

Tropismes : le réel comme rythme de l'histoire

Mark Lee

Volume 29, numéro 1, été 1996

Le rythme : littérature, cinéma, traduction

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501143ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501143ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Comment écrire l'histoire d'un événement qui exclut celui qui en témoigne ? Cet article cherche une réponse à cette question en interrogeant la dimension rythmique et non cognitive du tropisme dans les premiers textes de Nathalie Sarraute. En faisant un rapprochement entre le réel lacanien (« ce qui revient à la même place ») et la notion de rythme en tant que forme suggérée par Émile Benveniste, cet article cerne la forme qu'adopte l'histoire sarrautienne, et montre comment le rythme du réel enchâsse Sarraute dans une histoire littéraire percutante.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lee, M. (1996). Tropismes : le réel comme rythme de l'histoire. *Études littéraires*, 29(1), 11–20. <https://doi.org/10.7202/501143ar>



TROPISMES : LE RÉEL COMME RYTHME DE L'HISTOIRE

Mark Lee

Notre mémoire nous répète le discours que nous n'avons pas compris.
La répétition répond à l'incompréhension (Paul Valéry).

Histoire de rien : le réel

Comme de nombreux lecteurs en ont fait l'expérience, et ce bien avant que le Nouveau Roman ne nous l'ait appris, on ne lit pas les œuvres de Nathalie Sarraute pour l'histoire. Sans pour autant diminuer l'effort de concentration que représente la lecture d'un de ses livres, Sarraute elle-même est la première à reconnaître que, dans ses ouvrages, « après les différentes phases par lesquelles on passe, tout se termine presque toujours par rien [...] : qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien » (Licari, p. 13). Apparemment affranchie des contraintes de l'histoire, au sens d'un enchaînement narratif téléologique, cette auteure affirme qu'en écrivant elle erre « à l'aventure, dans la solitude, sans soutien. Je m'avance je ne sais où » (*Poiré*, p. 28).

Et pourtant, il y a bel et bien une histoire dans les écrits de Sarraute. Mais elle

tourne autour d'un « rien » qui se dérobe tout en se désignant. La littérature sarrautienne se donne pour but de « raconter » l'histoire impossible des *tropismes* — ces mouvements fuyants, rythmiques, à peine conscients, qui participent d'un ordre de « réalité » que, dans les essais de *l'Ère du soupçon*, l'auteure nomme le

[...] noyau dur [...] un foyer de chaleur qui irradie [...] quelque chose [...] qu'on ne sait désigner autrement que par des termes imprécis, tels que « la vérité » ou « la vie ». C'est à cette réalité-là que nous revenons toujours (p. 140-141).

Réalité, vérité, vie : ce « noyau dur » semble relever de ce que Jacques Lacan a nommé *le réel* : « [...] ce qui revient toujours à la même place — à cette place où le sujet en tant qu'il cogite [...] ne le rencontre pas » (Lacan, p. 59). Comme l'œuvre de Sarraute nous le découvrira, celui qui veut tracer la trame romanesque de ce noyau « inassimilable »,

« traumatisant », se trouvera confronté à plusieurs dilemmes importants : comment être présent à cette place pour témoigner d'un réel qui reste, selon les dires de Lacan, l'impossible « rencontre manquée » (*ibid.*, p. 65) ? Comment « raconter » le récit de quelque chose qui supprime le sujet conscient qui essaie de le « cogiter », de le comprendre ? Pour saisir le fil narratif de ces rencontres, je crois qu'il nous faudra quitter le champ du *cogito*. Je propose d'aborder cette histoire, dans les premiers textes de Nathalie Sarraute, sous son aspect le plus élémentaire — en tant que *tropisme* et *rythme*. En considérant le tropisme comme l'endroit du réel sarrautien, nous pourrions dans un deuxième temps penser l'histoire comme rythme du réel.

