

## Les Fruits d'Or : Nathalie Sarraute

Hannah Arendt, Claude Habib

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Arendt Hannah, Habib Claude. Les Fruits d'Or : Nathalie Sarraute. In: Les Cahiers du GRIF, n°33, 1986. Annah Arendt. pp. 16-28.

doi : 10.3406/grif.1986.1678

[http://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1986\\_num\\_33\\_1\\_1678](http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1986_num_33_1_1678)

---

Document généré le 14/10/2015



Persée  
Creative Commons  
BY-NC-ND

Eva et Clara Beerwald, Hannah Arendt (à 15 ou 16 ans)

# Les Fruits d'Or : Nathalie Sarraute

Hannah Arendt

A l'exception de son premier ouvrage, *Tropismes*, tous les livres de Nathalie Sarraute existent désormais en anglais. Il faut remercier son éditeur et Maria Jolas qui, pour reprendre les mots de Janet Flanner dans le *New Yorker*, a traduit cette œuvre « dans un anglais tellement naturel qu'elle semble seulement transposée dans une autre clef ». Il est rare que les romans soient des chefs-d'œuvre, et en cela les choses sont ce qu'elles doivent être ; il est plus rare encore de trouver une traduction parfaite et en cela les choses ne sont pas, sans doute, telles qu'elles devraient être ni qu'elles le pourraient.

Quand Nathalie Sarraute publia son premier roman, *Portrait d'un inconnu*, en 1948, Sartre, dans une préface, la rangea parmi les auteurs d'œuvres « toutes négatives »<sup>1</sup> comme Nabokov, Evelyn Waugh, et le Gide des *Faux Monnayeurs* ; il baptisa ce genre « anti-roman ». Dans les années cinquante, l'anti-roman devint le nouveau roman, et Sarraute en fut l'origine. Toutes ces classifications ont quelque chose d'artificiel, et se révèlent, quand on les applique à Mme Sarraute, difficilement justifiables. Elle a elle-même désigné ses devanciers, Dostoïevski (en particulier les *Mémoires écrits dans un souterrain*), et Kafka, en qui elle voit le légitime héritier de Dostoïevski. On peut dire en tout cas que ses deux premiers romans au moins, le *Portrait* et *Martereau* (1953), sont écrits contre les présupposés du roman traditionnel, le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel l'auteur et le lecteur évoluent dans un monde commun constitué d'entités bien connues, où des personnages aisément reconnaissables se comprennent à partir des qualités et des propriétés qui leur sont imparties. « Depuis lors », écrit-elle dans son re-

Cet article a paru dans *The New York Review of Books* lors de la sortie en anglais de *Les Fruits d'Or*, traduit par Maria Jolas.

Manifestement très familière de l'œuvre de Nathalie Sarraute, Hannah Arendt la cite abondamment au cours de cet article. Mais elle cite toujours la traduction anglaise, sans indiquer de références précises. En dehors des citations *stricto sensu*, l'article d'Arendt comporte des allusions textuelles qui ne peuvent être involontaires. Nous avons dû rechercher dans l'œuvre de Sarraute les citations originales. Toutes celles que nous avons pu retrouver font l'objet d'une note indiquant ses références précises. Les citations sans note n'offrent donc pas un texte fiable, puisqu'il s'agit de passages de Sarraute traduits en anglais puis retraduits en français. (Note de la Traductrice.)

cueil d'essais, *L'Ère du soupçon*, « (ce personnage) a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage (...), son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom <sup>2</sup> ». L'Homme en tant que tel est devenu un inconnu, de sorte que le choix du héros importe peu au romancier, et moins encore le type d'environnement dans lequel il le place. Et, puisque « (le personnage) trônait entre le lecteur et le romancier » <sup>3</sup>, puisqu'il était « objet de leur ferveur commune » <sup>4</sup>, cet arbitraire du choix marque une grave rupture de la communication.

