donc mis cinq ans pour écrire ce premier livre ?

N.S. : Cinq années dont il faut retrancher les deux ans d'inertie absolue pendant lesquels, jugeant mon texte nul, je cessai d'y travailler. En 1937, impossible de trouver un éditeur. Enfin, Robert Denoël accepte le manuscrit. De 1937 à 1940, je rédige cinq morceaux destinés à figurer dans un second volume qui se serait appelé *Le planétarium* ou *Le cercle*, morceaux qui prendront place dans la version complète 1957 de *Tropismes*, aux éditions de Minuit. En 1940, je commence à écrire *Portrait d'un inconnu* dans lequel j'intègre certains projets et brouillons que j'avais primitivement songé à inclure dans *Tropismes*.

L.F. : Vous passez ainsi du premier livre au second, de *Tropismes* à *Portrait d'un inconnu*, sans rupture ?

N.S. : Oui et non. L'investigation de ce mouvement interne, insaisissable à la limite, qu'est un tropisme, n'a cessé de constituer l'enjeu de mon travail d'écrivain. Or, j'ai toujours écrit lentement. Et devant la difficulté, à chaque fois, de recommencer tout un livre en le centrant sur un tropisme, je me suis résolue à prendre un sujet classique (on pourrait l'appeler balzacien), par exemple un père avare et une fille fragile et dépendante comme dans *Eugénie Grandet*, et à montrer les mouvements qui se développent entre ces deux personnages.

L.F. : Ce « sujet balzacien », comme vous dites, se transforme ainsi pour vous en un lieu expérimental ?

N.S. : Absolument. D'abord, il me fournit une situation solide et ferme. Puis il me permet de ne pas couper court à un tropisme donné, de le laisser s'épanouir. Enfin j'ajoute à ces deux personnages un troisième qui dit « je » et que tout le monde rejette.

L.F. : Parce qu'il s'attache à détecter le tropisme ?

N.S. : Oui. Parce qu'il voit ce qu'on ne doit point voir. Le tropisme est à l'opposé des bienséances. Et les difficultés que rencontre mon personnage-témoin dans son rôle d'observateur reflètent celles que me donne l'appréhension, en tous les sens de ce mot, du tropisme. Isolée parmi des consciences prises dans le leurre, et qui sont l'objet du respect de tous, ma conscience-témoin, honteuse d'elle-même parce que méprisée, n'en persiste pas moins dans sa recherche. La présence de cette conscience-témoin est une des hantises de mes textes.

L.F. : Comment le public reçoit-il vos premiers livres ?

N.S. : En 1948, vous vous le rappelez, je donne *Portrait d'un inconnu* avec une préface de Sartre et, en 1953, *Martereau*. Eh! bien, si j'excepte quelques soutiens fidèles, le silence du public est total et va le demeurer jusqu'en 1956. Permettez-moi toutefois de revenir en arrière pour préciser qu'en 1939, au moment où sort la première édition de *Tropismes*, Sartre, Max Jacob et Charles Mauron réagissent avec faveur.

L.F. : En 1956, un autre déclenchement se produit ? Celui, cette fois, des lecteurs ?

N.S. : En effet. Depuis 1947, j'écrivais des articles, par exemple sur Paul Valéry. Ou bien des études intitulées *De Dostoïevsky à Kafka, Conversation et sous-conversation, Ce que voient les oiseaux* et, en 1950, j'y insiste particulièrement, *L'ère du soupçon*. Le titre de cet article va devenir celui de mon essai. Dans ces communications, je défendais mes idées en matière de roman et de création romanesque. Je les réunis en un seul volume que j'intitule, comme je viens de vous le dire, *L'ère du soupçon*. À mon avis, si je n'avais publié ce volume, rien ne se serait passé pour moi de ce qui m'est advenu par la suite.

L.F. : *L'ère du soupçon* a-t-il imprimé un nouvel élan à votre recherche romanesque ?

N.S. : Non. Cet essai n'est qu'une mise au point. Je m'y efforce de donner l'idée de ce que j'appelle la sous-conversation. J'ai même été obligée, pour éclairer mon sujet,

d'alléguer l'exemple d'Ivy Compton-Burnett, bien que, chez elle, la sous-conversation s'intègre dans le dialogue même. Dans ses romans, il n'y a que du dialogue, à l'opposé de ce qui se produit dans mes livres. Aussitôt, on a établi une filiation d'elle à moi, alors que je ne l'ai lue qu'en 1950. Cela posé, je l'admire.

