

Tropisme, antithèse du personnage de L. Tolstoï ?

Résumé : Inspirée de l'œuvre tolstoïenne, N. Sarraute pose son regard d'expert sur la question du personnage romanesque, persuadée que ce dernier sert uniquement de prétexte à l'expression des tropismes. Faut-il s'adonner à la tâche difficile de la description physique minutieuse alors qu'une simple transmission de l'expression du regard suffirait pour éclairer non seulement le côté physique des êtres, qui se dessine sous la plume savante, mais aussi le monde intérieur qu'ils habitent ? Harmonieux, parfaitement lisse, l'univers de L. Tolstoï pousse la romancière française vers les réalités inconnues où les individus ressemblent à leurs ombres, où les instants et les sensations dominent les pensées humaines. À l'antipode du monde tolstoïen, la réalité de N. Sarraute s'engage à faire tomber les masques, à dévoiler le véritable être qui nous domine .

Mots clefs : L. Tolstoï , N. Sarraute , *Guerre et Paix* , Portrait d'un inconnu.

Abstract: Inspired by Tolstoy's work, N. Sarraute casts her expert eye over the issue of the literary character, convinced that he/she only serves as a pretext for the expression of tropisms. Is it really necessary to devote time to detailed physical descriptions when a simple transmission of the expression of a look would suffice to clarify not only a person's physical aspect, which is reflected by skilled writing, but also the inner world that they inhabit? Harmonious, perfectly homogenous, L. Tolstoy's universe brings unknown realities to the French novel, in which individuals seem like their shadows, in which moments and sensations dominate human thoughts. An antipode to the Tolstoyan world, N. Sarraute's reality is committed to tearing off masks, to unveiling the real self which dominates us.

Keywords: L. Tolstoï , N. Sarraute , *Guerre et Paix* , *Portrait d'un inconnu*.

Dans les années cinquante, le nouveau courant littéraire qui rassemblait quelques écrivains français parmi lesquels Nathalie Sarraute, crée un scandale. Le « nouveau roman » ou l'« anti-roman » tente de montrer au monde littéraire toute la lourdeur du roman classique. La

transformation physique du personnage devient alors le point-clef de cette littérature où l'être humain parvient à exister « à l'intérieur de son organisme, dans la coquille de sa tête, dans l'armature de ses membres, et parmi toute la nervure de sa physiologie, tous les coins obscurs de son âme...¹ ». La notion de singularité et du déroulement unique des circonstances cède successivement sa place à la généralité et la banalité quotidienne dont le « nouveau roman » s'incorpore rapidement. Cependant avant que la question du personnage dans le roman classique et nouveau roman soit abordée, attardons nous un instant sur le sigle Nouveau Roman. Avec plusieurs années de recul nous constatons, en partageant entièrement l'opinion de Arnaud Ryknel², que l'appellation « nouveau roman » a toujours posé plus de problèmes qu'elle n'en a résolus. Pour être exact, le « nouveau roman » n'existe probablement pas et n'a probablement jamais existé. L'acharnement de ses détracteurs à proclamer sa mort suffirait peut-être à lui seul pour nous convaincre de ce qu'une telle classification a de suspect, voire de dangereux – malgré le caractère « pratique » qu'on ne peut s'empêcher de lui reconnaître. Opéré dans les années cinquante par les journalistes et la critique, assez vite récupéré par les intéressés eux-mêmes, ce rapprochement équivoque cherchait à rendre sensible la communauté de vue qui pouvait exister entre des écrivains aussi différents que Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget, Claude Ollier... Pourtant, le « nouveau roman » ne peut se définir valablement que comme un *refus* (refus de l'intrigue traditionnelle, refus du personnage classique, refus de la littérature engagée ou du roman à idées). Il n'est pas une école, même pas un mouvement, tout juste le fruit d'une coïncidence dont il nous faut mesurer les limites pour en saisir la véritable signification. Faute de comprendre le contenu purement négationnel des motivations communes à l'ensemble de ces écrivains, une grande partie du public et de la critique s'est souvent condamnée à ne voir derrière le spectre du Nouveau Roman qu'un groupement de fanatiques doctrinaires – ennuyeux de surcroît – appliquant avec plus ou moins de bonheur une méthode qui aurait été méditée et conçue *a priori*. La position de Nathalie Sarraute au sein de ce groupe doit être comprise comme celle d'un aîné.

