



**HAL**  
open science

# Parodie, Emprunts, Réécritures dans Le Planétarium de Nathalie Sarraute: l'héritage moderne d'un Nouveau Roman

Rainier Rocchi

► **To cite this version:**

Rainier Rocchi. Parodie, Emprunts, Réécritures dans Le Planétarium de Nathalie Sarraute: l'héritage moderne d'un Nouveau Roman. 4èmes Doctoriades euro-méditerranéennes, Collège des Etudes doctorales et Ecole doctorale n° 509 en SHS de l'Université du Sud Toulon-Var, Nov 2012, Toulon, France. hal-01912405

**HAL Id: hal-01912405**

**<https://univ-cotedazur.hal.science/hal-01912405v1>**

Submitted on 5 Nov 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rainier Rocchi

# Parodie, Emprunts, Réécriture dans *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute : L'héritage moderne d'un Nouveau Roman

« Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » : cette affirmation de Barthes (Barthes, 1973, 451), qui définit l'intertextualité, déplace sans résoudre la question de l'influence, du rapport problématique entre l'*emprunt* et l'*empreinte* en littérature, qui trouve dans le Nouveau Roman un exemple opportunément ambigu. Dénonçant en l'illusion mimétique le vecteur du réalisme, la parodie permet d'engager le lecteur dans une expérimentation de la communication romanesque des plus pertinentes pour déjouer ses propres conditionnements à l'*effet de réel* de la fiction<sup>1</sup>. Mais qu'en est-il des Modernes, qui ont profondément influencé le Nouveau Roman, puisqu'il applique leurs techniques les plus visibles? La désaffection actuelle qui frappe cruellement cette Ecole tendrait à réduire les nouveaux romanciers à des épigones de leurs Maîtres : ont-ils su, au contraire, imprimer leur propre sceau à des textes où s'opère sous nos yeux « la fusion de quelques redites comptées »<sup>2</sup>? C'est le pari de toute *réécriture*.

---

<sup>1</sup> Nicole Biagioli, « Censure et Nouveau Roman », Censure, autocensure et art d'écrire, de l'Antiquité à nos jours, 2005.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagations* [1897], *Crise de vers*, Œuvres, Éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, II, p.211-212.

Etudier l'intertextualité chez Nathalie Sarraute est paradoxal, puisque cet auteur revendique l'originalité de la découverte de mouvements intérieurs indéfinissables, que seule une catachrèse permet de nommer « tropismes ».

Nous encourageons pourtant à une telle étude son roman de 1959, *Le Planétarium*, qui nous paraît permettre d'étudier la dialectique de l'emprunt et de l'empreinte, sujet qu'on se serait attendu à voir abordé dans *L'Ère du soupçon* (1956), où Sarraute affirme que « Joyce, Proust et Freud » ou Virginia Woolf, ont marqué une rupture irréversible dans l'écriture du roman (Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1581, 1587-1588), mais, au lieu d'explicitier sa propre dette envers ces prédécesseurs, elle s'empresse, au contraire, de fustiger les conventions sclérosées qui se perpétuent dans les romans à succès du moment où le lecteur s'obstine à chercher des « satisfactions extra-littéraires » (*Ibid.*, p.1612).

Nous nous proposons ici d'étudier à la fois en quoi *Le Planétarium* est marqué par des modèles modernes qui sont des « maîtres livres » du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, et dans quelle mesure Sarraute réussit à s'affranchir de ces modèles dans ce Nouveau Roman qui nous paraît en manifester l'un des dispositifs caractéristiques, la réflexivité, ce marqueur littéraire désignant la capacité d'une œuvre à opérer un dédoublement critique de ses propres codes<sup>4</sup> : « Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route ; c'est l'effet de miroirs partout agissant en lui-même », selon une fameuse définition de Ricardou (Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, p.262).

Cette question des modèles est d'ailleurs posée dans *Le Planétarium* même : son héros, Alain, est un expert d'art qui a la hantise de la copie : il redoute qu'un bras d'une statue de la Renaissance ne soit pas authentique, ôtant toute valeur à l'œuvre [Sarraute, *Le Planétarium*, 503-504] ; Germaine Lemaire, elle, le voyant hésiter quant à l'origine noble ou vulgaire d'un objet de décoration, lui répond : « Eh bien moi, ici, ça ne

---

<sup>3</sup> Daniel Moutote, *Maîtres Livres de notre temps, Postérité du « Livre » de Mallarmé*, Corti, 1988.

<sup>4</sup> Eric Wessler, *La Littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam : Rodopi, « Faux titre », 2009 : étudie l'histoire du concept critique de « réflexivité », développé par le Romantisme allemand, que le Nouveau Roman a radicalisé, d'où sa proposition de distinguer « réflexivité », « auto-réflexivité », « autoréférence ».

me choque pas » (*Ibid.*, 514)<sup>5</sup>. Elle fournit la solution rhétorique : le roman n'hésitera pas à imiter ses (nombreux) modèles !

Nous nous concentrerons surtout sur deux modèles exceptionnels : *Les Faux-monnayeurs* et *La Recherche*, avant d'examiner, à travers la technique du monologue intérieur, comment le roman pose et résout la contradiction entre la profusion d'un discours intérieur et la nécessaire clôture imposée par la forme artistique.

### I. *Les Faux-monnayeurs ou le piège des faux-semblants romanesques*

Si Sarraute a curieusement récusé l'influence littéraire de Gide (reconnaissant en revanche son autorité morale et critique sur toute sa génération)<sup>6</sup>, son empreinte est profonde puisqu'elle retrouve comme spontanément, dans un essai de 1956, une argumentation développée par Édouard lors de son fameux exposé à Saas-Fée (je souligne) :

[la méthode de Proust] tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas **en étendue** (cela leur est donné à meilleur compte et de façon plus efficace par le document ou le reportage), mais **en profondeur**. Et surtout elle ne conduit pas [...] à **se cramponner** au passé, mais s'ouvre largement sur l'avenir <sup>7</sup>

« Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Édouard, le roman reste le plus libre, [...] que le roman, toujours, s'est si craintivement **cramponné** à la réalité ? [...] Il n'a jamais connu, le roman, [...] ce volontaire écartement de la vie, qui permi[t] le style [...] aux tragédies du XVII<sup>e</sup> siècle français. Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres ? Mais précisément, cela n'est humain que profondément [...]. « Une tranche de vie », disait l'école naturaliste. Le grand défaut de cette école est de

---

<sup>5</sup> L'emploi du déictique *ici* est caractéristique chez Sarraute d'une portée autoréférentielle du texte.