Impact, matière, rythmes

À l'origine de la « réalité » de l'œuvre sarrautienne il y a le tropisme, une « réaction incontrôlable » (Rykner, p. 170) gouvernée par le mouvement rythmé de ce que l'auteure appelle une « matière anonyme » (*L'Ère du soupçon*, p. 13), une « substance vivante » (*ibid.*, p. 9). Cette matière n'est pas facile à appréhender. D'une part cette difficulté vient de ce qu'elle est esthétique au sens propre du mot, c'est-à-dire qu'elle est liée à l'expérience sensible, aux « impressions très vives » (*ibid.*). Mais avant tout, elle ne se laisse pas saisir comme phénomène cognitif parce qu'elle se produit ou se révèle

dans des rencontres percutantes, dont la « première », pendant l'hiver 1932-1933, a déclenché l'œuvre littéraire de Sarraute. Dans sa préface à la traduction anglaise de *Tropismes*, son premier livre, Sarraute explique comment ses textes se sont écrits, « under the *impact* of an emotion » (1963, p. 7), sous le choc d'une force affective. Le rapport entre cette rencontre subite et une substance vive devient plus clair lorsque nous nous rappelons qu'un impact produit un violent échange d'énergie entre au moins deux corps. En l'occurrence, l'énergie transmise pendant cette rencontre est la substance vitale des œuvres de Sarraute. Et nous pouvons apprécier son caractère « anonyme » en comprenant que, lors de cet impact, les limites étanches de la personne sont momentanément abolies dans un emmêlement de soi-même et de l'autre, dans une communication intersubjective qui rend impossible le « je pense » individuel du *cogito*. La production littéraire sarrautienne ne s'obtient donc qu'au prix d'une « rencontre manquée », car elle demeure inassimilable pour le sujet qui la vit, « noyau dur » qui, de par son intensité traumatisante, défait la volonté et la distance critique¹. Il n'y a plus vraiment d'êtres distincts² dans les livres de Sarraute, mais plutôt la transmission rythmée d'une substance intersubjective qu'elle appelle « the secret throbbing of life » (*New Movements in French literature* [...], p. 429).

Ce que Sarraute perd en conscience critique et en volonté est largement

1 Sarraute souligne bien qu'« [...] il s'agit de mouvements qui ne sont pas sous le contrôle de la volonté » (Rykner, p. 178) et que leur écriture demeure « tout à fait spontanée, à peine consciente » (Knapp, p. 283).

2 Sarraute dit du personnage qu'il est un simple « moule qui ne pourrait pas la contenir cette substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres, franchissant des frontières arbitrairement tracées » (« Ce que je cherche à faire », p. 35).

compensé par la « pulsation secrète » qui anime le noyau dur de cet impact. Certes, il est possible de voir dans ce rythme vital le moteur de son œuvre. Interrogeons donc la notion de rythme en nous référant d'abord à la définition du dictionnaire Robert : « Distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour d'un repère et douée d'une fonction et d'un caractère esthétiques ». Ainsi, lorsqu'on parle de rythme, il faudrait prendre en compte un laps de temps et un retour ; le retour d'un repère à caractère explicitement esthétique.

Voilà une définition qui nous encourage à penser le « noyau dur » de la poétique de Nathalie Sarraute, le tropisme, comme rythme. Son impact est bien sensible ou esthétique, mais dès le départ il n'est pas *un*, à proprement parler. Il repose sur une conjonction temporelle complexe qui fonde toute la problématique du rythme et de l'histoire dans les œuvres de Sarraute. Dans sa préface à *L'Ère du soupçon*, l'auteure s'aperçoit en effet que les « impressions très vives » de l'impact qu'elle croyait éprouver pour la première fois étaient en réalité produites par « certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps » (*L'Ère du soupçon*, p. 8). Sans qu'elle s'en rende compte sur-le-champ, ces impressions ont marqué un point de contact entre le moment présent et quelque chose qui jusque-là était fixe, en attente. Il y a donc rythme, au sens propre du mot, parce que la « pulsation » au

