

**Le mot à l'œuvre : *Ouvrez* de Nathalie Sarraute**

Jorge Calderon

*Ouvrez* de Nathalie Sarraute se présente sous une forme surprenante. Le livre est fait uniquement de dialogues entre des «voix» dont nous ne savons qu'une chose : ce sont les voix des mots. Nous retrouvons quinze grands sous-ensembles de dialogues, mais chacune de ces parties n'est pas construite de la même façon. Chaque ensemble peut être plus ou moins long (trois à neuf pages environ) et comprendre une action plus ou moins complexe. Le livre dans sa totalité provoque un effet d'étrangeté. Cet effet est dû en partie à l'ironie mise en œuvre par l'auteur, une ironie qui est présente *aux seuils* du livre. Je me permets de rappeler une remarque de Beda Allemann : «Il est instructif d'étudier comment, au début de romans et de récits à structure ironique, la tonalité de base (*Grundstimmung*) ironique est évoquée dès la première page.» (p. 393) C'est le cas dans *Ouvrez*. Ainsi, il y a un pacte de lecture ironique entre l'auteur et le lecteur, et ce dès le titre. L'ironie de Nathalie Sarraute peut être qualifiée d'«ironie paradoxale». Par cette notion j'entends la mise en jeu d'une dialectique reposant sur une autoreprésentation de l'art. Une remarque de Beda Alleman est primordiale :

il s'agit d'une dialectique et d'une réflexivité qui jouent dans les limites de la langue elle-même. Autrement dit : le principe général de la dialectique réflexive se thématise dans le phénomène de l'ironie d'une façon tout à fait précise, à savoir sa formation en un mode de discours. C'est pourquoi il ne sera plus question désormais de l'ironie en tant que "point de vue" et mode de pensée, pour reprendre une fois encore la distinction traditionnelle de la rhétorique antique, mais exclusivement de l'ironie en tant que mode de discours et, par là, de l'ironie en tant que phénomène spécifiquement littéraire. (p. 389)

J'ajoute à cette remarque que l'ironie s'affiche aux portes de l'œuvre et donc dans tout ce qui fait partie du paratexte. Je rappelle ce que Gérard Genette entend par ce terme :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou — mot de Borges à propos d'une préface — d'un «vestibule» qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. «Zone indéçise» entre le dedans et le dehors, elle-même sans

limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (p. 7-8)

Dans *Ouvrez*, je m'intéresse à cette zone de transition entre le texte et le hors-texte, que Gérard Genette appelle paratexte. Ainsi, j'analyse le titre et l'exergue. Je considère ces espaces textuels, l'entrée du texte proprement dit, selon leur portée ironique et subversive. Par conséquent, j'analyse avant tout les *seuils* de l'œuvre de Nathalie Sarraute. Par la suite, j'avance la supposition suivante : le texte subtil que constitue l'œuvre sarrautienne se trouve être, par le(s) sens dont elle est le porteur, un *piège piégé*. Le soupçon est introduit par l'ironie.

## Titre

Le titre du dernier livre de Nathalie Sarraute est des plus énigmatiques, parce qu'il appelle une multitude de sens. Ainsi, «ouvrez» est, bien sûr, le verbe «ouvrir» conjugué à la deuxième personne du pluriel, au mode impératif, raison pour laquelle le pronom est sous-entendu, et au temps présent. Ce titre peut être analysé comme un verbe transitif ou intransitif conjugué de manière à créer l'effet d'un ordre. À première vue, nous serions tentés de ne considérer que le cas du verbe intransitif, puisque «ouvrez» exprime une action complète et n'a pas besoin d'un quelconque complément. Par conséquent, (en nous inspirant du Petit Robert 1996) le sens du titre serait : ouvrez afin que ce soit dans un *état* d'ouverture, un «être ouvert». Ou «ouvrez» afin que ce soit ouvert sur quelque chose, afin de donner un accès, une vue *sur*. Ou encore, nous pourrions dire «ouvrez» comme «commencez». Ce que nous voyons apparaître, c'est le fait que même si «ouvrir» est considéré comme un verbe intransitif, dans le contexte du lecteur il y a une sensation de manque. Dans ce cas, n'aurions-nous pas besoin, pour comprendre pleinement le titre, d'un complément? Mais, précisons-le, de fait *de la situation de lecture*, il y a de facto un objet : le livre — que nous tenons entre les mains et qui est à *ouvrir* et par conséquent à *lire*.