<sup>6</sup> Gilles Lapouge, « André Gide a cent ans. A propos d'André Gide. (Commentaires de : Nathalie Sarraute, Philippe Sollers, Patrick Modiano) », *La Quinzaine Littéraire*, n°82, 1<sup>er</sup> novembre 1969, pp. 20-21.

<sup>7</sup> Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1602.

couper sa tranche toujours dans le même sens ; dans le sens du temps, **en longueur**. Pourquoi pas en largeur ? ou **en profondeur** ? »<sup>8</sup>

Fondée sur un anti-réalisme fondamental, cette convergence est capitale pour comprendre la parenté entre nos deux romans : tous deux entendent dénoncer les faux-semblants, comme l'explique Sarraute dans son prière d'insérer du *Planétarium* :

Chaque personnage s'agite à l'intérieur d'un univers factice qu'il s'est construit à sa mesure, où il se sent à l'abri, mais aussi souvent à l'étroit et d'où par moments il voudrait s'échapper. C'est dans ces valeurs de pure convention, parmi ces trompe-l'œil dont il s'est entouré qu'à tout instant il se fourvoie et se perd.<sup>9</sup>

Mais pour ce faire, ils choisissent, comme angle de réfraction, la satire des mœurs littéraires de leur temps. Gide ne se prive pas de viser précisément Cocteau (appelé par un jeu de mots Passavant), considéré comme le représentant d'une « jonglerie » opportuniste, trahissant une vanité ostentatoire, autant de traits dénoncés comme des manquements à la probité artistique, qu'incarne *a contrario* Édouard, qui acquiert la légitimité d'un classicisme européen éclairé<sup>10</sup>. Passavant annonce déjà Lemaire. En témoigne un écho textuel, à propos des symbolistes : « c'étaient des gens sans appétit, et même sans gourmandise » (Gide, *Les Faux-monnayeurs*, 278), formule reprise par Lemaire : « Ils n'absorbent qu'une nourriture de régime, insipide, stérilisée, pasteurisée » (Sarraute, *Le Planétarium*, 451). L'habileté de cet angle d'attaque consiste à dépasser la portée morale du débat, en ne se limitant pas au registre familial, où on se serait attendu à voir l'auteur le développer, ce que Gide fait (comme Sarraute) à travers les sujets du couple et de l'éducation, pour mettre en question le genre romanesque lui-même, puisque, selon Édouard, les « faux-monnayeurs », ce sont d'abord certains de ses confrères (Gide, *Les Faux-monnayeurs*, 316).

---

<sup>8</sup> André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, 311-313.

<sup>9</sup> Sarraute, *Le Planétarium*, 1818.

<sup>10</sup> Gide, *Les Faux-monnayeurs* : rapprochement entre *La Barre fixe* et *Le Grand Écart* de Cocteau, p. 221, note p. 1228 ; *Journal des Faux-monnayeurs*, 27 mars 1924, p.550, où Gide prévoit les critiques que le style, dépourvu de saillies, de son roman suscitera de la part de « certains jongleurs ».

### A) L'anti-réalisme gidien

Cette contestation du réalisme romanesque s'appuie sur deux techniques : la mise en abyme, à travers le Journal d'Édouard qui montre l'impossibilité d'écrire ce roman « vivant et vrai » à la fois<sup>11</sup> dont il rêve, et le perspectivisme (je souligne<sup>12</sup>) :

Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés (et plusieurs fois, sous des angles divers) par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence. Je voudrais que [...] ces événements apparaissent **légèrement déformés** ; une sorte d'intérêt vient, pour le **lecteur**, de ce seul fait qu'il ait à *rétablir*. L'histoire requiert sa collaboration pour se bien dessiner.<sup>13</sup>

L'ensemble constitue une machine de guerre contre le roman balzacien, défini, à l'opposé du roman dostoïevskien, par une « parfaite obturation de abîmes » visant à sauvegarder, par quelques « coup [s] de pouce » factices, l'unité psychologique des personnages (Gide, *Dostoïevski*, 600). Or, en confiant à Édouard le soin d'exposer la nature foncièrement imaginaire des sentiments, le roman s'inscrit dans l'entreprise gidienne de désintégration de la « psychologie » (Gide, *Les Faux-monnayeurs*, 225-226), rapportée à un soupçon sur le langage lui-même, comme l'explique Strouvillou dans un passage célèbre : « si je dirige une revue, ce sera [...] pour y démonétiser tous les beaux sentiments, et ces billets à ordre : les mots » (*Ibid.*, 420).

Revenons-en au titre des *Faux-monnayeurs* : Gide ne veut-il pas, dans ce roman, tendre un piège à ses lecteurs, invités à soupçonner, dans les conventions romanesques elles-mêmes, le germe de ces faux sentiments, ce maquillage de la sincérité révélé par la juxtaposition de points de vue contradictoires ? Sachons gré, en tout cas, à Margaret Boullé d'avoir, dès 1969, consacré sa thèse à établir une filiation entre cet

---

<sup>11</sup> Michel Raimond, *La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, p.122 où il montre en quoi la formule de Flaubert « Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même » (*Notes de Voyage II, Œuvres Complètes*, Conart, 1910, V, p.347) se trouve au cœur de la crise moderne du roman.

<sup>12</sup> Dans une citation, un soulignement de **P'auteur** est rendu par les *italiques* ; notre propre soulignement, par les caractères gras (chaque fois précisé).

<sup>13</sup> André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs*, 529.

