

L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute

Introduction

L'entretien d'écrivain est une pratique introduite en France au XIX^e siècle avec Jules Huret ou, selon Genette, en 1884 avec *Le Petit Journal*, et « répandu[e] au tournant du siècle sous forme transcrite, et au cours du XX^e siècle sous forme radiophonique, puis audiovisuelle » (Genette 1987 : 330).

Genre généralement déconsidéré par les écrivains, il présente néanmoins un intérêt certain qui le rend digne d'une étude autonome. Car grâce à son format dialogal et à ses fonctionnements dialogiques, il est producteur d'informations et de significations qui dépassent souvent ce qui se dit sur la personne de l'interviewé et sur ses ouvrages dans les biographies et les ouvrages critiques qui lui sont consacrés.

Comme toute interview, l'entretien d'écrivain est de prime abord concerné par la personne de l'écrivain, à laquelle il a souvent recours pour expliquer son œuvre. Or cette approche est paradoxale dès lors qu'il s'agit d'écrivains d'avant-garde qui ont proclamé haut et fort la disparition du personnage. Le cas de Nathalie Sarraute paraît plus complexe encore dans la mesure où il s'agit d'un écrivain dont le refus de se voir et de parler de soi va quelquefois jusqu'à la négation de son existence corporelle (Benmussa 1987 : 76).

Dans le cadre de cette étude, je voudrais en un premier temps esquisser les raisons pour lesquelles l'entretien d'écrivain, souvent dévalué, est en fait genre dialogal fécond qui mérite toute l'attention de l'analyste. En un deuxième temps, je voudrais montrer que le paradoxe inhérent à tout entretien réalisé avec un écrivain d'avant-garde peut se résoudre, dans le cas de l'auteur de *l'Ère du soupçon*, à la lumière de sa poétique propre, qui octroie une place fondamentale au dialogue. En fait l'entretien, cette parole vive où le sens est co-produit par les interlocuteurs, devient un lieu privilégié où les principes dialogiques et conversationnels de Sarraute élaborés dans « Conversation et sous-conversation » (Sarraute 1956 : 83-122) se matérialisent.

La centralité accordée à la co-construction du sens dans le dialogue apparaît clairement lorsqu'on examine la façon dont s'élabore l'image de soi de l'écrivain lors des divers entretiens qu'elle a accordés au cours de sa vie. Dans le prisme de l'interaction qui se met en place avec différents interviewers, à différentes occasions et dans des dispositifs variés, cette image nous apparaît plus complexe, riche et multi-dimensionnelle qu'elle ne l'est dans tout autre écrit ou critique de Nathalie Sarraute. C'est donc cette dimension de l'échange qui sera ici privilégiée.

Pour une réhabilitation de l'entretien

a. La dévalorisation traditionnelle de l'entretien

Les entretiens d'écrivain sont généralement déconsidérés car on voit en eux un simple instrument de consécration, voire un outil de promotion commerciale qui met l'accent sur la personne de l'écrivain et constitue en même temps, et paradoxalement, la transcription d'une production orale dont on ne sait trop à qui attribuer la paternité.

Dans une optique sociologique, l'entretien est instrumental dans le sens où il contribue à la promotion de l'écrivain dans le champ littéraire. Outre cet objectif promotionnel, l'entretien vise à révéler « l'homme » derrière l'« œuvre », comme si l'auteur était la réponse à la question que pose son texte (Lejeune 1980 : 31). C'est ce que Lejeune appelle « l'illusion biographique » : le lecteur est d'autant plus tenté de chercher les clés de l'œuvre dans la personnalité de l'auteur telle qu'elle s'exprime à travers les médias, que celui-ci est « par définition, quelqu'un qui est *absent* » du texte qu'il écrit.

Quant à l'usage de l'oral, il est d'autant plus critiqué qu'il devient une contrainte pour ceux qui se définissent par leur acti-

tivité d'écriture. Certains, comme Deleuze (1977), disqualifient la pratique de l'entretien non en raison de sa prétendue vacuité ou de son caractère répétitif, mais parce qu'elle impose à l'écrivain un cadre qui entrave la liberté que seule conférerait l'écriture. On peut en effet considérer que la présence même de l'interviewer, et le cadre conventionnel d'un entretien destiné à satisfaire les attentes du public, imposent des contraintes qui restreignent considérablement les possibilités d'expression du sujet. Comme le décrit féroce-ment Christiane Rochefort,

Le rapport interviewer-interviewé, en instaurant des rôles, stérilise la parole.

[...] L'interviewer n'a aucun pouvoir. Mais l'interviewé non plus : ce sont les questions qui l'ont, je suis au pouvoir des questions, qui coupent toute éventuelle « dérive », auxquelles je dois obéir, et qui me font *régresser* au stade de l'élève interrogé par le Maître, bien que celui-ci se dénie comme tel et soit traité en serviteur (Rochefort 1978 : 30).

Enfin, quand l'entretien oral est transcrit, on ne sait pas à qui attribuer la responsabilité du texte ainsi produit. Appartient-il à l'écrivain, ou à l'interviewer ? L'instabilité de la signature est la preuve de cette incertitude troublante. Dans les articles de presse, on trouve parfois une autre signature que celle de celui qui a « recueilli les propos » publiés ; sur la couverture du livre entretien, on trouve tantôt le nom de l'écrivain, tantôt celui de l'interviewer¹.

b. les vertus d'un genre dialogal

On voit donc les griefs qui ont pu s'accumuler chez les écrivains et les théoriciens de la littérature contre la pratique de l'interview. Loin cependant de voir dans l'entretien d'écrivain un échange de propos futiles, ou un simple outil de promotion de l'écrivain, il s'agit au contraire de montrer ici que les traits initialement perçus comme des défauts peuvent s'avérer féconds, et que l'entretien en tant que genre doté de ses possibilités propres fait partie intégrante de la production discursive de l'auteur.