Dès le début des années trente, renonçant progressivement à sa vocation d'avocate, N. Sarraute, devenue entre temps mère de trois filles, consacre son temps libre à l'écriture (c'est durant l'hiver de 1932 que l'écrivaine s'adonne à la composition de son premier texte littéraire qui excédera à peine une page). « Il me semblait de plus en plus qu'ils étaient, ces «Tropismes», la pulsion secrète de la vie : eux

seuls m'intéressaient. Je voulais qu'eux seuls intéressent le lecteur³ ». Cependant, avant que le lecteur découvre l'existence de ses pulsions intérieures qui sont à la base de chacun de nos gestes et pensées⁴, la question « comment ou chez qui éditer ? » occupa les pensées de N. Sarraute durant de longues années. Le refus de publication se référait directement au style de l'écriture et à la forme des tropismes. Quasi inclassables dans aucune des catégories littéraires existantes, ces courtes histoires (sont-elles des poèmes en prose comme les a désignés M. Belaval, des contes rédigés pour les adultes, des nouvelles sans intrigue ni personnages ?), dont le volume n'excède que rarement les deux pages, laissaient les éditeurs indifférents.

Le lecteur français découvre N. Sarraute en 1948 avec la parution de *Portrait d'un inconnu* préfacé par J.-P. Sartre. C'est le premier ouvrage sérieux de l'écrivaine (son premier recueil, *Tropismes*, publié en 1939 chez Denoël n'a suscité aucun intérêt) c'est le premier ouvrage sérieux où les tropismes⁵, les vibrations intérieures, remplaçant toute intrigue, génèrent l'action. Le lecteur pénètre dans ce « nouveau roman » comme dans un magma volcanique très épais des sentiments humains où les éruptions se manifestent aux moments inattendus. Les quelques centaines de pages ne présentent qu'ici et là un simulacre de cohérence aux yeux de lecteur, lorsque N. Sarraute consent à illustrer quelques « images » des sensations éprouvées. L'ensemble demeure sombre et très sophistiqué d'après la majorité des critiques confus devant cette « nouvelle réalité » : le narrateur perd son statut omniprésent et omnipotent de type balzacien, l'intrigue, remplacée par des réflexions et des observations, flirte volontiers avec la confusion et la contradiction. Le personnage aussi perd son statut traditionnel préférant être observé de l'intérieur. Son identité se trouve mise en question : métaphores abondantes mêlant avec hardiesse le spirituel et le physiologique comme l'abstrait et le concret, l'intérieur et l'extérieur renvoient à une seule et unique vérité - la mort du personnage traditionnel est annoncée.

Étiqueté, typifié, schématisé en caractère, le personnage n'offre pas - ou ne nous offre plus - la réalité d'une véritable présence : il y a la pauvreté d'une image, la distance d'un souvenir ; on ne vit pas avec lui, on raisonne sur lui, on le pense, c'est en grande partie, un objet d'entendement.⁶

Alors on se demande, ce qui peut lier les personnages quasi effacés de Nathalie Sarraute à ceux de romaniste russe Léon Tolstoï...

Ce n'est qu'en 1943, écrivant le *Portrait d'un inconnu*, que N. Sarraute choisit « comme modèles parfaits de personnages de roman, de