« anti-roman » qu'est bien déjà *Les Faux-monnayeurs* et le Nouveau Roman :

Le titre même de son livre est significatif [...]. Tous les êtres de son grand roman sont des faux-monnayeurs : [...] Bernard et Édouard, et Gide lui-même. [...] Gide le premier, réussit ainsi à créer le double mouvement d'attente et de déception qui est celui même des Nouveaux Romains. [...] Les petits détails qui « font vrai » se mettent alors à « faire faux » : le lecteur sent soudain, « qu'il y avait là quelque chose d'indéfinissable, qui sonnait faux »<sup>14 15</sup>

#### B) Madame Tussaud et la mise en abyme ironique d'une romancière au travail

Les lecteurs du *Planétarium* peuvent mesurer sa dérivation directe des *Faux-monnayeurs*. Sarraute insiste pour que l'on comprenne *Le Planétarium* comme un « ciel artificiel »<sup>16</sup>, qu'on y voie une représentation rassurante et rationnelle de l'univers destinée à nous empêcher de nous mesurer aux espaces infinis pascaliens<sup>17</sup>, refuge protecteur inventé par une société positiviste pour nous épargner les affres d'une angoisse existentielle, qui guette chaque personnage comme un moment de vérité.

Mais une autre parenté nous intéresse en ce qu'elle consiste, pour Sarraute, à opérer un renversement de la technique canonique de la mise en abyme telle que Gide l'a imposée dans *Les Faux-monnayeurs*.

L'un des personnages du *Planétarium* est une romancière célèbre, Germaine Lemaire, que l'on voit assise à sa table de travail en train d'écrire un roman. Signe d'époque : la mise en abyme néo-romanesque

---

<sup>14</sup> Boullé, Thèse, p. 317, p. 322

<sup>15</sup> Margaret Boullé, « La remise en question du personnage : *Les Faux-monnayeurs* et le nouveau roman », Thèse, Université de Paris, 1969. La citation de Gide est extraite de *L'École des femmes* [1929] in *Romans et Récits*, II, 616 ; la qualification d'« anti-roman » figure dans la Préface de Sartre à *Portrait d'un inconnu* [1948] (Sarraute, *Œuvres Complètes*, 36) et sera maintes fois appliquée aux Nouveaux Romains.

<sup>16</sup> Nathalie Sarraute, Entretien avec F. Bondy [1963], in Cranaki et Bélaval, *Nathalie Sarraute*, Gallimard, « la bibliothèque idéale », 1965, p. 216.

<sup>17</sup> *La Pensée* : « le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » est présente du premier article de Sarraute « Paul Valéry et l'enfant d'éléphant » [1947] (p. 1549-1550) à *Ici* [1995] (p. 1369-1373) et le titre du *Planétarium* y fait allusion en négatif.

nous montre généralement un narrateur (s'apprêter à) écrire le roman que nous lisons<sup>18</sup>. Or, chez Sarraute, la romancière est troublée par le titre d'un article détracteur : « Madame Germaine Lemaire est-elle notre Madame Tussaud ? » (Sarraute, *Le Planétarium*, 448-451) qui lui paraît s'appliquer précisément à ce qu'elle vient d'écrire. Le roman nous montre un écrivain qui n'est pas le **vrai** écrivain du livre : trouvaille sarrautienne qui nous renvoie au titre. Car nous voici bientôt transportés au Musée Tussaud à travers le passage suivant :

Voici les Guimier. Un couple charmant. Gisèle est assise auprès d'Alain. [...] Mais on éprouve en les voyant comme une gêne, un malaise. [...] Mais attention. Un cordon les entoure. Tant pis, il faut voir. Il faut essayer de toucher...Oui, c'est bien cela, il fallait s'en douter. Ce sont des effigies. Ce ne sont pas les vrais Guimier.<sup>19</sup>

Ce passage, choisi pour figurer en quatrième de couverture de l'édition Folio, résume bien l'objet premier du roman : dénoncer la typification que nous pratiquons pour juger nos proches ; contester l'illusion de ressemblance romanesque par une comparaison polémique des personnages avec les « mannequins de cire » du musée Grévin que Sarraute a répétée dans *L'Ère du soupçon* (p.1609, p.1571, p.1584, p.1589, p.1618). Or nous ne sommes plus ici à Paris mais à **Londres** où le Musée Tussaud cohabite avec le Planétarium<sup>20</sup> ! Il s'agit donc d'une véritable métonymie, permettant de pointer la charge satirique du roman qui entend bien nous montrer des effigies de célébrités.

### C) Une parodie des Mandarins

Le roman sarrautien décrit l'idolâtrie que suscite, auprès des jeunes intellectuels de l'après-guerre, une femme de lettres célèbre, traquée par les *paparazzi*. Définie par « une royale simplicité », « toujours

---

<sup>18</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Seuil, « Poétique », 1977, p. 151-211 ; Anne-Claire Gignoux, *La Réécriture, formes, enjeux, valeurs, Autour du Nouveau Roman*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, «Travaux de Stylistique et de Linguistique françaises», 2003, p. 111-128.

<sup>19</sup> Sarraute, *Le Planétarium*, 480

<sup>20</sup> Tiphaine Samoyault, «Des choses sans objet», *Littérature*, n° 118, « Nathalie Sarraute », Juin 2000, p.31-33.



à l'extrême pointe de tous les progrès », (*Le Planétarium*, 426, 431, 444-445) Germaine Lemaire, qui a collaboré à *L'Ère nouvelle* et admire un philosophe husserlien et marxiste (qui évidemment ressemble beaucoup à Sartre : « ses grosses lèvres amollies à mâchonner d'innombrables mégots fendent de part en part sa grande face hilare » (*Ibid.*, 504) permet en fait à Sarraute de broser « un portrait extrêmement négatif du Castor », comme le relève Danièle Sallenave dans sa récente biographie<sup>21</sup>. La portée référentielle du roman est explicite : « la plus parfaite égalité, la fraternité règnent, c'est bien connu, dans cette maison » (*Ibid.*, p. 474).