En effet, la situation de dialogue propre à l'entretien favorise la construction d'une identité à la faveur de l'intervention de l'interviewer, en tenant compte du moment mais aussi du type d'entretien (journal, revue savante, etc.) et de la nature de l'auditoire

1. — Ainsi sur la couverture du livre entretien de Sarraute figure le nom de Simone Benmussa (1987 ; 1999), tandis que sur celle du recueil de Robbe-Grillet, *Le Voyageur* (2001), c'est le nom de l'écrivain qui surplombe l'ouvrage.

auquel il s'adresse. De même, l'échange favorise une conceptualisation qui s'effectue grâce à la co-construction du sens. On peut voir, dans cette perspective, comment les traits généralement dénigrés de l'entretien deviennent des atouts.

C'est tout d'abord les bénéfices du dialogal qu'il importe de souligner². Et en effet, l'entretien est un échange entre deux interlocuteurs qui requiert une réciprocité (comme y insiste F. Jacques [1985]). Il implique un JE et un TU en relation d'énonciation : « Comme forme de discours, l'énonciation pose deux figures également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation. C'est la structure du *dialogue*. Deux figures en position de partenaires sont alternativement protagonistes de l'énonciation » (Benveniste 1974 : 5). Tout au long du déroulement de cet échange communicationnel, les « interactants » exercent les uns sur les autres un réseau d'influences mutuelles (Kerbrat-Orecchioni 1990 : 17). Le dialogue implique donc une détermination réciproque et continue des comportements des partenaires en présence.

Grâce à ce dispositif qui privilégie l'échange entre deux consciences, l'entretien jouit des avantages offerts par le dialogue. À l'instar du dialogue socratique, il favorise non seulement l'éclaircissement d'une idée formulée ailleurs, mais aussi l'émergence de pensées inédites. La quasi totalité des travaux contemporains qui entendent mettre en valeur l'interview soulignent la responsabilité commune de l'interviewé et de l'interviewer, qui travaillent à produire ensemble un message dans l'interaction. Ainsi Blanchet (1997 : 71) met l'accent sur la co-construction du sens, et Jucker (1986) souligne le principe de coopération et le travail de reformulation et de clarification dû à la réaction de l'interviewer aux réponses de l'interviewé. Kahn et al. (1961 : VI) percevaient déjà l'entretien comme un « process of communication where two people, each trying to influence the other and each actively accepting or rejecting influence attempts. The end product of the interview is a result of this interaction. » Et Morin écrivait dès 1966 que l'interview est un dialogue qui est « plus qu'une conversation mondaine. C'est une recherche en commun. L'interviewer et l'interviewé collaborent à dégager une vérité qui concerne soit la personne de l'interviewé soit un problème. » (Morin 1966 : 69).

2. — On distingue entre *dialogal* et *dialogique*, le premier étant le format du dialogue, c'est-à-dire deux interlocuteurs en position d'échange de paroles immédiat (Lochard & Boyer 1998 : 19), tandis que le dialogique n'implique pas nécessairement ce format, mais peut inclure la parole de l'autre dans sa propre parole. Ainsi, l'essai n'est pas dialogal, mais peut être dialogique, tandis que l'entretien est à la fois dialogal et dialogique.

C'est dans ce format particulier de communication que l'entretien produit une image de l'écrivain destinée au public : l'objectif de lecture est alors d'arriver à dégager un portrait de l'interviewé à travers ses réponses (Cicurel 1982 ; Moirand 1990 : 58). Loin d'offrir à l'écrivain une simple occasion de se présenter sous un jour favorable, l'entretien fournit d'une part un cadre où s'affrontent la volonté de l'interviewé et les exigences de l'interviewer et d'autre part l'image préalable de l'auteur et de celle qui se construit lors de l'entretien. L'image construite au cours de l'échange est le résultat d'une interaction entre interviewer et interviewé amenés chacun à réagir l'un par rapport à l'autre. Il s'agit en effet d'un jeu de forces entre deux personnes qui cherchent à représenter la personne de l'interviewé : l'interviewé entend se présenter, l'interviewer veut représenter l'interviewé, double processus simultané qui s'effectue en confrontant une image préalable de l'écrivain avec celle qui se met en place au cours de l'échange. C'est dire que l'image préexistante est sans cesse confrontée à l'image discursive de l'auteur qu'interviewé et interviewer cherchent, chacun de son côté, à ériger.

Les entretiens de Sarraute

Les entretiens de Nathalie Sarraute, qui s'étendent des années cinquante et jusqu'à la fin des années quatre-vingt dix, participent d'un corpus abondant d'entretiens d'écrivains du Nouveau Roman³. Au-delà de son caractère proliférant, ce corpus est d'autant plus intéressant qu'il repose sur un paradoxe apparent. Il s'agit en effet d'écrivains d'avant-garde qui entendent en principe « défie[r] l'institution et proclame[r] la suprématie d'une écriture dans laquelle se désagrège le sujet constitué. » (Amossy 1996 : 150). Dès lors, il semble paradoxal qu'ils participent à des interviews dont l'objectif engage la personne de l'écrivain en lui faisant exprimer, sur le mode oral, ses opinions et ses intentions. On peut alors se demander comment il est possible de réconcilier la poétique de l'entretien avec celle du Nouveau Roman.

