

## Le portrait selon Nathalie Sarraute

Configurations du sujet moderne  
dans *Portrait d'un inconnu* et *Ici*

par

Jorunn S. Gjerden

A peine ses œuvres complètes publiées dans la Pléiade, un nouveau texte de Nathalie Sarraute, intitulé *Ouvrez*, paraît chez Gallimard en octobre 1997. Toujours d'actualité à l'âge de 97 ans, cet écrivain semble avoir décidé de continuer à surprendre ses lecteurs ravis. Elle nous signale, en même temps, l'importance de *l'inachèvement* de, et *dans*, son œuvre. En effet, on le verra, l'idée de finalité va à l'encontre de la base même sur laquelle repose son projet littéraire.

En automne 1995, lors de la publication – également surprenante – d'*Ici*, plusieurs critiques ont remarqué ses parallèles évidents avec le tout premier texte sarrautien, *Tropismes* (1939). De nouveau, on avait affaire à un recueil de textes brefs sans titres, seulement numérotés, où l'auteur essayait de retenir des moments brefs, apparemment insignifiants, mais néanmoins chargés de tension et de drame sous-entendus. Nathalie Sarraute semblait être retournée au point de départ ; la boucle était bouclée.

Pour notre part, en lisant *Ici*, c'est sa ressemblance avec un autre texte sarrautien qui a retenu notre attention. *Ici* parle du portrait pictural, et plus précisément des portraits du peintre italien Arcimboldo. Nathalie Sarraute consacre un texte entier du recueil à ce peintre, et elle évoque de nouveau ses portraits dans le dernier paragraphe du livre. La présence d'œuvres d'art diverses étant assez fréquente dans l'univers sarrautien, le portrait, cependant, y figure rarement, sauf dans son premier roman et

deuxième livre : *Portrait d'un inconnu* (qui sera désormais désigné par le sigle PI). Un tableau mystérieux, portant le même titre que le roman, y prend, pour le narrateur, une signification toute particulière, à laquelle nous allons revenir. Ce portrait et celui d'Arcimboldo figurant dans *Ici* (qui sera désormais désigné par le sigle ICI) ont ceci en commun qu'ils sont étranges, ou peu traditionnels, en tant que portraits. Pour le reste, ils sont très différents.

Les portraits d'Arcimboldo, en représentant l'homme, représente bien d'autres choses : « ...la chevelure en grappes de raisin, en feuilles de vigne, en cerises, en fraises, dans la courgette qui émerge entre les deux pommes des joues, dans la bouche, une grenade entrouverte... » (ICI, pp. 23-24). A l'opposé de cette abondance de vie et de fécondité, le portrait central figurant dans *Portrait d'un inconnu* se caractérise par le vide, l'absence et la mort :

Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement : ils paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquaient à ses traits encore informes et disloqués. (PI, p. 80)

Malgré les contrastes frappants, cette importance du portrait suggère tout de même un lien entre les deux textes. Plusieurs critiques ont soutenu que le tableau du *Portrait d'un inconnu* est une explicitation de l'esthétique sarrautienne, et qu'il est donc tout d'abord une réflexion sur l'art (voir par exemple Minogue 1981 et Miguet 1990). Le peintre inconnu ayant « palpé » son objet avec les « doigts hésitants d'un aveugle » peut certainement rappeler le nouvel écrivain réaliste qui, selon ce qu'en dit la romancière dans *L'Ere du soupçon*,

s'attache avant tout (...) à saisir, en s'efforçant de tricher le moins possible et de ne rien rogner ni aplatir pour venir à bout des contradictions et des complexités, à scruter, avec toute la sincérité dont il est capable, aussi loin que le lui permet l'acuité de son regard, ce qui lui apparaît comme la réalité. (Sarraute 1991, pp. 137-138)

Or, comme le tableau en question est, justement, un *portrait*, la réflexion sur l'art dont il témoigne semble être étroitement liée à une méditation sur

la subjectivité. En effet, on le verra, *Portrait d'un inconnu* peut être considéré comme une configuration possible et originale du sujet moderne, projet qui se prolonge avec *Ici*.

Premier commentateur sérieux de *Portrait d'un inconnu*, Jean-Paul Sartre, dans la préface écrite pour la première édition du roman en 1948, remarque déjà que la transformation du genre romanesque opérée par Nathalie Sarraute est liée à une nouvelle conception de l'individu. Dans les deux cas, cependant, Sartre semble considérer le projet sarrautien comme une impasse. Le roman qu'elle nous propose, bien qu'intéressant et brillamment écrit, est un *anti-roman* : « Il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier » (PI, p. 9). De même, négatif et destructeur, le roman sarrautien dénonce l'artificiel et l'inauthentique du jeu social et de l'identité qu'il procure à l'individu mais sans rien mettre à la place :

Nathalie Sarraute nous fait voir le mur de l'inauthentique ; elle nous le fait voir partout. Et derrière ce mur ? Qu'y a-t-il ? Eh bien justement rien. Rien ou presque. Des efforts vagues pour fuir quelque chose qu'on devine dans l'ombre. L'Authenticité, vrai rapport avec les autres, avec soi-même, avec la mort, est partout suggérée mais invisible. (PI, p. 9)

Dès lors, en effet, l'œuvre sarrautienne semble associée à une vision profondément pessimiste, voire terrifiante, de l'individu et de son rapport aux autres, peut-être surtout parce qu'on continue à la lire dans une optique sartrienne. Voyons, à titre d'exemple, un article assez récent dans *Le Point*, écrit par Jacques-Pierre Amette et intitulé « Nathalie Sarraute : un terrible regard ». Amette y soutient que dans l'univers sarrautien, « le confort du 'cogito' [étant] grignoté », « on ne peut pas s'abriter, chacun devient objet de jugement, voire de sarcasmes, par le reste de la tribu » et que, finalement, « Sarraute a mis en pratique les analyses sartriennes contenues dans *L'Etre et le néant* » (Amette 1996, pp. 110-111). Quant à l'atmosphère terrifiante qui règnerait dans l'œuvre sarrautienne, il y a divergence d'opinion entre la romancière et les critiques. Un entretien entre Arnaud Rykner et Claude Régy le montre bien lorsque ce dernier y avoue que Nathalie Sarraute, contrairement à ce qu'il éprouve lui-même, ne voit rien de terrible dans ses pièces, mais que « c'est normal qu'elle se défende » (voir Rykner 1991, pp. 141, 144).