# JORGE CALDERON

Si nous considérons «ouvrez» comme un verbe transitif, il n'y a plus seulement une sensation de manque, mais l'affirmation de ce manque : les verbes transitifs sont obligatoirement employés avec un complément d'objet direct ou d'objet indirect. Cette hypothèse suppose que le sens d'«ouvrez» serait encore une fois pluriel : nous pourrions comprendre qu'il faut disposer une ouverture afin qu'il y ait une communication possible entre un «extérieur» et un «intérieur» ; ou séparer, écarter, déployer, étendre, étaler quelque chose ou des choses. Ou bien, on nous demanderait d'atteindre l'intérieur de quelque chose en coupant et en brisant les obstacles. Ou encore, on nous ordonnerait d'ouvrir et de nous ouvrir une voie d'accès, de présenter quelque chose ou de le découvrir, d'éveiller notre esprit, de commencer, de mettre en train. Ou enfin, dans des termes informatiques, de lancer l'exécution d'un programme, d'un fichier. Nous nous retrouvons donc devant une puissante polysémie. Surtout, si on signale les autres sens d'«ouvrez». Non pas à partir du verbe «ouvrir», mais plutôt en se référant au verbe «ouvrer». Le sens intransitif de ce dernier verbe est «travailler», «œuvrer» ; et le sens transitif est «mettre en œuvre», «élaborer», «façonner». Rappelons aussi que c'est la *police* qui dit normalement : «Ouvrez» ! C'est une *inspection*, un mot d'ordre pour une *perquisition*. D'où l'idée d'un livre qu'on lirait comme on fouille, perquisitionne et scrute.

## Exergue

Avant de continuer l'analyse du titre, j'aimerais faire un détour par l'exergue, que nous pouvons aussi considérer comme une forme d'«Avertissement» au lecteur. Ce passage est une formidable mise en contexte, d'une richesse exceptionnelle :

Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.

Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée. Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s'en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi.

# TROPOS

Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle.

Par moments, ce qu'ils voient leur donne envie d'intervenir, ils n'y tiennent plus, ils appellent... Ouvrez. (p. 9)

Dans cet exergue, le mot prend *vie* textuellement dans un anthropomorphisme partiel. Le phénomène n'est pas total, puisque ce sont *aussi* des mots. C'est cet *hybride* : mots-êtres vivants, qui est intéressant. La langue écrite devenant ainsi la (re)présentation de l'homme. L'auteur conçoit les mots à l'image de l'homme, et elle les décrit, et décrit les actions de ces derniers, comme s'ils étaient humains. Elle met en exergue une explication qui ne peut que surprendre : «Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.» Donc, nous avons «des mots» qu'une juxtaposition met sur un pied d'égalité avec «des êtres vivants». Ensuite, elle précise que ces mots/êtres vivants sont «parfaitement autonomes», par conséquent ils sont libres de tout référent et de toute codification discursive. Les mots ne «disent» pas seulement quelque chose, les mots parlent. Ils peuvent exister et avoir une volonté. De plus, ils sont les «protagonistes». Rappelons que le protagoniste était l'acteur qui jouait le rôle principal dans une tragédie grecque. Dans le contexte de notre époque, nous pouvons considérer que les mots seront les «personnes» qui joueront le premier rôle, ils seront les acteurs et les héros de ce que l'auteur nomme des «dramas», terme qui renvoie au théâtre, à la comédie de mœurs du 17<sup>e</sup> siècle et par suite au drame bourgeois. Drame contient aussi l'idée d'un événement ou d'une suite d'événements tragiques, catastrophiques, criminels. Et drame, surtout, implique des *émotions*. Les mots ne sont pas d'encre et de papier, ils sont aussi de chair et de sensations, des êtres de sens(ualité).

