



Le regard à l'affût. Incidences des temps verbaux dans *Tu ne t'aimes pas* de N. Sarraute

LINA AVENDAÑO ANGUITA

Departamento de Filología Francesa
Universidad de Granada

Résumé:

Dans Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute, l'effet de fascination qu'engendre, chez le sujet de conscience, une scène oblige à revoir celle-ci sous des versants différents que l'opposition des temps verbaux révèle. S'installe une constante dualité du regard: voir de plus près pour mieux saisir, prendre ses distances pour déceler les faux-semblants.

Mots-clé: regard - Moi/l'autre - faux-semblants - temps verbaux.

Resumen:

En Tu ne t'aimes pas de Nathalie Sarraute, la fascinación que ejercen ciertas escenas en el sujeto obliga a observarlas bajo distintas perspectivas reflejadas en la oposición de los tiempos verbales. La consecuencia de este proceso es una mirada dual. Se trata de ver de cerca para una mayor percepción y de tomar distancias para denunciar las apariencias engañosas.

Palabras clave: mirada - el Yo/el otro - apariencias - tiempos verbales.

Abstract:

Tu ne t'aimes pas presents certain scenes in which the subject is fascinated by specific visions; this amazement is reflected in a special use of past tenses. Due to this fact, the reader gets a dual vision: s/he can look closely to have a better perception or become detached to see the deceptive appearances.

Keywords: to look - the I/the others - deceptive appearances - past tense.

Attentif à lui-même, le sujet de conscience¹ se charge, dans *Tu ne t'aimes pas*² de Nathalie Sarraute, d'explorer les effets de mots fortuits, issus d'une origine vague, qui finissent par l'obséder, par le posséder. «Vous ne vous aimez

¹ Terme à prendre dans le sens que lui accorde ANN BANFIELD (1995).

² Toute référence à *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute sera signalée par les sigles TTP.



pas» (*TTP*: 9), des mots insignifiants, happés au passage, acquièrent ainsi sous le regard qui leur est porté une densité redoutable. Car c'est bien l'intégrité du sujet qui est remise en cause par le biais de cette prospection quasi maniaque à laquelle celui-ci se livre dans *Tu ne t'aimes pas*. Et, qui dit voir, dit distinguer, c'est-à-dire non seulement apercevoir mais surtout différencier ou plutôt séparer. Le moi narrateur ne se livre justement que dans l'écart qui l'isole autant d'autrui que du moi personnage. S'érige dès lors une rupture nourrie «de différences et de différends» pour reprendre les termes d'Ann Jefferson (2000).

Bien que l'instance narrative, décomposée en une pluralité de *Je* qui s'interpellent, mette en avant la primauté de la voix, le conflit provient surtout d'une vision partielle et réductrice que l'autre impose. Attaché à une conscience centrale, se dresse de prime abord, il est vrai, un échange intérieur souvent houleux où se succèdent ripostes et explications diverses. Harmonie et discordance internes hantent alors, tour à tour, le Moi écorché qui ne se montre qu'au travers d'une *unisson dépareillée*³. Mais cette singularité, évidente, ne doit pas réduire l'importance du regard. Et même si parfois, comme le soutient Paul Ricoeur «les deux notions de point de vue et de voix sont tellement solidaires qu'elles en deviennent indiscernables» (Ricoeur, 1984: 148)⁴, la mise en valeur de la focalisation⁵ chez Nathalie Sarraute a l'avantage de cibler la vision fragmentaire du Moi.

Le sujet, poussé par une hantise de contact, cherche donc à se voir dans l'image que lui renvoie le regard de l'autre et n'hésite pas pour ce faire à abdiquer, à prendre le masque, à jouer son rôle. Si une fois revenu à lui, il retrouve sa constitution fragile et changeante, ce n'est qu'au prix de l'exclusion. Du sujet de conscience, pluriel et incernable, à l'invulnérabilité de l'autre, c'est-à-dire de celui qui, solide et fort, s'aime, s'érige une quête que l'alternance du

³ Nous nous permettons cet usage particulier du terme qui nous semble parlant face à l'expression «une unisson parfaite» (HANSE, 1983).

