EL FIN DE SIGLO DE NATHALIE SARRAUTE (1980-1997)

LINA AVENDAÑO ANGUITA
Universidad de Granada.

El 19 de Octubre de 1999 fallece Nathalie Sarraute. Aunque esta escritora nacida con el siglo no ha alcanzado el año 2000, hoy ya se puede decir que el alcance de su obra la convierte en un pilar esencial no sólo en la literatura francesa contemporánea, sino también, en la literatura universal de este fin de siglo.

Si bien nuestro análisis se aleja de una visión globalizadora que pudiera imponer un sentido encasillador a una obra siempre abierta y polisémica, es interesante comprobar, desde que se publicara en 1939 *Tropismes*, tras el rechazo de una crítica incapaz, por aquel entonces, de valorar la propuesta innovadora, hasta su última novela *Ouvrez* en 1997, lo fiel que ha sido la autora a su propósito de desenmascarar cualquier traba inhibidora de esos movimientos interiores que, aun constituyendo la autenticidad del ser, ninguna palabra puede traducir. Nos referimos por supuesto al *tropismo*, a "ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui". (Sarraute, 1978: 9)

Con *Tropismes*, y tal y como lo revela su ensayo *L'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute ha encontrado esa materia maleable a la que, siempre por la senda de la sospecha, imprimirá formas distintas a lo largo de los años:

> Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres. Seulement ils se sont déployés davantage [...] (Sarraute, 1978: 9).

Amparándonos en una visión retrospectiva, a la luz de sus últimas novelas, nos atrevemos a considerar *Tropismes* como un texto adelantado a la propia obra de la escritora. Esta parece haber llegado desde un principio demasiado lejos para un lector y una crítica aferrados aún a un código narrativo tradicional contra el que Nathalie Sarraute pretendía atentar. La obra posterior, hasta *L'Usage de la parole* (1980), abre un paréntesis

en el que la autora preocupada, ante todo, por señalar unas pautas nuevas de escritura y de lectura, en su aspiración por perpetrar la desautorización del narrador, el desmoronamiento del personaje, el desmembramiento de la intriga, la supresión del orden cronológico o espacial, no consigue desprenderse de esos tópicos contra los que se erige. Y aunque la presencia de éstos esté justificada por su denuncia, y justamente para reprobarlos los señala la autora, el lector desprevenido consigue asirse a esos resquicios prototípicos, a pesar de un entramado textual que rige hábilmente, que duda cabe, el proceso de desmantelamiento.

Prueba de este peligro de lectura burda y facilona es la preocupación que la autora ha manifestado, hasta en sus últimas entrevistas, por deshacer cualquier equívoco. Refiriéndose a *Portrait d'un inconnu*, por un lado afirmaba:

> [...] devant la difficulté, à chaque fois, de recommencer tout un livre en le centrant sur un tropisme, je me suis résolue à prendre un sujet classique (on pourrait l'appeler balzacien), par exemple un père avare et une fille fragile et dépendante, comme dans Eugénie Grandet, et à montrer les mouvements qui se développent entre les deux personnages. (Lucette Finas, 1979: 395).

pero, también puntualizaba:

> Mais attention, mes personnages en tant que tels sont des trompe-l'oeil. Vous remarquerez qu'ils n'ont aucune cohésion psychologique. J'admets en eux les mouvements les plus contradictoires (qui croit encore à la logique du personnage classique ?) S'ils sont là, c'est, en réalité, pour être détruits.
>
> Prenons l'exemple de l'avare du *Portrait d'un inconnu*. Dans la vie courante, c'est commode de classer les gens et de dire : «Un tel est un avare». C'est même nécessaire, ne serait-ce que pour éviter d'aller lui demander de l'argent. Mais lorsqu'on va à la source, (c'est ce que j'ai essayé dans ce roman) et que l'on recherche les mouvements qui composent extérieurement le portrait d'un avare, on s'aperçoit qu'ils sont si innombrables que le mot «avare» n'a plus grand sens. (Jean-Louis de Rambures, 1972: 149).
>
> Dans *Le Portrait d'un Inconnu*, on disait d'un homme: «c'est un avare, c'est un égoïste». Or, tout le livre tendait à montrer que ce genre de définition est utile dans la vie pratique pour classer les gens (...) mais, à l'intérieur d'une personne, la complexité de ce qui l'entraîne à avoir des conduites d'avarice est tellement immense que le mot «avare» relève de la simplification. (Pierre Boncenne, 1983: p. 91.)