Et si on prenait la romancière au mot ? Y aurait-il quand même quelque chose derrière « le mur de l'inauthentique » ? La mise en question de l'individu identique à lui-même, souvent appelée « la crise du sujet », est-elle forcément conçue comme une crise dans l'œuvre sarrautienne ? Au lieu de s'arrêter uniquement sur la dénonciation des constructions

mensongères d'identités dans ses textes, il vaut peut-être la peine d'y chercher ce qui « reste » du sujet. Souvenons-nous que le « Portrait d'un inconnu », bien qu'il ne représente rien de clair ou de reconnaissable, sinon la dissolution totale, est néanmoins, le texte le dit, un portrait. Pour éclairer cette problématique, un point de départ évident est le terme clé du projet sarrautien, terme bien connu et pourtant énigmatique : celui de *tropismes*.

### **Tropismes et perte de contrôle**

Nathalie Sarraute, on le sait, a emprunté le terme « tropisme » à la biologie, où il désigne le mouvement, causé par des agents physiques ou chimiques, d'un organisme végétal. Les tropismes auxquels s'intéresse la romancière, 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. Ils me paraissent et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. (Sarraute 1991, p. 8)

Dans des définitions données plus tard, Nathalie Sarraute ajoute ou met l'accent sur d'autres éléments, notamment que les tropismes sont « provoqués par autrui » (voir Clayton 1990, p. 10). Cette importance d'autrui est cruciale dans l'œuvre. Les textes sarrautiens sont justement constitués de dialogues et de confrontations entre personnages, ces confrontations faisant surgir le flux et le reflux des tropismes. Aucun des personnages impliqués ne domine la confrontation à part entière. Elle acquiert en quelque sorte une dynamique qui lui est propre et dont on ne connaît pas l'issue. Les rencontres bouleversantes des personnages sarrautiens faisant que le « je » n'est jamais identique à lui-même, qu'il agit et parle malgré lui, la confrontation est ressentie comme une perte de contrôle, une chute dans le vide. Un affrontement entre deux personnages principaux de *Portrait d'un inconnu*, un homme âgé et sa fille adulte, en est l'illustration typique. La fille, soucieuse et dépendante, vient demander de l'argent à son père avare pour un traitement médical. Ainsi, les tropismes commencent à remuer :

Il respire plus difficilement, son cœur bat plus fort, d'excitation, d'impatience, et aussi d'appréhension devant ce qui va surgir, tandis qu'il insiste, s'acharne : 'Combien ? Combien ? Réponds. Mais réponds donc...'

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...Elle sent comme elle se

détache avec une sorte d'arrachement mou : 'Six mille francs... Il m'a dit que ça coûterait environ six mille francs.' Il avance un peu la tête, il plisse les yeux, il articule fortement, comme stupéfait, en scandant chaque syllabe : 'Six-mil-le-francs ? Six-mil-le-francs ?..' Ils glissent, accrochés l'un à l'autre, ils tombent... (PI, p. 167)

Une telle perte de contrôle peut susciter des réactions différentes. D'une part, bien évidemment, elle peut sembler terrifiante. Le stratagème protecteur du personnage sarrautien sera alors, en niant la perte de contrôle ressentie, d'avoir recours à un *masque*. En montrant une image fausse, 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 intérieure instable. En distribuant et en respectant des rôles sociaux superficiels, simplifiés et rassurants, on évite l'imprévu. Un tel comportement aveugle est parfaitement en accord avec la « mauvaise foi » sartrienne : il est parfois confortable de nier sa liberté totale. Dans *Portrait d'un inconnu*, Nathalie Sarraute se sert de métaphores tirées du règne minéral en décrivant les porteurs des masques. Le masque est lisse, dur, sans traces de vie, tel le visage du prince Bolkonski, personnage de *Guerre et Paix*, à qui elle consacre un chapitre entier dans son propre roman :

Tout porte à croire (et Tolstoï, sans doute, le pensait aussi) qu'il s'était toujours contracté, raidi, pour que quelque chose en lui de trop fort, de trop violent, ne rompe les barrières et ne déferle. Un sentiment, un amour peut-être, si violent qu'il lui semblait qu'il s'échapperait de lui comme un taureau furieux, un loup avide, hurlant, et qu'il le contenait sous le masque durci, fermé, pour empêcher qu'il n'échappe. (PI, p. 63)

De même, le porteur de masques par excellence, introduit au dernier chapitre du roman (et qui s'appelle bien sûr Louis Dumontet), a le don extraordinaire de distribuer aux personnages qui l'entourent des masques aussi impénétrables que le sien : « Plus rien. Pas un souffle. Pas un frémissement. Il n'y a rien eu. Je n'ai rien dit. Dumontet : son regard de Méduse. Tout se pétrifie » (PI, p. 204). Ce regard pétrifiant, privant le « je » de sa liberté, peut aussi être associé à la pensée de Sartre. Mais il existe aussi, dans l'univers sarrautien, d'autres façons de regarder autrui, ou d'éprouver le regard d'autrui sur soi.

Car la perte de contrôle que provoque la rencontre avec l'autre peut aussi sembler attirante et fascinante, de même que le masque rassurant peut être ressenti comme un emprisonnement. Le personnage sarrautien s'attaque donc parfois aux apparences solides de l'autre, en sachant, voire en *espérant* qu'il perdra, du même coup, son propre masque. Et c'est

justement lorsque les personnages se retrouvent face à face, en se regardant, mais d'un regard qui *s'ouvre* à autrui plutôt que de s'en emparer, que les masques tombent. C'est une telle attitude ouverte qui caractérise aussi bien l'aventure vécue par le *je* narré (que j'appellerai désormais le protagoniste) que la narration proprement dite dans *Portrait d'un inconnu*, surtout dans la deuxième partie du roman. Et, à cet égard, la découverte du tableau intitulé « Portrait d'un inconnu » est à considérer comme un tournant décisif. Retournons donc à la scène mentionnée dans l'introduction.