L.F. : *L'ère du soupçon* précisait vos vues en matière de roman. Plusieurs de ces vues étaient neuves. Mais votre essai tient à l'écart tout projet de technique romanesque ?

N.S. : Pour une raison bien simple ; je ne sais jamais de quelle technique je me sers. En guise de technique, je pratique l'abandon à mon propre courant. Bien mieux, je ne me relis jamais et je ne veux pas aller vérifier si j'ai déjà écrit dans un roman précédent ce que j'ai la sensation de découvrir pour la première fois, même si, en fait, ce n'est pas la première. Tout nouveau roman me replace dans l'état d'ingénuité, de recommencement, où je me trouvais au moment de *Tropismes*. Je redoute par-dessus tout d'être *self-conscious*, ce qui, entre parenthèses, me gêne un peu lorsque je lis des thèses ou des essais sur mon œuvre.

L.F. : Cette illusion de recommencer comme si de rien n'était, qui est précieuse à bien des égards, n'empêche pas le progrès de votre travail.

N.S. : Sans doute, mais, encore une fois, je ne veux rien savoir de ce progrès. À l'appui de votre remarque, j'ajouterai pourtant que tout roman qui s'achève porte en filigrane l'embryon du suivant. Néanmoins, le suivant se présente à moi de manière tout aussi informe que le fut la première apparition de *Tropismes*.

L.F. : Vous disiez plus haut que la première page de ce premier livre vous était venue d'un seul jet. C'était une page informe ?

N.S. : Informe car sans dessein, mais aussi tout armée des mouvements que le roman allait développer. En effet, après vous avoir parlé de *jet*, je vais vous parler de *table* ou de *tremplin*. Lorsque je reçois, de moi, ma première page, je la travaille à fond, jusqu'à ce qu'elle devienne

solide. C'est l'assise de mon livre, d'où ensuite je m'élançai. À partir de cette page qui, pour en revenir à ma dernière image, me sert de tremplin, je cherche hâtivement à cerner les tropismes qui surgissent. Hâtivement, car ils risquent de s'évanouir sitôt formés. Je cours ainsi jusqu'au terme du livre. Puis je reviens à la solide et lente première page et, à partir d'elle et en conformité avec elle, je retravaille ce que j'ai saisi à la course, supprimant et corrigeant énormément.

- L.F. : Trois ans après *L'ère du soupçon*, en 1959, vous publiez *Le planétarium*. Quand l'aviez-vous commencé ?
- N.S. : En 1953. Et je le pare du titre primitivement destiné à *Tropismes*.
- L.F. : Pouvez-vous préciser le lien qui unit l'image des tropismes à celle du planétarium ?
- N.S. : Dans *Le planétarium*, tout se meut tropiquement à l'intérieur d'un ciel peint et clos que chacun se construit et prend pour le vrai ciel.
- L.F. : J'observe que, avec ce roman, vous passez du triangle à la sphère et que, le troisième terme disparaissant, c'est-à-dire le témoin investigateur, tous vos personnages se voient et se renvoient les uns les autres et les uns aux autres. À peine peut-on dire qu'Alain Guimier occupe une place privilégiée ?
- N.S. : C'est vrai. Ce privilège s'est construit peu à peu mais, au départ, il n'était pas dans mon intention. De tous mes romans, *Le planétarium* est celui qui a obtenu le plus de succès. À la faveur d'un malentendu, naturellement. On y trouve une intrigue, les personnages portent de noms et des prénoms. Le public n'a pas manqué de s'en réjouir. Il n'a pas vu le trompe-l'œil, ou plutôt il a aimé ce qui n'était qu'un trompe-l'œil. Il est tombé dans le piège que le livre lui tendait sans le vouloir.
- L.F. : Quatre ans plus tard, en 1963. Vous proposez avec *Fruits d'or* un nouvel artifice : les fruits en métal répondant au ciel peint, et pas seulement sur le plan des titres.
- N.S. : C'est exact. *Fruits d'or* constitue même, en un certain sens, la germination du faux personnage de Germaine Lemaire. J'ai écrit ce livre avec la même lenteur que les

précédents. Une lenteur désespérée. *Fruits d'or* trahit justement mon désespoir devant le fait que ni la louange, ni le blâme ne portent signification pour le créateur réduit à travailler dans le noir et la solitude.