Afin de regagner une partie de ce terrain commun, Nathalie Sarraute, très ingénieusement, a pris pour point de départ le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, censé être l'héritage culturel commun à l'auteur et au lecteur, et elle a commencé par choisir ses personnages dans ce monde abondamment peuplé. Elle les a tirés directement de Balzac et de Stendhal, les a dépouillés de toutes leurs qualités secondaires – habitudes, mœurs, propriétés – par lesquelles ils pouvaient être datés, et elle a conservé le strict essentiel, par lequel nous les gardons en mémoire : l'avarice – dans le *Portrait*, le père qui vit avec sa fille célibataire, terne et chapardeuse, dont les maladies, réelles ou imaginaires, forment l'axe de l'intrigue – ; la haine et l'ennui – la cellule familiale très soudée qui survit encore en France, « le monde sombre, entièrement fermé » de la mère, du père, de la fille et du neveu dans *Martereau*, où l'intrigue tourne autour de « l'étranger » qui escroque au père l'argent que celui-ci avait voulu dissimuler au percepteur. Même dans le roman suivant, *Le Planétarium*, le héros personnifie l'ambition (l'intrigue, d'un modèle connu, décrit son « impitoyable ascension » dans l'espace social).

Sarraute a fracturé la surface « lisse et dure » de ces personnages (« rien que des poupées bien faites ») afin de découvrir les vibrations sans fin des humeurs et des senti-

ments qui, bien qu'ils soient à peine perceptibles dans le macrocosme du monde extérieur, sont comme le tremblement d'une série infinie de séismes dans le microcosme du moi. Cette vie intérieure – ce qu'elle appelle « le psychologique » – n'est pas moins cachée « du monde superficiel » des apparences que le processus physiologique de la vie qui poursuit son cours dans les organes internes, protégé par la peau de l'apparence corporelle. Ni l'un ni l'autre ne se montre de son plein gré. Et tout comme le processus physiologique ne s'annonce naturellement qu'à travers le symptôme d'une maladie (pour me servir de sa propre image <sup>5</sup>, le minuscule bouton qui est le signe de la peste) mais requiert un instrument spécial – le bistouri ou les rayons X – pour devenir visible, de la même façon, ces mouvements psychologiques provoquent l'éruption de symptômes seulement en cas de grand désastre, et de même ils requièrent, pour être sondés, ces instruments du romancier que sont les loupes du soupçon <sup>6</sup>. Choisir, non pas le divan du psychanalyste, mais l'intimité de la vie de famille, cette « pénombre » derrière des rideaux tirés, avec ses harmoniques à la Strindberg, pour en faire le laboratoire de cette espèce de vivisection psychologique, c'était un véritable coup de génie, car c'est ici que la « limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation » <sup>7</sup> s'effondre le plus souvent, de sorte que la vie intérieure du moi peut éclater jusqu'en surface dans ce qu'on appelle communément des « scènes ». Sans aucun doute, ces scènes sont la seule distraction dans l'ennui infini d'un monde entièrement replié sur lui-même, et cependant, elles forment aussi la pulsation vitale d'un enfer où nous sommes condamnés à « tourner éternellement », où toutes les apparences sont percées sans qu'aucun sol ferme ne soit jamais atteint. Derrière le mensonge et les faux semblants, il n'y a rien, hormis les vibrations d'une sempiternelle irritation – « un chaos où s'engloutissent mille possibilités » – une fondrière où chaque pas enfonce plus profondément et rapproche de la perte.

De cette vie intérieure, tumultueuse, explosive, qui est le

fait d'un « je tout-puissant »<sup>8</sup>, Nathalie Sarraute était passée maître avant qu'elle n'ait commencé sa seconde série de romans, *Le Planétarium* (1959) et *Les Fruits d'Or* (1963), lesquels, en dépit de ressemblances techniques et stylistiques, appartiennent à un genre différent. Dans ses essais, écrits durant la première période et publiés en 1956, aussi bien que dans des interviews et dans de nombreux passages de ses romans, elle a expliqué ses intentions avec une grande lucidité, et le critique est en vérité bien tenté de se faire l'écho des aperçus qu'elle donne. Ainsi elle a parlé avec beaucoup de liberté des « mouvements psychologiques » qui « constituent en fait le principal élément de (sa) recherche ». Elle a également formulé, bien qu'avec plus de réserve, son espoir de se frayer un passage vers quelque domaine d'authentique réalité, non pas « le beau, le bon, le vrai » de Goethe, mais seulement quelque minuscule parcelle de réalité qui ne serait ni altérée ni déformée. Peut-être se révélera-t-il qu'il s'agissait de « rien ou presque rien », « la première herbe (...), un crocus encore fermé (...), la main d'un enfant qui se blottirait au creux de la mienne »<sup>9</sup>. Finalement, elle cite la célèbre phrase des *Frères Karamazov* qui pourrait être placée en exergue de toute son œuvre : « Maître, que faire pour gagner la vie éternelle ? Le Staretz se rapproche un peu plus : “Surtout ne vous mentez pas à vous-mêmes<sup>10</sup>” ». (Sur ce point, comme à bien d'autres égards, elle est plus près de Mary McCarthy que presque aucun autre écrivain vivant.)