Le corpus analysé consiste d'un choix d'interviews avec Nathalie Sarraute dans les années 1950-1990. Sans entrer dans une confron-

3. — Les nouveaux romanciers ont en effet accordé de très nombreux entretiens dans la presse écrite et dans les revues littéraires, dont une partie a été regroupée en recueils. Butor a ainsi publié cinq recueils d'entretiens, Duras quatre, Robbe-Grillet trois, Sarraute deux, Pinget un et Beckett cinq. Il existe par ailleurs un ouvrage qui regroupe les entretiens des principaux nouveaux romanciers (Elaho 1985).

tation des écrits romanesques et des entretiens, il est intéressant de voir en ce qui concerne l'auteur de *L'Ère du soupçon*, qu'une partie du paradoxe de l'entretien pratiqué par les artistes d'avant-garde pourrait trouver sa résolution dans sa poétique singulière. En effet, l'intérêt de ces entretiens dérive, malgré sa réticence déclarée envers ce genre, de l'importance que Sarraute accorde à la parole vive ainsi que de sa prédilection pour la conversation et ses produits. Dès la fin des années 1950 et le début des années 1960, elle semble avoir privilégié la participation à des débats et à des conférences, accordant un nombre croissant d'interviews. Jefferson cite Benmussa (1987 : 70) qui note : « c'est un dialogue où Nathalie Sarraute s'exprime seule, mais à l'écoute d'un auditoire qui participe au moyen de l'attention qu'il prête aux propos de l'écrivain-critique », citant cette remarque de la romancière : « j'aime beaucoup faire des conférences aux étudiants [...] J'ai toujours l'impression que ce que nous échangeons, ce que nous disons entre nous les intéresse comme cela m'intéresse moi-même » (Sarraute 1996 : 2050). Et dans une autre interview, Sarraute confirme cette volonté de s'exprimer oralement face à un public :

(À propos des conférences dans le monde)

NS – [...] J'aimais beaucoup prendre la parole, discuter oralement. J'aime parler.

LL – Êtes-vous ouverte à toutes les questions ?

NS – Bien sûr ! Ce sont des questions de lecteurs qui connaissent mon travail. C'est toujours vivant, spontané, sincère. Ces derniers temps, je ne donnais plus de conférences, je me bornais à répondre aux questions. Au moins, j'étais sûre que cela les intéressait (Liban, *Lire*, sept. 1995 : 34-35).

Il apparaît ainsi que « la conférence représente pour elle l'une des formes idéales du dialogue, et, par conséquent, des relations intersubjectives. » (Sarraute 1996 : 2050). Pour elle, en effet, c'est dans le dialogue que les choses se produisent véritablement. Ainsi, ce n'est pas par hasard qu'à partir des années 1970, Sarraute se rapproche de la forme dialoguée. Comme l'explique Jefferson,

la formule de la conférence cède définitivement sa place, dans les tournées de Nathalie Sarraute, à celle de la « rencontre » ou de la « causerie », où, au lieu de tenir la parole à la manière d'un monologue, elle répond à des questions posées par l'auditoire, acceptant ainsi de son plein gré les présupposés de la forme du dialogue qu'elle a faite sienne dans tous les domaines de son activité d'écrivain : celui du roman, celui du théâtre, celui enfin de la critique. (*Ibid.*)

L'assentiment accordé aux principes du dialogue se manifeste dans la poétique exposée longuement dans *L'Ère du soupçon* (1956), où la sous-conversation, ce dialogue implicite entre deux partenaires en situation d'échange, est le véritable *locus* de l'action. Dans son introduction au recueil d'entretiens réalisés avec Sarraute et intitulée « Les paroles vives », Simone Benmussa établit clairement le lien entre ses conversations avec la romancière et la poétique de celle-ci :

Depuis, sa traque des mots, de ce qui se développe autour d'eux, à cause d'eux, cette mise au jour de la vérité qu'ils recèlent, se poursuit. Quelle vérité ? Relative, en tout cas, à celui qui écoute. [...] Par approches successives, images sensorielles, progressions par des variations, jusqu'à ce qu'enfin un mot, particule aimantée, arrive à se coller sur une impression dégagée de sa matière, ramenée du fond, rendue à sa clarté, jusqu'à ce qu'un mot arrive, tant bien que mal, à la désigner. (Benmussa 1999 : 24)

Elle décrit aussi le processus de la conversation tel que le perçoit Sarraute :

Dénoncer les formules d'usage, aller creuser dessous, qu'est-ce qu'il se passe ? Une conversation faite de mots d'usage courant, une conversation aux fils bien entrecroisés comme un tamis, ce qui passe au travers, que ce soit des idées ou des impressions, s'écoule avec régularité, sans déformation, établit une certaine égalité entre les interlocuteurs, une égalité volontairement recherchée [...] un pacte de partage, car il y a toujours un risque d'inégalité [...]. Mais d'un coup les choses changent, se déforment... (*Ibid.* : 24)

Participer à un entretien, ce serait donc prendre part à un dialogue qui génère à son tour des sous-conversations. Benmussa nous invite ainsi à comprendre l'intérêt des entretiens à la lumière de la centralité que Sarraute confère à ce qui se passe dans les interactions verbales.