Remarquons aussi la séparation qui est marquée dès le deuxième paragraphe : il y a les mots qui viennent du dehors et les mots qui sont dedans. Ces deux groupes sont séparés par une «paroi». Ici, nous serions tentés de comprendre qu'il s'agit des espaces de la communication, et d'espaces communicants (comme on dit : vases communicants). Nous aurions ainsi un espace commun où *advient* la communication et des espaces individuels, parallèles ou adjacents, lieux d'une sous-communication : le non-dit, le sous-entendu, l'inter-dit, l'intra-dit... Nous avons donc une image du grand espace de la communication entouré de cellules communicantes. Ces cellules seraient des unités d'espaces isolées et fermées, ou plutôt pouvant être fermées. D'une certaine manière, nous

pourrions parler de prisons de la parole où tout ce qui ne peut pas être communiqué doit être gardé. D'un point de vue plus positif, nous pourrions voir ces cellules comme des unités fonctionnelles entourées d'une membrane qui sépare, mais qui protège aussi ; qui filtre, donc qui arrête tout en laissant passer ; qui est une frontière, une limite à *travailler* dans et par les mots.

Il y a donc une paroi qui sépare ce qui est admis de ce qui est exclu dans l'espace de la communication. Mais cette paroi est aussi poreuse. Car, surprise, la «paroi est transparente et les exclus observent à travers elle». Par conséquent, cette paroi est un corps à *traverser* : corps, ou substance, qui sépare un espace d'un autre espace, mais aussi qui lie, qui unit, sans pour autant réunir. La paroi retient les exclus, tout en leur permettant de voir la *réalité* d'une action dans sa totalité, et dans sa vérité serions-nous prêt à dire, puisque ce qui est transparent ne transforme pas, ne déforme pas. Toutefois, cette réalité et cette vérité totales ne sont pas elles-mêmes transparentes, puisque ce qui traverse ce sont les mots, ou du moins leur image conforme et porteuse d'un sens. Nous nous trouvons face à une opacité, celle de la langue. Cette langue jette une ombre incertaine ; l'ombre de l'incertitude du langage. La langue peut traverser la transparence, mais ne peut pas être traversée de la même façon : l'une de ses caractéristiques, c'est son impénétrabilité. Il faut donc jouer et déjouer la langue, et essayer de la traverser dans une suite d'actions, d'activités de «traduction»<sup>1</sup>. Ainsi, la littérature est cette mise en écriture de la langue qui livre et délivre le sens. Par conséquent, nous pourrions dire que cette paroi transparente donne un point et un angle de vue sur l'opacité de la langue, afin de s'appliquer à dénoncer, à dévoiler. Donc à *ouvrir/à ouvrir* un sens. Nous retrouvons ici un point qui est souligné par Philippe Hamon : «la phrase (ou l'œuvre) ironique est une phrase “double”, comme “feuilletonnée”, à deux “niveaux”, où un “dehors” explicite cache un “dedans” caché et sous-jacent qui ne sera partagé qu'avec un complice. Aussi “démasquer”, “dévoiler”, “démontrer” (à tous les sens du terme) semblent bien être les objectifs recherchés effectivement par tous les ironistes.» (p. 110)

Il y a donc une surface qui fait tableau sur la scène de l'action. Cette scène devient l'espace du «drame» nommé auparavant. Les protagonistes, les mots en ce qui nous concerne, paraîtront sur ce plateau devant le public, dans ce cas-ci le public des exclus. Le «drame» est celui

# TROPOS

d'«un théâtre». Nous, les lecteurs et (les) exclus, assistons à l'art de la mise en scène du drame dans un cadrage très précis : la paroi, limite et possibilité, permet la composition du spectacle d'un événement dans l'unité de la représentation. Sans oublier que, dans un certain sens, drame et scène se *rencontrent* : les deux font partie de la terminologie théâtrale et ils renvoient aussi à l'idée d'une altercation, d'une interaction : soit un crime, un grand malheur ; soit une explosion de colère, etc.. Pour qu'il y ait drame, pour qu'il y ait scène, il faut au moins deux participants.

De plus, l'exergue laisse entendre que la paroi n'est transparente que dans un sens : le public des exclus peut «observer» à travers elle sans être vu, c'est le jeu du «voyeur». Le voyeur peut juger et critiquer, sans être jugé et critiqué à son tour. Il voit sans être vu, et c'est là qu'il trouve son plaisir. Pourtant, les «mots voyeurs» de Nathalie Sarraute refusent d'être cantonnés dans leur rôle, car bien sûr pour être voyeur il faut être exclu de la scène du spectacle, du droit à l'action que s'accorde au contraire l'exhibitionniste. Les mots de Nathalie Sarraute veulent participer à la communication, monter sur scène et vivre le drame. Ils refusent d'être *refoulés*. Alors, «ils appellent... Ouvrez.» D'une certaine manière, le véritable public-voyeur, et l'unique, est le lectorat.