personnages « vivants », admirablement réussis, deux personnages de *Guerre et Paix*, le vieux prince Bolkonski et sa fille. « Je les ai choisis pour les opposer, dans leur perfection, à ce qu'étaient devenus ses personnages après toutes « les dislocations et désintégations qu'ils n'avaient cessé de subir à travers le roman contemporain. Je voulais montrer que chercher à imiter ces modèles, c'était aller à contre-courant de l'évolution de la littérature de notre temps.⁷ » Ecrire comme écrivait L. Tolstoï est devenu impossible car imiter la perfection, selon les mots de N. Sarraute, ne servait à rien. Elle a toujours souligné l'importance des mots de Flaubert disant que le crime le plus grave d'un romancier était de répéter les découvertes de ses prédécesseurs. C'est certainement pour cette raison que le personnage, qui a toujours été le centre de gravité et d'attention de tout l'univers romanesque, commence à contredire et subvertir toutes les « lois » de sa construction traditionnelle. Il devient un échantillon, placé sous un microscope : tout ce qui intéresse les chercheurs⁸, c'est la représentation microscopique qui est aussitôt enregistrée sur les fichiers d'analyse. L'échantillon n'est rien d'autre qu'une description détaillée de ses composants et le personnage privé de physique n'est autre qu'un spécimen ; tout ce qui le caractérise, c'est son intérieur. C'est cela la réalité sarrautienne, l'unique et la seule réalité : « Nous sommes en réalité tous comme ça : multiplicité des contradictions, mais du dehors et de loin, on nous voit forcément comme des personnages⁹ ». Nathalie Sarraute réduit progressivement le personnage au niveau « zéro ». Privé de nom, de physique et de statut social, il n'est plus caractérisé par ses actions, seules les paroles deviennent son unique identité : *on est ce qu'on fait* se remplace par *on est ce qu'on dit*. Le pronom personnel de la troisième personne, qu'elle utilise très souvent, marque plus que jamais l'universalité de ses pensées, dénude le caractère impersonnel mais tout à fait particulier de ses personnages. N. Sarraute met en scène l'humanité en général, créant en quelque sorte un personnage universel, un portrait commun. Même les tropismes qui se définissent dans *Le Robert* comme des « forces obscures intérieures inexplicables », n'en prétendent pas moins donner accès à une matière essentiellement impersonnelle et collective. Le personnage-type sarrautien est en effet si peu caractérisé physiquement que l'autoportrait qu'elle dessine au fil du récit à l'aide des va-et-vient intérieurs pourrait sans peine devenir un « autoportrait universel » où chacun sera en mesure de se reconnaître.

La vision des choses de L. Tolstoï était différente. L'œuvre tols-toïenne, selon les paroles de N. Sarraute, atteint ce point d'équilibre et d'harmonie parfaite, cette perfection propre aux œuvres qui marquent

une apogée, un point ultime, qui sont, dans une certaine voie, arrivées jusqu'au bout. Il n'y a pas moyen d'aller plus loin. Il ne reste qu'à imiter. « L'œuvre de Raphaël pourrait, en peinture, lui être comparable. Un regard lucide, pénétrant, bienveillant, serein, se pose également sur toute chose. Et se pose à peu près à ce niveau où peut se poser sans trop d'efforts le regard également lucide et serein des lecteurs. Tout est vrai, juste, observé avec acuité et finesse.¹⁰ » Un instrument admirable, un style puissant, pur, extraordinairement précis, transmet avec une vigueur, une aisance extrême, tout ce que perçoit ce regard. Rien n'est laissé dans l'ombre, rien ne se dérobe devant des efforts douloureux, désespérés, impuissants. Y a-t-il des coins d'ombre, aussitôt la même lumière égale, vive et douce les éclaire. Rien ne fait plus peur. Pas de tâtonnement. Aucun monstre. Et cet univers, qui paraît s'offrir tout entier, recrée avec une précision étonnante ce don d'évocation; il paraît être la réalité même. La seule réalité possible. Celle que tous nous voyons. Rien ailleurs, rien derrière. On est enfermé dans un système clos, lisse et rond qui se ferme sur lui-même. On est placé au pont idéal où un homme normal et saint se place tout naturellement pour percevoir la réalité. Aucune folie. « Des balivernes de névropathe » disait L. Tolstoï de l'œuvre de Dostoïevski. Tous ceux qui s'échappaient de ce système – qui est la réalité même, la seule réalité possible – sont des fous. Et aujourd'hui encore combien de critiques et de lecteurs ne sont-ils pas de l'avis de L. Tolstoï ?