L'image de soi et l'entretien

Malgré le fait qu'elle participe à un nombre croissant d'entretiens et qu'elle publie en 1983 son autobiographie, intitulée *Enfance*, Sarraute, comme d'autres écrivains d'avant-garde, affiche une réticence à l'égard de tout recours à une quelconque dimension personnelle pour l'interprétation de son œuvre. Qui plus est, le refus de tout ce qui relève du personnel va chez Sarraute jusqu'à la dénégation de son existence corporelle : « je ne me vois pas non plus. Je vois une place vide. » (Benmussa 1987 : 76), dit-elle à son

interviewer. Aussi n'accepte-t-elle la dimension autobiographique de son œuvre que dans la mesure où son histoire, dépouillée de son caractère anecdotique, peut devenir typique de l'histoire de tout autre individu : « Je reconnais volontiers le caractère autobiographique de mon œuvre, à condition qu'on veuille bien ôter à « autobiographie » son contenu anecdotique ; à condition, aussi, que vous me permettiez d'ajouter que nous nous ressemblons tous comme deux gouttes d'eau. » (Finesse, *La Quinzaine littéraire*, 16.12.1978 : 4) Cité chez Jefferson (1996 : 1934)]. Même dans l'entretien radiophonique chez Vigny (*France-Culture* 23.06.1983), au moment de la parution de *Enfance*, elle avoue : « Je n'aime pas les autobiographies [...] car ce qui ressort pour moi, ce n'est pas la vie ou le caractère de l'écrivain, mais ce qu'il veut montrer de lui-même ; [...] je crois qu'on ne peut pas parler très sincèrement de soi-même. » (cité chez Jefferson [1996 : 1933-34]).

Pour éviter l'illusion autobiographique au sens traditionnel du terme, Sarraute opte pour le dialogue en introduisant un alter-ego qui lui pose des questions, déjouant le besoin de raconter à la première personne : son autobiographie, rappelons-le, est écrite à la deuxième personne du singulier. Elle a inventé un double avec qui elle mène un dialogue, et dont le rôle consiste à éviter les clichés littéraires et autobiographiques :

Les roucoulements des colombes et les pépiements, c'est un tel cliché que le double ne peut pas ne pas intervenir. Alors d'accord, je me suis laissée aller, mais immédiatement je renonce : je donne raison à mon double. (Boucenne, *Libre*, juin 1983 : 90)

On peut dès lors se demander comment le statut problématique de la personne de l'auteur chez les écrivains d'avant-garde, et chez Sarraute en particulier se manifeste *dans le cadre de l'entretien*. On examinera comment l'image de soi de l'écrivain s'élabore en situation d'interaction avec l'interviewer.

a. Une co-construction de l'image de soi

Le paradoxe de l'illusion biographique chez les écrivains d'avant-garde en général, et chez Nathalie Sarraute en particulier, se manifeste pleinement dans les entretiens qu'elle accorde – et cela d'autant plus qu'il s'agit d'un genre qui demande à l'interviewé de « s'exhiber », ou au moins de fournir aux lecteurs une image de sa personne. En fait, au cours de ses entretiens, Sarraute déclare à plusieurs reprises la difficulté, voire l'impossibilité de se dire :

FP – Nathalie Sarraute, vous venez d'écrire vos souvenirs d'enfance qui sont très éloignés d'une autobiographie traditionnelle d'écrivain. Aimez-vous parler de vous ?

NS – Je le supporte très difficilement. Je parle rarement de moi, je parle de ce qui m'arrive, mais de moi d'un point de vue autobiographique, je ne peux dire presque jamais, même à mes proches. [...] (Poirié, *Art Press*, juillet-août 1983 : 28)

En outre, elle évoque l'aspect simpliste et « trompeur » de la représentation qu'on se fait de soi-même dès lors qu'on décide malgré tout de se dire :

PB – Vous venez de publier *Enfance* et pourtant – cette réputation-là est justifiée je crois – vous n'aimez pas parler de vous-même ?

NS – Quand on peut parler de soi-même, de ses sentiments ou de sa vie, c'est tellement simplifié qu'à peine dit, cela me paraît faux. Ou alors, il est possible d'affirmer le contraire [...] On finit donc par construire quelque chose qui est faux pour donner une image de soi. J'ai essayé de l'éviter. Avec *Enfance*, j'ai juste voulu assembler les images tirées d'une sorte de ouate où elles étaient enfouies. (Boncenne, *Lire*, juin 1983 : 89)

Cependant, malgré les deux objections évoquées ci-dessus, elle parvient à se mesurer au problème de la représentation de soi par sa poétique particulière : l'existence dans l'entretien d'un interlocuteur devrait en principe privilégier un dialogue et une sous-conversation qui est pour elle le véritable lieu d'action. Dans un chapitre intitulé « L'image de soi », dans les conversations avec Benmussa (1987 ; 1999), l'interviewer fait parler Sarraute de la difficulté qu'elle dit éprouver à se voir :

BM – Hier, tu me racontais que tu avais l'impression de ne pas te voir de l'extérieur⁴.

Sarraute – J'ai toujours eu cette impression. Je ne me vois pas. Par exemple, je veux être pendue si je peux imaginer une seconde ce que tu vois de moi, ça m'est tout simplement impossible. Impossible. Je ne peux pas l'imaginer. (Benmussa 1999 : 103)

Cette remarque sert de prétexte pour aborder le thème problématique de l'image de soi auquel Sarraute essaye d'échapper. Ici, dans une dialectique entre la perception (inexistante) de soi de Sarraute, et la façon dont elle est vue, voire représentée par les

4. — La conversation est incitée par une remarque faite par Sarraute dans une autre conversation (cf. « Les autres – le moi – le rien – le tout, *Ibid.* p. 78, avec Benmussa, où elle déclare avoir l'impression de ne pas se voir de l'extérieur).

autres, se construit avec l'interviewer une conceptualisation de l'image de soi à portée générale, qui dépasse le cas particulier de Sarraute. Lorsque Sarraute déclare son incapacité à imaginer la façon dont les gens la perçoivent, elle ne distingue pas, comme essaye de le suggérer l'interviewer, entre les plans physique et mental. Poursuivant la ligne de réflexion de son interlocutrice, l'interviewer essaye de la résumer, tout en tentant d'en extrapoler une *règle générale* :