Chez un auteur qui a poussé si loin l'explication de son travail, les éléments manifestes dont elle n'a rien dit sont peut-être d'autant plus dignes d'attention. En premier lieu, ce caractère entièrement négatif des choses qu'elle découvre, qui avait tellement frappé Sartre. Rien, ni dans sa méthode, ni dans le sujet traité, n'explique la nature catastrophique de la vie intérieure, l'absence totale ou quasi totale d'amour, de générosité, de magnanimité et autres affections semblables dans son œuvre. Chaque mot, s'il n'est pas délibérément trompeur, est une « arme ». Toutes les pensées sont « assemblées comme une

armée large et puissante sous ses bannières (...) au moment de donner la charge ». La métaphore de la guerre envahit tout. Même chez Kafka, comme elle l'a elle-même remarqué – sans parler de Dostoïevski ou de Proust et Joyce, les premiers maîtres du monologue intérieur – ces « moments de sincérité, ces états de grâce », qui sont absents de son propre travail, existent encore. En second lieu, et de manière plus surprenante, il y a le fait qu'elle n'a jamais théorisé l'utilisation tout à fait saisissante qu'elle fait du pronom « ils » – ce qu'« ils disent », le lieu commun, le cliché, la tournure purement idiomatique – soulignée par beaucoup de critiques et d'admirateurs. « Ils » firent leur première apparition dans le *Portrait*, passèrent au premier plan de l'intrigue dans *Le Planétarium* et devinrent le héros des *Fruits d'Or*.

Dans le *Portrait* qui, de même qu'une tragédie grecque, comporte trois personnages principaux – le Père, la Fille et l'Observateur qui raconte l'histoire, moderne travestissement de l'antique messenger –, « ils » forment le chœur. Le père et la fille sont entourés et soutenus par une « cohorte protectrice »<sup>11</sup> appartenant au monde extérieur – le père par ses vieux copains qu'il rencontre régulièrement dans un restaurant, la fille par le bavardage incessant sur les paliers des grands immeubles de vieilles femmes qui se sont groupées autour d'elle depuis qu'elle était au berceau, « dodelinant la tête (...), semblables aux marraines maléfiques des contes de fées<sup>12</sup> ». En entonnant leurs platitudes immémoriales, les chœurs soutiennent les personnages principaux (« les enfants n'ont jamais de reconnaissance, croyez-moi ») et forment un « puissant rempart » de banalité derrière la ligne de combat où les personnages se rendent afin de regagner « la densité et le poids, la stabilité », afin de redevenir « quelqu'un ». La paix revient quand la fille, après avoir trouvé un mari incolore, se prépare à rejoindre le chœur : « Je mêlerai pieusement ma voix aux leurs<sup>13</sup> ».

Cette relation entre je et « ils » peut s'inverser dans les derniers romans. Dans *Le Planétarium* et *Les Fruits d'Or*,

« ils » apparaît souvent comme l'incarnation de l'ennemi, la cause de tous les désastres endurés par le « je » – au premier moment d'inattention, « ils » vont venir et vous « saisir, vous empoigner » sans pitié « comme des chiens qui flairent dans tous les coins pour dénicher la proie qu'ils emporteront entre leurs dents et que tout à l'heure, dès qu'ils seront sortis d'ici, ils déposeront, toute tiède et palpitante, aux pieds » de celui qu'ils prendront pour leur maître à ce moment-là <sup>14</sup>.