La polémique littéraire que Sarraute poursuit contre *Les Temps Modernes*, prônant une littérature engagée, prendra la forme d'un détournement parodique des *Mandarins* de Beauvoir, Prix Goncourt 1954, chronique de l'*intelligentsia* germanopratin gravitant autour d'un Sartre, aisément reconnaissable. Alertés par la reprise littérale par Sarraute d'une phrase des *Mandarins* : « Tu as vu les Dubreuilh ? Qu'est-ce qu'ils deviennent ? » (Beauvoir, *Les Mandarins*, I, p.161) ; « Et les Guimier ? Qu'est-ce qu'ils deviennent ? » (Sarraute, *Le Planétarium*, p.474), nous ne citerons que deux aspects de ce détournement :

i) la transvalorisation d'un anti-héros en héros<sup>22</sup> : Lambert, petit intellectuel sans envergure, qui évoluera vers « l'esthétisme » (mot repris par Sarraute [*Le Planétarium*, 517]) d'une « littérature pure », défendue par un ancien collaborateur, ressemble beaucoup au héros sarrautien, Alain : tous deux aiment les beaux meubles, leur virilité est mise en cause, ils ont un père « au charme fatigué », qui occasionne une rencontre traumatisante pour leur fils<sup>23</sup>. Lambert voudrait écrire : « Si j'écrivais, ça serait pour dire les choses dans leur insignifiance : je n'essaierais de les sauver que par ma manière de les dire » (Beauvoir, *Les Mandarins*, I, 434) ; sa crainte d'être « incapable de devenir jamais un créateur » (*Ibid.*, I, 218) est celle-là même d'Alain ;

---

<sup>21</sup> Danièle Sallenave, *Castor de guerre*, Gallimard, 2008, 356.

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, p.418-432.

<sup>23</sup> Simone de Beauvoir, *Les Mandarins* : II, p.93 ; I, p.334, p.337 ; I, p.404-406 ; et *Le Planétarium*, p.424-428 ; on ne peut développer ici la virulence d'un détournement parodique répliquant à de probables allusions ironiques à Sarraute dans *Les Mandarins*, selon Jorge Calderon, « Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute : analyse d'un différend », *Simone de Beauvoir Studies*, 2000-2001 ;

ii) le détournement réflexif du symbolisme astronomique, qui est récurrent dans *Les Mandarins*, où la fixité des étoiles dans le ciel s'oppose aux changements du monde contemporain, symbolisés par la bombe d'Hiroshima, qui impose à l'écrivain le devoir de s'engager<sup>24</sup>. A quoi Sarraute répondra en faisant du planétarium (présent chez Beauvoir [*Les Mandarins*, II, 424]) l'allégorie réflexive du roman.

Cette portée satirique du *Planétarium* le rapproche de son modèle gidien. Car, certes, cette satire est réaliste : elle vise très précisément le culte de la personnalité dont Sartre était l'objet, qui avait satellisé ses disciples, faisant peser sur eux tous une terreur permanente de l'exclusion, parfaitement décrite par Sarraute, son témoignage ayant été depuis lors corroboré par maints témoins directs du premier cercle des sartrien<sup>25</sup>. Mais cette satire montre surtout en quoi ce narcissisme est un défaut majeur pour un écrivain, un manquement éthique à son devoir de recherche de la vérité. Ainsi Sarraute s'avère bien une moraliste, s'inscrivant dans la tradition humaniste, gidienne, de la littérature.

L'imprégnation proustienne est tout autre. Elle se trouve au cœur même du projet littéraire sarrautien.

## II. La Recherche : du télescope proustien au planétarium

### A) Une allégorie réflexive de l'instrument romanesque

Dès son titre, le roman impose une filiation proustienne. Proust rapproche l'activité du romancier de celle du savant : comme lui, il doit dégager des « lois psychologiques », semblables aux « lois d'attraction et de répulsion qui gouvernent des mondes bien plus grands », « car le monde des astres est moins difficile à connaître que les actions réelles

---

<sup>24</sup> Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, I, 316, I, 370, II, 226 ; I, 375-376.

<sup>25</sup> Voir, le superbe portrait de Sartre par Jean Cau (qui fut son secrétaire), publié dans *Croquis de mémoire* (1985), et qui a été repris dans l'Hommage rendu à leur fondateur par *Les Temps modernes*, n° 531-533, octobre-décembre 1990, « Témoins de Sartre », II, p. 1107-1136 ; on y retrouve des détails physiques (« Il a les dents pourries, [...] et quand il rit, avec des « Ha ! Ha ! » très secs, ses lèvres ourlées s'ouvrent sur un gouffre » [p.1114]), la *satellisation* de son entourage sur lequel pèse la menace constante de *l'exclusion* (p.1118) ; dans ses mémoires, Claude Lanzmann, souscrit à ce « portrait magnifique » : *Le Lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009, 136.

des êtres »<sup>26</sup>. Mais le romancier n'est pas toujours compris par ses lecteurs :

Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités [...], me félicitèrent de les avoir découvertes au « microscope », quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails.<sup>27</sup>

Que le titre du *Planétarium* soit une allusion à Proust est indiscutable. Dans « Conversation et sous-conversation » (1956), Sarraute reprend la métaphore proustienne pour la critiquer :

Mais [...] il nous apparaît déjà qu'il [Proust] les a observés [les mouvements intérieurs] d'une grande distance, après qu'ils ont eu accompli leur course, au repos, et comme figés dans le souvenir. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel immobile. Il les a considérés comme un enchaînement d'effets et de causes qu'il s'est efforcé d'expliquer (Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 595).

Sarraute répond à Proust : le roman est devenu un *planétarium*. Invention du XX<sup>e</sup> siècle, cet instrument d'optique permet de reproduire sous une coupole la voûte étoilée, et de simuler les mouvements des planètes dans le système solaire ; il offre donc une représentation corrigée du réel ; il permet de rendre visible ce qui échappe aux limites sensorielles de l'observation humaine. Nous retrouvons ainsi la devise sarrautienne empruntée à Klee : « l'art ne restitue pas le visible, il rend visible »<sup>28</sup>. Mais il s'agit là d'une représentation artificielle, homologique de la réalité. On reconnaît la prise en compte de la nature irrémédiablement linguistique de la littérature qui ne peut appréhender qu'indirectement le réel, non sans avoir dû modéliser une « machine de langage », selon les positions bien connues de Valéry (1894, *Œuvres*, I,

---

<sup>26</sup> Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, successivement : IV, 459, IV, 297 ; III, 719 ; III, 696.

<sup>27</sup> Proust, *La Recherche*, IV, 618)

<sup>28</sup> Nathalie Sarraute, «La littérature aujourd'hui» [1963], p.1657 ; déjà cité dans «Roman et Réalité» [1959], p.1644 et note p.2090.