Y con respecto a *Martereau* señalaba:

> Martereau est-il un honnête homme ou un escroc ?, question qui intéresse l'intrigue, le «prétexte» [...], trompe-l'oeil qui permet d'entendre de façon traditionnelle la question qui l'agite: Martereau est-il ce qu'il paraît? (Saporta, 1984: 20).
>
> Martereau, c'était au contraire un bloc monolithique appelé à se désintégrer au contact des autres consciences extérieures qui, elles, étaient tout agitées de mouvements. (Rambures, 1972: 151).

O acerca de *Planétarium*:

> Après avoir mis au point définitivement le manuscrit du *Planétarium*, je me suis demandé si un de mes thèmes principaux n'était pas de nouveau, mais sous un aspect très différent, l'effort créateur à l'état naissant: ces mouvements qui préparent toute création, qui sans cesse cherchent leur objet, s'ébauchent, tâtonnent, souvent avortent, et aussi ces formes dégradées de l'effort créateur telles qu'elles peuvent apparaître chez une vieille femme maniaque ou dans les conversations les plus banales. (Serreau, 1959: 28).

> Dans *Le Planétarium*, la même scène se répète, vue successivement par deux personnages différents, cela forme deux voies parallèles qui ne se rejoignent que dans le lieu commun de la conversation. C'est cela qui m'a interessé, bien plus que la progression de l'intrigue. (Ibid.: 30).

Del mismo modo que el retrato se hace inviable, inútil es la composición cronológica de los hechos reducidos a meros instantes. Así, *Portrait d'un inconnu*, donde la imagen del personaje sometido al tropismo se descompone, y *Martereau*, reflejo del personaje como forma engañosa, no sólo plantean el carácter ilusorio de la intriga sino que impiden que se asiente un sentido unívoco o definitivo de la obra. Por ejemplo, cuatro versiones de una misma escena, el final del almuerzo, permitirán diversificar y multiplicar las impresiones vividas en *Martereau* (M: 177-191)[1]. El análisis que A. Allemand hace de *Planétarium* apunta la forma en que las escenas, los momentos, las reflexiones, las palabras, los sentimientos, las reacciones están imbricadas, de manera que el relato adquiere dimensiones que permiten que el lenguaje se desarrolle simultáneamente en niveles distintos:

> La substance romanesque n'est plus seulement exprimée; elle s'imprègne de significations. Tout est matière à discours comme si les mots se substituaient aux choses et les rapports syntaxiques aux relations qu'elles entretiennent. [...] Tout est considéré dans l'optique des personnages ou d'un narrateur-témoin; tout est donné dans le mouvement, communiqué dans le frémissement d'une de ces vies; car c'est bien de l'existence qu'il s'agit, de leur existence, du nombre infini des moments qui la composent. (A. Allemand, 1980: 14-15).

Sin embargo, el personaje monolítico tiene tal fuerza que acaba imponiéndose. Al final de *Portrait d'un inconnu*, el narrador está a punto de renunciar a su exploración, por mucho que le cueste —"Juste encore un pas de plus à franchir" (PI: 212)— tras la aparición petrificadora de Dumontet. En *Martereau* se deja cautivar por la imagen bondadosa: si Martereau no es más que lo que aparenta ser, no hay nada más que añadir, escribir o indagar.

Al descubrir la depuración a la que Nathalie Sarraute somete la obra a partir de *L'Usage de la parole*, propiciando un cambio de estructura en el que la ficción se impone por sí misma, constatamos cómo los textos anteriores a 1980 mantienen aún la sucesión de los acontecimientos. De modo que, aunque el relato quede diezmado por las repeticiones, deformado por la lentitud de un ritmo que, al ahondar en cualquier ámbito narratológico acaba por ser corrosivo, el lector sigue apreciando cierta continuidad. Aun así, esta

1. Se hará alusión a las novelas de Nathalie Sarraute, señaladas en la bibliografía, con las mayúsculas correspondientes en cada caso: T (*Tropismes*), PL (*Planétarium*), PI (*Portrait d'un inconnu*), M (*Martereau*), UP (*L'usage de la parole*), TTP (*Tu ne t'aimes pas*), E (*Enfance*), I (*Ici*), O (*Ouvrez*).