Enfin, en dernier lieu, il y a la « métamorphose », le moment de vérité, autour duquel chaque roman est centré, comme la tragédie grecque est centrée autour du moment de reconnaissance. C'est ce qui donne à l'écriture de Nathalie Sarraute une qualité dramatique qui est, je pense, unique dans la littérature de fiction contemporaine. (Elle a sans doute emprunté le mot à la célèbre nouvelle de Kafka – dans le *Portrait* elle utilise même l'image originale : le père et la fille s'affrontent comme « deux insectes géants, deux énormes bousiers » <sup>15</sup>). La métamorphose se produit dans les rares moments où les deux sous-conversations s'affrontent, c'est-à-dire au moment de la descente, du grand jour des apparences jusqu'au « fond d'un puits » où, nus, « accrochés l'un à l'autre », tout en glissant et luttant ensemble dans un monde inférieur aussi incommunicable et privé que le monde des rêves et des cauchemars, les deux personnages se rencontrent dans une intimité meurtrière qui n'autorise aucune dissimulation.

Dans leur féroce quête de la vérité (« c'est ainsi que tu es, ne te mens pas à toi-même ») les deux premiers romans laissent le lecteur avec ce même sentiment de compassion que Strindberg éprouvait pour l'espèce humaine tout entière : « Pitié pour les hommes ! » La famille, après tout, est la forme la plus naturelle de la communauté humaine, et ce qui se révèle dans son cadre semble indiquer quelque chose de la « nature humaine ». Le cadre des deux romans suivants est la société qui est artificielle comparée à la famille, et plus artificielle en-

core dans ce cas-ci, puisque la société considérée est celle de la clique littéraire. (Le planétarium « n'est pas le vrai ciel mais un ciel artificiel » comme Mme Sarraute l'a expliqué dans une interview à François Bondy dans *Der Monat*, décembre 63.) Chose étrange, le résultat de ces divers cadres est que, d'autre part, la conversation et la sous-conversation sont plus intimement reliées, et que, d'autre part, tout ce qui avait été si désespérément triste, presque tragique, dans la première partie de l'œuvre, tourne en franche et joyeuse comédie. Ici, dans la sphère du social, il n'y a « rien de sacré... pas de lieux saints ». « Pas de tabous » qui pourraient être violés ; ici « nous sommes tous les mêmes (...), tous des hommes (...) bien pareils »<sup>16</sup> et nous n'avons besoin d'aucune intimité pour nous inviter les uns les autres à abattre nos cartes : chaque distinction, ou même chaque simple différence « c'est là un accident, une excroissance curieuse, c'est là une maladie »<sup>17</sup>, peut-être même « un petit miracle »<sup>18</sup>, si cela finit par se concrétiser en un objet, quelque ouvrage d'art : « on ne peut pas l'expliquer... mais quant au reste, quelle ressemblance. »<sup>19</sup> (Tiré des *Fruits d'Or*).

*Le Planétarium* conserve pourtant de nombreux « personnages » empruntés au cadre familial – père, tante, et membres par alliance – qui ne sont en rien « tous pareils » ; de plus, ce roman comporte deux personnages centraux, Julien Sorel et Mme de Rénal en travestissement moderne : le jeune *ambitieux*<sup>20</sup> est devenu un arriviste moyen, « un petit chenapan : quand il a envie de quelque chose, rien de l'arrête, il n'y a rien qu'il ne ferait », et la *femme passionnée*<sup>21</sup> de la bonne société est devenue une célébrité littéraire. Il n'y a rien entre eux, il ne reste plus de passion dans cette société. Ils ne sont pas de vrais protagonistes, mais plutôt les membres d'un chœur qui aurait perdu ses protagonistes, les silhouettes, presque prises au hasard, du « ils ».