Avons-nous maintenant une réponse à l'énigme du titre ? Ainsi, «ouvrez» serait à prendre dans son sens transitif, le complément d'objet direct étant la paroi : Ouvrez quoi ? la paroi ! L'ordre serait donné par les exclus qui n'ont plus aucune autorité ou légitimité, puisqu'ils sont privés du droit et du pouvoir de la parole. L'ordre devrait être exécuté par ceux qui sont admis dans l'espace de la communication et qui ont donc un pouvoir d'action. Cependant, ces réponses ne tiennent pas tout à fait, sans pour autant être totalement fausses, car nous ne pouvons pas ouvrir une paroi, au sens propre du terme : nous pouvons ouvrir un trou dans une paroi, nous pouvons abaisser, baisser une paroi, nous pouvons abattre, démolir une paroi... L'autre possibilité, c'est que le titre du livre invite le lecteur à «ouvrir» là où ça ne se fait pas, d'une manière qui n'est pas prévue. Le titre serait donc un appel à la transgression d'un code de signification et à la subversion de l'interprétation attendue.

Malgré cette instabilité engendrée par le titre et l'exergue, deux grands paramètres sont établis : un temps et un espace. Le temps, c'est celui du présent, peu importe le mode : indicatif, subjonctif ou impératif. Ce qui est donné à lire par l'auteur est un dialogue : une forme qui se

rapproche du temps dont elle rend compte. L'espace est aussi divisé : extérieur et intérieur, devant et derrière la paroi, celui des admis et celui des exclus, celui des acteurs et celui des spectateurs. L'une des grandes caractéristiques d'*Ouvrez*, c'est le spectacle. Philippe Hamon fait remarquer que «c'est surtout la référence au théâtre, art social par excellence et par excellence art de l'espace double, d'un espace à coulisses, à décors et à masques, qui semble privilégiée dans le discours sur l'ironie.» (p. 111) Ainsi, Nathalie Sarraute *représente et met en scène*, elle offre un ensemble qui fait tableau pour le lecteur. *Ouvrez*, l'œuvre du mot, est le lieu du mot à l'œuvre dans un temps et un espace *spectaculaires* qui s'imposent à l'imagination du lecteur dans le *comme si* (Blanchot) de la littérature. Et comme tout spectacle, le texte de Nathalie Sarraute tend vers une pragmatique : la force de l'écriture inscrite dans la puissance de la vie est une action sur le réel du lecteur-spectateur. Action dont le sens est polyphonique et dialogique. Par conséquent, nous avons une opposition complémentaire entre un sens de l'action et une action du sens, tous les deux *en fuite*.

Récapitulons : ce que le titre et l'exergue d'*Ouvrez* nous apprennent, c'est qu'il y a des présences : les voix. Ces voix laissent entendre la parole de corps absents. C'est par les discours dialogués ou le discours des dialogues que tout est *dit* : histoire, récit, personnages, espace, temps... De cette manière Nathalie Sarraute peut parodier, chose qu'elle n'arrête jamais de faire, le langage. Cependant, même si la voix doit être pensée en fonction du langage, elle doit aussi être analysée en fonction de sa réalité matérielle et «corporelle», laquelle est *encore/toujours du langage*. Par conséquent, la voix est un véhicule qui comporte une opacité : le langage, qui lui-même cherche à signifier une autre opacité : le corps (sans préciser de quel corps il s'agit). La voix est donc un ensemble de sonorités produites par un corps, plus particulièrement par les cordes vocales. La voix est aussi l'organe de la parole, partie essentielle sans laquelle cette dernière n'existerait pas. Une voix a aussi une puissance, un pouvoir. Elle peut exercer une force sur soi : voix intérieure, la voix de la conscience ; et sur l'autre (les autres). Ainsi la voix s'adresse à un individu ou à un groupe : la voix à suivre, la voix des traditions, la voix publique... et elle ordonne, organise, oblige à *écouter*. La voix est donc une intériorité qui interagit avec soi et/ou avec l'autre. L'extériorité que la relation à l'autre sous-entend est la voix qui se donne à entendre, mais