cœur du tropisme révèle le retour de quelque chose de dramatiquement sensible après un intervalle de temps. Pourtant, ce retour se fait avec une telle force que son impact affectif supprime ou diffère son événement cognitif. En termes psychanalytiques, le rythme vital que décrit Sarraute recoupe surtout une expérience de *nacht-räglichkeit*, d'*après-coup* : la rencontre à la base du réel lacanien. Selon l'explication qu'en donnent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, les actions ou mouvements longtemps fixés dont parle Sarraute constitueraient des traces mnésiques d'un événement traumatique qui, « au moment où il a été vécu, n'a pu pleinement s'intégrer dans un contexte significatif » (Laplanche, p. 34). La personne est incapable de saisir au niveau cognitif cet événement bouleversant qui reste, éventuellement, à jamais différé, en suspens. Celui qui subit un traumatisme est obligé de revenir sans cesse à son lieu, comme un rescapé retourne involontairement à la scène d'un accident, ou dans le cas du narrateur de *Portrait d'un inconnu*, « [...] semblable au criminel qu'une impulsion morbide pousse à revenir hanter les lieux du crime » (*Portrait d'un inconnu*, p. 81). Si, à un moment ultérieur imprévisible, quelque chose déclençait ces traces latentes, l'impact risquerait de se produire de nouveau, et ce non pour une deuxième fois, mais bien pour une éternelle « première » fois, puisqu'il n'est jamais « arrivé » sur le plan de la connaissance³. Il constitue alors la « rencontre manquée » du réel à laquelle

3 À l'image du réel analysé par Shoshanna Felman et le docteur Dori Laub dans leur étude récente sur le trauma et le témoignage, la « réalité » à laquelle Sarraute revient toujours en est une qui n'a plus de causalité, de séquence ou de temps : « [...] the trauma is thus an event that has no beginning, no ending, no before, no during and no after. This absence of categories that define it lends it a quality of « otherness » [...] that puts it [...] outside the range of comprehension, of recountings and of mastery » (Felman, p. 69).

Sarraute est toujours convoquée, mais à laquelle elle n'arrive pas à assister pleinement. Cette suite discontinuée de rencontres compose un rythme, mais c'est un rythme bien étrange où le retour du repère, le réel, risque de dévaster le sujet qui cherche à en témoigner.

Réfléchissons un peu plus à la nature de ce repère, qui fonde le rythme du réel, en nous tournant maintenant vers Émile Benveniste. Dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste nous apprend que, d'après ses plus primitifs emplois chez les Grecs, le mot *rhuthmos* ou rythme signifiait d'abord « forme », « disposition » ou « figure » — ce qui dans une suite temporelle donne un « ordre dans le mouvement » (Benveniste, p. 333-334). Sarraute corrobore sa découverte d'une simultanéité entre rythme et forme lorsqu'elle explique comment son premier texte, « emerged without preparation [...] it took a certain shape despite me, a certain rhythm » (« Nathalie Sarraute », p. 121). Si le rythme se fonde sur le retour d'une forme qui sert de repère, et si le réel se définit comme « ce qui revient toujours à la même place », pour en témoigner, nous, critiques et lecteurs de l'œuvre sarrautienne, devons avant tout nous sensibiliser pleinement à la dimension rythmique du réel. Car Benveniste, avec Lacan, nous fait voir que le rythme du réel s'annonce dans la récurrence des formes qui ne cessent d'avoir lieu dans une rencontre manquée. Afin de saisir le rythme textuel de l'écriture de Sarraute, nous devons cerner le lieu d'où « irradie » la réalité à laquelle « nous revenons toujours » (*l'Ère du soupçon*, p. 141), pour ensuite identifier les formes que prend la substance vivante qui s'y transmet.