L'histoire raconte comment le jeune couple âpre au gain obtient l'appartement de la tante du jeune homme (ils en ont déjà un qu'ils habitent, mais ils ont besoin d'un nou-

vel appartement « pour recevoir »). Cette tante, à son grand chagrin, y avait fait installer une porte de mauvais goût flambant neuve. Ce qu'il y a de plus complexe dans l'histoire se rapporte au mobilier, ainsi qu'à la malheureuse porte. La métamorphose se produit presque à la fin du livre, et, fort élégamment, elle a trait à cette même porte : le jeune homme fait visiter les lieux à la célébrité pour laquelle il s'est donné toute cette peine. Il est au désespoir à cause de la porte, mais il est sauvé : pendant que la célébrité parcourt les lieux du regard « en un instant, la plus étonnante, la plus merveilleuse métamorphose se produit. Comme touchée par la baguette d'une fée, la porte, qu'entouraient aussitôt, dès qu'il jetait sur elle un regard, les minces parois de carton pâte, le hideux ciment des villas de banlieue, revient (...) à son premier aspect, quand, resplendissante de vie, elle était apparue, enchâssée dans les murs d'un vieux cloître, d'un couvent... »<sup>22</sup>. Hélas, la pauvre porte n'est pas autorisée à demeurer bien longtemps dans cet état de grâce retrouvée ; il y a un autre objet embarrassant dans l'appartement, une vierge gothique enlaidie d'un côté par un bras restauré, et la célébrité, oh horreur, ne le repère pas : « elle regarda fixement, elle engloutit avec flegme cette épaule, ce bras. Son estomac solide les digère sans difficulté, son œil conserve l'expression calme, indifférente, d'un œil bovin »<sup>23</sup>. C'est le moment de vérité, quand toutes les choses se séparent en « une brèche, un soudain clivage ». Elle perd son pouvoir d'accomplir des miracles, et la porte revient le hanter à tout jamais, « la porte flotte, incertaine, suspendue dans les limbes... vieille porte massive de couvent, ou porte de pavillon tocard... »<sup>24</sup>.

C'est l'un des passages les plus délicieusement drôles que je connaisse dans la littérature contemporaine : c'est bien sûr la comédie de ce que les Américains appellent « extro-détermination », ou, pour parler français, de « l'inauthentique ». Mais combien faibles et pédants semblent ces mots comparés à la réalité, misérablement grotesque, de la chose elle-même ! Ce qui la rend si comi-

que, c'est que tout se joue dans le milieu de l'élite du « bon goût » et du raffinement, élite supposée « indéterminée », parmi des intellectuels qui se targuent des plus hautes formes d'excellence, qui prétendent ne tenir à rien, et qui à coup sûr ne s'entretiennent jamais que des plus nobles sujets. Lorsqu'on leur demande de se décrire, ils apparaissent comme des « êtres profondément sensibles et fragiles, aux prises avec un monde sombre et hostile » comme dit, en guise de louange, la *New York Times Book Review*, comme si on lui demandait de fabriquer la supercherie que *Le Planétarium* démonte. Mais c'est probablement dans l'ordre des choses, car la vérité en la matière, c'est que *Le Planétarium* et *Les Fruits d'Or* pris ensemble constituent le réquisitoire le plus sévère jamais adressé aux intellectuels. C'est comme si Sarraute disait : « *La Trahison des Clercs ?* <sup>25</sup> Ne me faites pas rire. Et pour commencer, qu'est-ce que ces créatures pourraient trahir ? »

La comédie atteint son plus haut point dans *Les Fruits d'Or*. Ici, le « ils » est parmi nous, sans être dérangé par aucun « personnage » extérieur à la clique littéraire. Le livre raconte l'histoire d'un autre livre – un roman qui vient d'être publié et qui s'appelle *Les Fruits d'Or* –, depuis son spectaculaire succès des premiers jours jusqu'à sa paisible chute dans l'oubli ; il s'achève par une perspective sur l'avenir incertain de cet ouvrage. (On me dit que le premier accueil en France ne fut pas enthousiaste, peut-être parce que les critiques se demandaient comment ils pourraient bien rendre compte d'un ouvrage qui anticipait chaque phrase, chaque formule de critique cinglante ou d'éloge béat, et en dénonçait l'inanité. Nous n'apprenons jamais rien sur le livre lui-même – il est fait mention de l'auteur parce qu'il appartient à la clique littéraire – parce que c'est l'histoire de Tout Livre qui a l'infortune de tomber dans les mains de Monsieur Tout le Monde (version cultivée), dont les murmures et les cris durent jusqu'à ce que Toute Chose ait été dite.

