

## N. Sarraute *Tu ne t'aimes pas* (1989)

- un roman fait entièrement de dialogues -

Hiroko FUJITA

*Tu ne t'aimes pas*<sup>1)</sup> est le roman le plus récent de N. Sarraute paru en septembre 1989. Ses lecteurs n'imaginaient plus qu'elle écrirait un autre roman après la parution de son œuvre autobiographique *Enfance* en 1983. En dépit des prophètes de mauvais augure et de son âge avancé de 88 ans elle a réussi à changer une fois de plus d'inspiration, à produire un roman tout à fait original qui complète harmonieusement une œuvre caractérisée par un renouvellement constant. Comme dans ses autres livres, ce roman est débarrassé des personnages, des intrigues et de tous 'les vieux accessoires'. Il est composé de 25 chapitres sans numéro, sous forme de dialogues, dont les interlocuteurs sont les différentes consciences d'un personnage anonyme. La fragmentation caractéristique des œuvres précédentes en alinéas consacrés chacun à l'expression d'un même thème, de même que la description de ces efflorescences du mouvement intérieur de l'être que sont les tropismes, ont complètement disparu. Le titre du livre indique l'identité de ce qu'on pourrait appeler le personnage principal, héros, dont les consciences innombrables se font la conversation. Chacune des particules de consciences prend le titre de 'je'. Etant donné qu'elles sont innombrables et changent de forme d'un moment à l'autre, il leur est impossible d'obtenir de leurs consœurs une image cohérente. Par conséquent ces 'je' complexes ne peuvent réciproquement s'aimer. Tandis qu'"eux", personnages qui connaissent dans l'ordre social extérieur une vie de félicité ont le droit de s'aimer. Les mots qu'ils prononcent provoquent dans le tréfonds des consciences du personnage des réactions dont le reflux s'amplifie tel le ressac qui se brise en arrivant sur la grève, de l'intérieur à l'extérieur, se gonflant pour disparaître à la fin. Dans chaque chapitre on assiste à la progression par cercles concentriques du flux et du reflux provoqués par l'impact extérieur. L'auteur oppose ici les traits caricaturés de 'celui qui s'aime' aux consciences du 'nous', personnage principal, qui n'est saisi ni par

images ni par langage, dont aucune description verbale ne nous précise l'image. L'utilisation de ces procédés caricaturaux inciterait à classer cette œuvre parmi celles des moralistes.<sup>2)</sup> Il est vrai que Sarraute a traité de la vie et de la mort, ou des caractères, des désirs sans mesure qui y naissent, provoquant comme des catalyseurs l'apparition de 'tropismes'. Dans ce livre on retrouve des notions éternelles comme celles du Bonheur ou de la Mort (en majuscule) qu'elle examine du point de vue de la moralité. Mais laissons de côté ces problèmes qui nous dépassent. Nous nous attacherons plutôt à celui de la forme du roman pour déterminer qu'il s'agit ou non d'un genre de Nouveau Roman. Comme l'écrit J. Roudaut, qui a consacré une petite étude à ce livre: «Si Nathalie Sarraute a eu quelque chose de commun avec le 'nouveau roman', cela tenait à sa volonté d'associer la critique et le roman»<sup>3)</sup>. L'utilisation exclusive de la forme dialoguée nous oblige à nous demander dans quelle mesure une telle forme permet l'association et la combinaison de la critique et du roman. Tel sera l'objet de cette étude.