BM : C'est peut-être parce que tu ne te mets pas d'étiquette, comme tu dis, je ne vois pas un personnage. Mais le rapport qu'on a à sa propre image est difficile, inattendu. Quand on se voit à la télévision on est affolé, surpris parce qu'on se voit de l'extérieur (Benmussa 1999 : 103)

Sarraute reprend la question en expliquant qu'elle ne peut pas établir un lien entre son image physique et son propre être :

NS : Ah ! Tu te dis : « Mais ce n'est pas vrai, ce n'est pas possible ! » Il m'est arrivé de me heurter dans un lavabo à une bonne femme... et je me suis dit : « Mais c'est moi ! Comment est-ce possible ! » Tout d'un coup dans une glace comme ça, une porte qui avait un miroir. Je ne peux pas le croire, mais c'est moi. Je ne me suis pas reconnue. Non, je ne me vois pas. (*Ibid.*, p. 104)

Benmussa essaye de la ramener de nouveau sur le plan général, en résumant sous forme de règle l'idée de Sarraute :

BM : Il me semble plutôt qu'il y a des décalages entre l'idée qu'on se fait de soi, ce qu'on en voit dans un miroir, ce qu'on suppose ou pas que voient les autres. (*Ibid.*, p. 104)

Sarraute revient une fois de plus au niveau personnel, faisant toutefois écho à la généralisation proposée par Benmussa :

NS : *On ne voit rien de l'intérieur, je ne vois rien de l'intérieur. Je ne sais pas de quoi j'ai l'air. Je ne le sais pas.* (*Ibid.*, p. 104 ; je souligne)

On constate alors comment, grâce à l'intervention de l'interviewer, une théorisation de l'image de soi se met en place. Quoique Sarraute s'en tienne à son expérience personnelle, Benmussa extrapole de l'expérience personnelle de Sarraute des règles générales. Le titre du chapitre – « L'image de soi », est à cet égard significatif, car il suggère qu'il s'agit peut-être d'une théorie de l'image de soi, de n'importe quelle image de soi, et non pas spécifiquement de celle de Sarraute. Du vécu de l'écrivain, donc, on passe à des

généralisations concernant l'image de soi, qui en fin de compte permettent à l'interviewée de contourner l'impossibilité de se voir ou de se dire : tout en problématisant l'idée de l'image de soi, l'entretien produit donc une image de Sarraute, celle de quelqu'un qui craint la représentation de sa personne. Cette image est tributaire de la conversation, comme nous démontrerons par d'autres exemples dans la partie suivante.

b. Interaction et confrontation d'images

Rappelons que l'entretien a ceci de particulier que, contrairement à d'autres supports énonciatifs, la construction de l'image de l'interviewé s'y met en place *dans l'interaction avec l'interviewer* et en fonction de contraintes génériques particulières – comme le fait qu'il s'adresse à un certain public, et qu'il a des visées qui diffèrent d'un type et d'un moment de publication à l'autre. D'autre part, comme tout dispositif énonciatif qui cherche à ériger une certaine image, l'entretien ne peut produire une image discursive de l'interviewé qu'en se confrontant à *la représentation préalable que le public possède de sa personne* (dit *ethos préalable* ou *prédiscursif* [Amossy 1999]). Dans la mesure où il s'agit d'un contexte *interactionnel*, où les deux partenaires qui participent également à l'édification de l'image de l'écrivain peuvent avoir des visées opposées, l'image préalable se trouve retravaillée selon des modalités complexes. Ainsi, l'image de l'auteur a ceci de particulier qu'elle constitue le résultat d'un jeu de forces entre l'image préexistante et l'image discursive, laquelle est elle-même le résultat d'une tension entre ce que mettent en place, chacun de son côté, l'écrivain et son interviewer : l'interviewer cherche à se présenter à sa guise tandis que l'interviewé entend le *représenter* d'une manière qui corresponde avec l'objectif de l'entretien. Il le fait à travers les questions qu'il pose, ainsi que par le commentaire dont il entoure éventuellement le texte. L'écrivain de son côté répond à l'interviewer en essayant de tirer profit des questions pour les faire contribuer à la réalisation de ses propres objectifs.

D'autre part, il faut signaler que ce n'est pas simplement *une seule* image qui est mise en jeu dans l'entretien, mais une *pluralité d'images* – car l'interviewé en a plusieurs, aussi bien en fonction de son caractère que de son rôle institutionnel. C'est pourquoi se trouvent confrontées lors de l'entretien non seulement image préalable et image discursive, image présentée (par l'interviewé) et image représentée (par l'interviewer), mais aussi les nombreuses images qui constituent ce qu'on peut appeler *grosso modo* « la personne de

l'auteur ». Il en ressort qu'au lieu d'obtenir ce qu'on aurait pu considérer comme le but et le résultat de l'entretien, à savoir une image (superficielle) de la personne de l'écrivain évoquée afin de fournir des clés d'interprétation à son œuvre (ce qu'on a nommé plus haut « l'illusion biographique »), on se trouve face à une très riche panoplie d'images qui se déploient au cours de l'entretien au gré d'un jeu de forces complexe.

Un premier exemple apparaît dans un entretien de Sarraute, paru dans *Les Nouvelles littéraires* en 1953 à l'occasion de la sortie de son roman, *Martereau*. Quoiqu'ayant déjà publié *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu*, préfacé par Sartre, la romancière n'est pas encore connue du grand public, si bien que le but de l'entretien consiste à faire rapidement connaissance avec l'auteur, comme l'indique d'ailleurs le titre : « Instantané Nathalie Sarraute ». La transcription de l'entretien commence par la réponse de Sarraute à une question posée sans doute lors de la rencontre, et où elle fournit une description biographique, suivie d'un commentaire de l'interviewer décrivant la façon dont s'exprime l'auteur :

NS : Oui, je suis née en Russie, j'y ai vécu jusqu'à l'âge de neuf ans, et cependant le français fut ma première langue. Petite fille, je parlais même le russe avec un léger accent français... Cela venait, peut-être, des fréquents séjours que ma mère faisait à Paris et en Suisse... En tout cas, j'ai pu faire toutes mes études ici sans aucune difficulté particulière...