⁴ Nous restons attachés aux distinctions établies par GÉRARD GENETTE (1972) qui sépare le mode et la voix puisque *qui parle?* n'est pas toujours *qui voit?*, plutôt que de suivre Paul Ricoeur pour qui: «Il s'agit plutôt d'une seule fonction considérée sous l'angle de deux questions différentes. Le point de vue répond à la question: *d'où* perçoit-on ce qui est montré par le fait d'être raconté? donc: *d'où* parle-t-on? La voix répond à la question: *qui* parle ici? Si l'on ne veut pas être dupe de la métaphore de la vision, dans un récit où tout est raconté et où faire voir par les yeux d'un personnage, c'est, selon l'analyse que fait Aristote de la *lexis* (élocution, diction), 'mettre sous les yeux', c'est-à-dire prolonger la compréhension en quasi-intuition, alors il faut tenir la vision pour une concrétisation de la compréhension, donc, paradoxalement, pour une annexe de l'écoute.» (RICOEUR, 1984: 148).

⁵ Dans le sens que lui accorde PIERRE VITOUX (1982).

présent et de l'imparfait signale, révélant la coexistence de deux univers qui se côtoient. Il importe moins de récupérer des paroles prononcées que de faire ressortir les visions divergentes que leur irruption déclenche. Se dessine ainsi une perspective définie par la fluctuation constante d'un regard extérieur à un regard intérieur et vice-versa. Or les aléas que comporte ce mouvement instable de l'un à l'autre, aboutissent inexorablement à une inversion des situations où rien n'arrive à être fixé et où tout rapport de force peut se renverser à n'importe quel moment.

Puisque «ces oppositions voyantes n'aident pas à voir» (Jefferson, 2000: 11), le lecteur est enjoint à suivre une «écriture serpentine, qui revient sans cesse sur elle-même et ne cesse de se dédoubler, faisant intervenir un surmoi impietoyable, d'une vigilance féroce, à qui n'échappe aucun mouvement ébauché, aucun mot» (Borgomano, 2000: 61). Il s'agit bien de revoir, de ressasser la forme suspecte, «d'une simplicité toute classique» (*TTP*: 11) que l'apparence anodine des mots «Vous ne vous aimez pas» n'a pas empêché de faire naître.

Ce retour constant au même favorise une double altérité. D'une part, celle qu'entraîne l'isolement du sujet de conscience face aux autres, face à ceux qui s'aiment eux-mêmes et qui lui lancent «Vous ne vous aimez pas». D'autre part, celle qui naît de la séparation du moi narrateur et du moi personnage lorsque celui-ci, laissant les paroles prononcées se plaquer sur lui, se plie au regard réducteur d'autrui. Destinée à marquer les différentes perspectives que ces oppositions trahissent, l'alternance du présent et de l'imparfait contribue à tracer un réseau scopique. S'y inscrivent «l'exploration et la mise en scène des rapports entre intériorité et extériorité, entre visible et invisible, surface et profondeur, être et paraître» (Rabaté, 2000: 48).

«Vous ne vous aimez pas» figure donc les mots de l'exclusion. La rupture qu'ils incarnent est d'autant plus profonde que non seulement elle conduit le sujet à l'ostracisme de la collectivité mais à un déchirement interne. En effet, l'antagonisme initial qui affronte «ceux qui s'aiment» à «ceux qui ne s'aiment pas» cède à une vision réfléchie d'où apparaît un *Je* scindé. Or aux apparences, qui résultent d'un regard extérieur, et aux profondeurs intimes du sujet s'ajoutent d'autres correspondances tout aussi substantielles. Le moi focalisé du dehors acquiert une univocité appauvrissante alors que son essence plurielle et changeante ne peut être préservée que dans les couches abyssales. C'est bien ces deux perspectives —extérieure et intérieure— que l'imparfait et le présent véhiculent successivement:

- «Vous ne vous aimez pas.» Mais comment ça? Comment est-ce possible? Vous ne vous aimez pas? Qui n'aime pas qui?
- Toi, bien sûr... c'est un vous de politesse, un vous qui ne s'adressait qu'à toi.