### Tropismes ou dialogues

«Depuis *L'Ère du soupçon* les positions théoriques de N. Sarraute sont restées inchangées»<sup>4)</sup>. Dans ce recueil d'essais critiques, elle souligne l'importance du dialogue dans le roman moderne, en reprenant les mots de H. Green : «le centre de gravité du roman se déplace : le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande»<sup>5)</sup>. Elle renforce par les divisions typographiques du dialogue; à la ligne, tirets, deux-points etc., par des formules comme *dit*, *reprit*, *répliqua*, *s' exclama*, etc., ('lien léger mais solide' qui rattache les personnages à l'auteur), la présence virtuelle du créateur de l'œuvre. Chaque fois que le lecteur vient buter devant ces formules, il se sent contraint de quitter l'univers romanesque pour revenir à la réalité. Pour échapper à ce que ce procédé peut avoir d'artificiel, Sarraute a inventé les sous-conversations, une sorte de monologue intérieur, où se fondent dans l'imagination créatrice le dialogue prononcé et le débat intérieur qui naît au fond des consciences. Elle essaie d'évacuer les formules conventionnelles devant le dialogue, et décrit le mouvement psychologique qui surgit du plus profond pour pousser vers l'extérieur, d'abord en monologue intérieur puis en conversation qui s'adresse à un interlocuteur réel, tout en laissant vague et ambiguë la frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur.

Rappelons maintenant la manière dont les romans de Sarraute depuis le début expriment et traduisent les dialogues. *Tropisme* (1939) est un recueil de contes, et n'est pas présenté comme un roman. Chacun de ses 24 épisodes est un récit complet et peut être considéré comme un petit roman. Tout le texte est écrit à l'imparfait, temps qui indique l'habitude ou l'état dans le passé. Dans ce livre on trouve encore conventionnellement le verbe *dire* devant un discours oral rapporté entre guillemets: «'Il n'y a rien', disait-il, 'vous voyez, je suis allé regarder moi-même.' (...)»<sup>6)</sup> Remarquons à ce propos qu'on trouve parfois au lieu du verbe *dire* devant le dialogue, des verbes comme *serrer*, *presser* qu'on emploie en général pour désigner un geste ou une action; ceci deviendra un des traits particuliers de l'écriture sarrautienne. Dans ce cas le responsable d'une réplique est quelqu'un de bien déterminé, bien que l'auteur ait déjà débarrassé de tout nom ses personnages. Dans cette œuvre le procédé de 'sous-conversations' n'est pas complètement au point et le mouvement tropismique est rendu plutôt par la description narrative. En général chez Sarraute, les discours entre guillemets sont considérés comme des conversations prononcées à haute voix pour le monde extérieur et dans le monde extérieur, ou bien alors les guillemets expriment l'idée que le langage est figé, catalogué, réduit à une suite de lieux communs, sans rapports avec la réalité profonde. Elle exprime cette idée, de la façon suivante, mettant au banc des accusés l'auteur de phrases vides: «H2:(...) C'est toi, c'est vous qui mettez des noms sur tout. Vous qui placez entre guillemets ...» (*Pour un oui ou pour un non.*)<sup>7)</sup>

Dans son 2<sup>e</sup> roman en 1947, *Portrait d'un inconnu*, l'auteur se sert encore de formules vieilles pour son dialogue, mais en nombre limité. On y trouve des verbes tels que *dire* ou assimilés. Du moins dans la plupart des cas, les conversations sont sous-tendues par des verbes qui expriment certaines actions, certains gestes, certaines expressions du visage. Parfois, sans aucun avertissement préalable, des guillemets s'ouvrent tout d'un coup pour rapporter une conversation, qui semble surgir du néant. Impossible bien sûr d'identifier qui parle. Le narrateur de ce roman n'est pas le personnage principal, et le lecteur est incapable de discerner quels rapports il entretient avec le vieux père et sa fille, personnages principaux. Il les suit comme le ferait un détective pour nous mettre au courant des contacts et des conflits entre le père et la fille, provoquant chez eux l'apparition de tropismes ainsi que chez lui. Dans ce roman, il est difficile de distinguer

quel est l'auteur des discours oraux. Une des raisons de cette difficulté réside dans l'abondance des sous-conversations. 'La sous-conversation' se déroule à l'intérieur des consciences, mais cela ne signifie pas nécessairement qu'il s'agisse uniquement d'une conversation imaginaire. On y trouve deux niveaux de conversations: celle dans l'imagination qui ne va pas jusqu'à l'expression verbale et celle de l'extérieur qui s'adresse à un interlocuteur. Même si une réplique est incrustée entre guillemets, cela ne signifie pas obligatoirement qu'il s'agisse d'une conversation réelle.