### **Appel de l'autre – mort du « moi »**

Se rétablissant d'une crise psychique, le protagoniste passe quelques jours dans une petite ville hollandaise afin de retrouver ses forces. Cette crise a notamment atteint son identité : sensible aux mouvements des tropismes déclenchés par la présence d'autrui, il n'arrive plus à maintenir la stabilité et l'autonomie de son identité. Un « spécialiste » l'a pourtant aidé à combattre ces sentiments. Lors de son voyage, dans un coin perdu et sombre d'un musée, il retrouve un tableau qu'il connaît déjà, « Portrait d'un inconnu », et qu'il est peut-être même venu chercher sans en être conscient. La découverte de ce tableau va provoquer une rechute.

Il était là, toujours à la même place, dans le coin le plus sombre de la galerie. Je n'avais pas besoin de me rapprocher pour déchiffrer sur la plaque dorée qui luisait dans la pénombre, l'inscription que je connaissais : *Portrait d'un Inconnu*. Le tableau, je m'en souvenais, n'était pas signé : le peintre était inconnu aussi.

Il me parut, cette fois, plutôt plus étrange encore qu'il ne m'avait paru autrefois. Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés. Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement : ils paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquait à ses traits encore informes et disloqués. (...)

Comme les autres fois, mais avec plus de force encore, de détermination et d'autorité, son regard s'empara de moi. C'était à moi – il était impossible d'en douter – à moi seul que son appel s'adressait (...) j'avais beau, comme je fais toujours, chercher de toutes mes forces à me retenir pour rester en

lieu sûr, du bon côté, je sentais comme il lançait vers moi, son appel ardent et obstiné. (PI, pp. 80-81)

Silencieux devant ce tableau inachevé, le protagoniste fait une expérience forte et décisive que le *je*-narrateur, en relatant la scène, tente de recréer. Plusieurs critiques ont discuté cette scène et la fonction du tableau en tant que *mise en abyme* du roman. Il doit y avoir des parallèles importants entre le tableau et le roman entier qui s'y reflète, mais lesquels ? Et comment les interpréter ? Deux faits essentiels exercent une influence profonde sur le narrateur.

D'une part, le portrait, peint par un portraitiste inconnu et représentant également un homme sans nom, est *inachevé*. Cet inachèvement est normalement lié aux ressemblances entre la façon dont est peint le tableau et la façon dont est raconté le roman. Les phrases se terminant par trois points de suspension et la narration répétitive sont justement imprégnées d'inachèvement. A ce sujet, dans son analyse de la temporalité des deux premiers romans sarrautiens, Françoise Calin les décrit, entre autres, de la façon suivante :

L'écriture au présent succédant à la narration au passé est une valve de sécurité, une assurance contre un définitif qui tuerait la complexité de l'aventure narrée. L'immuable est refusé. Ce qui a été dit peut toujours être effacé, modifié, enrichi, recréé par l'intervention d'un présent correcteur. (Calin 1976, p. 138)

Cette incertitude et ces innombrables répétitions narratives ont bien sûr un rapport avec la vision limitée de toute narration homodiégétique. Tout comme le portraitiste inconnu, le *je*-narrateur ne peut cerner son objet qu'avec les « doigts hésitants d'un aveugle ». En mettant l'accent sur ces parallèles frappants entre la spécificité du tableau et celle de l'esthétique sarrautienne, on pourrait considérer le narrateur comme un romancier raté, en disant que le portrait lui donnerait finalement l'inspiration et la confiance dont il a besoin pour oser créer une littérature moderne. Une telle lecture du roman est sans aucun doute possible, et une scène ultérieure, celle de l'exposition Manet, pourrait bien l'étayer (pp. 187-196). Mais le narrateur s'identifie-t-il uniquement avec le *portraitiste* inconnu, et notamment avec sa façon de s'exprimer ? Ne se reconnaît-il pas aussi dans l'inachèvement de *l'homme représenté*, dont l'identité floue a rendu impossible l'achèvement du portrait ? La *mise en abyme* semble donc indiquer une lecture du roman où les questions de l'esthétique et de la subjectivité sont impossibles à dissocier. Hypothèse que viendra renforcer l'autre trait frappant du tableau.

D'autre part, donc, *le regard* de l'inconnu est le seul élément achevé du portrait : « Ses yeux seuls semblaient avoir échappé au cataclysme et avoir atteint le but, l'achèvement » (PI, p. 80). Et c'est justement ce regard qui atteint le protagoniste, en lui lançant un *appel*. Mystérieux pour le lecteur, cet appel est immédiatement et intuitivement compris par l'intéressé, qui quitte le musée ivre de joie. On peut, comme Marie Miguet, en soulignant le parallèle entre le *je*-narrateur et le portraitiste, envisager l'appel comme une invitation à la création artistique (voir Miguet 1990, pp. 136-138). Mais on peut tout aussi bien, en liant l'appel à l'homme représenté, soutenir que 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 masque, tout comme le regard de l'inconnu a brisé sa nouvelle identité fixe et récemment acquise. Précisons qu'à notre avis, ces deux interprétations ne s'excluent pas, mais qu'elles dépendent plutôt l'une de l'autre.

On retrouve le regard et l'appel qui font tomber les masques dans le chapitre déjà mentionné sur le prince Bolkonski, où, toutefois, il est plus difficile de distinguer un appel à la création artistique. Le narrateur se sert du prince Bolkonski et de sa fille Marie pour essayer de mieux comprendre la relation entre le père et la fille dans sa propre narration. Il s'aperçoit que les deux pères prennent le masque en présence de leurs filles pour les tenir à distance, et garder ainsi le contrôle dans des situations diverses. Le masque du personnage tolstoïen ne tombe que dans un moment à la fois calme et dramatique :

« Ce n'est qu'une fois, une seule, juste au dernier moment, quand il allait mourir, qu'elle a vu, tandis qu'elle se penchait sur lui pour essayer de saisir les paroles qu'il balbutiait en remuant péniblement sa langue paralysée – c'était peut-être 'douchenka', ma petite âme, ou peut-être 'droujok', mon amie, elle n'avait pu saisir, c'était si extraordinaire, si inattendu – ce n'est qu'à ce moment qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage nouveau qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre. Ce devait être, je crois, la veille ou le jour de sa mort. (PI, pp. 62-63) »

C'est seulement au moment de mourir que le prince Bolkonski ne s'exclut plus de la vie et du contact avec sa fille en s'abritant derrière un masque. Et c'est justement la présence du visage de Marie, lorsqu'elle « se pench[e] sur lui » et le regarde, qui dévoile ce père. Le centre de gravité de son existence se déplaçant de lui-même vers elle, les derniers mots du prince, « ma petite âme, mon amie », sont les premiers de sa part qui parlent vraiment d'elle. Pour la première fois, face à face finalement, père et fille se voient.<sup>1</sup> Mais on



peut trouver plusieurs éléments qui relient ce chapitre à la scène du portrait inconnu.