abdicación del autor no es más que aparente, ya que en el proceso de deconstrucción no hay narrador omnisciente que valga. En última instancia, el lector es quien tiene que descubrir, desenmarañar la obra venciendo apariencias engañosas.[2]

Sin renunciar a sus señas de identidad, volviendo una y otra vez a esos movimientos inclasificables, frente a los que cualquier denominación queda invalidada, o recurriendo a una visión del mundo siempre dubitativa, incierta y vacilante, con *L'Usage de la parole*, libre de las reivindicaciones coactivas de los primeros tiempos, Nathalie Sarraute varía el rumbo y se centra en lo que siempre la ha preocupado, la palabra[3], adentrándose en una dinámica capaz de arrastrar al lector en la experiencia de la escritura, consiguiendo desoxidar su propia obra al propiciar un impulso nuevo. Constatamos, pues, cómo a un primer periodo de descomposición cercano al de la pintura cubista, con el que la autora gusta identificar su escritura, le sigue otro de mayor depuración donde la palabra resulta ser el color de la paleta narrativa.

A partir de *L'Usage de la parole,* a lo imaginario, es decir, a lo que sólo existe en y por la imaginación, a lo ficticio, a lo irreal, con un estilo poético en el que la palabra imprime el ritmo donde late el tropismo, se alía la sospecha constante, que abriga toda la obra de Nathalie Sarraute y que se cierne tanto sobre la enunciación como sobre el enunciado o el universo diegético, escamoteando cualquier ámbito narratológico sometido al filtro de la duda, en un proceso en el que ni siquiera la palabra saldrá ilesa. Por lo tanto, bajo el signo de la duda y lo imaginario se lleva a cabo la representación de una subjetividad caleidoscópica, de un discurso en fuga, de escenas ficticias donde la fábula queda reducida a meras sensaciones, de un espacio y de un tiempo reflejos de la ficción tanto en el plano enunciativo como en el campo subjetivo o intersubjetivo.

El estatuto del sujeto se inscribe, pues, en la representación imaginaria de una entidad sensitiva, heterogénea que emerge siempre desdibujada, de una entidad inasible, soporte provisional y casual de una sensación imposible de expresar con palabras, de una entidad al acecho del Otro, en pos de una unión anhelada y rechazada a la vez, y siempre abocada al fracaso:

> Et quinze jours après, tout recommence. Le même flot de paroles, et chez celui qui le déverse, à la fin le même sentiment d'inachèvement, d'arrachement.... (UP: 24)
>
> [...] ... Chacun d'eux est sain, normal, chacun d'eux s'aime, et nous... on ne s'aime pas. [...]
> —Il y a pourtant des moments où certains d'entre nous vont faire au-dehors une petite exploration et de là, en se plaçant à distance, ils s'examinent... et ce qu'ils voient leur plaît...
> —Mais ils n'ont pas le temps de se mettre à s'aimer... aussitôt rentrés chez nous, ils se perdent parmi nous, ils se fondent dans la masse... (TTP: 12-13)

2. "Le lecteur, privé de tous ses jalons habituels et de ses points de repère, soustrait à toute autorité, mis brusquement en présence d'une matière inconnue, désemparé et méfiant, au lieu de s'abandonner les yeux fermés comme il aime tant à le faire a été obligé de confronter à tout moment ce qu'on lui montrait avec ce qu'il voyait par lui-même." (Sarraute, 1978: 114).

3. "Mais, à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs. Elles ont pour elles leur souplesse, leur liberté, la richesse chatoyante de leurs nuances, leur transparence et leur opacité" (Sarraute, 1978: 120).

El sujeto sólo adquiere sus signos de identidad externos bajo una mirada o una palabra ajena que clava, paraliza, agarrota, solidifica, clasifica, designa y nombra. Sólo fuera de cualquier alcance, libre de la impronta que impone la mirada o la palabra enajenadora del Otro, el perfil desdibujado del sujeto aflora permitiéndole volver en sí, recobrar una autenticidad constituida por movimientos interiores inciertos, agitación turbia, sensaciones confusas, tropismos únicos en poder restituir al sujeto su esencia ambigua, desvaída, equívoca, incierta, indefinida.