Dans les *Fruits d'or* en 1963, Sarraute a changé de formule d'expression du dialogue. Elle y substitue trois niveaux différents d'introduction. Le premier est prévu pour les discours rapportés dans un but narratif (premier niveau de narration). Ils sont introduits par un tiret qui succède à l'alinéa. Il s'agit ici d'une conversation échangée à haute voix. Le 2<sup>e</sup> niveau est réservé aux discours de sous-conversations mis entre guillemets. Le 3<sup>e</sup> niveau correspond à une narration mystérieuse dont le narrateur n'est pas identifiable, qu'il soit l'auteur ou l'un des personnages. Le lecteur est tout surpris de voir surgir tout d'un coup parmi des discours à la 3<sup>e</sup> personne des paroles prononcées à la 1<sup>ère</sup> personne. Ces phrases orales sont tantôt à l'impératif, tantôt à l'interrogatif, ou à l'affirmatif à la 1<sup>ère</sup> personne. Etant donné l'absence de tout signe qui précède la conversation, on comprend immédiatement qu'il s'agit de sous-conversations. On peut distinguer deux sortes de sous-conversations: l'une entre guillemets et l'autre sans guillemets.

Après le *Planétarium*(1959) il devient de plus en plus difficile de distinguer quel est le narrateur. Car l'auteur introduit dans un texte diverses sortes de narrations, dont chacune a un narrateur différent. Ces narrations s'effectuent à la 3<sup>e</sup> personne, à la 1<sup>ère</sup> personne, ou sous forme de dialogues complets, qui se présentent sous la forme d'une succession d'images tropismiques dont personne ne revendique la responsabilité. D'ailleurs dans la sous-conversation rapportée il est très difficile de distinguer qui dit quoi. Cette tendance à l'ambiguïté entraîne les lecteurs dans un mouvement vertigineux où il n'y a plus rien de déterminé, ni d'identifié.

Dans le même esprit on assiste dans certains textes à des passages imprévisibles d'un sujet à un autre, d'un pronom à un autre. Par exemple dans *Entre la vie et la mort*(1968) le ton de narration passe brusquement de la 3<sup>e</sup> personne à la 1<sup>ère</sup> personne dans un même paragraphe sans aucun avertisse-

ment préalable: «Il sont là aussi, elle les a fait venir, elle a voulu leur offrir, partager... Vous verrez, c'est bien amusant...(...) Ça m'a d'ailleurs étonnée...»<sup>8)</sup>, «Son bras est comme une tige(...) qui se déplie et se replie. J'arrache. Je froisse. Je jette. La tige appuie, s'incruste. Le geste répété se grave.»<sup>9)</sup>

Dans ces 2 extraits, la partie descriptive et le monologue ne font qu'un, et se sont fondus dans une harmonie mystérieuse. Si les 3 phrases (J'arrache. Je froisse. Je jette.) étaient entre guillemets et qu'on ajoutait un verbe pour les rapporter, le texte serait plus facile à comprendre. Sarraute rend le texte de plus en plus ambigu et compliqué, pour éveiller l'attention de ses lecteurs. Quand il s'agit de décrire la liberté totale à l'intérieur des consciences, le dialogue de sous-conversation convient admirablement. Mais ce dialogue n'obéit pas aux règles et aux formules conventionnelles.