1205). Et Sarraute explicitera ses propres réserves sur l'image proustienne du microscope : « car on a trop l'impression, dit-elle, qu'il y a là quelque chose qui existe en dehors du langage, qui pourrait se passer de langage »<sup>29</sup>.

### B) La sous-conversation de Proust à Sarraute : un renversement de perspective

Mais que cherche l'auteur? Les tropismes ne peuvent être appréhendés qu'à travers des paroles qu'il convient donc de décrypter à partir de cette myriade d'indices fournis par le contexte d'énonciation, ce que Sarraute a nommé « sous-conversation ». Or Proust hérite de Balzac cet art de soupçonner le dialogue. Comparons donc deux exemples.

Dans la fameuse rencontre avec Legrandin, le jeune narrateur observe des détails infimes chez son interlocuteur (Proust, *La Recherche*, I, 125-128) : l'encoche dans la prune au nom des Guermantes, un rictus, le ton de « gravité excessive » donné à la simple réponse : « Non, je ne les connais pas », avant d'en conclure : « il était snob », et de proposer, comme Balzac dans *Le Curé de Tours*<sup>30</sup>, la traduction des « pensées » dissimulées par ses paroles, car un autre Legrandin se cache en lui, son *alter ego*, qui se révèle à son insu dans son « verbe » et est mû par des « **réflexes** » (Proust emploie ce mot [*Ibid.*, 127] ; je souligne). Et Proust en effet ici, par cette nécessité de décrypter, à travers un discours, un symptôme révélateur, est bien déjà un maître du soupçon, contemporain de Freud<sup>31</sup>. Tout en évitant la schématisation essentialiste.

---

<sup>29</sup> Nathalie Sarraute, Entretien avec Jacques Paugham, «Parti pris», France Culture, 2 juillet 1976, cité *Œuvres Complètes*, p. 1921, note 1.

<sup>30</sup> Honoré de Balzac, *Le Curé de Tours*, *La Comédie Humaine*, Éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, IV, 37-240 : Balzac y décrit une « conversation diplomatique », soit « le contraste fréquent qui existe entre *ce que l'on dit* et *ce que l'on pense* » : « Ici pour bien saisir l'intérêt du **duel de paroles** qui eut lieu entre le prêtre et la grande dame, il est nécessaire de dévoiler les pensées qu'ils cachèrent mutuellement **sous** des phrases en apparence insignifiantes » (Balzac, *Le Curé de Tours*, *La Comédie Humaine*, 237 ; je souligne) : ce qui est déjà la définition d'une « sous-conversation ».

<sup>31</sup> « Proust a instinctivement appliqué la méthode que Freud a définie : pour reprendre un mot de Stendhal, [...] Proust a eu « le génie du soupçon » : Jacques Rivière, Entretien avec Frédéric Lefebvre (1924), repris dans *Quelques progrès dans*

On relève en effet une distanciation auctoriale dans le choix de l'image, surprenante et décalée, (« comme un Saint-Sébastien du snobisme », [*Ibid.*, p.127]) qui introduit la dimension du temps, ménage, à travers l'apprentissage de son narrateur, une vérité de l'être toujours différée qui se dérobe encore à lui (le lecteur ne comprendra que plusieurs volumes plus tard la connotation de cette image), pour parvenir à composer dans son livre cette « psychologie dans le temps » (Proust, *La Recherche*, IV, 137).

Examinons maintenant le passage du *Planétarium*, où Germaine Lemaire se souvient du déplaisir causé par sa première rencontre avec le père d'Alain, qui a prononcé la phrase ironique : « Notre futur Sainte-Beuve... » (Sarraute, *Le Planétarium*, 455). La proximité avec Proust est flagrante. Même attention aux détails physiques (le sourire ironique, le regard moqueur du père) qui significativement vident le signifié de la phrase ; même traduction des « pensées » du père : « un dégoût d'amateur délicat pour une femme : mais elle n'avait pas l'air d'une femme, elle était quelque chose d'informe, d'innommable ». Surtout donc un même jugement : « une sentence terrible la menaçait ». Faut-il donc comprendre que ce regard a révélé la « vérité » de Germaine Lemaire, sa laideur ? On est surpris de la mythologie misogyne de son discours, paraissant issu du *Deuxième Sexe*<sup>32</sup> : « le regard impitoyable traquait en elle une faute, la plus grave de toutes, un crime, un sacrilège [...] la lutte était inégale, l'homme avait triomphé, elle s'était enfuie, blessée... »

Qui parle ici ? Sarraute prête à Lemaire un discours intérieur à la troisième personne du style indirect libre. Où l'articulation rhétorique est très visible (symétrie appuyée : « d'ordinaire », « cette fois » ; rythme ternaire : « grâce, jeunesse, beauté » ; construction syntaxique élaborée) qui marque un hiatus entre l'émotion ressentie sous l'effet d'un regard pénétrant, et qui se manifeste par une **rougeur** (emblème du tropisme, réaction physiologique incoercible ; je souligne) et l'artificialité déployée a

---

*l'étude du cœur humain, Cahiers de Marcel Proust*, 13, Gallimard, 1985, p.192, note p.252-254.

<sup>32</sup> *Le deuxième sexe* fait l'objet de nombreux emprunts, les monologues intérieurs des personnages étant perméables aux diverses mythologies épinglées par Beauvoir : ainsi Gisèle prête à son beau-père une jalousie typiquement « maternelle » envers sa bru (*Le deuxième sexe* [1946], Gallimard, « Folio Essais », 1976, II, p. 465 et *Le Planétarium*, 420-421).

*posteriori* par un discours censé reconstituer cet instant. Cette distanciation auctoriale marque le statut mimétique et protecteur, inauthentique, du discours ainsi produit qui ne peut que déformer le tropisme en voulant l'interpréter<sup>33</sup>. Blessée, Germaine Lemaire s'empresse de camper son personnage d'écrivain, elle se compare alors à ce médecin des âmes, capable de sonder les reins et les cœurs, et s'empresse de réduire son interlocuteur au type du séducteur misogynne, pour désamorcer un jugement qui n'a pu atteindre en elle que la femme, et non l'écrivain. Mais à ce personnage d'emprunt, le lecteur ne croit plus, car il a saisi ce moment où le masque a failli tomber. De la rougeur subie, il ne reste qu'une voix émue, qui atteste une absence : le texte ne parviendrait-il pas à figurer la négativité paradoxale de la conscience dans son impersonnalité existentielle <sup>34</sup> ?