Et en vérité, tout le monde est là : le critique, le *maître* <sup>26</sup>

et les admiratrices, le « coupable » qui un jour est « tombé en disgrâce » à cause d'une faute de goût, mais qui a été « depuis longtemps (...) désinfecté »<sup>27</sup>, le mari qu'on soupçonne de ne pas avoir découvert *Les Fruits d'Or* par lui-même, mais si, mais si, assure sa femme. Le provincial, qui, loin d'« eux » a trouvé le roman plein de platitudes (mais c'était « fait exprès »<sup>28</sup>, et il est gagné à la cause) ; les érudits (« la tête lourde de savoir ») qui, ayant groupé les morts « par catégorie, les petits, les moyens et les grands »<sup>29</sup> trouvent une place pour le dernier venu. Même l'incrédule « cette folle, cette illuminée, qui parcourt la terre pieds nus et en haillons »<sup>30</sup> et qui en trouble la paix. Même l'étranger, le paria (mais « vous êtes un des nôtres », « il ne peut être question de vous exclure »<sup>31</sup>). Ils épuisent tous les points de vue, tous les arguments et surenchérissent les uns sur les autres à coups de superlatifs jusqu'à ce qu'ils le sachent tous : « Il y a ceux d'avant *Les Fruits d'Or*, et il y a ceux d'après »<sup>32</sup>. Alors se produit en chacun d'eux ce processus délicieux, mystérieux, qui consiste à être « vidé de lui-même – un réceptacle vide que remplira entièrement ce qu'ils voudront y déposer »<sup>33</sup>.

Et qui sont-« ils » ? Chacun d'eux est ce même « je tout-puissant » dont la catastrophique vie intérieure formait le sujet des premiers romans. Chacun d'eux sort de l'enfer et s'effraie à l'idée d'y être renvoyé, parce qu'il se rappelle trop bien comment c'est quand il est seul, une image de « pauvre(s) bougre(s), de gens obscurs, d'auteur(s) inconnu(s) »<sup>34</sup> essayant toujours d'être admis et toujours invariablement défait. Qu'arriverait-il de lui s'il ne s'accrochait pas à une autre « image (...) aux proportions gigantesques, toujours plus énorme, se déployant de tous côtés »<sup>35</sup> ? C'est pourquoi « ils » sont tous semblables, et pourquoi ils ont trouvé dans leur mutuelle compagnie le milieu dans lequel « la plus faible vibration aussitôt se communique » et « s'amplifie en ondes toujours élargies »<sup>36</sup>. Cette sorte de société est un macrocosme du « je », le je en grandes lettres. Ou peut-être doit-on prendre les choses dans l'autre sens, et considérer

que la vie intérieure « psychologique », dont Sarraute explorait les tremblantes fluctuations, n'est que la vie « intérieure » de ces égotistes qui, bien qu'ils semblent extradéterminés, ne sont en fait intéressés par rien ni personne à part eux-mêmes. En tout cas, rien ne ressemble plus à la désastreuse instabilité des émotions, fourmillantes et grouillantes – et desquelles toute loyauté, toute fidélité, toute constance doivent être absentes par définition –, que ces hauts et bas, ces vagues du bon goût qui « les » jettent çà et là.

Bien sûr, la marée change, le reflux suit le flux, et tout s'en va en miettes, « on ne sait jamais exactement comment ». Tout ce qu'on sait, c'est que, d'un jour à l'autre, toute chose s'inverse, nous entendons les mêmes gens, le même critique, la même femme éternellement amoureuse, dont le mari, à présent, « dès le début n'a jamais marché »<sup>37</sup>, et tous les autres, jusqu'à ce qu'à la fin, le livre reçoive le *coup de grâce*<sup>38</sup> : « Vous en êtes encore (...) aux *Fruits d'Or* ? »<sup>39</sup> « Eux », bien sûr, ne sont pas troublés par cette *volte-face*<sup>40</sup>, ils demeurent dans le même milieu, la même compagnie, ils sont à peine conscients de ce qui s'est passé. Et si l'un d'entre eux était jamais assailli de doutes, on lui conseillerait d'évoquer l'Histoire, la déesse du changement, par laquelle ils se sentent « portés (...) comme par un paquebot superbe »<sup>41</sup>.