M^{me} Sarraute s'exprime avec hésitation, sans cesser de fixer sur son interlocuteur un regard noir et profond, ce regard de « nocturne » avec lequel, dit-on, Marcel Proust considérait ses visiteurs sans les voir.

C'est aussi le monde intérieur qui intéresse, qui fascine cette nouvelle romancière. Le premier livre de la plupart des nouveaux écrivains est un recueil de poèmes. Le premier livre de Nathalie Sarraute, *Tropismes*, fut un recueil de petits « instantanés psychologiques » pris à l'état pur. *Portrait d'un inconnu*, qui suivit, retint l'attention de Jean-Paul Sartre qui consacra au livre une préface subtile et perspicace (d'Aubarède, *Nouvelles Littéraires*, 30.7.1953, p. 4).

La décision de décrire ainsi Sarraute relève d'une tentative de relier sa conduite au cours de l'entretien à ses choix littéraires : son regard est « noir et profond » puisqu'elle s'intéresse aux profondeurs psychologiques, comme on prendra soin de l'indiquer tout au long de l'échange. Par ailleurs, son regard ressemble à celui de Proust car celui-ci représente sans doute pour elle, comme le suggère l'interviewer, une source d'inspiration littéraire. Les référé-

rences à ses origines et à sa maîtrise du français semblent expliquer son choix d'écrire dans cette langue mais en même temps sa prédilection pour la littérature russe, comme elle l'avoue plus tard elle-même (« Je suis naturellement imprégnée de littérature russe. » [*Ibid.*])⁵.

C'est dire que l'entretien présente l'écrivain en reliant explicitement et implicitement *son comportement et ses origines à sa poétique*. Dans l'exemple suivant, ce rapport est souligné dans la mesure où le commentaire met le physique de Sarraute en relation directe avec le type d'écriture qui la caractérise. Aussi souligne-t-on le fait qu'elle vient d'une famille qui prisait la littérature, pour bien montrer que son destin d'écrivain était déjà inscrit dans son éducation. Par ailleurs on évoque sa réticence à l'égard de l'entretien, soulignant de la sorte le paradoxe de sa participation à un tel événement :

Nathalie Sarraute correspond parfaitement à l'idée que l'on peut se faire d'elle en lisant ses romans : un visage pâle, aux traits heurtés qui dénote une grande personnalité, d'immenses yeux noirs, des cheveux courts griffant un front têtue.

Ayant ouvert au roman un champ d'investigation immense, elle a la modestie des pionniers qui n'ignorent pas que seul un cercle réduit se passionne pour leurs travaux. Sa soudaine renommée l'étonne. Au début de notre entretien, elle se tient sur la réserve, presque sur la défensive.

NS : Vous croyez véritablement que ma vie peut intéresser les gens ? Oui, et bien alors, jusqu'à huit ans, j'ai eu une enfance heureuse partagée entre la Russie et la France. Ma mère écrivait, mon père était chimiste. Pour eux, la littérature comptait beaucoup. [...] Lorsque j'ai eu huit ans, il se sont séparés. J'ai été élevée par une belle-mère marâtre [...] (*Paris Normandie*, 30.10.1959).

Dans les exemples cités ci-dessus, on voit bien le rôle que jouent les composantes de l'entretien, et notamment le commentaire de l'interviewer confronté aux paroles de son interviewé, dans la

5. — Dans un autre entretien, elle avoue l'influence de la littérature russe :

FB : Si je puis, une fois de plus, revenir à la question de votre provenance en tant qu'écrivain, je crois, d'après vos origines, que vous avez bien lu les grands auteurs russes dans leur langue originale. Peut-on parler d'une influence particulière de ces Russes sur vous ?

NS : Sûrement. Dostoïevski, par exemple, a eu une très grande influence sur moi, Tchekhov aussi. Je pense que Dostoïevski m'a montré que quantité de sentiments et d'actions qui déconcertent, qui paraissent anormaux et qui ont été écartés de la littérature existent, tout naturellement, en chaque homme : on peut en parler. Et Tchekhov m'a montré que l'on peut tirer une histoire de rien (Bondy in : Cranaki & Belaval 1965 : 215).

construction de l'image discursive de l'auteur qui est, elle, confrontée à l'image préalable qu'en a le public.

Mais le rôle joué par l'interviewer excède le simple commentaire et va jusqu'à déterminer la mesure dans laquelle l'écrivain prendra la parole et acceptera de coopérer. C'est la personne même de l'interviewer et son degré d'expertise qui sont ici déterminants. Par exemple, le manque d'expérience peut produire une réticence, voire une suspicion, chez l'interviewé. Dans certains cas extrêmes, comme dans l'exemple suivant, une interaction de ce genre va même jusqu'à créer une image peu sympathique de l'interviewée. En effet Sarraute, lors d'un entretien avec une femme jeune et inexpérimentée, est dépeinte comme une grande dame qui cherche à inspirer le respect, et qui n'a aucune considération pour les jeunes, les simples débutants :

Quai Anatole-France, Théâtre d'Orsay, Petit Orsay. Où est l'écrivain ? C'est la dame assise là-bas, dans un fauteuil. Derrière une table, mais loin derrière la table, ici, qui n'a pas enlevé sa veste, qui tient une cigarette non allumée, qui a des yeux bruns aussi terrifiants d'intelligence que ses romans (avez-vous lu « *Les Fruits d'or* » ?).