# TROPOS

aussi cette voix qui ne peut vivre qu'à l'extérieur, qui n'existe que si elle est perçue dans l'espace de la communication. Dans cet espace, elle est en rapport avec l'hétérogène des autres voix, et leur altérité. Elle est en relation avec tout ce qui n'est pas elle, tout ce qui a une autre nature, une autre essence. Il y a donc une notion de singularité dans la voix. Mais, il y a aussi un concept de pluralité : par exemple la polyphonie et le dialogisme bakhtiniens. La voix est aussi un processus pragmatique : elle est une action sur la réalité qui entoure le personnage, tout comme elle est une tentative d'action sur notre environnement «réel». Dans *Ouvrez*, la voix donne à entendre ce qui n'est pas vu : elle est une forme de spectacle qui montre ce qui n'est pas elle par un artifice, un jeu du langage. Dans ce livre, la voix est aussi temps et espace : elle est rythme et énergie se déployant dans un laps. Elle est enchaînement du discours qui marque le temps. Elle est mouvement, graphie et son qui s'inscrivent *dans* et *traversent* l'espace ; que ce soit celui de la page, du livre, de l'auteur ou du lecteur. Comme nous le voyons, la voix, le temps et l'espace sont inséparables. La voix marque la différence et inscrit la conscience.

## **Polyphonie et dialogue/dialogisme**

C'est dans cette *voix* présente aux *seuils* d'*Ouvrez* que s'inscrivent les phénomènes polyphoniques et dialogiques. L'idée de polyphonie rend compte d'un phénomène qui peut avoir lieu dans la macro-structure aussi bien que dans la micro-structure, et même dans un seul mot ou le plus petit signe. La polyphonie serait un principe compositionnel vu comme un assemblage possible de matériaux absolument hétérogènes et incompatibles, concernant la pluralité des centres non réduits à un dénominateur monologique. La «multiplicité» et les «contradictions» sont des fonctions et des moments essentiels de la structure et de la conception de la polyphonie romanesque. Pour Bakhtine, dans la polyphonie «les voix restent autonomes et se combinent en tant que telles, dans une unité d'un ordre supérieur à celui de l'homophonie.» (p. 56) En analysant la théorie bakhtinienne, Julia Kristeva fait une allusion à Nathalie Sarraute, ou plutôt à l'un de ses textes : «De Dostoïevski à Kafka», in *L'Ère du soupçon*. Elle écrit : «Lorsque le “nouveau roman” analysera au microscope les “états baladeurs”, “semblables au mouvement des atomes” et qui, sous-jacents, pulvérisent la linéarité de la communication entre des sujets fixes, il désignera en Dostoïevski le premier qui ait ouvert l'accès à ce monde

souterrain.» (p. 19) Par conséquent, comme le fait remarquer Julia Kristeva, il y a un effet polyphonique dans l'œuvre des Nouveaux Romanciers, et particulièrement dans celle de Nathalie Sarraute, parce que leurs modèles et leurs points de référence étaient porteurs, étaient les véhicules, de ce phénomène. Julia Kristeva a aussi noté le rapport étroit qui existe entre polyphonie et dialogisme dans la pensée bahktinienne : «Or, dans un texte polyphonique, les idéologies sont modelées par l'instance du sujet divisé : elles sont morcelées dans l'espace intertextuel — dans l'“entre” des “je”-s — et leur statut s'égale à celui du “mot” dialogique.» (p. 20) Il n'y aurait donc pas de polyphonie sans dialogisme, sans cet entre-choc des idées. Et qui dit dialogisme dit dialogue : séparation et distinction entre deux parties en concertation, négociation, pour parler ; espace de la communication et de l'échange à traverser. *Ouvrez* est sans conteste la rencontre d'une suite de dialogues, en leurs divisions, du début à la fin. Un coup d'œil : la présentation visuelle est celle du discours direct introduit ou séparé par un tiret d'une fois à l'autre. De plus, le livre est le lieu de la mise en action du dialogisme tel que défini par Bakhtine.