L. Tolstoï dessine une image romanesque parfaite, le personnage devient la base de ce système romanesque, son point d'appui. « Et je ne crois pas qu'on puisse dans toute la littérature – Dickens excepté, et encore ! – trouver des personnages qui paraissent plus « vivants », plus ressemblants. Aucune passion, comme chez Balzac, ne les tord, ne distend leurs traits, aucune obsession, chez celui qui les observe, ne les pousse jusqu'à l'outrance. Ce sont des êtres sociaux qui agissent comme nous voyons agir les gens autour de nous, et dont les sentiments rendent parfaitement compte de leurs actes. Les personnages sont à ce point saisis comme les saisis notre conscience claire (N. Sarraute ne parle pas de notre conscience moins claire, qui elle, sans que nous le sachions ou voulions le savoir, saisi bien d'autres choses et au plus haut point inquiétantes), les personnages sont à ce point vivants qu'ils font pour la plupart des lecteurs russes et pour beaucoup de lecteurs non russes partie de leur cercle d'amis, de leur famille. Natacha, Pierre Bézoukhov, Lévine, le prince Bolkonski, ce sont les parents, les plus chers amis, de chacun¹¹ ». Et ces personnages sont intégrés dans une totalité. Nous savons tout sur eux, tout ce qu'il est possible de savoir. Nous les

voyons dans leurs activités sociale, intellectuelle, dans leurs rapports avec leurs collègues, leurs supérieurs, leurs domestiques, leurs amis, leur femme, leurs enfants, leurs frères et sœurs, leurs parents. Nous les voyons aimer, se marier, se tromper, haïr, pardonner, naître, mourir, aller au bal, aux comités, dans les ministères, dîner en ville, travailler dans les champs ou peindre des tableaux. Nous sentons à tout moment que si nous le voulions, nous pourrions tout savoir. Et d'ailleurs, une fois le livre refermé, il nous semble que nous savons tout, surtout sur leur physique, car l'évolution des personnages s'est déroulée devant nos yeux. Prenons l'exemple de Natacha. Au début du roman elle n'a que treize ans, « sans être jolie, cette petite personne aux yeux noirs, à la bouche trop grande, pétillait de vie ¹² » [« черноглазая с большими глазами, некрасивая, но живая девочка »]. L'empreinte de l'enfance se sent toujours sur cette nature fraîche même à l'âge de quinze ans, quand, en voyant son frère Nicolas arriver, elle saute sur un pied et se met à « pousser des cris perçants¹³ » [« пронзительно визжит »]. A dix-huit ans, ayant l'assurance d'une jeune fille gracieuse, Natacha se fiance au prince André. Même Anatole Kouragine, l'expert de la beauté féminine, ne peut s'empêcher de souligner la splendeur de ses cheveux, de ses mains, de ses épaules... Lors de la dernière rencontre dans la nuit avec le prince André, « le maigre visage pâle de Natacha avec ses lèvres gonflées était loin d'être beau ; - il était effrayant. Mais le prince André ne le voyait pas, il regardait ces yeux brillants, qui étaient si beaux.¹⁴ » [« худое и бледное лицо Наташи с распухшими губами было более чем некрасиво, оно было страшно. Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны. »]. La guerre, les séparations, les souffrances s'impriment sur le visage de la jeune héroïne de L. Tolstoï : Pierre en la voyant après les derniers événements douloureux ne reconnaît pas immédiatement dans cette personne vêtue d'une longe robe noire [« дама в черном платье »] sa Natacha, vive et gentille. Elle a vraiment vieilli, ne peut s'empêcher de remarquer Pierre. C'est sûrement dans le dernier chapitre que le lecteur devient témoin de tous les changements effectués dans le physique de l'héroïne principale tolstoïenne ; à vingt-deux ans, portant dignement le nom de la comtesse Bézoukhov, Natacha est méconnaissable : « Elle avait pris de l'embonpoint et s'était épanouie, si bien qu'on aurait eu du mal à reconnaître dans cette plantureuse mère de famille la mince et remuante Natacha d'autrefois. Les traits de son visage s'étaient accentués et avaient pris une expression de clarté et de tranquille mollesse. Elle n'avait plus cette flamme de vie toujours brûlante qui faisait son charme autrefois. Maintenant, souvent, on n'apercevait d'elle que son