Lieux et formes de l'impact : Tropismes

La substance esthétique qui traverse l'œuvre de Sarraute adopte des formes d'une cohérence surprenante, et notamment parce que, selon l'auteure, *Tropismes*, son 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 » (1957, p. 9). Lorsqu'on ajoute à cela son assertion selon laquelle chaque nouveau livre qu'elle écrit la « replace dans l'état d'ingénuité, de recommencement, où [elle] [s]e trouvai[t] au moment de *Tropismes* » (Finas, p. 397), on comprend comment la temporalité d'après-coup à la base du réel, cet éternel « recommencement », peut favoriser la récurrence de certaines figurations. Leur retour obsédant développe à travers le temps et l'espace élargi de tous ses livres ce *secret throbbing of life* que nous devrions trouver en concentré, « en germe », dans les premiers impacts-textes de *Tropismes*.

Ce livre se compose d'un recueil de 24 textes qui vont d'une à quatre pages. Selon l'auteure, il s'agit de « poèmes en prose » (« Conférence de Milan », p. 20), ou de « disjointed fragments » (Brée, p. 140). En tant que « germes » de son œuvre, ils condensent les rythmes de cette substance vivante en des formes surdéterminées. La mise en page même en est imbuë. Chaque texte se présente comme un tableau ou un « cadre » dans lequel on trouve un tropisme. Chacun commence par un chiffre romain solitaire sur la page d'introduction, elle-même suivie d'une page blanche, de sorte que le texte est délimité de chaque côté par un espace vide. Une telle

présentation met en relief la discontinuité narrative des fragments. Mais de ces fragments émane la suggestion qu'ils encadrent les éclats résultant d'une même déflagration que Sarraute revient hanter et peindre dans ses petits tableaux.

Sarraute dit qu'elle s'est efforcée, dans ce livre, de « [...] saisir, dans leur rythme, dans leur mouvement certains mouvements intérieurs » (« Conférence de Milan », p. 20). Elle ne fait pas appel à la réflexion du lecteur avec des images compliquées parce que « [...] la sensation fugitive que le rythme de la phrase essaie de lui porter lui échappera » (Poiré, p. 28). Certes, elle prône la lecture naïve, pré-critique de ses livres, une lecture sensible à la sonorité et aux rythmes de la voix. À cet égard, il n'est pas étonnant que l'auteure ait réalisé des enregistrements sonores de presque tous ses livres⁴. Les quatre paragraphes de « Tropisme I » sont emblématiques de la voix de l'écriture de Sarraute. Au moyen d'assonances, d'allitérations et de répétitions, une matière vive se fait perceptible. Elles instaurent le rythme qui anime et structure cet impact :

Il semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares.

Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements (*Tropismes*, p. 11).

Bien après avoir écrit *Tropismes*, Sarraute a reconnu que « [c]e qu'elle voulait montrer, c'était des mouvements intérieurs, une sorte de matière désintégré, et [elle] essayai[t] de la montrer en train de se former » (Knapp, p. 283-284). Les « s », les doux sons des « ou » et des « o », ajoutés au long phrasé des premières lignes, suggèrent l'image d'un écoulement lent de substance. Par contraste, les pauses fréquentes des troisième et quatrième lignes, de concert avec des consonnes occlusives (« grillagés », « bancs », « trottoirs », « squares »), établissent un léger staccato qui imite l'action de quelques gouttes palpitantes, ou de plus épais morceaux de matière.

Ce sont, on l'a vu, les traces d'une expérience suspendue qui pénètrent et animent certaines formes — non seulement ces « ils » anonymes, mais le lieu autour duquel ils se coagulent automatiquement : les « devantures ». La fréquence insolite de « De loin en loin, devant les devantures » attire l'attention du lecteur comme elle arrête ces « ils ». Cette répétition curieuse annonce que ces devantures sont particulièrement animées d'un *secret throbbing*. Elles concentrent la substance rythmée qui envahit « ils » pour ensuite mener à une division abrupte assez particulière :

Une inquiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient,

⁴ La plupart des enregistrements sont disponibles aux Éditions des femmes, dans la collection « Bibliothèque des voix », dirigée par Antoinette Fouque. Pour différentes explorations de la dimension orale et même illocutoire du tropisme, voir les articles de Sanda Golpentia, Rachel Boué et Roger Shattuck.

toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient.