Le prince Bolkonski perd son masque le jour de sa mort, ce qui est explicité à trois reprises dans le texte sarrautien. De même, l'inconnu du tableau étant comparé à « ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés », une ambiance mortuaire marque aussi cette scène. En effet, l'identification du narrateur avec l'inconnu va jusqu'à la mort. En perdant, devant le portrait, sa nouvelle identité récemment acquise, il meurt aussi, en tout cas métaphoriquement. Les images maritimes dont il se sert pour décrire son état à la fin du chapitre semblent le souligner : « J'étais libre. Les amarres étaient coupées. Je voguais, poussé vers le large » (PI, p. 82, nous soulignons). Depuis l'antiquité, on a associé la mort au voyage, et plus particulièrement au voyage en bateau. D'autres métaphores maritimes dans le même chapitre, précédant la rencontre avec le portrait, semblent donc annoncer la « mort » – la perte de soi – que le narrateur va éprouver.

Le matin où il va aller au musée, le narrateur se dit pareil à « ces voiliers que je voyais sortir du port, leurs voiles blanches dehors, tendues, gonflées par un vent propice » (PI, p. 78). De même que l'exemple précédent le montre « poussé vers le large » par les vagues, ce passage reprend l'idée d'un être poussé en avant par quelque chose de plus fort que lui. Mais la phrase et les métaphores sont encore plus lourdes de sens qu'elles ne paraissent. Car la ville qu'il visite représente, pour lui, la ville de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire, et les voiliers sont semblables aux vaisseaux évoqués par ce poème : « Voit sur ces canaux/ Dormir ces vaisseaux/ Dont l'humeur est vagabonde./ C'est pour assouvir/ Ton moindre désir/ Qu'ils viennent du bout du monde » (Baudelaire 1861). Ces vaisseaux, auxquels s'identifie donc le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, s'orientent, on le voit, vers le « tu » du poème. Ce détail important s'avère encore plus explicite dans la version en prose de « L'Invitation au voyage » :

Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini (...) et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'infini vers toi. (Baudelaire 1869)

Et ne dit-on pas dans la même version du poème, à propos du pays idéal où « il faut aller vivre [et] mourir », qu'il n'est qu'une image de l'Autre ? « Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs mira-

culeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles » (Baudelaire 1952). S'y ajoute le fait que les deux versions du poème sont marquées par la figure de *l'apostrophe*, le « je » poétique s'adressant constamment à une interlocutrice (« Mon enfant, ma sœur... »). Les métaphores, la *mise en abyme* et les références intertextuelles du *Portrait d'un inconnu* semblent donc laisser apparaître une même image d'un « je » qui se perd – qui « meurt » – en dirigeant toute son attention vers autrui.

En ce qui concerne les métaphores maritimes, elles reviennent aussi ailleurs dans le roman, s'y opposant notamment aux masques appartenant au règne minéral. Le narrateur a, par exemple, une tendance à décrire la fille comme un bateau, et, ainsi, à l'envisager comme aussi influençable et inachevée qu'il l'était lui-même immédiatement après la rencontre avec le tableau « *Portrait d'un inconnu* ». La fille le fuyant après leur première rencontre, le narrateur associe par exemple ses réactions à elle « Je vois son dos aplati, comme poussé par le vent » (PI, p. 34) aux siennes propres lors de sa sortie du musée hollandais : « Je voyais, tandis que je courais comme porté, poussé hors du musée » (PI, p. 81). Or, il est bien possible qu'il se trompe. Lorsque le protagoniste, quelques mois plus tard, accompagne la fille à une autre exposition d'art, il est obligé de remettre en question l'image qu'il s'est faite d'elle, de sa relation avec elle et, ainsi, peut-être l'image de lui-même. Ce passage renvoie à une autre situation, évoquée au début du roman, où ils se rencontrent également par hasard et où, la fille n'arrivant pas à cacher ses soucis, les tropismes se mettent à remuer. Or, cherchant à obtenir la même atmosphère encore une fois, le protagoniste s'aperçoit que rien n'est donné d'avance. Soudain, le masque de la fille se montre en effet inattaquable. Elle a juste le temps de le taxer de déviant incurable avant qu'il puisse la faire sortir de sa carapace protectrice :

Son regard se pose sur moi de nouveau, un regard fermé et dur qui me repousse, me maintient à distance. Elle a un sourire condescendant : « Ah ! oui, c'est bien ça... C'est ce que je pensais... Cette façon de juger la peinture... Vous êtes bien toujours le même... Incorrigible... Méfiez-vous, c'est très malsain ; ça ne donne jamais rien de bon, ce... » , elle laisse tomber les mots avec une sorte de répugnance... « ce contact... trop personnel... la recherche de ces sortes d'émotions... A votre place, je me méfierais ». (PI, p. 194. Nous soulignons)

Ayant présente à l'esprit leur dernière rencontre, le protagoniste croit avoir retrouvé chez la fille l'attitude ouverte et inachevée qui le caractérise lui-même, mais il est obligé de corriger sa perception de la fille :

Nous marchons rapidement, nous enjambons ensemble les trottoirs, nous tournons l'angle des rues. Je trotte à son côté comme autrefois, les yeux fixés sur son profil. Sa tête dure tendue en avant, semble fendre l'air comme une proue. Non pas une proue : quelque chose de hideux. Sa tête, au bout de son cou rigide projeté en avant, fait penser à une tête de gargouille. Mais non, pas cela non plus. (PI, p. 188)

Peut-être la fille ne ressemble-t-elle pas à un navire emporté par le courant, mais, d'après cette citation, plutôt à une statue de pierre solide ? Comme les masques durs et inattaquables, simplifiant et figeant l'identité multiple et floue de ses porteurs, la gargouille, représentant par exemple un dragon ou un démon, est justement une sorte de sculpture en pierre primitive et caricaturale. De plus, elle a aussi une fonction de dégorgeoir, *régularisant* ainsi la conduite d'eau, à l'opposé du bateau, qui se *laisse conduire* par les vagues.