> [...] ... on a posé sur eux, depuis leur enfance, des regards d'amour, d'admiration... ils se voyaient reflétés dans les yeux des autres... et cette image...
>
> —Non... c'est là justement une de nos déficiences... ces images de nous-mêmes que les autres nous renvoient, nous n'arrivons pas à nous voir en elles... (TTP: 15)
>
> [...] ... Alors vous voyez, j'ai renoncé, je suis l'univers entier, toutes les virtualités, tous les possibles... l'oeil ne les perçoit pas, ça s'étend à l'infini..." (TTP: 18)

La creación o *la imaginación* de un discurso en fuga concede un estatuto ficcional a la palabra. Y éste quizá sea el elemento que aglutina las obras publicadas a partir de 1980.

El sujeto que toma la palabra o que es tomado por la palabra, desprovisto de una identidad concreta, se ve reducido a unas voces que sostienen un discurso dialógico en el que las múltiples instancias enunciativas, fraccionadas, retumban, resuenan y abren un espacio recorrido por palabras protagonistas:

> Quelque chose se condense, va sourdre... qu'est-ce que c'est? C'est quelque chose de joyeux, oui, de rieur... des rires... des ris... ris... Tamaris... aucun doute possible, c'est un tamaris... d'un seul coup tout est revenu... un tamaris... Le *ta*lisman était passé tout près, mais il n'avait servi à rien... comment ce gros et encombrant *lisman* qui était accroché à *ta* aurait-il pu permettre de suivre à la trace, de rejoindre tamaris? Ta-ma-ris... (TTP: 19).

El lector asiste entonces a la elaboración de un discurso que se repite machaconamente a modo de fuga, en el sentido músical del término, y a la exploración/explotación de un proceso que destierra al personaje, desbarata cualquier intriga, disgrega el tiempo y el espacio, otorgando a la palabra un estatuto dentro de la ficción. Surgen así palabras catalizadoras o palabras objeto abiertas a cualquier prospección en *L'Usage de la parole*, palabras constitutivas de un escritor en *Enfance*, constitutivas del sujeto en *Tu ne t'aimes pas*, constitutivas de una obra en *Ici* o palabras convertidas en actantes en *Ouvrez*.

Coincidimos con Françoise Asso al considerar que:

> C'est [du] lieu des tropismes que Nathalie Sarraute écrit de la manière la plus radicale dans ses derniers textes, qui opèrent une sorte de mise en perspective de toute son oeuvre; de la manière la plus radicale, c'est-à-dire sans trompe-l'oeil, sans jeu de la conversation et de la sous-conversation, sans métaphore même puisqu'écrire du lieu des tropismes, c'est écrire du lieu de la métaphore : depuis *L'Usage de la parole*, elle écrit d'ici pour dire ce qui se passe ici. Et c'est ce mot, justement qu'elle a choisi comme titre pour son dernier roman, ce petit mot qui ne désigne rien d'autre qu'un espace d'agitation, d'instabilité et qui, ne voulant rien retenir, est à même de tout accueillir: ici où je suis, où nous sommes, nous si nombreux... incernables... incommensurables... (Asso, 1995b: 55).

En *L'Usage de la parole*, al amparo de la palabra se adormecen temores, se recupera un mundo tangible y seguro, un mundo firme al cual asirse evitando el quebranto o ahogando la debilidad:

> Ce qui en moi flotte... flageole... vacille... tremble... palpite... frémit... se délite... se défait... se désintègre... Non, pas cela... rien de tout cela... Qu'est-ce que c'est? Ah voilà, c'est ici, ça vient se blottir ici, dans ces mots nets, étanches. Prend leur forme. Des contours bien tracés. S'immobilise. Se fige. S'assagit. S'apaise. Ich Sterbe. (UP: 13-14).