Nathalie Sarraute est surprise, *ce n'est pas la personne qu'elle attendait. Deux heures un quart, Simone Benmussa n'est pas là. Alors elle ne veut pas parler.* Enfin, on peut toujours commencer. La pièce s'appelle « C'est beau ».

[...]

Arrive Simone Benmussa, dramaturge, collaboratrice de Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud au Théâtre d'Orsay : « *Dites-lui ce que vous avez noté* », demande Nathalie Sarraute. Simone Benmussa écoute attentivement : c'est cela que Nathalie Sarraute a voulu dire. Elle précise toutefois : Puisqu'on ne peut ni ressentir ni communiquer, c'est la catastrophe, tout est détruit, tout ce qu'apporte le monde.

[...]

En la quittant, en serrant la main de Nathalie Sarraute, en sortant du Théâtre d'Orsay, en remontant les quais, il y avait quelque part en quelqu'un l'impression pénible d'avoir tenu quelque rôle mineur dans un très beau et très grand film suisse. (Devarrieux, *Le monde*, 1975 : 19 ; je souligne)

Lorsqu'il s'agit au contraire d'un interviewer que l'écrivain connaît, comme c'est le cas de Huppert (Dupuis 1996)⁶, l'am-

6. — Isabelle Huppert était lectrice des textes de Sarraute dans le cadre d'une émission télévisée chez Jacques Doillon portant sur « Un siècle d'écrivains » (« Un siècle d'écrivains », France 3, 27.09.95).

biance amicale qui s'instaure permet à Sarraute de mettre en évidence son côté affectueux, humain.

D'autre part, elles produisent des réactions personnelles, soulignant de la sorte l'aspect corporel et intime de l'existence d'une personne en chair et en os :

NS : Toutes les nuits je me réveille. La première chose à laquelle je pense, c'est mon âge. Alors j'écoute la radio, puis je prends un doigt de vodka, du pain et un petit bout de saucisson. Je me dis que c'est probablement très mauvais, et qu'un jour ça va me monter au cerveau ! (*Ibid.*, p. 103)

Contribue à cet effet d'image double le fait qu'il s'agit d'un entretien publié dans un hebdomadaire populaire, mais à la suite de la parution des *Œuvres complètes* de Sarraute, ce qui la canonise en faisant d'elle une « grande dame de la littérature française ». D'autre part, le double effet de la présence d'une personne en chair et en os et du mythe de la « déesse » littéraire est sans doute renforcé par le rapport chaleureux que l'interviewer maintient avec l'interviewée⁷ et qui lui permet d'agir à son aise, mais aussi par le respect, presque la vénération, que manifeste Huppert à l'égard de son interviewée.

Il s'ensuit que l'image de Sarraute, au déclin de sa vie (à 96 ans), mais à l'apogée de sa carrière littéraire, avec la parution de ses *Œuvres complètes* à la Pléiade, est double : elle apparaît à la fois comme la déesse du panthéon littéraire (elle a ouvert de nouvelles voies, elle ressemble aux yeux de Huppert à Marie Curie), et comme une femme en chair et en os. Loin des années où elle « ne se voyait pas », où elle ne pouvait pas s'imaginer comme « quelqu'un », elle accepte vers la fin de son existence, en présence d'une interlocutrice qu'elle connaît et avec qui elle maintient une relation amicale, d'« endosser, revêtir un corps », et de se présenter dans sa fragilité humaine. Rappelons que même dans des interviews octroyées à des magazines friands de potins, comme par exemple *Vogue* [à qui elle accorde un entretien en septembre 1995], Sarraute, ainsi que ses interviewers, s'étaient abstenus d'évoquer tout détail intime. Cette image de femme en chair et en os projetée pour la première fois dans l'entretien avec Huppert, apparaît cependant en même temps (et non à la place) de l'autre – celle de grande

7. — Comme l'indique d'ailleurs le chapeau de l'article :

L'une joue, l'autre écrit. En réunissant l'actrice sensible et la pionnière du nouveau roman qui, à 96 ans, voit l'intégrale de son œuvre publiée dans La Pléiade, nous avons découvert une étonnante complicité et un même amour de la littérature, en marge des conventions. Dialogue. (*Ibid.*)

dame – rendue familière par les interviews réalisées au cours de la carrière de Sarraute.

Conclusion

Pour résumer, on dira que l'image de soi de l'écrivain est intrinsèquement dialogique. Elle naît d'une négociation entre interviewer et interviewé, qui tirent chacun l'entretien de son côté – le premier pour *représenter* l'interviewé en répondant à la demande des lecteurs, le second afin de construire un ethos qui lui convienne pour des raisons qui vont de la promotion de son œuvre à la correction de son image pré-établie. Elle constitue donc le résultat de la confrontation de l'image discursive à l'image préalable de l'interviewé qui est, elle, souvent schématique et simpliste, alors que l'entretien déploie aux yeux du public les facettes multiples et diversifiées de l'auteur.

Le retour de la personne/du personnage de l'auteur dans l'entretien est particulièrement significatif chez un écrivain d'avant-garde comme Nathalie Sarraute. Dans son cas, l'interaction avec l'interviewer lui permet d'esquisser une image de soi par ailleurs répudiée, tout en respectant le dialogisme prôné par sa propre poétique. L'entretien d'écrivain constituerait pour Sarraute la démonstration ultime du principe de sous-conversation qu'elle élabore dans ses écrits théoriques et qu'elle met en pratique dans ses romans et son autobiographie.