L'œuvre suivante *Vous les entendez?*(1972) n'a plus de guillemets, même quand il s'agit de reproduire des discours. Parce que le livre est écrit sous la forme du monologue intérieur, avec des sous-conversations. Ces sous-conversations se répètent, se modifient, s'annulent. Ce qui reste pour le lecteur est un entassement d'épisodes qui se contredisent mutuellement. Le dialogue à l'intérieur des consciences est inséré sans aucune formule dans la partie descriptive, sans que rien n'annonce les discours oraux, qu'ils soient imaginaires, ou réels et remémorés. Tout se passe comme si le niveau de narration était unique:

Ils reculent, ils se serrent les uns contre les autres. Que se passe-t-il? Où est-on? Ils lancent autour d'eux des regards stupéfaits. Nous sommes bien dans la salle du haut, la salle où depuis toujours on se réunit avant d'aller se laver, d'aller se coucher? ... (...)  
-Non, ce n'est pas ça...(...)<sup>10)</sup>

Comme on le voit dans cette citation, des discours oraux interviennent dans la partie narrative à la 3<sup>e</sup> personne, et on ne trouve des tirets qu'au moment du changement d'interlocuteur.

Le livre suivant *disent les imbéciles* en 1976, est raconté de la même façon que le précédent en ce qui concerne le dialogue. Mais il faut remarquer que Sarraute a créé une nouvelle structure où il n'est plus de responsable de la narration. Ce livre a évacué l'aspect social ainsi que l'aspect

corporel des personnages dont les consciences seules sont restées à discuter entre elles. Compte tenu du dialogue entre des consciences anonymes, qui correspondent à des personnes différentes, pas à la même, cette œuvre ressemble au roman *Tu ne t' aimes pas*.

D'après l'examen des œuvres sarrautiennes par A. S. Newman<sup>11)</sup> la proportion de dialogues et de discours oraux s'accroît progressivement jusqu'au *Planétarium*, mais après ce livre le nombre de discours sur un graphique ne constitue plus une courbe invariablement montante, tantôt il s'accroît, tantôt il diminue. Au sujet de cette remarque de A.S. Newman, Sarraute écrit la chose suivante: «Dans le livre que je suis en train d'écrire maintenant (*Entre la vie et la mort*), je crois qu'il y a beaucoup moins de dialogues, simplement, parce qu'ils me semblent moins nécessaires dans ce livre. Il y a plus de tropismes dans ce livre, que de dialogues. (...)»<sup>12)</sup> Sans attendre la prise de position de l'auteur, on sait que les tropismes et les sous-conversations sont les deux aspects d'un même procédé pour décrire le mouvement intérieur provoqué par un monde extérieur de clichés. Le premier concerne la façon de traiter le résultat d'une stimulation extérieure, le second consiste à partir de l'intérieur. Cette fois-ci, quelle nécessité conduit l'écrivain à concevoir un roman fait entièrement de dialogues et rédigé exclusivement en sous-conversations?

### Identité des 'je' complexes

Le roman *Tu ne t' aimes pas* est entièrement constitué de discours qui sont présentés comme ayant été réellement prononcés, dont chaque réplique est rapportée par un tiret. L'auteur des répliques n'est pas désigné nommément. Il va sans dire qu'il n'y a pas non plus de narrateur. A première vue, cette formule fait penser à des répliques de pièces de théâtre. Mais il n'y a, ni indication scénique, ni indication de personnages au sens théâtral du terme. Ceux qui sont responsables des répliques et jouent en un sens le rôle de personnages de théâtre, sont chacune des innombrables parcelles de consciences d'un anonyme. Si chaque parcelle s'appelle 'je', un être humain est considéré comme un ensemble composite d'innombrables 'je' au pluriel, qui prennent le titre de 'nous'. Quand cet ensemble de consciences s'aligne devant d'autres personnes dans l'intention de communiquer, les 'je' de la conscience en question ('nous'), choisissent un délégué pour l'envoyer à l'extérieur. Bien qu'en apparence ce livre soit composé de 25 séries de