visage et son corps, on ne voyait pas son âme ; on ne voyait que la forte femelle, belle et féconde. La flamme d'autrefois se rallumait en elle rarement. Cela n'arrivait plus que dans des cas exceptionnels, comme aujourd'hui, quand son mari rentrait de voyage, quand un de ses enfants relevait de maladie et quand, avec la comtesse Marie, elle parlait du prince André (elle ne parlait jamais du prince André devant son mari, le supposant jaloux du souvenir qu'elle en gardait) ou quand, par hasard, quelque chose la poussait à chanter, alors qu'elle avait complètement abandonné le chant depuis son Mariage. Et durant ces rares instants où la flamme d'autrefois se ranimait dans ce beau corps épanoui, elle devenait encore plus séduisante qu'avant.^{15»} [« Она пополнела и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка. Очень редко зажигался в ней теперь прежний огонь. Это бывало только тогда, когда, как теперь, возвращался муж, когда выздоравливал ребенок или когда она с графиней Марьей вспоминала о князе Андрее (с мужем она, предполагая, что он ревнует ее к памяти князя Андрея, никогда не говорила о нем), и очень редко, когда что-нибудь случайно вовлекало ее в пение, которое она совершенно оставила после замужества. И в те редкие минуты, когда прежний огонь зажигался в ее развившемся красивом теле, она бывала еще более привлекательна, чем прежде.»] N. Sarraute a raison, témoin des neuf années de vie des personnages de L. Tolstoï, le lecteur finit par tout connaître sur le physique, les sentiments et surtout sur le quotidien de ces derniers. Et Natacha est loin d'être le seul exemple...

Dans le roman de L. Tolstoï *Guerre et Paix*, presque six cents personnages font une apparition, rapide ou plus systématique. Chacun est unique dans son genre, aucune ressemblance physique ni psychologique n'est point remarquable. En caractérisant ses êtres humains, leurs actions et passions, l'auteur donne une grande importance à l'art de la représentation du portrait où aucun détail n'est négligé. Le sourire et les yeux (les miroirs de l'âme), par exemple, acquièrent rapidement le rôle des porteurs d'une certaine vérité, laissant apparaître le véritable caractère de l'individu. Le sourire de Hélène, L. Tolstoï qualifie d'un sourire d'une femme parfaitement belle « jeune, satisfaite, exhalant la joie de vivre^{16»} [« молодой, неизменной, самодовольной »]

en le comparant avec le sourire de Natacha « enfantin, solonnel, [avec] un sourire de joie et de tranquillité [□] » [« детской, торжественной, улыбкой радости и успокоения »]. Et pour que le lecteur s'oriente facilement parmi les personnages préférés et non préférés de l'auteur, la description des yeux définit rapidement le ton de la narration. Si les yeux de Pierre attirent par leur côté « amiable », les yeux de Dolokhov font naître le sentiment de l'ambivalence vers sa personnalité suite à juxtaposition des adjectifs incompatibles au premier regard : des yeux « clairs, bleus, magnifiques, insolents¹⁸ » [« ясные, голубые, прекрасные и наглые »]. Le personnage de la princesse Marie, malgré sa figure informe et sa démarche lourde ne peut que provoquer de la sympathie chez le lecteur car l'expression de ses yeux repend la paix et la tranquillité sur la personne qui les regarde. Les traits négatifs de son physique s'estompent rapidement au profit de la noblesse de l'âme et de la bonté du cœur.

Dans sa tentative de transmettre la véritable nature des ses personnages, L. Tolstoï, comme N. Sarraute, fait recours à la métaphorisation. La thématique animale acquiert des fonctions fondamentales dans la révélation de la nature des êtres tolstoïens : Anatole Kouragine, pareil à un fauve sauvage, ne fait que soumettre à ses instincts basiques ; Natacha, comme une chèvre domestique, un peu gâtée, rapidement influençable, succombe facilement au charme incomparable et à la beauté masculine d'Anatole. La princesse Lisa, dont le lecteur se sépare assez rapidement, laisse gravée dans la mémoire l'image suivante : « Comme un cheval de bataille qui tressaille au son de la trompette, Lise, oublieuse de son état de santé, s'apprêtait à prendre le galop de la coquetterie, fort inconsciemment d'ailleurs et sans la moindre arrière-pensée, emportée tout simplement par une naïve et joyeuse frivolité. ¹⁹ » [« Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услыхав звук трубы, бессознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу кокетства, без всякой задней мысли или борьбы, а с наивным, легкомысленным весельем. »].