Enfin, la présence d'une autre conscience que celle de l'écrivain et sa contribution sont d'une importance inestimable. C'est grâce à la participation de l'interviewer, grâce au dialogue qui s'établit entre lui et l'écrivain, que l'entretien est un lieu producteur de sens offrant une richesse et une complexité – en particulier sur la question de l'image de soi – qui ne se retrouve nulle part ailleurs. C'est dans cette optique que ce travail espère contribuer à donner à l'entretien d'écrivain la place d'honneur qui lui revient parmi les genres littéraires.

Bibliographie

Ouvrages et entretiens de Sarraute

- Benmussa, Simone,
1987. *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?*, (Lyon : La Manufacture).
1999. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*, (Tournai : La Renaissance du livre).
- Boncenne, Pierre, « Nathalie Sarraute », *Lire*, n°94, juin 1983, p. 87-92.
- Bondy, François, 1965. « Traduction d'une conversation de Nathalie Sarraute avec François Bondy enregistrée en Allemand, » in : Cranaki, Mimica & Belaval, Yvon, *Nathalie Sarraute*, (Paris : Gallimard), p. 213-222.
- d'Aubarède, Gabriel, « Instantané Nathalie Sarraute », *Les Nouvelles littéraires*, 30.7.1953, p. 4.
- Devarrieux, Claire, « Nathalie Sarraute présente "c'est beau" : "Puisqu'on ne peut ni ressentir ni communiquer" », *Le monde*, 23.10.1975, p. 19.
- Dupuis, Nathalie, « Isabelle Huppert, Nathalie Sarraute, Rencontre à mots découverts » (propos recueillis), 1996.
- Elaho, Raymond Osemwegie, 1985. *Entretiens avec le Nouveau Roman*, (Québec : Naaman).
- Finesse, Lucette, « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans"... », *La Quinzaine littéraire*, 16-31.12.1978, p. 4-5.
- Liban, Laurence, « Nathalie Sarraute (ici), la dame de granit », *Lire*, n°238, sept. 1995, p. 32-39.
- Poirié, François, 1983. « Nathalie Sarraute à la source des sensations » *Art Press*, juillet-août, p. 28.
- Sarraute, Nathalie,
1956. *L'Ère du soupçon*, (Paris : Gallimard).
1983. *Enfance*, (Paris : Gallimard).
1995. « Conférence de Milan 1959 » in : *Nathalie Sarraute : Portrait d'un écrivain*. (Paris : Bibliothèque Nationale de France), p. 20-25.
1996. *Nathalie Sarraute, Œuvres Complètes*, (Tadié, Jean-Yves [dir.]), (Paris : Gallimard).
- Vrigny, R., « La littérature, » *France-Culture*, 23.06.1983.
« Nathalie Sarraute, grand inquisiteur des sentiments inavoués, évoque son aventure littéraire », *Paris Normandie*, 30.10.1959.

Bibliographie générale

- Amossy, Ruth,
1996. « Auteur pas mort : réflexions autour du livre-entretien de Robert Pinget, » *L'auteur*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, (Caen : Presses universitaires de Caen). p. 149-163.

- (dir.), 1999. *Images de soi dans le discours : la construction de l'éthos*, (Lausanne et Paris : Delchaux et Niestlé).
- Benvéniste, Émile, 1974. *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, (Paris : Gallimard).
- Lochard, Guy & Boyer, Henri, 1998. *La communication médiatique*, (Paris : Seuil).
- Blanchet, Alain, 1997 (orig. 1991), *Dire et faire dire : L'entretien*, (Paris : A. Colin).
- Charaudeau, Patrick, 1984. « L'interlocution comme interaction de stratégies discursives », *Verbum* tome 7, fasc. 2-3, (Nancy : Université de Nancy-II, p. 165-183).
- Cicurel, Francine, 1982. « Conversations écrites, » *Le Français dans le monde*, n°167, février-mars, p. 20-27.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire, 1977. *Dialogues*, (Paris : Flammarion).
- Genette, Gérard, 1987. *Seuils*, (Paris : Seuil).
- Huret, Jules, 1984. *Interviews de Littérature et d'art*, (Vanves : Thot).
- Jacques, Francis, 1985, *L'Espace logique de l'interlocution*, (Paris : P.U.F).
- Jucker, Andreas H., 1986, *News Interviews*, (Amsterdam : John Benjamins).
- Kahn, Robert L. et Cannell, Charles F., 1961 (orig. 1957), *The Dynamics of Interviewing : Theory, Technique, and Cases*, (New York : John Wiley & Sons Inc.).
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1990. *Les interactions verbales*, vol. 1, (Paris : Colin).
- Lejeune, Philippe, 1980. « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques* (Metz), n°27, p. 31-40.
- Markova, Ivana, et al. (dirs.), 1995. *Mutualities in Dialogue*, (Cambridge : Cambridge University Press)
- McKeon, Richard, 1990. « Dialogue and Controversy in Philosophy », in : Maranhao, Tullio (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, (Chicago : University of Chicago Press), p. 25-46.
- Moirand, Sophie, 1990. « Travailler avec les interviews dans la presse, » *Le français dans le monde*, n°236, octobre, p. 53-59.
- Morin, Edgar, 1966. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n°7, p. 59-73.
- Rochefort, Christiane, 1978. *Ma vie revue et corrigé par l'auteur*, (Paris : Stock).
- Swearingen, Jan, 1990. « Dialogue and Dialectic : The Logic of Conversation and the Interpretation of Logic, » in : Maranhao, Tullio (dir.), *The Interpretation of Dialogue*, (Chicago : University of Chicago Press), p. 47-74.