dialogue avec des narrateurs qui changent constamment à chaque réplique, il ne constitue qu'un monologue intérieur et à chacune des paroles composantes est assigné un rôle au sein des consciences, des "je" au pluriel. Pendant les 50 ans qui sépare le premier livre de Sarraute du moment présent, le procédé des sous-conversations s'est élaboré au fil des œuvres. Cependant on ne connaissait pas un seul roman sarrautien fait totalement de sous-conversations. Il n'y a plus ici de mélange de divers niveaux narratifs, ni descriptions, ni images, ni monologues purs. Les conversations entre les différentes consciences d'une seule personne rendue impersonnelle et neutre, continuent sans interruption, une réplique succède à une autre jusqu'à ce que vienne un ensemble de phrases qui marque un retour au tout début. Pourquoi Sarraute a-t-elle choisi cette fois-ci pour son roman cette forme de dialogue total? Où se cache la critique dans cette forme de dialogues ininterrompus?

Sarraute a fait remarquer, déjà dans *L'Ère du soupçon*, la prédominance de la pièce théâtrale sur le roman en ce qui concerne le dialogue: «Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque»<sup>13)</sup>. En vue de vérifier la différence de densité et de tension entre ces deux genres et la nécessité d'introduire dans une pièce de théâtre un personnage, jetons un coup d'œil sur son œuvre théâtrale *Pour un oui ou pour un non* (1982). Dans cette pièce de théâtre, le personnage est indispensable. On peut se passer du nom d'un personnage mais on ne peut pas supprimer totalement la présence physique sur la scène. Ce drame théâtral se déroule principalement entre 2 hommes: l'un qui représente le monde extérieur, organisé en société, et l'autre qui représente une personne dépouillée de toute référence sociale et qui mène une 'existence transparente'. Ce dernier dévoile par son argumentation le vrai visage de l'autre qui n'est que personnage qui se contente tel un pantin, de jouer un rôle et qui s'agite dans un décor en trompe-l'œil. Le thème de Sarraute reste toujours le même: 'réactions entre des consciences'<sup>14)</sup>. Mais ces deux consciences ne peuvent pas se passer d'accessoires sociaux'. Elles ne peuvent échapper totalement à l'influence du social dans la pièce. Sarraute dit expressément: «L'histoire, je l'évacue et je montre ce qu'il en reste: l'égalité. C'est dans cet état d'égalité que le social est éliminé»<sup>15)</sup>. Quand il s'agit d'une pièce qui a toujours besoin de personnages en chair et

en os, avec des 'accessoires sociaux', cette égalité est difficile à réaliser et à incarner dans les personnages. En revanche, rien n'oblige à la forme romanesque, et l'auteur a toute latitude de se décider à se débarrasser de toutes les vieilles conventions. Si on dramatise le mouvement de consciences, chacune d'elles peut agir dans l'égalité totale quand il s'agit d'un univers romanesque. Cette notion d'égalité parmi des consciences innombrables ne serait-elle réalisée que dans le roman? Parce qu'une forme faite uniquement de dialogues peut garder à chaque réplique des consciences, des 'je', une autonomie détachée de l'auteur, sans qu'il y ait interruption comme dans la pièce qui réclame un certain suspense, et au cours des dialogues l'identité des 'je' vient à disparaître sous la forme d'une parfaite égalité que permet l'évacuation du social et qui se termine pour les protagonistes par une existence abstraite et une néantisation finale. Déjà dans les œuvres de Sarraute, le procédé qui consiste à supprimer le cadre classique du dialogue (tirets et alinéas) ainsi que l'absence d'indication de la nature de l'interlocuteur permettent effectivement de libérer le lecteur de l'intervention de l'auteur dans le récit. On y trouve déjà une association du roman et de la critique. Cet effort pour adopter une forme uniquement en dialogue mène à la notion des mouvements de conscience, tropismes, et se manifeste aussi dans la description, qui occupe un bon nombre de pages agrémentées de métaphores en images. Cette partie descriptive volontairement neutre, destinée à l'expression de tropismes, ravive brusquement notre attention, comme si elle venait rompre l'équilibre du courant narratif. Il n'est pas douteux qu'un récit trop artificiel, trop varié, trop chaotique, par exemple comme dans le roman de Raymond Queneau, *Le Chiendent*, qui alterne le français littéraire et les expressions argotiques oblige le lecteur à se mettre sur ses gardes, à sentir la nécessité de deviner les intentions dissimulées de l'auteur. En revanche, les répliques dans *Tu ne t'aimes pas* assurent certainement plus de cohérence, d'unité de ton et plus d'harmonie au niveau narratif du dialogue. Tropismes ou sous-conversations dépendent des obligations qui résultent du choix du sujet: ici les sous-conversations permettent de faire ressortir plus clairement l'identité des 'je', tout en reflétant paradoxalement plus que la conversation réelle la réalité profonde du monde. 'Le credo profond' de Sarraute, pour reprendre ses propres termes, est «de ne pas se servir de formes qui ont déjà été utilisées»<sup>16)</sup>. Cette forme de narration tout en