[...]

— Alors de quoi est-ce que tu t'étonnes... Qui moi? Qui n'aime pas qui? Mais moi, qu'est-ce que je suis? mais je ne suis que l'un d'entre nous, une parcelle... On dirait que d'être pris pour nous tous t'arrive pour la première fois...

— Je ne sais pas pourquoi, je *sentais* plus fort que d'ordinaire votre présence... *vous étiez* là autour...

— Bien sûr, *nous nous agitions* un peu, *nous étions* mal à l'aise, gênés... Pas nous tous, d'ailleurs... Ce n'est pas à nous tous que ce «nous» s'applique... Nous ne sommes jamais au grand complet... Il y en a toujours parmi nous qui *sommeillent, paressent, se distraient, s'écartent*... ce «nous» ne peut désigner que *ceux qui étaient là* quand tu as fait cette sortie, ceux que ce genre de performances met mal à l'aise, *ils se sentent atteints*...

— Vous auriez dû me retenir...

— Comme c'est facile quand l'un d'entre nous *se détache* de nous tout à coup, s'élance... *tu avais pris la parole, tu la détenais*... *on ne pouvait pas interrompre le cours des mots qui coulaient de toi vers eux, qu'ils absorbaient, un philtre qui faisait apparaître devant eux une de ces images*... regarde-la... (TTP: 9-10)⁶.

Et souvent dans ces moments où, «cramponnés à ce que nous pouvions distinguer de plus saillant», alors que «nous ne nous sentions plus tant nous étions pris par ce que nous regardions ou écoutions» (TTP: 131), l'image de soi se plie à ce qui de l'autre se propage, ce par quoi «nous étions tous irradiés...» (Ibid.: 169). Mais même lorsque le sujet prospecteur subit un effet envahissant ou annihilant qui le pousse à adhérer au spectacle qu'il contemple, la part de simulacre que sous-tend toute image extérieure est toujours mise en évidence. Car se montrer, c'est autant se soumettre aux apparences qu'entrer dans le jeu par une mise à distance de soi qui n'empêche pourtant pas de préserver ou de retrouver l'essence intérieure irréductible. Là encore, les tréfonds du sujet de conscience, rendus au présent, succèdent à l'artifice d'un moi de façade associé à l'imparfait:

— Une part de nous se détachait, allait dehors, revêtait pour l'occasion la tenue de sortie, celle de deux êtres distincts l'un de l'autre.

— Là nous trouvions les mots mis à notre disposition... et nous nous les lançons: «je t'aime»... [...]

⁶ Nous soulignons l'alternance de l'imparfait (vision extérieure du moi) et du présent (vision intérieure).



- C'est curieux, en nous servant de ces «Je t'aime», «Tu m'aimes?», nous étions un peu étonnés de ne pas pouvoir tout à fait garder notre sérieux, nous sentions qu'un sourire affleurait à nos yeux, à nos lèvres...
- Il devait venir de l'impression confuse que nous avions d'être des enfants qui jouent... [...]
- Nous pouvions aussi jouer aux portraits. Le «Je» se plaçant à distance du «Tu» et l'observant... Isolant ce qui apparaît ici ou là, le rassemblant, le désignant... [...]
- «Je» pouvait aussi faire de «Tu» un tout autre portrait... [...]
- Nous pouvions nous provoquer, lutter, avec toujours en nous cette sensation que ce n'est pas pour de bon, pas pour de vrai...
- Des ébats d'écoliers dans la cour de récréation.
- On s'amusait ainsi par moments et puis on mélangeait tout ça, tous ces mots avec lesquels on avait joué, comme on mêle les dés, les jetons, les cartes et les range en vrac jusqu'à la prochaine fois... [...]
- C'était donc pour rire...
- Nos diabolins facétieux s'étaient emparés de lui, ils lui avaient fait pousser le jeu trop loin...
- Mais comment avoir pu croire qu'il ne jouait pas, qu'il était vraiment devenu l'un d'eux?
- Après ce mauvais rêve, quel délice de se retrouver chez nous...
- Comme c'est doux de se rejoindre, de se confondre, de se fondre...
- Tout se ranime, frémit... quelque chose d'impalpable protégé de silence traverse en nous une même substance, remonte à une même source... (*TTP*: 125-127).