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner, et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient (*Tropismes*, p. 11-12).

Le battement de « s'allumaient, s'éteignaient » amplifie la répétition précédente de « devant les devantures » et, en même temps, semble reproduire les mouvements d'expansion et de contraction, à la limite de la conscience, dont parle Sarraute dans ses descriptions des tropismes⁵. Leur rythme correspondrait à une éclosion de matière tirée d'un état latent pour ensuite s'exténuer inexplicablement. « Ils » sont engouffrés — on dirait dévorés — par les yeux et les dents d'une « Exposition de Blanc », pas simplement un étalage de linge, mais le tableau d'un impact, d'une rencontre si intense qu'elle défie la compréhension et défait la volonté. Il s'agit d'un point de force aveugle, d'un véritable « blanc » dans l'expérience. Le rythme de ce texte nous dirige vers ce blanc qui menace de supprimer, de « dévorer » le sujet qui essaie d'y réfléchir ou d'en témoigner.

Nous, lecteurs, ne sommes pas totalement démunis devant l'obstacle cognitif de ce blanc, car le rythme, dans sa dimension proprement *esthétique*, c'est-à-dire dans ses formes sensibles, représente pour nous une source d'information précieuse. Cette pulsation nous annonce que les formes occupant ce lieu reviendront avec une fré-

quence imprévisible mais régulière : « de loin en loin » nous retrouverons ces mains curieusement jointes « devant les devantures », et non pour une deuxième fois, mais toujours « de nouveau et de nouveau ». En effet, les « devantures », « expositions », « vitrines », « vitres », et d'autres espaces encadrés réapparaîtront de façon ponctuelle dans beaucoup de « Tropismes »⁶, et à travers l'œuvre de Sarraute, pour marquer le site d'un impact réitéré, mais toujours différent.

Certes, c'est le rythme en tant que forme qui nous donnera notre meilleure idée de la structure que l'histoire sarrautienne est obligée d'adopter face à une série de rencontres manquées avec le réel. Ces poèmes en prose se présentent d'abord comme des tableaux ou des « cadres » à l'intérieur desquels on s'aperçoit qu'une des figurations privilégiées des tropismes est une autre sorte de cadre, des « devantures ». Le texte est comparable à un cadre qui en contient un autre, et qui à son tour détient un « blanc » rythmique en son centre. Cette mise en abyme figure au niveau visuel la structure non linéaire, mais plutôt latérale et enchâssée qu'adopte, bien inconsciemment, l'œuvre de celle qui fait son « histoire » de ces rencontres manquées. Sarraute confirme indirectement l'existence d'une telle structure quand elle remarque non seulement que le recueil *Tropismes* est le germe de ses livres ultérieurs, mais aussi quand elle affirme que « [...] tout roman qui s'achève porte en filigrane l'embryon du suivant » (Finas, p. 397). Cette métaphore illustre l'idée que

5 Voir *New Movements in French literature : Nathalie Sarraute explains tropism*, p. 428. Dans un contexte contemporain mais sur une échelle sociologique, Georges Bataille (p. 187-207) emploie lui aussi le terme « tropisme » pour rendre ces mouvements.