### Naissances

En récapitulant l'apport de ces derniers passages, faut-il conclure tout de même qu'il n'y a rien derrière « le mur de l'inauthentique » décrit par Nathalie Sarraute, puisque la perte des masques de ses personnages est si clairement associée à la mort ? Doit-on considérer la mort du prince Bolkonski comme la mort du sujet, pour ainsi dire ? Pas forcément ; ce qu'indiquaient déjà les diverses métaphores maritimes dans le roman qui, tout en évoquant l'idée de la mort, s'opposent aux masques fermés et immobiles et semblent ainsi donner une forme au sujet ouvert s'orientant vers l'autre. D'ailleurs, au moment de la mort du prince Bolkonski une sorte de *naissance* a lieu également, le texte le dit expressément dans une des descriptions de ses derniers mots : « le cocon s'est ouvert et l' 'amour' s'est dégagé maladroitement et a palpité un instant comme un papillon fragile aux ailes encore froissées : douchenka, ma petite âme – on ne saisissait pas bien – ou peut-être droujok, mon amie » (PI, p. 64).

Une autre référence intertextuelle dans le roman, apparemment passée inaperçue des critiques, envisage aussi l'accès au monde derrière les masques comme une mort *et* une naissance. Dans le chapitre où a lieu la querelle commentée, le narrateur décrit de la façon suivante le désespoir de la fille devant les arguments intransigeants de son père :

Et elle voyait alors, émergeant tout à coup devant eux (...) des formes hideuses, menaçantes. Si elle avait laissé glisser sur ces fantômes effrayants un regard détaché et innocent, si elle avait détourné la tête avec insouciance, peut-être se seraient-ils évanouis... Elle les aurait chassés comme le soleil

matinal chasse les obsessions de la nuit. Mais elle les regardait fixement, elle ne pouvait en détacher ses yeux tendus, comme prêts à craquer, elle les reconnaissait immédiatement : la Maladie, la Misère, la Ruine, la Déchéance... Des masses énormes, écrasantes... Elles se dressaient partout autour d'eux... Elles fermaient toutes les issues, pareilles à ces statues géantes, portant des masques affreux, faisant entendre de lugubres gémissements, qui interdisaient l'accès du pays étrange d'Erewhon et faisaient rebrousser chemin aux voyageurs épouvantés. (PI, pp.173-174)

Le pays isolé dont il est question ici correspond à celui décrit dans le roman *Erewhon or over the range* de Samuel Butler publié en 1872. Le narrateur de ce roman, un explorateur anglais, a quitté son propre pays à la recherche de nouvelles colonies. Ayant escaladé un col sur une île quelque part dans le Pacifique, il arrive à Erewhon, un monde à l'envers où, à titre d'exemple, on soigne les criminels et punit les malades. La position exacte de l'île est soigneusement masquée, de même que le nom du narrateur homodiégétique : en effet, tout le long du récit, il reste pour nous un *inconnu*. En ne lisant que le titre du roman, on peut, à notre avis, y discerner un commentaire ironique sur les questions concernant le temps, le lieu et l'identité. Le mot « Erewhon », qui, en soi, ne veut rien dire, contient à la fois les interrogatifs « who », « where » et « when », et, paradoxalement, deux réponses tout à fait opposées : « nowhere » – qui est l'interprétation courante du titre – et « Here. Now ». Nous y reviendrons.

Dans le passage auquel renvoie *Portrait d'un inconnu*, celui où le narrateur d'*Erewhon* franchit la frontière d'un pays encore inexploré, ce dernier aperçoit, en plein milieu du paysage montagneux et sauvage, une trace de civilisation assez étonnante :

I began to fancy that I saw some objects darker than the cloud looming in front of me. A few steps brought me nearer, and a shudder of unutterable horror ran through me when I saw a circle of gigantic forms, many times higher than myself, upstanding grim and grey through the veil of cloud before me.(...) They were barbarous– neither Egyptian, nor Assyrian, nor Japanese – different from any of these, and yet akin to all. They were six or seven times larger than life, of great antiquity, worn and lichen-grown. They were ten in number. There was snow upon their heads and wherever snow could lodge. Each statue had been built of four or five enormous blocks, but how these had been raised and put together is known to those alone who raised them. Each was terrible after a different kind. One was raging furiously, as in pain and great despair ; another was lean and cadaverous with famine ; another cruel and idiotic, but with the silliest simper that can be conceived – this one had fallen, and looked exclusively ludicrous in its fall

– the mouths of all were more or less open, and as I looked at them from behind, I saw that their heads had been hollowed. (Butler 1970, pp. 47-48)

Le narrateur apprend plus tard que ces statues en pierre ont une origine religieuse, et que les dieux adorés par les habitants d'Erewhon sont des personnifications de qualités humaines. On pratiquait autrefois devant eux des rites effrayants. Les Erewhoniens cherchaient chaque année, parmi les habitants de l'autre côté de l'île, l'homme le plus laid qui soit pour le sacrifier ensuite aux dieux, et, ainsi, en amadouant les dieux de la difformité et de la maladie, protéger leur propre peuple contre ces maux.