Il s'agit d'une comédie, et comme tout bonne comédie, elle se rapporte à quelque chose de tout à fait sérieux. La fausseté des intellectuels est particulièrement douloureuse parce qu'elle touche l'un des éléments les plus délicats et en même temps les plus indispensables des relations humaines, l'élément du goût, pour lequel en vérité, il n'existe « aucun critère de valeurs ». Le goût ne détermine pas seulement le visage du monde, il détermine aussi « les affinités électives » de tous ceux qui sont au monde. Les « signes secrets »<sup>42</sup> par lesquels nous nous reconnaissons les uns les autres, que disent-ils d'autre si ce n'est : « Nous sommes frères, n'est-ce pas (...) je vous

Les références sont celles des éditions Folio Gallimard pour les romans, Idées Gallimard pour *L'Ère du soupçon*.

1. *Portrait d'un inconnu*, préface, p. 9.
2. *L'Ère du soupçon*, p. 71-72.
3. Op. cit., p. 71.
4. Loc. cit.
5. Nathalie Sarraute évoque, dans *L'Ère du soupçon*, p. 178, « le bouton révélateur qui apparaît sur le corps du pestiféré ».
6. Dans *L'Ère du soupçon*, on rencontre les expressions « loupes » (p. 78) et « lentilles grossissantes » (p. 104).
7. Op. cit., p. 143-144.
8. Op. cit. p. 78.
9. *Les Fruits d'Or*, p. 153.
10. Cité dans *L'Ère du soupçon*, p. 36.
11. *Portrait d'un inconnu*, p. 161.
12. Op. cit., p. 156.
13. Op. cit., p. 212.
14. *Le Planétarium*, p. 168.
15. *Portrait d'un Inconnu*, p. 166. Voir également p. 46 op. cit.
16. *Les Fruits d'Or*, p. 141.
17. Op. cit., p. 141.
18. Loc. cit.
19. Loc. cit.
20. En français dans le texte.
21. Idem.
22. *Le Planétarium*, p. 243.
23. Op. cit., p. 245.
24. Op. cit., p. 246.
25. En français dans le texte.
26. Idem.
27. *Les Fruits d'Or*, p. 54.
28. *Les Fruits d'Or*, p. 95 et sq.
29. Op. cit., p. 147.

- 30. Op. cit., p. 85.
- 31. Op. cit., p. 139.
- 32. *Les Fruits d'Or*, p. 89.
- 33. Op. cit., p. 54.
- 34. Op. cit., p. 68.
- 35. Loc. cit.
- 36. Op. cit., p. 56.
- 37. Op. cit., p. 120.
- 38. En français dans le texte.
- 39. *Les Fruits d'Or*, p. 158.
- 40. En français dans le texte.
- 41. *Les Fruits d'Or*, p. 152.
- 42. Op. cit., p. 11.
- 43. Loc. cit.
- 44. Le mot se retrouve dans le passage précédemment cité.
- 45. Op. cit., p. 154.

offre ce pain bénit, je vous apporte le pain et le sel... »<sup>43</sup>. Ce sentiment de parenté naturelle, au beau milieu d'un monde dans lequel nous sommes tous arrivés comme des étrangers, ce sentiment est monstrueusement faussé dans la société des « raffinés » qui ont fabriqué, à partir du monde commun des objets, des mots de passe et des talismans<sup>44</sup>, qui sont les moyens de l'organisation sociale. Mais ce monde commun, ont-ils vraiment réussi à le détruire ? Peu avant la fin, Nathalie Sarraute passe du « ils » et du je au nous, le vieux Nous de l'auteur et du lecteur. C'est le lecteur qui parle : « Nous sommes si fragiles et eux si forts. Ou peut-être (...) c'est nous, vous et moi, les plus forts, même maintenant »<sup>45</sup>.

**Hannah Arendt**  
(Traduit de l'américain par Claude Habib)