La palabra surge tras el profundo desgarro que supone pronunciarla; mientras no haya designación, la sensación, inexpresable, hace vibrar al sujeto a lo largo de unos instantes dilatados por un temblor, un pálpito lleno de incertidumbre pero se desintegra y se petrifica en cuanto se la nombra:

> Le mot "amour" est entré, apportant la connaissance, détruisant l'innocence... et aussitôt les humbles paroles échangées perdent leurs vides parcourus d'à peine perceptibles tremblements... elles deviennent toutes plates, inertes... des voiles dont "l'amour" n'osant pas se montrer au dehors pudiquement se recouvre. (UP: 71)

L'Usage de la parole señala palabras en las que el autor hurga hasta desvencijarlas:

> "Ton père. Ta soeur"... des mots ordinaires... Comme vous le constatiez: des mots que chacun d'entre nous... des mots si familiers qu'ils deviennent invisibles... des mots passe-partout... tiens? Passe-partout... Oui, des mots passe-muraille... qui nous font traverser... "Ton père. Ta soeur"... [...]
>
> "Ton père. Ta soeur"... je le répète avec vous... vraiment, ne dirait-on pas que quelque chose... là... "Ton père. Ta soeur"... Non? Rien ne bouge? La paroi est toute lisse, immobile. "Ton père. Ta soeur"?... vous devez avoir raison... il n'y a rien... rien qui puisse bouger, ouvrir, pas de paroi. (UP: 61).

o palabras que desencadenan auténticos dramas:

> Vous ne serez pas surpris d'apprendre, puisque ce sont les mots, certains mots qui, à eux seuls, nous occupent en ce moment, que ce drame, c'est un mot, un petit mot tout simple qui le produit. (UP: 97)

Enfance evoca las ideas irrefrenables que atormentan a la niña y que ponen su mundo en tela de juicio, evoca palabras que habitan la niñez desvelando no tanto "les tropismes de l'enfance como l'enfance des tropismes". (Asso, 1995b: 56).

> Aucune idée à attendre de personne... Livrée sans défense aux "idées". Un terrain propice sur lequel elles pouvaient faire tout ce qu'elles voulaient, elles s'ébattaient, s'appelaient entre elles et il en venait toujours d'autres.. toutes étaient la preuve indubitable que je n'étais pas un enfant qui aime sa mère. Pas comme doit être un enfant. (E: 100).

En *Tu ne t'aimes pas* la palabra zarandeada, sometida a una exploración exhaustiva donde se enfrentan unas voces en pugna, delata subterfugios, desbarata cualquier certeza y contribuye a construir un sujeto inasible:

> — Vous ne vous aimez pas" Mais comment ça? Comment est-ce possible? Vous ne vous aimez pas? Qui n'aime pas qui?

Ici que expresa la repetición de palabras propias de Nathalie Sarraute, constituye el espacio de un discurso que se nutre de un material ya conocido en un acto en el que el texto, protagonista, como en un rito iniciático, retoma sensaciones vividas con anterioridad, que vuelven a turbar ciertos instantes cuya inquietante quietud esconde un orden precario, observado nuevamente con desconfianza:

> Un nom que ça n'a jamais porté ici, ça ne portait aucun nom... mais maintenant ça revient... une forme qui se dessine vaguement... (I: 137)

Con *Ouvrez* la palabra se convierte en objeto focalizado, instancia ficcional, auténtico actante:.

> Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames. (O: 9).

Asimismo, observamos cómo la repetición fundamenta la escritura de los últimos tiempos en Nathalie Sarraute. Aunque presente en la obra anterior, a partir de 1980 adquiere una forma privilegiada, constituyendo el principio de la ficción. Una mayor depuración del material narrativo compuesto por diálogos, imágenes, fragmentos de temas retomados fuera de cualquier intriga recorren el espacio de la escritura donde la palabra sigue siendo objeto de investigación y el sujeto, el soporte momentáneo y casual de instantes que vuelven incesantemente en una búsqueda inacabada presta a resurgir.

Desprendiéndose definitivamente de la intriga, Nathalie Sarraute reduce sus últimas obras al fuero interno de un sujeto habitado, perturbado momentáneamente por escenas o sensaciones vividas con anterioridad y cuya vigencia es restituida por el presente de la ficción. En definitiva, repeticiones idénticas, con una carga de fatalismo, a las que el sujeto se ve arrastrado.

Los momentos se experimentan a medida que vuelven a aflorar, suplantando la fábula, y los diálogos, lejos de recuperar una historia pasada, abren un espacio recorrido por frases, escenas, instantes y se convierten en la materia prima de la obra sin más fundamento que el de desvelar los estragos que produce su sola presencia.