Même si Samuel Butler a été influencé par des romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Swift et Defoe, son éventuelle critique sociale est plus difficile à saisir, puisque Erewhon n'est ni un pays idéalisé, ni une image déformée de l'Angleterre victorienne. C'est pourquoi le critique Lee E. Holt soutient que l'intérêt principal d'*Erewhon* est à trouver sur un autre plan : situé à la fois « nulle part » et « ici et maintenant », le pays étrange découvert par Samuel Butler, ou par son narrateur, serait *l'inconscient*. Holt interprète les dix statues comme étant les dix commandements qui, ayant gouverné la vie des Anglais à l'époque victorienne, les empêchaient d'entrer en contact avec eux-mêmes (Holt 1964, pp. 37-40). Un de ses arguments est que, juste avant de trouver ces statues, le narrateur a peur de perdre son identité :

Each moment I felt increasing upon me that dreadful doubt as to my own identity – as to the continuity of my past and present existence – which is the first sign of that distraction which comes on those who have lost themselves in the bush. I had fought against this feeling hitherto, and had conquered it : but the intense silence and gloom of this rocky wilderness were too much for me, and I felt that my power of collecting myself was beginning to be impaired. (Butler 1970, p. 46)

S'y ajoute le fait que la rencontre avec ces statues signifiait autrefois, comme on l'a déjà vu, la mort d'une manière très concrète. C'est comme si Samuel Butler prédisait la mort du sujet identique à lui-même, cette mort qui doit résulter de la découverte de l'inconscient. C'est ce qui explique l'intérêt de Nathalie Sarraute pour son œuvre, qui semble donc avoir une fonction esthétique et thématique dans le texte même de *Portrait d'un inconnu*. Or, ce qui est, à notre avis, plus intéressant encore, c'est que dans le pays d'Erewhon, il y a une mythologie de la préexistence. Ses habitants s'imaginent que ceux qui ne sont pas encore nés, mènent une existence dans une autre sphère – comme une sorte de fantômes :

[A]s long as they remain where they are they never die – the only form of death in the unborn world being the leaving it for our own. They are believed to be extremely numerous, far more so than mankind. They arrive from unknown planets, full grown, in large batches at a time ; but they can only leave the unborn world by taking the steps necessary for their arrival here – which is, in fact, by suicide. (Butler 1970, p. 158)

Donc, l'arrivée à Erewhon, monde situé derrière les masques, est une mort s'ouvrant sur une nouvelle vie, sur une nouvelle identité. De même, le pays idéal si clairement associé à la mort dans « L'Invitation au voyage » est également, selon le « je » lyrique, son « port natal » (voir Baudelaire 1952). Et pour le protagoniste du *Portrait d'un inconnu* aussi, c'est le voyage qui va provoquer non seulement la perte de sa propre image, mais aussi le surgissement d'une autre image. Confronté à sa « mort » en contemplant le portrait inachevé, il décide, pourrait-on dire, de « plonger (...) au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » (Baudelaire 1972, p. 177). Cette citation du « Voyage » de Baudelaire peut sembler complètement hors de propos ici. Est-il tout de même possible que les strophes finales de ce poème (« O Mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre... ») contribuent à la densité intertextuelle remarquable de *Portrait d'un inconnu* ? Cela semble probable, vu que, dans le roman, il y a des citations explicites tirées de « L'Invitation au voyage », l'un des autres poèmes des *Fleurs du Mal* consacrés au thème du voyage. En outre, c'est comme si le roman de Nathalie Sarraute donnait une réponse possible, sa réponse, au célèbre défi de Baudelaire : « Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau/ Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?/ Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » Comme tout le reste de l'œuvre sarrautienne, *Portrait d'un inconnu* est justement une plongée « au fond du gouffre », au fond d'un paysage tropismique encore inexploré qui est considéré, alternativement, comme infernal et paradisiaque. Et la « mort » qui en résulte n'est pas, le renvoi implicite au « Voyage » l'indique, un moment ultime ; elle est par contre une condition pour que quelque chose de nouveau surgisse.

De plus, en quittant le musée, privé de son masque protecteur, le protagoniste se sent enfin libre (PI, pp. 81-82). Cette liberté peut sembler paradoxale, puisqu'elle consiste, d'après notre analyse, à rester à jamais lié à l'autre. Les « amarres » du narrateur-navire étant coupées (p. 82), il s'orientera dès lors, tels les vaisseaux baudelairiens, vers l'Autre. On a aussi vu comment la proximité du visage de l'autre ou l'appel de l'Inconnu font tomber les masques. En représentant ce dont on ne peut se détourner, ce à quoi on ne peut que prêter attention, ce à quoi on doit réagir, le visage et l'appel métamorphosent et mobilisent le moi : il répond. Il en résulte que

le sujet sarrautien surgissant des passages considérés et des références intertextuelles du premier roman, comme l'inconnu du tableau inachevé, n'a qu'un seul trait constitutif constant, à savoir son *regard tourné vers autrui*.

**« Me voici ». Nathalie Sarraute et Emmanuel Lévinas**

On s'aperçoit alors d'un parallèle surprenant, en ce qui concerne la notion du sujet, entre les romans de Nathalie Sarraute et la philosophie d'Emmanuel Lévinas. Pour Lévinas, la rencontre avec l'Autre est primordiale. Le visage d'autrui *m'appelle*, et son appel est impossible à ignorer :

Dépouillé de sa forme même, le visage est transi dans sa nudité. Il est une misère. La nudité du visage est dénuement et déjà supplication dans la droiture qui me vise. (...) Le visage s'impose à moi sans que je puisse rester sourd à son appel, ni l'oublier, je veux dire, sans que je puisse cesser d'être responsable de sa misère. (Lévinas 1972, p. 52)

Ce que me dit le visage de l'Autre, c'est que celui-ci est impossible à tuer, et que j'en suis responsable. Il me soumet à une dépendance à laquelle je ne peux pas échapper. Pourtant, ce lien à l'Autre ne me prive pas de mon unicité en tant que sujet :

Etre moi, signifie, dès lors, ne pas pouvoir se dérober à la responsabilité, comme si tout l'édifice de la création reposait sur mes épaules. Mais la responsabilité qui vide le Moi de son impérialisme et de son égoïsme – fût-il égoïsme du salut – ne le transforme pas en moment de l'ordre universel, elle confirme l'unicité du Moi. L'unicité du Moi, c'est le fait que personne ne peut répondre à ma place. (Lévinas 1972, pp. 53-54)