6 Voir les Tropismes II, III, V, VII, XII, XIII, XIV, XXI, XXII.

chaque livre porte en lui ce qui deviendra la totalité du suivant, de sorte que de livre en livre on pourrait observer une expansion progressive à partir de l'embryon contenu dans son premier texte, *Tropismes*. De fait, l'image de l'embryon porté dans la matrice du texte correspond assez clairement à la mise en abyme multiple des « devantures » où chaque nouveau livre ajouterait un « cadre » encore plus grand au précédent. Cette structure emboîtée, qui rappelle bien les poupées de la patrie russe de Sarraute, se reflète jusque dans certains tableaux que l'auteure a choisis pour illustrer la couverture de ses livres, dont *le Planétarium* et *l'Ère du soupçon*. En fin de compte, je crois que nous pouvons y voir l'image même du rythme de l'œuvre sarrautienne. Car, à les bien regarder, ces cadres sans cesse plus grands autour d'un blanc central s'avèrent la traduction visuelle des lignes de force, des vagues⁷ d'énergie qui s'étendent à l'infini à partir de la pulsation animant l'œuvre et sa « réalité » : ce « foyer de chaleur qui irradie » (*l'Ère du soupçon*, p. 140), comme Sarraute l'a décrit.

L'histoire sarrautienne n'est donc pas vraiment linéaire, ni non plus une simple suite d'impacts, mais elle constitue très exactement une tentative sans cesse renouvelée de travailler, à l'intérieur d'un cadre de plus en plus grand, le rythme d'un même lieu⁸, cette rencontre du réel qui

demeure un blanc inassimilable dans son expérience. En terminant, je voudrais esquisser comment ce rythme porte Sarraute, dans les essais de *l'Ère du soupçon*, bien au-delà de sa propre expérience et de sa propre histoire ; et comment ce rythme l'imbrique dans une histoire littéraire qui la dépasse.

Être le témoin : « De Dostoïevski à Kafka »

Une piste de lecture des romans qui suivent *Tropismes* consiste à les envisager comme la tentative frustrée mais productive, de la part de l'auteure, d'être présente à la rencontre du réel qui exclut son savoir, et d'en témoigner. C'est le cas non seulement dans son ouvrage suivant, *Portrait d'un inconnu*⁹, — où le narrateur, une « conscience témoin » (Finas, p. 396), cherche à combler un vide dans son expérience —, mais également dans le premier essai critique de *l'Ère du soupçon*, « De Dostoïevski à Kafka ». Mais il est ici question d'un blanc non dans l'expérience d'un individu, mais dans la conscience littéraire d'une époque, celle des années 1940 qui prétendait opposer l'œuvre de Dostoïevski à celle de Kafka. Sarraute trouve l'opposition absurde. Dostoïevski, avance-t-elle, a été sinon le maître de Kafka, « [...] du moins son précurseur, comme il a été — qu'ils le sachent ou non — le précurseur

7 Sarraute reprend cette image dans une interview avec Jean-Louis Rambures : « Un livre mûrit en grande partie dans l'inconscient, au cours de toute une vie. Parfois, c'est une phrase entendue il y a des années qui, resurgie soudain, se met à agiter, comme un pavé jeté dans une mare, toute la substance que j'ai peiné à rassembler » (Rambures, p. 150).

8 Sarraute dit : « [J]e reste cantonnée sur le terrain que je n'ai jamais quitté » (« Conférence de Milan », p. 24). Pour d'autres réflexions sur la notion de lieu chez Sarraute, voir l'article de Françoise Asso.

9 Pour une lecture de ce roman selon cette optique, ainsi qu'une analyse des rapports contentieux entre Jean-Paul Sartre et Nathalie Sarraute dans les années 1940 et 1950, voir l'article de Mark Lee.