Par rapport à Proust, Sarraute a opéré un renversement de perspective déterminant. Son texte se situe après le verdict et montre, du point de vue du personnage, le retentissement de ce jugement sur une conscience. Afin d'instruire, sans naïveté, le **procès du soupçon**, de déjouer le mécanisme du « paradigme indiciaire » <sup>35</sup> qui, selon Ginzburg, définit le roman. Mais au prix d'un repli radical du texte sur lui-même, suspendu dans un présent fictivement dilaté. Il ne peut plus être qu'un **fragment en suspens**, et ne peut donc s'inscrire dans la durée d'une intrigue totalisante et essentialiste, exprimant le point de vue

---

<sup>33</sup> Nathalie Sarraute, « Flaubert le précurseur » (1965, 1630-1640 : dans son analyse magistrale de *Madame Bovary*, Sarraute crédite Flaubert d'avoir exploré une matière nouvelle que Sartre nommera « l'inauthentique » dans sa Préface à *Portrait d'un inconnu* (37). La fondamentale inauthenticité mimétique du discours chez Sarraute a été superbement étudiée par Bernard Pingaud, « Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute » (1963/1979), et par Laurent Adert, « Le lieu commun et l'écriture du tropisme » (1996).

<sup>34</sup> L'imprégnation sartrienne de l'intersubjectivité, en particulier dans *Le Planétarium*, est flagrante : René Girard, « *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute », 1960 ; Jennifer Willging, « *Partners in slime : the liquid and the viscous in Sarraute and Sartre* », 2001 ; Pascale Fautrier, « Sarraute à l'épreuve de Sartre », *Études sartriennes*, n°10, 2005, pp. 231-256.

<sup>35</sup> Carlo Ginzburg, « Traces, Racines d'un paradigme indiciaire » [1986] in *Mythes, emblèmes, traces*, Trad. Monique Aymard, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989, pp.139-180.

surplombant du romancier. On mesure la radicalité et la précarité du défi sarrautien qui doit empêcher le lecteur d'amalgamer ces fragments pour reconstituer *a posteriori* un roman « psychologique » (Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1588-1589).

Si les tropismes, donc, se trahissent dans les conversations et précèdent tout sentiment caractérisé, fondant notre virtuelle identité commune (« je crois toujours — c'est peut-être idiot — que quelque part, plus loin, tout le monde est pareil, tout le monde se ressemble... » [Sarraute, *Le Planétarium*, 357]), Sarraute ne peut qu'opter pour la technique gidienne d'un roman perspectiviste, permettant de camper des personnages différents, afin de laisser au lecteur le soin de surprendre, dans son texte même, quelque identité latente et d'abord inaperçue. Un autre procédé l'y aidera.

### C) La forme romanesque : un jeu de miroirs déformants

Ce qui est communément unique (tel personnage, tel événement) essuie la dislocation de variantes contradictoires ; ce qui est ordinairement divers (plusieurs personnages, plusieurs événements) subit l'assimilation d'étranges ressemblances. La fiction exclut singularité parfaite comme pluralité absolue. Bref, elle est partout investie de miroirs. Miroirs déformants pour la dislocation de l'unique ; miroirs « formants » pour l'assimilation du divers (Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, 262).

Ce dispositif décrit par Ricardou s'applique parfaitement au *Planétarium* où figure d'ailleurs un passage étrange où il est question de miroirs déformants des foires (Sarraute, *Le Planétarium*, 478-479), décrivant très précisément l'effet recherché de **relativisation** et de **réversibilité**. Mais la dislocation et l'assimilation sont deux procédés qu'on peut trouver déjà chez Proust et Woolf.

*-i) dislocation et inconstance du moi (Proust)*

Mais on ne s'afflige pas plus d'être devenu un autre, [...] qu'on ne s'afflige, à une même époque, d'être tour à tour les êtres contradictoires, le méchant, le sensible, le délicat, le mufle, l'ambitieux, qu'on est tour à tour chaque journée.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Proust, *La Recherche*, IV, 221

Proust évoque ailleurs une « collection de photographies », ces « effroyables images » que les autres tirent de nous et qui nous plongeront dans la stupeur si on nous les montrait en nous disant : « c'est vous » (*Ibid.*, II, 568-569). Alain fait bien l'objet d'une « dislocation » : il est doué d'une personnalité protéiforme, cumulant les traits contradictoires de l'ambitieux et de l'inadapté, du velléitaire et du créateur, mais Sarraute, justement, nous fournit des images d'Epinal pour marquer chacune de ses métamorphoses : le héros affrontant un monstre, le bagnard en veste rayée, Lorenzaccio à la table du tyran... [Sarraute, *Le Planétarium*, 430-431, 434, 429], qui dissuadent le lecteur de caractériser le héros.

-ii) *assimilation et tunnelling process (Woolf)* : on ne peut que renvoyer à l'excellente étude de Paul Ricœur sur *Mrs. Dalloway*<sup>37</sup> qui explicite la découverte que Woolf nommait le « *tunnelling process* » qui consiste à compenser l'isolement des personnages par des « passages souterrains » aménagés par l'auteur entre leurs monologues intérieurs respectifs. Le résultat le plus spectaculaire conduit Clarissa, lorsqu'elle apprend le suicide de Septimus, qu'elle n'est pas censée connaître, à comprendre, par une intuition télépathique, le sens de cette mort (Woolf, *Mrs. Dalloway*, 1233-34). On pense évidemment à l'audacieuse équation établie par Sarraute entre une vieille dame maniaque, qui a des fantaisies de décoration, et la romancière qui fait la une de *France-soir* (Sarraute, *Le Planétarium*, 410). Mais Sarraute, plus subtilement que Woolf, qui dotait son héroïne d'une pénétration auctoriale du délire de Septimus, confère à cette équation un statut strictement textuel multipliant les échos d'images et de situations entre ses deux personnages<sup>38</sup>.