Contrairement au regard de l'autre où «comme du regard des amoureux, tout ce qu'il y a en lui d'admiration, de tendresse se déverse sur [lui-même, par exemple sur] sa main» (*Ibid.*: 21), le «je», détourné de toute contemplation ou émerveillement, doué d'une capacité à se voir du dehors, n'obtient qu'une image fugitive aux reflets changeants:

- De brefs moments, plutôt d'étonnement... Est-ce moi, vraiment?... Mais venait très vite un autre et encore un autre reflet... Et puis nos regards occupés ailleurs ne s'arrêtaient guère pour contempler... (*TTP*: 21)

Puisque regarder a pour conséquence de se laisser prendre dans la vision apparue, personne n'échappe à l'atteinte. Le penchant de Nathalie Sarraute pour le renversement de toute situation établie s'inscrit en effet dans le passage à un ordre inverse où les certitudes s'ébranlent ; celui qui s'aime n'est plus aussi sûr de lui. Victime d'une approche d'autant plus dangereuse qu'elle mène vers ce-



lui qui ne s'aime pas, l'autre est entraîné, à son tour, dans son for intérieur, un univers qu'il ne fréquente pas d'ordinaire. Mais lorsque, assailli d'inquiétudes, il s'enfonce dans des profondeurs déséquilibrantes, il interpose l'image figée de soi et ne tarde pas à rejoindre le monde sécurisant des stéréotypes. L'approche fait alors fiasco: l'angoisse cède à l'indifférence. Revenu à lui, « il nous observe, il y a dans son regard de la méfiance, comme de l'hostilité... [...] Il fait ce geste de la main qui signifie le rejet, l'insouciance» (*Ibid.*: 159).

Offerte à la vue, l'image de soi est donc toujours rendue à sa superficialité. Il n'en résulte plus qu'un moi qui prête à la caricature, un moi personnage, amuseur public qui se livre, se soumet:

— Mais tout de même tu peux arriver comme nous à retrouver ce visage, notre visage, que tu leur faisais voir [...] ce visage aplati avec sur les lèvres mollement étirées, dans les yeux quelque chose d'humble, de honteux... [...] c'est ce personnage qu'il faut revoir, celui que tu leur présentais... un pitre, un clown grotesque... gaffeur comme pas un... et craintif avec ça, sans défense... (*TTP*: 11)

L'inauthenticité du moi personnage est en outre renforcée par une «mise en relief» (Weinrich, 1972) particulière où la combinaison de l'imparfait et du passé composé dénonce une mise en scène. Effectivement, chez Nathalie Sarraute, les faits et gestes externes n'ont le droit de citer que sous la forme du rituel propre au cérémonial dicté par le face à face. Le passé composé, révélant le côté factice du «monde construit»⁷, devient aussi bien le temps du premier plan, propice à rendre les événements détachés sans «liaison logique» (*Ibid.*), que le temps de la distanciation par laquelle s'instaure la scission du moi. C'est donc également l'alternance des plans qui encadre le portrait du moi personnage relégué au monde des apparences. Dès lors, au premier plan, le passé composé facilite la mise à distance du moi en action, alors qu'à l'arrière plan, l'imparfait rend l'image extérieure du personnage, soumis au regard de la collectivité:

— Mais ils te l'ont dit: Tu ne t'aimes pas. Toi... toi qui t'es montré à eux, toi

⁷ Contrairement au passé composé, le passé simple contribue à «ramener la réalité à un point, et l'abstraire de la multiplicité des temps vécus et superposés, un acte verbal pur, débarassé des racines existentielles de l'expérience, et orienté vers *une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès, un mouvement général du monde [...] Il suppose un monde construit, élaboré, détaché réduit à des lignes significatives et non un monde jeté, étalé, offert.*» (BARTHES, 1953: 46). Voilà qui explique l'absence du passé simple chez Nathalie Sarraute puisque l'auteur de *L'ère du soupçon* ne cherche pas à raconter des «petits faits vrais».