Les personnages de L. Tolstoï sont réels, mais n'oublions pas qu'ils sont des personnages. « De ces personnages de roman si réussis que nous disons d'eux habituellement qu'ils sont « réels », « vivants », plus « réels » même et plus « vivants » que les gens vivants eux-même. [□] » Sur deux personnages de L. Tolstoï, le vieux prince Bolkonski et la princesse Marie, N. Sarraute essaye d'expliquer le véritable sens du terme « réalité ». Construisant la narration sur les relations des trois personnages, le père, la fille et en toute évidence l'ami de la famille, même si la nature de la parenté reste obscure jusqu'à la fin du roman (rappelons qu'au centre

du roman *Guerre et Paix* sont situés trois familles : les Rostov, les Kouragine et les Bolkonski), N. Sarraute divisant l'espace romanesque en plusieurs mondes superposés, tente, à l'aide des réflexions intérieures et dialogues rapportés, d'établir la vérité. Les personnages enfermés et insociables de N. Sarraute rappellent les personnages du vieillard et de la princesse Marie de L. Tolstoï par une seule particularité, le père porte sans cesse un masque ne laissant jamais paraître son véritable visage. Se heurtant sans cesse à un masque⁶ artificiel au lieu d'un tendre visage paternel, la fille cherche constamment les signes, les preuves d'amour. Ce visage, devenu inconnu au fil des années, n'est rien d'autre qu'un masque parfait d'accommodement ajusté pour chaque situation et contexte. Tout est question de jeux (« [...] tu peux arriver comme nous à retrouver ce visage, notre visage, que tu leur faisais voir... [...] ceux qui nous apparaissent dans les glaces, sur les photographies, pas un de nos visages composés [...]»²¹). Les recherches de la fille la dirigent vers l'impasse, aucun mot, aucun signe ne laisse témoigner d'un moindre geste de tendresse, de compassion, d'amour paternel. L'opinion que la fille se fait de son père est préférée par le vieillard.

[...] il a des antennes si sensibles – son approche, sa présence silencieuse derrière le mur. Aussitôt, comme mû par un déclenchement automatique, son visage change : il s'alourdit, se tend, il prend cette expression particulière, artificielle, figée, que prend souvent la figure des gens quand ils se regardent dans une glace, ou encore cet aspect étrange, assez difficile à définir, qu'on voit parfois aux visages qui ont subi une opération de chirurgie esthétique.²²

Le seul moyen envisagé par N. Sarraute afin de voir le véritable visage du vieillard, et encore la question porte un grand point d'interrogation, c'est d'attendre sa réaction au seuil de sa mort. Les gens laissent tomber les masques voyant la fin s'approcher comme si c'était une sorte de confession, une demande de pardon. L'exemple du vieux prince Bolkonski (« 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.²³ ») pourrait servir d'exemple. La mort est l'unique remède possible contre cette forte envie de *rester inconnu*. Vraiment ?

Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort.

Après la mort ?... Mais non, ce n'est rien, cela non plus...²⁴

Fasciné par les images que le vieillard et sa fille dégagent, l'ami de la famille, se sent obligé d'avoir recours à certaines manœuvres en espérant ainsi obtenir la récompense : faire tomber les masques. Cependant, si séduire la fille paraît une épreuve surmontable, c'est loin d'être le cas pour le vieil homme sur qui les jeux de séduction s'avèrent inefficaces. Résistant et totalement indifférent aux mots doux de celui qui ne souhaite que bercer sa vigilance, le vieillard ne s'abandonne jamais. Les face-à-face, les regards échangés ne font qu'effleurer le masque artificiel qu'il adopte fréquemment compromettant entièrement le succès de l'opération entreprise par le narrateur. Conscient d'avoir échoué, ce dernier capitule : « J'ai renoncé. Je me suis livré pieds et poings liés. Les masques m'ont perdu. [...] je renonce, j'abandonne entièrement²⁵ ». Toutefois, englouti par ses calculs de séduction, le narrateur ne remarque pas qu'à son tour, il devient la proie facile du vieil homme qui ne cherche qu'à dominer et triompher. Optant plutôt pour la provocation que pour la séduction, chacun des gestes du vieillard lance « un défi²⁶ » : « [...] il est là sûrement depuis quelque temps déjà à essayer de me provoquer, de me narguer doucement, comme il fait toujours, à sa manière insidieuse, [...]²⁷ ».