dialogue ne correspond-elle pas à l'aboutissement logique de son évolution littéraire, pour la dénonciation de ce que le monde extérieur peut avoir d'artificiel et de trompe-l'œil, l'identification de l'être humain au monde tout en décrivant les réactions de la conscience à l'état pur sans aucune interaction ni influence de l'ordre social extérieur, après les divers essais formels tentés dans chacun de ses livres?

- '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'était un vous de politesse, un vous qui ne s'adressait qu'à toi.

- A moi? Moi seul? Pas à vous tous qui êtes moi... et nous sommes un si grand nombre... 'une personnalité complexe'...

*(Tu ne t'aimes pas)''*

Ce ton, cette forme de conversation se poursuivent jusqu'à la fin donnant au lecteur une étrange impression de légèreté liée à la tension que fait monter en nous le sentiment d'être jeté dans une discussion mystérieuse. Ce livre débute par une phrase qui sert de titre et qui entraîne dans un drame en épisodes les différentes parcelles de conscience. Ce drame est conçu sous forme de dialogue. Il ne s'agit pas d'un dialogue qui prenne l'allure d'une discussion où s'échangent des arguments de la conversation, une réplique succède à une autre pour répéter la même idée, sous une forme différente, style soutenu, ou par images métaphoriques, ou bien par des jeux de mots, des proverbes et des lieux communs. Autrement dit le dialogue a toujours l'allure d'un monologue intérieur. D'après F. Asso, c'est «'un dialogue intérieur', forme amplifiée, polyphonie mouvementée, ludique du monologue»<sup>18)</sup>. Ce 'dialogue intérieur' s'opère entre 2 interlocuteurs, une parcelle de conscience intitulée 'je' qui est envoyée à l'extérieur pour converser en tant que délégué, et une autre, intitulée 'nous', composée de tous ceux qui sont restés à l'intérieur. Le délégué tantôt sort, tantôt revient, et chacun des 'nous' a eu successivement la possibilité de jouer le rôle de délégué. Le 'je' délégué est identifié par la façon dont le regard des autres le saisit. Mais ce n'est qu'un morceau d'une masse mouvante dissemblable', et il ne peut rester qu'un seul instant à l'extérieur. Car il est obligé de retomber dans la conscience rejoindre ceux qui sont restés à l'intérieur. Ce