qui t'es proposé, tu as voulu être de service... tu t'es avancé vers eux... comme si tu n'étais pas seulement une de nos incarnations possibles, une de nos virtualités... tu t'es séparé de nous, tu t'es mis en avant comme notre unique représentant... tu as dit «je»... (TTP: 9)

Et sous le crible du regard extérieur, le moi, réduit à un représentant d'une catégorie, reçoit son étiquette et rejoint le groupe de ceux qui ne s'aiment pas:

L'un d'eux pour t'arrêter... ils étaient peut-être un peu gênés pour toi, malgré leurs rires... pour te redresser, te rappeler aux usages, aux bonnes manières, s'est avancé... tu te souviens comme il s'est approché par derrière, il a posé la main sur ton épaule, sur notre épaule... et il a prononcé d'un ton apitoyé, un peu attristé... «Vous savez ce que vous avez? Vous ne vous aimez pas»... [...] Chacun d'eux est sain, normal, chacun d'eux s'aime, et nous... on ne s'aime pas. (TTP: 12)

La déficience manifeste dans le manque d'amour de soi, une déficience que des mots tels que «vous ne vous aimez pas» trahissent, se dégage de situations rassemblées sous un dénominateur commun: la marque extérieure du bonheur. En conséquence, les portraits se dressent et les différences se laissent voir. Ainsi, oser exhiber les confidences de «quelqu'un qui s'aime» n'est pas sans suites. Le «nous si nombreux... incernables... incommensurables» (*Ibid.*: 29) devient «quelque part, là-bas, en eux, [...] un diplômé, un décoré...» (*Ibid.*: 28). «La belle distinction» réduit le sujet à une inscription tracée sur lui à tout jamais. Et, tout aveu de complexité est limité aux traits nets et simples pour ceux qui «une fois qu'ils ont pris ce pli de se sentir tels qu'on les voit, ils le gardent toujours... à chaque étape de leur vie, ils se sentent être des femmes, des hommes... [...] le plus conforme aux modèles» (*Ibid.*: 31).

Par contre, ceux qui sont pleins de contradictions n'arrivent, sous la pression du dehors, qu'à présenter un «je» de pacotille, toujours prêt à se défaire:

— Rappelons-nous tout de même cette fois où il nous est arrivé, tant la pression du dehors était puissante, d'essayer de nous réunir pour construire et pour montrer un beau «je» présentable, bien solide...

— Nous avons réussi à dire d'une voix assurée: «Vous savez, je suis ainsi fait...»

— «Plein de contradictions, bien sûr...» Ça, tout de même, ceux en nous qui ont des scrupules nous ont forcés à l'ajouter...

[...]

— C'était un bon «je», une bonne pâte... «Je n'ai jamais envie de me venger...»

[...]



- Enfin ce jour-là, «Je n'ai jamais envie de me venger» est passé sans encombre...
- Tous chez nous ce jour-là ont montré beaucoup de bonne volonté.
- C'était amusant, c'était très entraînant, cette construction... On était tout excités...
- On ajoutait ceci... et encore cela...
- Comme la pipe qu'on plante au milieu du visage... le chapeau de feutre qu'on pose sur la tête...
- Oui, d'un bonhomme de neige...
- Avec quelle rapidité, quand il est resté seul parmi nous, il a fondu...
- C'était ça, notre statue. (*TTP*: 37-39)

Face au danger de tomber définitivement dans le camp de l'autre —de celui qui, solide et sûr s'aime, ou de celui qui, vacillant et fuyant, ne s'aime pas— surgit l'action de forces contraires. Celles qu'incarne le «démolisseur», acharné à saper les fondations, celui qui «a toujours envie de les déformer, ces images, de les détruire [...] de les empêcher de coller sur nous, d'adhérer partout» (*Ibid.*: 15), et celles des gardiens des limites, de ceux qui «s'entourent de murailles» (*Ibid.*: 40), gardes-frontières (*Ibid.*: 138) disposés à préserver l'attachement au culte (*Ibid.*: 67). Il arrive en effet que, enclin à la nostalgie «des dépliés, de la mer bleue ou du ciel sans nuage» (*Ibid.*: 52), le moi s'installe dans le Bonheur malgré la claustrophobie qui s'y attache:

- Nous avons été entraînés... vous savez combien nous sommes influençables, crédules. Alors toutes ces réclames, cette continuelle propagande, ces illustres modèles exposés, ces conseils, ces encouragements, ces récits de ceux qui s'y trouvent... on n'a pas pu y résister... D'ailleurs vous qui êtes si forts, vous qui ne vous en laissez pas conter, vous nous avez suivis...
- Dites plutôt que vous nous avez tirés avec vous, aidés par ceux du dehors, nos proches, nos parents, nos amis... ils nous ont enrobés dans ce qui coulait de leurs regards, de leurs paroles...
- Tant d'espoir, d'approbation, d'attendrissement, d'admiration... on était tout englués, amollis, on s'est laissés pousser... mais aussitôt introduits là, on s'était sentis mal à l'aise... [...]
- De savoir que c'était ça, le Bonheur, dont on nous avait tant parlé, que c'est dans le Bonheur que nous étions, où tout doit rester si beau, d'une impeccable beauté... on avait peur de rien abîmer, de rien déranger... cela nous rendait plus maladroits que nous le sommes d'ordinaire, quand nous ne sommes pas dedans, dans le Bonheur...
- [...]
- D'être enfermés là, ça nous a donné par moments de la claustrophobie... nous voulions sortir...



[...]

— Alors nous n'avons plus tenté de nous évader... nous avons réussi à paraître, nous aussi, un modèle que les gens contemplaient, dont les gens du dehors s'inspiraient... (*TTP*: 52-53)

Mais aussitôt, la quiétude est menacée et apparaît «le loup déguisé en mère-grand...» (*Ibid.*: 53), celui qui «[passe] son temps à dénicher et à nous signaler nos manquements» (*Ibid.*):

— Et vous qui êtes toujours, dans les moments les moins opportuns, mus par votre bon cœur, vous ne cessiez de jeter des regards gênés hors du Bonheur dans lequel nous nous promenions sur les sables dorés, au milieu des palmiers, des dattiers, dans les jeux exaltants de la lumière et de l'ombre, des éclatantes et pures couleurs, parmi les nobles visages burinés des vieillards, les frimousses malicieuses et candides des enfants... comme vous étiez exaspérants quand vous nous forciez à remarquer des ventres enflés, des moignons suppurants, des yeux cachés par des taies blanches... on avait beau vous rappeler à l'ordre, à la décence, vous reprocher votre sensiblerie de mauvais goût, votre insensibilité à la beauté, votre égoïsme... cela vous était bien égal de nous faire à tout instant sursauter, frémir, nous recroqueviller, de nous déchirer, de gâcher cette unique randonnée dans ce qui sans vous aurait pris pour toujours les contours, la lumière, les couleurs du Bonheur... (*TTP*: 56)

De toute évidence, le «nous», incommensurable, supporte son incapacité au Bonheur comme une tare, «cette tare [dont] nous n'avons pas vu la gravité, nous n'avons pas pu prévoir ses conséquences quand elle nous a tout à coup été révélee par ces mots surprenants... «Tu ne t'aimes pas... » (*TTP*: 57). Et pourtant «c'est parmi ces victimes que se trouvent les plus croyants, les vrais fidèles gardiens du culte» (*TTP*: 67), ainsi:

— Une fois seulement... quand un de ces malfaiteurs étalait devant sa victime qui en était privée le Bonheur de la maternité, de la paternité... quand de plus en plus excité, déchaîné, il agitait bien haut, faisait claquer son drapeau... nous nous sommes élancés, nous sommes montés à l'assaut... «Quel bonheur? Ce n'est pas le Bonheur! - Pas le Bonheur? Nous avons été pris, interrogés... Ce n'est pas un bonheur d'avoir des enfants? est-ce que par hasard les vôtres ne vous en auraient pas donné?»