L.F. : *Fruits d'or* sert de titre à la fois à votre roman et au roman dont il est question dans votre roman et qui est votre roman même. Cette « mise en abyme » répond au jeu de reflets du *Planétarium* avec une rigueur accrue. En 1968, *Entre la vie et la mort* déplace sur l'auteur la question que *Fruits d'or* centrait sur l'œuvre. *Fruits d'or* demande : comment prouver, hors de l'opinion qui ne prouve rien, qu'un texte a de la valeur ?

N.S. : Avec *Entre la vie et la mort*, l'ambiguïté effectivement se déplace. C'est l'auteur et non plus l'œuvre qui se débat entre le besoin de solitude et le besoin d'approbation. D'une part, ceux qui l'entourent lui offrent la substance de son texte, ils lui sont indispensables ; d'autre part, ils la lui dérobent, car elle se trouve dans des régions défendues et dont ils défendent l'accès. Rappelez-vous l'enfant qui aime les choses dites poétiques, et en particulier les jeux avec les mots. Sa mère l'encourage à fabriquer des calembours. C'est alors qu'il abandonne les sujets dits poétiques proposés par sa mère pour aller là où il veut, là où il jouera avec les mots hors des conventions du poétique.

L.F. : Par l'introduction de l'enfant et le rôle que vous lui assignez, vous dotez votre roman d'une dimension nouvelle, d'une préoccupation de genèse, en même temps que vous suggérez la destruction possible de l'enfant par les conventions de l'adulte.

N.S. : C'est vrai. Mais, dans *Vous les entendez ?*, que je publie en 1972, la situation se renverse. L'enfant, ici, est le destructeur de l'adulte. Destructeur, j'exagère. Car si l'enfant empêche le vieux de jouir en paix de sa statue, il lui demande aussi de se libérer de ses propres contraintes. Vous savez, quand j'essaie de reprendre à sens unique ce que j'ai écrit, je me trompe toujours. À peine ai-je formé une interprétation qu'elle me paraît indigente ou fausse.

L.F. : Ne le regrettez pas. Voulez-vous me parler de ce rire qui

résonne tout au début du roman et qui en déclenche l'action ?

N.S. : Il est plus fort que tel ou tel acte délimité accompli par tel ou tel personnage.

L.F. : Il se propose comme une énigme.

N.S. : Une énigme illimitée, où les rapports humains se réfléchissent les uns les autres sans jamais s'arrêter en une signification définitive.

L.F. : Ce rire renvoie à l'indécision du *Planétarium* ou des *Fruits d'or*, et il introduit dans le roman, visiblement si l'on peut dire et comme à la surface du texte, cette parole dénuée de parole qu'est pour vous le tropisme. Il en est la métaphore sonore, éclatante.

N.S. : Oui. Tout le livre est d'avance versé dans le rire qui l'introduit et le recueille.

L.F. : Et votre attention à l'énonciation se marque de plus en plus, s'affiche dans le titre. C'est le cas pour « *Disent les imbéciles* », titre du roman que vous publiez en 1976 et proposition qu'il faut lire entre guillemets.

N.S. : Bien entendu ! Il faut se garder de la porter à mon compte. Il s'agit là d'une *citation* qui commande le roman entier et débusque le totalitarisme jusque dans l'énonciation. Ce livre illustre la souffrance que m'inflige ce goût perpétuel du classement hiérarchisé que je remarque chez la plupart des gens.

L.F. : « *Disent les imbéciles* » développe une des conséquences de *Fruits d'or* où vous mettiez en scène, en la braquant sur l'œuvre discutée, la rage de l'évaluation. J'observe aussi que la voix, tant sous la forme de l'écho précis que du bruit indistinct ou du rire, occupe de plus en plus le devant de vos livres, cependant que perdure l'obsession de la compréhension. Voyez d'ailleurs comme « entendez », dans l'acceptation aussi de « comprenez », appelle, à l'opposé, « imbéciles », dont le sens de « faibles » n'est pas négligeable non plus. L'enjeu de tout votre travail n'est-il pas une parole refusée qui outre la parole et dont se protège, précisément, la parole conventionnelle, banale et outrée ?

N.S. : Puis-je mieux vous répondre qu'en vous confiant le titre du livre que je suis en train d'achever : *L'usage de la parole*.