Inspirateurs et parallèlement anti-thèse pour les écrivains de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, les romans de L. Tolstoï n'ont pas cessé de surprendre. Les lecteurs, habitués à des personnages « vivants » que le romaniste russe a créés, manifestaient une certaine réticence envers la littérature qui bannissait toute description physique des protagonistes préférant la transmission directe des pensées et des sentiments intimes à l'aspect extérieur humain. Cependant, avec le temps, les textes de N. Sarraute ont pu trouver leur place à côté des classiques, devenant à leur tour la cible des écrivains contemporains, tournés *a priori* vers l'œuvre tolstoïenne.

Notes

1. Foucault M. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : N.R.F, 1966.
2. Rykner A. *Nathalie Sarraute*. Paris : Les Contemporains, Seuil, 2002.

3. Sarraute N. *L'ère du soupçon, Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 1553.
4. N. Sarraute a toujours insisté sur le fait que « Tout le monde les a, ces mouvements, tous le monde les éprouve. » Benmussa S. Qui êtes-vous ? Lyon : *La Manufacture*, 1987, p. 60.
5. En physiologie végétale, un tropisme est une réaction d'orientation des organes d'une plante (racines, tiges, feuilles, fleurs...) à une anisotropie de milieu. La lumière et la gravité sont les deux principaux facteurs du milieu respectivement responsables des phototropismes et gravitropismes.
6. Cranaki Y., Belaval M. *Nathalie Sarraute*. Paris : Gallimard, 1965, p. 32.
7. Sarraute N. « Tolstoi ». *Les lettres françaises*, 22-28 spetembre 1960, p. 1-5.
8. C'est dans l'entretien accordé à *Revue de l'Institut de sociologie* que Nathalie Sarraute dit : « Pour nous, ce qui compte le plus, c'est l'effort, le risque, l'aventure. [...] c'est dans le fait même de chercher qu'est l'accomplissement ». Cette notion de « écrivain-chercheur » est évoqué plusieurs fois par des critiques divers : « L'écrivain pour Sarraute est essentiellement un chercheur. Il vit constamment dans l'expérience, explore les régions secrètes du vécu, va du connu vers l'inconnu, patrouille dans le réel pour traquer les possibles et découvrir des nouveautés. Son travail consiste à rendre visible l'invisible. »
9. Sarraute N., *Cahiers du cinéma*, mars 1994, no 477, p. 8.
10. Sarraute N. « Tolstoi ». *Les lettres françaises*, 22-28 spetembre 1960, p. 1-5.
11. Tolstoi L. *Guerre et Paix*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1952, p. 47.
13. Ibidem, p. 379.
14. Ibidem, p. 1203.
15. Ibidem, p. 1499.
16. Ibidem, p. 14.
17. Ibidem, p. 55.
18. Ibidem, p. 398.
19. Ibidem, p. 280.
20. Sarraute N. *Portrait d'un inconnu. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 74.
21. Ibidem, p. 114.
22. Ibidem, p. 70.
23. Il fait remarquer que cette citation est traduite et incluse directement dans le texte de *Portrait d'un inconnu* par N. Sarraute. Le texte original est légèrement autre :

[...] в игре мелкими кругами падавшего света, сквозь тень липовой аллеи, не могла дать себе отчета в том, какая перемена произошла в его лице. Одно, что она увидала, было то, что прежнее строгое и решительное выражение его лица заменилось выражением робости и покорности. [...] « Душенька... или дружок.. ». Княжна Марья не могла разобрать; но, наверное, по выражению его взгляда, сказано было нежное, ласкающее слово, [...] и что-то детски-робкое и недоверчивое выразилось в его лице при этом спросе. [...] la faible lumière que tamisait l'ombre épaisse des tilleuls ne lui permit point tout d'abord de discerner le bouleversement de ses traits. Elle remarqua seulement que son visage, auparavant sévère et énergique, avait pris une expression humble et craintive. [...] - Ma chère âme, ma chère amie... - Marie ne saisit pas très bien l'expression exacte, mais comprit à son regard que pour la première fois il lui disait un mot tendre. [...] son visage prenait l'expression timide d'un enfant qui craint un refus.) Ibidem, p. 931-935.

24. Sarraute N. *Portrait d'un inconnu. Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1996, p. 175.
25. Ibidem, p. 71.
26. Ibidem, p. 95.
27. Ibidem, p. 93.