— Alors même les plus audacieux d'entre nous ont vacillé... [...] La victime tournait vers nous des yeux apitoyés...

— Ou incrédules... elle voyait notre effort... elle refusait de nous suivre...

— Ah ces victimes du «Bonheur», il n'y a vraiment rien à faire pour les aider. (*Ibid.*)



Les fragments cités ci-dessus, construits sur l'alliance de l'imparfait et du passé composé, véhiculent donc l'alternance des plans par une «mise en relief» (Weinrich, *Ibid.*) qui circonscrit l'action non pas aux petits faits vrais d'une histoire racontée mais à une mise en scène qui rapproche l'événement, tenu à distance, de situations diverses, envisagées comme cas. L'accumulation de ceux-ci qui appellent à être sondés, prospectés rend une impression de ressassement du même qui finit par ouvrir des brèches, par entamer les évidences, par exalter des carences, tout compte fait, salutaires. Or, «les différences retombent sur celui qui les fait» (Jefferson, 2000:14). Effectivement, par ce processus de renversement propre à Nathalie Sarraute, les rôles sont échangés. On pourrait imaginer les plus faibles parmi ceux qui s'aiment devenir «des molles poupées percées d'où leur amour s'écoulerait... un rembourrage friable, du son...» (*TTP*: 206). Ainsi, «inversement ce manque d'amour de nous-mêmes... ce manque doit éveiller en eux» (*Ibid.*), c'est-à-dire chez ceux qui s'aiment, des craintes:

— C'est pourtant à eux que vous vous adressez, mais il est vrai que c'était sur un ton contrit, résigné, navré, peut-être en soupirant... «Ah oui, chez moi c'est pathologique.»

— Ils se sentaient détendus, installés dans la tranquillité, l'indifférence quand tout à coup ils ont vu devant eux, se tendant vers eux, appelant... Regardez-moi, je veux que vous le voyiez... c'est pathologique... (*TTP*: 208).

Mais une fois de plus l'impossibilité de rejoindre autrui empêche le contact et le simulacre entraîne encore l'exclusion, ne reflétant plus que la caricature:

— supporter l'image du clown triste resté seul au milieu de l'estrade, son numéro n'a pas marché, il suit des yeux les spectateurs se hâtant vers la sortie, détournant pudiquement les yeux... (*TTP*: 210).

Et par un effet de volte face, en présence du moi qui se dresse comme «un seul bloc serré, refermé sur soi», «une force aveugle», «un ouragan qui les a fait se courber» (*Ibid.*: 212-213), l'autre, à son tour, se plie, atteint d'une légère frayeur. Le trouble qui en résulte, libérateur et vivifiant, est de ce fait ressenti comme «vague bienfaisante» (*Ibid.*). Cette «interchangeabilité» ne va jamais jusqu'à la fusion et les pôles se maintiennent. Reste ainsi, selon Dominique Rabaté, «la possibilité indéfiniment offerte de se voir comme les autres vous voient, d'être à la place d'autrui» (2000: 56). L'approche permet donc de brèves incursions dans l'univers étranger de l'autre malgré un contact toujours voué à l'échec. Mais face à la claustrophobie associée au monde figé des bienséances ou à la répulsion de toute sensation instable, seule une échappatoire écarte le danger



d'adhésion. Celle que procure un retour à soi. Revenu à lui, le démolisseur de faux-semblants se perd dans le monde vivifiant des sensations labiles, alors que le gardien des limites, au contraire, ne se perdant jamais de vue, retrouve le monde sécurisant des certitudes, des apparences, des mots classificateurs pour s'y murer:

— Quand nous étions emportés, suffoqués, aveuglés, incapables de regarder en nous-mêmes... nous n'avions pas l'impression d'exister... lui ne se perdait pas de vue, il a su trouver que ce qui se passe en lui se nomme 'souffrance'... (TTP: 130).