Sólo en este contexto *Enfance* halla su razón de ser:

> Ainsi peut-on penser que Nathalie Sarraute n'aurait pu écrire *Enfance* si elle n'avait trouvé, dans *L'Usage de la parole*, ce «je» qui n'est ni auteur, ni narrateur, ni même conscience fugitive incarnée dans un moment dramatique, mais «sujet» de l'oeuvre, si elle n'avait rejoint, dans ce même livre, ce point limite de sa recherche où tout le matériel narratif n'est plus considéré que comme une collection dans laquelle on prend un exemple. (Asso, 1995b: 56).

> [...] pas de discours qui s'efforcerait de ressaisir cette *Enfance* là avec ce qu'elle produit ou promet, mais un espace de dialogue où l'on peut revenir sur certaines phrases, certaines scènes, certains instants, qui appartiennent davantage à la matière de l'oeuvre qu'à l'histoire d'un sujet. (Ibid.: 55).

Si la continuidad narrativa de la novela tradicional se pliega a la concatenación cronológica de los acontecimientos, en las últimas novelas de Nathalie Sarraute obedece,

por el contrario, y tal y como lo indica Rachel Boué a "une causalité psychique entre des faits et des paroles, que la mémoire du sujet lie entre eux" (R. Boué, 1997: 90). El sujeto recupera un universo preexistente, forjando representaciones imaginarias en las que las palabras son las protagonistas de escenas ficticias autónomas que conforman los lugares del drama.

Podemos afirmar que en Nathalie Sarraute, el espacio y el tiempo, ficciones del mundo interior, constituyen un espejismo que no existe más que por la atención que le prestan la escritura o la lectura. A menudo inseparables el uno del otro, otorgan su movimiento al texto, su puntuación, y por otra parte, limitan y fijan las distancias intersubjetivas. Tanto si el espacio desvela dos ámbitos opuestos, uno interno y otro externo, como si el tiempo, no cronológico, mezcla el presente con el pasado y el futuro, se trata en definitiva de dos abstracciones convertidas ante todo en el espacio y el tiempo de la palabra viva.

Así como el *yo* no es más que un conjunto de fragmentos, la realidad que presenta Nathalie Sarraute, en su última etapa, es un conjunto de dramas, reflejo de una enajenación padecida con la violencia del desgarro. La restitución constante de esos momentos dramáticos aboca el texto a una saturación, a un agotamiento que sólo puede ser provisional ya que la prospección es inagotable, arrastrada por un movimiento sin fin propiciado por la escritura.

Tras su publicación en la *Pléiade* en 1995, con la consagración que esto supone, *Ici*, como último texto, un texto en el que Nathalie Sarraute atenta contra su propia escritura, desmitifica y desentumece una obra dirigida a un público familiarizado ya con sus tropismos, hubiera resultado ser *la guinda del pastel*, clausura demasiado perfecta, demasiado redonda para una autora con vocación transgresora. Afortunadamente, impidiéndonos incurrir una vez más en tópicos, posteriormente nos ha legado *Ouvrez*, preservando el carácter inagotable de ese lugar íntimo e impersonal que abriga los tropismos.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

ALLEMAND, A. *L'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, La Baconnière, 1980.
ASSO FR.. *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, PUF, 1995 (a).
Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain, Bibliothèque Nationale de France, 1995b.
BONCENNE P. Lire, 1983.
BOUÉ R. *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de la parole,* L'Harmattan, 1997.
RAMBURES J-L. *Comment travaillent les écrivains?*, 1972.
SAPORTA M. *L'Arc*, 1984, n.° 95.
SARRAUTE N. (1956) *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1978.
SERREAU G. "Nathalie Sarraute nous parle du *Planétarium*", in *Les Lettres Nouvelles*, 1959.
Obras de Nathalie Sarraute a las que se alude.
(1938) *Tropismes,* éd. De Minuit, 1986.
(1948) *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin, 1989.
(1953) *Martereau*, Paris, Gallimard, 1984.
(1959) *Planétarium*, Paris, Gallimard 1991 (1959).
L'usage de la parole, Gallimard (1980).
Enfance, Gallimard, 1983.
Tu ne t'aimes pas, Gallimard, 1989.
Ici, Gallimard, 1995.
Ouvrez, Gallimard, 1997.