Rappelons que pour un théoricien comme Bahktine, le dialogue est un élément fondamental de la littérature et de l'homme : «Tout n'est que moyen, le dialogue est le but. Une voix seule ne finit rien, ne résout rien. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence.» (p. 344) «Je» n'existe pas sans/hors relation. Il se définit et il est défini par ce qui est *autre*. De cette réflexion autour du dialogue naît son idée de dialogisme. Le dialogisme authentique, pour Bakhtine, est non rhétorique : il plonge la pensée dans une relativité de l'existence en devenir et ne la laisse pas se figer en un raidissement abstrait et dogmatique, donc monologique. Ce qui compte, c'est l'*angle dialogique* sous lequel tout s'oppose ou se juxtapose dans une œuvre. Ainsi, nous pouvons dire qu'il y a dialogue et dialogisme dans *Ouvrez*, et ce dès son paratexte.

Ce sont ces caractéristiques dialogiques qui fondent dans *Ouvrez* l'incertitude paradoxale. Le livre fait partie de l'ère du soupçon de la littérature et il ouvre sur l'*indécidable*. Ainsi, nous avons conscience que toutes nos conjectures s'appuient sur le «paraître» : nous pouvons supposer aujourd'hui, pour toujours, sans jamais posséder de certitude. La conception de ce que nous présentons s'échoue sur un doute, car les indices ne donnent accès qu'à un soupçon. Dans ces conditions, tout n'est qu'axiomatique : la seule évidence est une apparence indémontrable parce

# TROPOS

qu'elle n'est que «paraître» sans possibilité d'atteindre l'«être». Dans ce cadre postmoderne (Lyotard) le texte, et son paratexte, devient un piège qui vise à prendre le lecteur dans la toile de l'auteur. Mais cet artifice du piège sous-tend un risque, un danger caché : c'est un piège piégé. Par le langage qui est à la base du dispositif, la conscience du piège échappe à l'intention de son créateur : la «langue écrite» dans l'acte de communication, qu'est la lecture, ne rend pas compte du sens que son auteur a voulu transmettre. Le piège textuel s'échappe dans la prolifération du signifié, dans une fuite du sens du langage piégeant le destinataire et le destinataire, le lecteur et l'auteur. Louis Marin a développé cette idée du piège : «Cette puissante assurance du récit quant à son pouvoir de vérité, cette immédiate habilitation de l'histoire à tenir le discours du réel a provoqué un soupçon, le soupçon que le récit est un piège et d'autant plus efficace qu'il n'apparaît point tel.» (p. 8) Plus loin, l'auteur ajoute que le récit, qui a pouvoir de vérité, est toujours en rapport avec le pouvoir politique, et il considère leur complicité comme un échange :

Le récit est le produit d'une application de la force du pouvoir sur une écriture. [...] Mais dans ce curieux échange de pouvoirs où l'un assure par l'autre et l'autre par l'un — également absolus — en se piégeant mutuellement, qui n'aperçoit qu'aucun des deux n'a son origine, son fondement, son autorité en lui-même. Au point central de l'échange, une double fiction, un double simulacre en reflet, *qui est le pouvoir même*. C'est là l'efficace mécanisme d'un piège qui fonctionne merveilleusement à condition de n'en rien dire. (p. 9)

Ce jeu du piège doit être doublé d'une autre grande caractéristique de l'écriture de Nathalie Sarraute : l'ironie. L'idée de piège piégé renvoie à ce principe. Concept extrêmement délicat, car une fois qu'on entre dans la problématique de l'ironie, on n'en sort pas. Par conséquent, nous avons une écriture qui joue sur le piège et l'ironie, ce duo explosif ne peut plus être désamorcé, et dans son échappée il piège à l'infini. Guido Almansi écrit : «Peut-être que la culture et la littérature commencent à l'instant où le mot n'est plus garant d'un fait historique ou d'un événement. La culture prend naissance à ce stade fondamental de l'évolution humaine où les gens commencent à crier à l'aide non parce qu'ils ont besoin d'aide, mais parce qu'ils veulent faire tomber leurs ennemis dans un piège.» (p. 417) Toutefois, l'artifice littéraire est un piège qui affirme sa nature ironique : «A côté de tous ses contenus possibles, le texte transmet un message d'ambiguïté. Il communique l'information suivante : “Je suis ambigu”.» (p. 420) Même si tout texte ne communique pas forcément un