Aussi, face aux défaillances tares ou infirmités, qui font de 'ceux qui ne s'aiment pas' «l'exception» (*Ibid.*: 19), surgit la nécessité de prospecter l'image de l'autre, l'image de 'celui qui s'aime'. Mais si 'celui qui ne s'aime pas', «défavorisé, mal doué» (*Ibid.*: 17), s'avère inapte à contempler une belle image de soi, c'est qu'il se sent être «l'univers entier, toutes les virtualités, tous les possibles» et puisque «l'œil ne les voit pas, ça s'étend à l'infini» (*Ibid.*: 17). Dès lors, le soupçon s'installe sur ces images qu'affichent les modèles, des images trop belles pour être vraies (*Ibid.*). Cherchant à déceler la faille, le regard à l'affût se tourne vers les portraits établis. Mais l'effet de fascination qu'engendre souvent une scène oblige à revoir celle-ci sous des versants différents. Toute prospection exige de fait, chez Nathalie Sarraute, une constante dualité du regard: voir de plus près pour mieux saisir et prendre ses distances pour éviter le faux-semblant. Chaque fragment de *Tu ne t'aimes pas* fait ainsi apparaître un modèle auquel le *Nous* se mesure.

Et, puisque «à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles», *Tu ne t'aimes pas* sont celles qui «possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs» (Sarraute, 1956: 121).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BANFIELD, A. (1995) *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Éditions du Seuil. Traduction de *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, New York: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- BARTHES, R. (1953) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.
- BORGOMANO, M., «Nathalie Sarraute et l'usage des contes», in *Un écrivain dans le siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2000: 61-72.



L'œil, et non pas le regard: la perception visuelle et l'idéologie dans la description flaubertienne

LOUIS-ANTONY MARTINEZ

Université Lumière - Lyon II

Résumé:

Cet article commence par mettre l'accent sur le fait que la perception visuelle ne constitue pas un élément accessoire de la voix dans le texte littéraire. Puis, l'étude s'intéresse à la fiction flaubertienne et met au jour l'instrumentalisation des personnages ainsi que l'idéologie qui la sous-tend. En dernier lieu, l'auteur souligne l'évasion idéologique du regard (au sens lacanien du terme) dans la description flaubertienne.

Mots-clés: voix, regard, description, idéologie, Flaubert.

Resumen:

Este artículo comienza por hacer hincapié en el hecho de que la percepción visual no es secundaria en comparación con la voz en el texto literario. Después, el estudio se interesa por la ficción flaubertiana y saca a la luz la instrumentalización ideológica de los personajes. Por último, el autor pone de manifiesto la elusión ideológica de la mirada (en el sentido lacaniano del término) en la descripción flaubertiana.

Palabras clave: voz, mirada, descripción, ideología, Flaubert.

Abstract:

This article begins by emphasizing the fact that visual perception is not subservient to voice in the literary text. Then, this study focuses on Flaubert's fiction and brings to light the underlying ideology which is behind the use of characters that function as means of introducing descriptions. Finally, the author stresses the ideological elusion of the gaze - in the Lacanian sense of the term - in Flaubert's descriptions.

Key words: voice, gaze, description, ideology, Flaubert.

*Les yeux, et non pas le regard,
la fente et non pas l'âme.
(Barthes, 2002a: 435)*

Du fait du rôle primordial que joue la voix dans le texte littéraire, on pourrait en inférer que la vision n'est qu'une construction secondaire, c'est-à-dire un des nombreux artifices qui concourent à l'effet de réel mis au jour par Ro-

- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris, Éditions. Du Seuil, Collection «Poétique».
- HANSE, J. (1983) *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Paris-Gembloux, Duculot.
- JEFFERSON, A., «Différences et différends chez Nathalie Sarraute», in *Un écrivain dans le siècle*, Publications de L'université de Provence, 2000: 11-20.
- RABATÉ, D. «Le dedans et le dehors», in *Un écrivain dans le siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2000: 47-60.
- RICOEUR, P. (1984) *Temps et Récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil. Collection «L'ordre philosophique».
- SARRAUTE, N. (1956) *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- VITOUX, P. «Le jeu de la focalisation», in *Poétique*, XIII-51, 1982: 358-368.
- WEINRICH, H. 1972 *Le temps. Le récit et le Commentaire*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique». Traduction de *Tempus*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1964.