de presque tous les écrivains européens de notre temps » (*l'Ère du soupçon*, p. 28). Ce « qu'ils le sachent ou non » est notre première indication qu'il est encore question ici d'un « blanc », sinon entre ces deux auteurs, du moins entre *tout* auteur de littérature moderne. Loin de laisser là ses affirmations, Sarraute pousse aussi loin que possible son investigation pour visualiser, sans expliquer comment, une rencontre à laquelle elle était évidemment absente : celle de Dostoïevski et Kafka. Elle isole d'abord dans « l'immense masse tremblotante » (*ibid.*, p. 43) des écrits du Russe ce qu'elle estime le moteur de son œuvre : un « lieu de rencontre » (*ibid.*, p. 36) intersubjectif qui, dans sa forme la plus radicale, constitue ce que Sarraute appelle un *ne-pas-comprendre*, un impact non cognitif, un échange d'énergie aveugle. Les conséquences d'un « ne-pas-comprendre » sont dramatiques : il oblige ceux qui le rencontrent à « rebrousser chemin » (*ibid.*, p. 55), à quitter son lieu pour y revenir peut-être par d'autres moyens. Nous reconnaissons ici la structure du réel, la rencontre manquée, le lieu auquel le sujet, incapable de cogiter, revient sans cesse. Sarraute suggère que Kafka a reçu un tel *ne-pas-comprendre*, une telle « rencontre » à la lecture du livre qui a représenté le point extrême de Dostoïevski : *Mémoires écrits dans un souterrain*. Bien que ce soit un événement qui dépasse la capacité cognitive et le contexte historique de Sarraute, la façon dont elle figure leur « lieu de rencontre » nous suggère que, peut-être de façon détournée, elle y était présente. Sarraute écrit que :

Entre cette œuvre, [...] et celle de Kafka qu'on cherche aujourd'hui à lui opposer, le lien paraît évident. Si l'on envisageait la littérature comme

une course de relais jamais interrompue, il semble bien que ce serait des mains de Dostoïevski, plus sûrement que de celles d'aucun autre, que Kafka aurait saisi le témoin (*ibid.*, p. 45).

Cette « course de relais jamais interrompue », considérée du point de vue des rythmes-formes des tropismes, semble faire de l'histoire littéraire une série d'impacts discontinus entre auteurs où s'échange, au moyen de mains tendues entre différentes générations d'auteurs, un témoin, un embryon qui renferme en lui la matière vivante de la littérature. On peut donc supposer que l'impact du premier livre de Sarraute, *Tropismes*, est aussi le site d'un tel échange : il porte en embryon et transmet non seulement cette rencontre bouleversante entre deux générations d'auteurs mais aussi, au moyen d'une généalogie bizarre, toutes les rencontres entre tous les génies littéraires, selon la même structure d'enchâssement qui organise son œuvre. En effet, si Sarraute peut voir cette rencontre impensable entre Dostoïevski et Kafka, c'est qu'elle y est enchâssée de quelque manière. Dans la préface à ses essais critiques, Sarraute écrit qu'elle voulait voir si ses propres efforts littéraires « s'inscrivaient » (*ibid.*, p. 10) dans le mouvement de la littérature moderne. Par cette représentation de l'histoire littéraire, Sarraute montre comment elle a pu être présente à cette rencontre et comment elle participe de cette histoire, en s'inscrivant ici sous la forme du *témoin* échangé entre ces auteurs. En tant qu'écrivain moderne, Sarraute détient le « témoin », le germe inassimilable échangé entre Dostoïevski et Kafka, et par conséquent elle est appelée à témoigner sans fin dans sa propre écriture, selon les rythmes du réel, d'une rencontre manquée qui ne cesse de ponctuer son histoire.

Bien sûr, cet échange du témoin entre générations d'auteurs doit demeurer un « blanc », un *ne-pas-comprendre* ; son impact doit être suffisamment percutant pour remettre chaque fois Sarraute dans cet état d'ingénuité qu'elle a vécu au moment d'écrire son premier livre. Cela explique en grande partie la peur des influences littéraires qui accable l'auteure durant la première moitié de son œuvre et qui lui fait prononcer des phrases telles que celle-ci :

L'obligation la plus profonde de l'écrivain, c'est de découvrir de la nouveauté. Son crime le plus grave, c'est de répéter les découvertes de ses prédécesseurs (« Tolstoï », p. 1).

Citons aussi, en nous rappelant le cli-gnotement hypnotisant de « s'allumaient, s'éteignaient » qui annonçait le rythme des tropismes, la conclusion d'un article écrit pour une publication anglaise :

[...] the only real, deadly danger is to be found in great works of the past. For [the writer] must at the same time impregnate himself with them, feed upon them and discard them, be familiar with them and forget them; [...] the real danger for all writers — and I don't believe I am being paradoxical — is not that of being crushed by mediocrity but rather of being dazzled by genius (« Rebels in a World of Platitudes », p. 371).