message ambigu, et que l'ambiguïté n'est pas obligatoirement de l'ironie, il est vrai que l'ambiguïté est un élément fondamental de l'effet ironique. L'auteur ajoute : «Le jeu de la littérature peut être sadique et pervers, et il choisit comme victime le lecteur qui subit abjectement les sortilèges du texte.» (p. 426) Le texte de Nathalie Sarraute ne s'inscrit pas dans cette optique. Son œuvre serait plutôt le don, au lecteur, d'une pensée singulière. La réflexion sarrautienne est un appel à la littérature dans toute sa liberté, ce qui sous-entend la mise en œuvre de la totalité des moyens du langage dans un but révolutionnaire. D'une certaine manière, *Ouvrez* dit ce que normalement personne ne dit, parce qu'il ne le peut pas ou parce qu'il ne se le permet pas. Le livre donne à lire dans sa poétique et son herméneutique ce que lui seul peut énoncer dans sa singularité. Nathalie Sarraute ne détruit pas, elle essaie plutôt de déconstruire (dans une auto-réflexion langagière) pour garder toujours ouvert un espace de possibilités. De ce point de vue, nous sommes d'accord avec la conception éthique de l'ironie formulée par Beda Allemann : «le principe de l'ironie ne paraît supportable et utile que s'il reflète non pas l'attitude personnelle et arbitraire d'un auteur, mais un état du monde, à la connaissance duquel l'ironie littéraire ainsi orientée peut ensuite contribuer de façon décisive.» (p. 398) Il est évident me paraît-il que Nathalie Sarraute lance son écriture, à l'apparence si simple et minimaliste parfois, vers une universalité du monde, qui passe par la littérature. Toutefois, précisons que l'ironie est *une* des composantes de la déconstruction dialectique et réflexive de son œuvre, et non l'unique.

En finissant, rappelons que le livre pose dès son titre les questions de l'illusion, de la vérité et de la réalité. Ces questions ne font pas à mon avis l'objet d'un clivage dans *Ouvrez* : le rêve est porteur de réalité, et la réalité est un songe pourrions-nous dire, en traduisant (et trahissant) Pedro Calderón de la Barca. Tout système de vérité est une axiomatique de l'illusion, et derrière tout artifice de l'illusion se cache une vérité, même si ce n'est que celle de l'illusion elle-même. *Ouvrez* est le livre de l'incertitude des mots, du jeu de la littérature et de l'ère du soupçon : le temps et l'espace ironiques de l'homme postmoderne, toujours en *quête*.

McGill University

# TROPOS

## Notes

<sup>1</sup> Julia Kristeva fait une analyse très intéressante de la littérature comme traduction dans «L'Autre langue ou traduire le sensible». Elle écrit : «Cet homme (Marcel Proust) tourmenté, ce demi-juif, cet homosexuel qui ne voulait pas 'en être' — ni des juifs, ni des Français, ni des homosexuels — s'était choisi une seule patrie : l'écriture comme traduction.» (p. 391), «Beaucoup ne soupçonnent même pas que le mot 'étranger à la langue' que Mallarmé souhaitait écrire, ou la 'traduction' du 'sensible' que Proust visionnait, loin d'être une exception extravagante, sont l'essence même de l'acte créateur. Je voudrais ici insister sur cette parenté intrinsèque et souvent insoupçonnable entre l'étranger et l'écrivain, pour les réunir tous deux dans une commune et cependant toujours singulière expérience de traduction.» (p. 396) Il est surprenant de voir à quel point les commentaires de Julia Kristeva au sujet de Mallarmé et de Proust sont pertinents pour Nathalie Sarraute : étrangère par ses origines à la France (elle est née en Russie) et par conséquent traductrice à plus d'un niveau.

## Références

- Allemand, Beda, «De l'ironie en tant que principe littéraire», [Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Morel], *Poétique* 36, novembre (1978): 385-398.
- Almansi, Guido, «L'Affaire mystérieuse de l'abominable *Tongue-in-cheek*», [Traduit de l'anglais par Claude Béguin], *Poétique* 36, novembre (1978): 414-426.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, [Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff], Paris, Seuil, coll. «Points, Essais», 1970 (1929).
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1987.
- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. «Supérieur, Recherches littéraires», 1996.
- Kristeva, Julia, «Une poétique ruinée», préface à Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, 1970, 5-29.
- , «L'Autre langue ou traduire le sensible», *French Studies* vol. LII, 4, octobre (1998): 385-396.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1979.
- Marin, Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «critique», 1978.
- Sarraute, Nathalie, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, 1997.