Rappelons-nous les mots du narrateur de *Portrait d'un inconnu* devant l'Inconnu et son appel étrange : « C'était à moi – il était impossible d'en douter – à moi seul que son appel s'adressait » (PI, pp. 80-81). Au moment de perdre le contrôle de soi récemment acquis, ou, en d'autres termes, sa nouvelle identité, au moment, donc, de redevenir personne ou n'importe qui, le narrateur du premier roman sarrautien se sent unique, en tant qu'il est seul à pouvoir répondre à l'appel de l'inconnu. Le sujet sarrautien est donc constitué justement en s'abandonnant à autrui, et c'est cette idée du sujet qui est saisie par le portrait fictif servant de *mise en abyme* de son premier roman. Ainsi, les manières de penser la subjectivité chez Nathalie Sarraute et chez Emmanuel Lévinas sont, dans une certaine mesure, analogues : au lieu de mettre en scène un sujet se battant pour échapper à la viscosité de l'existence et au regard de l'autre, ils peignent

tous les deux un moi toujours à la fois mourant et naissant dans de nouveaux affrontements et de nouvelles rencontres.

Chez Emmanuel Lévinas, le sujet franc et ouvert par excellence est l'homme jeune ou l'enfant. A titre d'exemple, en se penchant sur l'homme sans identité vers la fin d'*Humanisme de l'autre homme*, il termine justement sa réflexion par quelques mots sur la jeunesse :

La jeunesse est authenticité. Mais jeunesse définie par la sincérité qui n'est pas la brutalité de l'aveu et la violence de l'acte, mais approche d'autrui, prise en charge du prochain, qui vient de la vulnérabilité humaine. Capable de retrouver les responsabilités sous la couche épaisse des littératures qui en délient, la jeunesse – dont on ne peut plus dire « si jeunesse savait » – cessa d'être l'âge de la transition et du passage (« il faut que jeunesse se passe »), pour se montrer humanité de l'homme. (Lévinas 1972, p. 113)

L'enfance a, effectivement, un statut tout à fait semblable dans l'univers sarrautien. Celui qui « meurt » et « renaît » en laissant libre cours aux courants tropismiques, entre dans un état souvent comparé à l'enfance. L'enfant, ou l'adulte qui lui ressemble, change perpétuellement, son masque ne s'étant pas encore durci. Ce n'est donc pas par hasard que le narrateur de *Portrait d'un inconnu* dit que pour faire tomber les masques des autres il doit chercher chez eux un point faible, « comme la fontanelle des petits enfants ». Cette dernière image s'ajoute à un grand nombre de métaphores qui, tout au long du roman, évoquent l'enfance (voir aussi Minogue 1981, pp. 50-53). L'enfant y apparaît comme un être qui, sans réserve et sans peur de s'humilier, cherche à *sortir* de son isolement et à s'approcher d'autrui, non pas pour entrer dans le monde des adultes, mais pour les entraîner dans le sien.

Comme on l'a vu, le visage qui apparaît au moment où le prince Bolkonski ne craint plus la proximité de sa fille est justement celui d'un enfant : « [C]e n'est qu'à ce moment qu'elle a vu pour la première fois le masque se détendre, se défaire et devenir un autre visage, un visage qu'elle n'avait jamais connu, pitoyable, un peu enfantin, timide et tendre » (PI, pp. 62-63).

Accompagnant la fille à l'exposition Manet, le narrateur apprend que ce n'est pas forcément elle qui, telle une enfant, s'efforce d'établir un contact à tout prix : « C'est ma voix maintenant – un mince filet de voix – qui prend une intonation un peu mièvre, enfantine : 'Je peux venir avec vous ?' » (PI, p. 188).

Selon le narrateur, le monde de l'enfant, où tout est encore à découvrir, se caractérise également par le fait qu'il est beaucoup plus compliqué que



celui de l'adulte, où les masques nous aident à organiser l'existence, et où chaque sentiment a été classé il y a longtemps :

Peu à peu, je m'étais habitué à me mouvoir sans inquiétude, comme tous ceux qui m'entouraient, dans leur univers calme et clair, aux contours nettement tracés, aussi différent de celui, gluant et sombre, où ils me tourmentaient, elle et lui, que l'est le monde des adultes du monde ouaté et flou de l'enfance. (PI, p. 76)

De même, faute d'un masque simpliste qui aurait pu classer les sentiments contradictoires que sa fille éveille en lui, le père insomniaque éprouve

une sensation analogue à celle d'un enfant nerveux qui, entendant du bruit la nuit, cherche dans tous les coins, ouvre un placard et croit sentir tout à coup, sous sa main qui fouille au hasard dans les vêtements, quelque chose de tiède, de vivant – une présence – quelqu'un tapi là, immobile, prêt à se jeter sur lui. (PI, p. 119)

Le monde de l'enfant est encore à créer, à élaborer, tout comme l'identité de l'enfant lui-même. C'est un monde où, sans trop y réfléchir, on donne libre cours aux courants tropismiques. Voilà pourquoi Nathalie Sarraute, dans sa production littéraire, revient sans cesse sur cette mine d'or que nous possédons tous, en s'en servant littéralement ou métaphoriquement. Est-il nécessaire d'ajouter qu'à notre avis, cet intérêt porté à l'enfance dans l'œuvre sarrautienne en général, en dehors de toute préoccupation autobiographique, sera le point de départ le plus fructueux d'une analyse d'*Enfance* ?