dédoulement des consciences en extérieur et en intérieur nous montre le paradoxe que constitue l'être humain, individu, à la 1<sup>re</sup> personne en tant que 'je', et en même temps conçu comme, existence neutre et cosmique, impersonnelle au pluriel, d'une énormité et d'une variété extraordinaires : «je suis l'univers entier»<sup>19)</sup>. Le roman fait entièrement de dialogues, a rendu possible cette optique de narration qui s'intéresse exclusivement à ce qui se passe au fond des consciences. Pour mettre en évidence le fait que l'événement dans sa réalité n'est conçu et saisi qu'à l'intérieur, tous les contacts réels qui s'opèrent au dehors sont racontés entre guillemets, au niveau de l'intérieur, dans un univers de monologue qui reste invisible du dehors. Il s'agit là d'un renversement de la manière de concevoir le monde où nous vivons. On ne vit la vérité qu'à l'intérieur de soi-même. Le monde extérieur de la réalité, raconté par le langage, enfermé entre guillemets, n'a que la valeur d'un drame éphémère.

Nathalie Sarraute dans un essai critique intitulé *Flaubert le précurseur* (1965), où elle présente ce qu'elle considère comme l'aboutissement, la phase ultime du roman idéal, livre sans sujet, livre conçu comme un tableau abstrait, reproduit les phrases suivantes de Flaubert: «Il ne me paraît pas non plus impossible de donner à l'analyse psychologique la rapidité, la netteté, l'emportement d'une narration purement dramatique. Cela n'a jamais été tenté et serait beau»<sup>20)</sup>.

Le roman *Tu ne t' aimes pas*, drame entièrement conçu sous forme de dialogue, dont le ton garde, tout le long du texte, la rapidité et la légèreté de ton de la conversation, qui n'est pas du tout quotidienne, la netteté avec laquelle elle traite du sujet, la clarté de la conception, les réactions violentes et mouvementées des parcelles de conscience, réactions qui prennent la forme chez Sarraute d'une 'discussion ludique' d'un impromptu académique, n'ont-ils pas la valeur d'un défi aux 'livres vers quoi tend le roman moderne'<sup>21)</sup>? Et ce défi ne revient-il pas à associer le roman et la critique, association dont le projet était déjà en germe dans *L' Ère du soupçon?*

## Notes

- 1) N. SARRAUTE, Tu ne t'aimes pas, Gallimard, Sept., 1989.
- 2) Revue mensuelle japonaise Subaru, Nov., 1989, p.326.
- 3) Jean ROUDAUT, La Nouvelle Revue Française, Fev., 1990, p.97.
- 4) Simone BENMUSSA, Nathalie Sarraute Qui êtes-vous?, La Manufacture, 1987, p.11.
- 5) N. SARRAUTE, L'Ère du soupçon, Gallimard, 1966, p.90.
- 6) N. SARRAUTE, Tropismes, éd.de Minuit, 1986, p.76.
- 7) N. SARRAUTE, Pour un oui ou pour un non, Gallimard, 1987, pp.48-49.
- 8) N. SARRAUTE, Entre la vie et la mort, coll.folio, Gallimard, 1973, p.157.
- 9) Ibid., p.7.
- 10) N. SARRAUTE, Vous les entendez?, coll. folio, Gallimard, 1976, p.51.
- 11) A.S. NEWMAN, Une poésie des discours, lib. Droz, 1976.
- 12) Ibid., p.23.
- 13) N. SARRAUTE, L'Ère du soupçon, Gallimard, 1966, p.112.
- 14) S. BENMUSSA, Nathalie Sarraute Qui êtes-vous?, La Manufacture, 1987, p.120,  
«Je cherche les réactions entre des consciences, peu importe lesquelles» .
- 15) Ibid., p.121.
- 16) Ibid., p.117.
- 17) N. SARRAUTE, Tu ne t'aimes pas, Gallimard, 1989, p.9.
- 18) Françoise ASSO, La Quinzaine littéraire, Du 1<sup>er</sup> Au 15 Oct., 1989, p.6
- 19) N. SARRAUTE, Tu ne t'aimes pas, Gallimard, 1989, p.13.
- 20) N. SARRAUTE, Paul Valéry et l'enfant d'éléphant \* Flaubert le précurseur,  
Gallimard, 1986, p.88.
- 21) Ibid., p.89.