### III. Monologue intérieur et clôture textuelle : Ulysse

*Le Planétarium* débute par la déambulation de Tante Berthe monologuant dans la rue, clin d'œil à la technique du *monologue intérieur* la

---

<sup>37</sup> Paul Ricœur, « Entre le temps mortel et le temps monumental : *Mrs. Dalloway* », *Temps et récit*, 2, [1984], Seuil, « Points Essais », 1991, pp.192-212.

<sup>38</sup> Par exemple : « elle erre misérablement au milieu des décombres, recherche de vieux débris » (Berthe, p.347) et « Comme une femme abandonnée sur les ruines de sa maison qu'une bombe a soufflée » (Lemaire, p.450).



plus connue et imitée du roman moderne. Ce type de monologue « ambulatoire » a d'emblée caractérisé les pérégrinations parisiennes du héros de Dujardin<sup>39</sup>, inventeur du procédé que Joyce va perfectionner et imposer dans *Ulysse*. Et que Dujardin définira ainsi (je souligne) :

Le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le **déroulement ininterrompu** de cette pensée qui se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive.<sup>40</sup>

Sarraute se souvient de cette définition dans *L'Ère du soupçon* : « Joyce n'a tiré de ces fonds obscurs qu'un **déroulement ininterrompu** de mots » (Sarraute, *L'Ère du soupçon*, 1588 ; je souligne). Ce qui implique une critique sévère, par Sarraute, de la gratuité de cette technique. Il se trouve que cette même critique du risque d'arbitraire, qui avait été formulée dès la parution d'*Ulysse*, notamment par Adrienne Monnier<sup>41</sup>, est celle-là même que Germaine Lemaire oppose au projet littéraire d'Alain.

En effet le roman donne le dernier mot à Germaine Lemaire : lorsqu'Alain, au dernier chapitre, lui déclare son intention d'écrire un roman, de saisir les « petites manies des gens », sur le vif, et donc à travers leurs monologues intérieurs, elle lui oppose la « facilité » du procédé (Sarraute, *Le Planétarium*, 516-517), son arbitraire qui est l'éternelle objection que les romans psychologiques de Proust et de Dostoïevski n'ont pas manqué de susciter de la part de Borges ou de Gracq<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, 267.

<sup>40</sup> Valéry Larbaud, Préface aux *Lauriers sont coupés*, 1925, cité par Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, 198 ; définition reprise par Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, 217.

<sup>41</sup> Adrienne Monnier, « L'*Ulysse* de Joyce et le public français » [1931], repris dans *Les gazettes* (1923-1945), [1961], Gallimard, « L'Imaginaire », 1996, pp. 230-251.

<sup>42</sup> Jorge Luis Borges, Préface [1940] à Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, in Borges, *Livre de préfaces* [1975], *Œuvres Complètes*, Éd. Jean Pierre Bernès, Gallimard, 2010, « Bibliothèque de la Pléiade », II, 316, où il critique « le désordre total » du roman psychologique (de Dostoïevski à Proust).- Gracq, à propos de Dostoïevski, évoque l'usage d'un « joker ». *En lisant, en écrivant* [1980], *Œuvres Complètes*, Éd. Bernhild Boie, Gallimard, 1989, « Bibliothèque de la Pléiade », II, 686.

Il nous faut en revenir à l’emblème du planétarium, à l’imaginaire de la clôture qu’il suggère, pour y voir la description de la structure même du texte que nous lisons, et qui est construit sur une multiplicité des connexions établies venant perturber tout système logique d’oppositions et contredire les positions polémiques, forcément schématiques, de *L’Ère du soupçon*. Ainsi Germaine Lemaire, se relisant, doute soudain de la valeur de ses textes (je souligne) :

Il lui semble que quelqu’un du dehors, sur un ton monotone, insistant, répétant toujours la même chose, les mêmes mots simples, comme fait un **hypnotiseur**, dirige ses sensations...<sup>43</sup>

Mais qu’en est-il du héros du *Planétarium* ? Alain, dès sa première tentative de raconter une histoire, est comparé à un « **prestidigitateur** » (je souligne)<sup>44</sup> !

Cette rime irréfutable (*prestidigitateur/hypnotiseur*), qui pose une équation entre les deux champions de camps esthétiques opposés<sup>45</sup>, confirme le **maillage textuel**<sup>46</sup> du *Planétarium*, tissant un réseau serré (une « tapisserie », *Ibid.* 372, 462) d’échos de mots et d’images entre chacun des chapitres, appelé à en relativiser indéfiniment la lecture, et qui a un modèle dans *Ulysse*, précisément, où l’on a pu dire que, « dans ce livre, tout revenait au moins une fois »<sup>47</sup>. Ce qui est aussi le cas du *Planétarium* qui propose d’ailleurs un bref **pastiche** du « catéchisme impersonnel », forme de questions-réponses utilisée dans le chapitre

---

<sup>43</sup> Sarraute, *Le Planétarium*, 450.

<sup>44</sup> D’abord appliquée au récit raté d’Alain devant les invités de sa belle-mère [361], la comparaison sert à définir sa brillante prestation devant Lemaire, dans un chapitre dont il est le narrateur [400].

<sup>45</sup> A la virtuosité de l’une (« Vraiment, je crois que je suis arrivée à faire à peu près ce que je veux avec les mots » [Lemaire, 449]), s’oppose le labeur de l’autre (« Billets déchirés cent fois avant que ne vienne enfin ce ton libre, spontané, dépouillé... » [Alain, 508]).

<sup>46</sup> Stéphane Lojkin, « La poignée de porte de Tante Berthe...*Le Planétarium* ou les marges de la scène ». *La scène de roman*, 238, note 32.

<sup>47</sup> Jacques Aubert, Présentation de l’*Index* d’*Ulysse*, in *Œuvres*, II, p.1929.

« Ithaque », dominé par une thématique astronomique, où figure évidemment le mot « planétarium »<sup>48</sup> !