Là où il y a rythme, il y a retour d'une forme sensible. Dans le cas du tropisme et du réel, ce retour percutant renferme en lui le danger d'éblouir l'écrivain, de l'effacer en tant que témoin et ainsi éliminer toute possibilité d'histoire. Pourtant, l'œuvre de Sarraute nous apprend que, malgré ou à cause de sa force, ce retour porte en lui un rythme vital et indomptable. Inscrit dans une histoire qui le dépasse et l'entoure, ce rythme donne à l'écrivain qui sait le percevoir l'occasion de faire une histoire neuve, de témoigner et de passer son témoin à d'autres.

Références

- ASSO, Françoise, « Le lieu des tropismes », dans *Nathalie Sarraute : Portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 55-57.
- BATAILLE, Georges, « Attraction et répulsion I : tropismes, sexualité, rire et larmes », dans *le Collège de sociologie : 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 187-207.
- BENVENISTE, Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard (Tel), 1966, p. 327-335.
- BOUÉ, Rachel, « L'écriture à haute voix », dans *Poétique*, 102 (1995), p. 141-152.
- BRÉE, Germaine, « Interviews with Two French Novelists », dans *Contemporary Literature*, vol. XIV, 2 (1973), p. 140.
- FELMAN, Shoshanna, et Dori LAUB, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.
- FINAS, Lucette, « Comment j'ai écrit certains de mes livres : Nathalie Sarraute », dans *Études littéraires*, vol. XII, 3 (1979), p. 393-401.
- GOLPENTIA, Sanda, « Histoire d'un verdict superlatif *Ich Sterbe* », dans *Romanic Review*, vol. 82, 3 (1991), p. 346-361.
- KNAPP, Bettina, « Interview avec Nathalie Sarraute », dans *Kentucky Romance Quarterly*, vol. XIV, 3 (1967), p. 283-295.
- LACAN, Jacques, *le Séminaire XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LAPLANCHE, Jean, et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses de l'Université de France, 1990.
- LEE, Mark, « Nathalie Sarraute : Aesthetics and Asthenics », dans *Women in French Studies*, (1994), p. 102-110.
- LICARI, Carmen, « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien : Interview avec Nathalie Sarraute », dans *Francophonie*, 9 (1985), p. 2-16.
- POURÉ, François, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », dans *Art Press*, 72 (1983), p. 28-30.
- RAMBURES, Jean-Louis, « Nathalie Sarraute », dans *Comment travaillent les écrivains ?*, Paris, Flammarion, 1978, p. 149-154.
- RYKNER, Arnaud, « Entretien avec Nathalie Sarraute », dans *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil (Les Contemporains), 1991, p. 153-183.
- SARRAUTE, Nathalie, « Ce que je cherche à faire », dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui II*, Paris, U.G.E., 1972, p. 23-39.
- — —, « Conférence de Milan », dans *Nathalie Sarraute : portrait d'un écrivain*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 19-24.
- — —, *l'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- — —, « Nathalie Sarraute », dans *Three Decades of the French New Novel*, Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 119-131.
- — —, « New Movements in French Literature : Nathalie Sarraute explains tropisms », dans *The Listener*, vol. LXV, 1667 (1961), p. 428-429.
- — —, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.
- — —, *le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.
- — —, « Rebels in a World of Platitudes », dans *The Times Literary Supplement* (10 juin 1960), p. 371.
- — —, « Tolstoï », dans *les Lettres françaises*, 842 (1960), p. 1 et 5.
- — —, *Tropismes*, Paris, Minuit, 1957.
- — —, *Tropisms & The Age of Suspicion*, London, John Calder, 1963.
- SHATTUCK, Roger, « The Voice of Nathalie Sarraute », dans *The French Review*, vol. 68, 6 (1995), p. 955-963.