Chez Nathalie Sarraute et chez Emmanuel Lévinas, donc, le sujet est considéré comme une ouverture à l'autre, attitude fondamentale dont l'enfance est une métaphore privilégiée. Gérard Bailhache, dans sa thèse sur le sujet dans la pensée de Lévinas, formule un « cogito » lévinassien, basé sur des explications données par le philosophe dans plusieurs entretiens : « L'humain du moi se dit en deux mots : 'me voici' » (Bailhache 1994, p. 326). En d'autres termes, le sujet y est présenté comme une réponse et une localisation. *Ici* de Nathalie Sarraute a comme point de départ une idée tout à fait analogue. La romancière, dans ce texte, revient à la narration homodiégétique du premier roman, la différence cruciale étant que le pronom « je » y est remplacé par le déictique spatial « ici ». Tout ce qui est décrit dans le texte est vécu « ici », plutôt que par « moi » ou par « nous ». L'espace auquel renvoie ce mot est le thème central de chaque fragment du texte : « ici » est un espace ouvert, sans bornes, qui parfois, en se rétrécissant, prend des dimensions précises, tout

en restant, bien sûr, « ici ». Dans *Ici*, nous trouvons aussi un portrait qui sert de *mise en abyme* du texte et, de nouveau, ce portrait est hors du commun. Sujet principal du texte IV, il apparaît aussi à la fin du dernier fragment du recueil. Ce fragment est une sorte de méditation sur la phrase célèbre de Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie ». Le texte est d'abord marqué par l'angoisse paralysante provoquée par l'idée du vide infini. Mais au moment où cette angoisse atteint son paroxysme, le texte prend une tournure inattendue : l'espace infini dont parle Pascal peut aussi être conçu comme abondance ou plénitude.

C'est donc certain. C'est ainsi. Et on y est arrivé. On s'y trouve. On est où il n'y a plus rien. Nulle part. Rien. Rien. Rien. Jamais. A jamais. A-ja-mais. Rien.

Arcimboldo ! c'est lui... Un bolide, tombé ici tout d'un coup, Dieu sait comment, Dieu sait d'où... Arcimboldo tout entier. Arcimboldo au grand complet. (...) Qu'il fasse venir ici cela et encore cela, tout ce qui lui chante, ces fleurs, ces légumes, ces fruits, ces objets incongrus, ces bêtes étranges, qu'il en dispose comme bon lui semble... Arcimboldo, l'assurance même. L'affirmation. Le défi. Arcimboldo. Tout ici n'est que lui. Arcimboldo. (ICI, p. 182)

Les portraits *renaissance* d'Arcimboldo peignent l'homme, paradoxalement, sans le faire, en représentant une silhouette d'homme remplis de fruits, de fleurs et de légumes de toutes sortes. Ils nous présentent un individu qui n'est rien mais qui, en même temps, est tout : une composition exubérante de toutes choses, de la vie même. Ainsi, à travers l'évocation de ces portraits, Nathalie Sarraute présente aussi sa propre littérature comme des portraits positifs et vitaux d'un « moi » vide et récepteur, jamais identique à lui-même. Et si la différence entre les visages vivants d'Arcimboldo et l'absence de vie du « Portrait d'un inconnu » n'est pas si fondamentale après tout, c'est peut-être parce que le vide est une condition de la plénitude et de l'abondance, comme la mort peut être une condition de la vie.

Jorunn Svensen Gjerden  
Université de Bergen

#### Note

1. Par ailleurs, ce passage, de même que le passage précédent, est thématiquement ambigu, au sens où il se prête à une lecture esthétique aussi bien qu'existentielle. Tout comme le portraitiste inconnu a cerné son modèle avec des « doigts hésitants d'aveugle », le prince chuchote son message « en remuant

péniblement sa langue paralysée ». Le doute et l'insécurité étant précisément ce qui rend l'énoncé du prince émouvant et digne de foi, celui-là se présente aussi comme une métaphore de l'art moderne tel que Nathalie Sarraute l'envisage.

### Bibliographie

#### *Œuvres de Nathalie Sarraute*

Sarraute, Nathalie (1977) : *Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul Sartre [1948]. Gallimard, Coll. 'Folio', Paris.

Sarraute, Nathalie (1991) : *L'Ere du soupçon* [1956]. Gallimard, Coll. 'Folio', Paris.

Sarraute, Nathalie (1995) : *Ici*. Gallimard, Paris.

#### *Œuvres de Charles Baudelaire*

Baudelaire, Charles (1972) : *Les Fleurs du mal* [1861]. Le Livre de poche, Paris.

Baudelaire, Charles (1952) : *Petits poèmes en prose* [1869]. Société des Belles Lettres, Paris.

#### *Œuvre de Samuel Butler*

Butler, Samuel (1970) : *Erewhon or over the range* [1872]. Jonathan Cape, London.

#### *Travaux et articles cités*

Amette, Jacques-Pierre (1996) : Nathalie Sarraute : un terrible regard. *Le Point* 1264.

Bailhache, Gérard (1994) : *Le Sujet chez Emmanuel Lévinas. Fragilité et subjectivité*. PUF, Paris.

Calin, Françoise (1976) : *La Vie retrouvée. Etude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Minard, Paris.

Clayton, Alan (1990) : Coucou... Attrapez-moi... *La Revue des sciences humaines* 217.

Holt, Lee E. (1964) : *Samuel Butler*. Twayne Publishers, New York.

Lévinas, Emmanuel (1972) : *Humanisme de l'autre homme*. Fata Morgana, Paris.

Miguet, Marie (1990) : Nathalie Sarraute et les chefs-d'œuvre inconnus. *La Revue des sciences humaines* 217.

Minogue, Valérie (1981) : *Nathalie Sarraute and the war of the words*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Rykner, Arnaud (1991) : *Nathalie Sarraute*. Ed. du Seuil, Coll. 'Les contemporains', Paris.

**Résumé**

Deux *portraits* apparaissant respectivement dans *Portrait d'un inconnu* (1948) et *Ici* (1995) de Nathalie Sarraute constituent le point de départ de cette étude consacrée aux liens entre esthétique et subjectivité dans l'œuvre sarrautienne. L'hypothèse principale est que *Portrait d'un inconnu* nous propose une série de configurations originales du sujet moderne, et que ce projet est prolongé avec *Ici*. Les réseaux de métaphores, les mises en abyme et les références intertextuelles relevés dans les deux textes montrent que la mort du sujet autonome et identique à lui-même coïncide avec la naissance d'un sujet ouvert, changeant et indéfinissable, dont le seul trait constitutif constant est l'attention fondamentale qu'il porte à l'autre. Se présente alors un parallèle surprenant entre l'œuvre littéraire de Nathalie Sarraute et la philosophie d'Emmanuel Lévinas, les deux peignant un « moi » qui, paradoxalement, prend conscience de son unicité en s'abandonnant à autrui.