C'est qu'Alain oublie qu'il lui reste encore à trouver « comment représenter ce qu'il n'a fait jusque-là que ressentir »<sup>49</sup>. Contrairement à l'auteur. Qui connaît la nécessité classique de « fermer » une œuvre<sup>50</sup>, de modéliser un artéfact verbal dont la finitude sera la condition de son instabilité, ou, si l'on préfère, de sa profondeur :

« Pensée profonde » est une pensée de même puissance qu'un coup de gong dans une salle voûtée. Il fait ressentir des *volumes* où doivent être des choses qu'on ne voit pas, et qui peut-être ne sont pas ; mais l'importance de la résonance les impose. Si cette salle n'était *finie*, le coup frappé se perdrait sans retentir : il n'y a donc point de profondeur qui ait rapport avec quelque « infini ».<sup>51</sup>

### *Conclusion : Réécritures, Relectures*

On espère avoir contribué, un tant soit peu, à montrer combien paraît excessif le discrédit qui frappe aujourd'hui le Nouveau Roman. Julia Kristeva, considérait ainsi, en 1994, la postérité de Proust :

Beaucoup se sont appliqués, après lui, à amplifier seulement *un fragment* de son temps sensible, en lui-même fragmenté avant d'être mis en vitrail : ces épigones paraissent plus modernes, elliptiques, « transgressifs » insolents. Proust est le seul à préserver l'équilibre. [...] Mais cet atterroissement qu'on verra plus tard envahir le Nouveau Roman n'intéresse pas Proust.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, 472-473 ; *Ulysse*, II, pp.720-801 ; le mot « planétarium » figure p.739 ; sur les « schémas » que Joyce confia lui-même à certains critiques influents, *ibid.* II, p. LXXIV-LXXXIV.

<sup>49</sup> Emer O'Beirne, *Reading Nathalie Sarraute : Dialogue and Distance*, Oxford : Clarendon Press, « Oxford modern Languages and Literature », 1999, 83.

<sup>50</sup> Paul Valéry, *Cahiers* [1957-1961], Ed. Judith Robinson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, II, p.1023 : « Les artistes modernes [...] ne veulent que produire effet, ne sachant plus vouloir *fermer* une œuvre [...] » [1928].

<sup>51</sup> Valéry, 1942, *Œuvres*, II, p.797

<sup>52</sup> Julia Kristeva, *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, 211, 374.

Oui, si on considère *La Recherche* comme les « funérailles nationales du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>53</sup>. Non, si, comme Beckett, on relève le caractère expérimental des explications de Proust qui ne font qu'épaissir le mystère de ses personnages<sup>54</sup>.

Car toute réécriture implique aussi la relecture des œuvres du passé, selon le fameux article de Butor, « Critique et Invention » (1968)<sup>55</sup> : chaque œuvre se nourrit de toute la mémoire de la littérature mais, en contrepartie, toute nouvelle invention littéraire rétroagit sur les œuvres précédentes, manifestant ainsi leur intrinsèque inachèvement, dont chacun pourra mesurer l'évidence à ses vains efforts pour y remédier.

*Rainier Rocchi*  
*Université de Nice Sophia Antipolis*  
*Laboratoire CTTEL (EA 6307)*

---

<sup>53</sup> Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Grasset, 2005, p.24, car *La Recherche*, selon lui, « n'est pas moderne » (p.24) !

<sup>54</sup> Samuel Beckett, *Proust*, Trad. Edith Fournier, Minuit, 1990, 100.

<sup>55</sup> Michel Butor, « Critique et invention », *Répertoire III*, Minuit, 1968, p.7-20, repris dans *Œuvres Complètes de Michel Butor*, II, *Répertoire 1*, Editions de La Différence, 2006, 719-729.

### *Bibliographie succincte*

ADERT, Laurent, « Le lieu commun et l'écriture du tropisme » in *Les Mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 1996, pp. 175-236.

BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) » [1973], *Œuvres complètes*, Éd. Éric Marty, Seuil, 2002, IV, pp. 443-459.

BEAUVOIR, Simone de, *Les Mandarins* [1954], Gallimard, « Folio », 1972, 2 vol.

BIAGIOLI, Nicole, « Censure et Nouveau Roman », *Censure, autocensure et art d'écrire, de l'Antiquité à nos jours*, Éd. Jacques Domenech, Université de Nice (2001-2003), Bruxelles : Editions Complexe, 2005, pp. 303-323.

CALDERON, Jorge, « Simone de Beauvoir et Nathalie Sarraute : analyse d'un différend », *Simone de Beauvoir Studies*, « Beauvoir in the New Millenium », volume 17, 2000-2001, pp. 162-172.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Trad. Alain Bony, Seuil, « Poétique », 1978/1981.

DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*, Éd. Carmen Licari, Roma : Bulzoni Editore, « Testi Francesi », 1977.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs* [1925] et *Journal des Faux-monnayeurs* [1927] in *Romans et Récits*, Éd. Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, II, pp. 173-466 et pp. 519-568.

GIDE, André, *Dostoïevski* [1923], *Essais Critiques*, Éd. Pierre Masson, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, pp. 555-656.

GIRARD, René, « *Le Planétarium* de Nathalie Sarraute », *The French Review*, 34,1, october 1960, pp. 111-113.

JOYCE, James, *Ulysse* [1922], *Œuvres*, II, Éd. Jacques Aubert, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

LOJKINE, Stéphane, « La poignée de porte de Tante Berthe...*Le Planétarium* ou les marges de la scène », *La Scène de roman, Méthode d'analyse*, Armand Colin, « U, Lettres », 2002, pp. 219-242.

PINGAUD, Bernard, « Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Preuves*, 154, décembre 1963, pp. 19-34. Repris dans : *Comme un chemin en automne*, Gallimard, 1979, pp. 212-255.

PROUST, Marcel, *A la Recherche du Temps Perdu* [1913-1927], Éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 volumes.

RAILLARD, Georges, « Nathalie Sarraute et la violence du texte : à propos du *Planétarium* », *Littérature*, 2, mai 1971, pp. 89-102.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Corti, 1966/1985.

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, « Tel Quel », 1971.

SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, Éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

VALERY, Paul, *Œuvres*, Éd. Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 et 1960, 2 vol.

WILGING, Jennifer, « *Partners in slime : the liquid and the viscous in Sarraute and Sartre* », *Romantic Review*, vol.92, Number 3, May 2001, pp. 277-296.

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway* [1925], Trad. Marie-Claire Pasquier, *Œuvres Romanesques*, Éd. Jacques Aubert, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, I, 1066-1243.