Fabula-LhT
n° 9, 2012
Après le bovarysme
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.330

Le tropisme ou comment ne pas y croire dur comme fer

Benoît Auclerc

Pour citer cet article

Benoît Auclerc, « Le tropisme ou comment ne pas y croire dur comme fer », dans *Fabula-LhT*, n° 9, « Après le bovarysme », dir. Marielle Macé, Mars 2012, URL : https://fabula.org/lht/9/auclerc.html, article mis en ligne le 26 Mars 2012, consulté le 30 Avril 2025, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.330

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Benoît Auclerc, « Le tropisme ou comment ne pas y croire dur comme fer »

Résumé - La poétique de Sarraute semble en première approche appeler une lecture distanciée, et éviter que d'une quelconque façon le lecteur puisse croire « dur comme fer » à ce qu'il lit. Mais le *tropisme*, pour exister, suppose d'être éprouvé et reconnu par le lecteur, dont la participation affective, par projections et identifications, est requise : une redéfinition plus souple de ce qu'il est convenu d'appeler la réalité est au prix de cette capacité à adhérer à des représentations, et à les récuser quasi-simultanément.

Mots-clés - Lecture, Référent, Sarraute (Nathalie), Tropisme

Benoît Auclerc, « »

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

Le tropisme ou comment ne pas y croire dur comme fer

Benoît Auclerc

« Sous le pont Mirabeau coule la Seine.
Quand on entend l'auteur le réciter d'une voix si plaintive, tout le monde se moque, mais c'est un tube, il a raison.
Un vrai tube, dont on peut se moquer en l'aimant.
Exactement la position qu'il faut pour danser.
Se moquer de son bonheur.
Quelle joie. »
Olivier Cadiot – Un Mage en été

Tout a l'air simple de prime abord chez Sarraute, et tout paraît se conformer à l'image de l'écrivain « moderne » et exigeante qu'elle a su imposer : il sommeillerait en chacun de nous un mauvais lecteur, qu'il faut éduquer – et c'est Emma. Il (elle, le plus souvent) confond les livres et la réalité, croit dur comme fer aux romans, aux caractères, voudrait bien qu'on lui donne des histoires, des personnages, du réalisme. Ce mauvais sujet est prêt à tout moment à régresser en amont de « l'Ere du soupçon », c'est à lui qu'il faut amener à voir autre chose que ce qu'il a appris à voir et qui lui crève les yeux : « le lecteur, en effet, même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui-même, c'est plus fort que lui, typifie[1] ». Cette tendance à recouvrir tout texte par ce qui a été lu (vu, entendu, récupéré de toutes sortes de façon) antérieurement, est décrite comme une tendance universelle, que la multiplicité et la diversité des expériences de lecture amoindrit mais n'annule pas, puisque « même le plus averti » des lecteurs y est soumis. C'est aussi contre un tel mouvement que l'écrivain se doit de lutter selon Sarraute : elle assigne pour mission aux écrivains véritables de découvrir ce qu'elle nomme en plusieurs endroits des « parcelles de réalité », inconnues. Et c'est à l'écrivain qu'il revient de les faire reconnaître, en prenant en charge des conditions de lecture favorables à une telle reconnaissance.

Cette tendance à recouvrir les textes par du déjà lu, et à transformer le réel même en une mosaïque de stéréotypes, c'est bien, selon une longue tradition, ce qui caractérise la lecture d'Emma. Sarraute ne semble pas faire exception et souligne à son tour, en ces termes, la contribution de Flaubert à la mise au jour d'une

1

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

« substance romanesque inconnue » : « Le monde que voit Mme Bovary, tous ses désirs, ses imaginations, tous ses rêves, sur lesquels elle cherche à construire son existence, sont constitués par une succession de chromos fournis par toutes les formes les plus dégradées et galvaudées du romantisme[2] ». « Le monde que voit Mme Bovary » est donc peu ou prou celui que tout lecteur, « même le plus averti », est susceptible de construire à partir d'un texte. Si Sarraute semble bien postuler une sorte de bovarysme généralisé (sans le nommer toutefois), il semble qu'il désigne, sinon une pathologie, du moins un symptôme d'époque, un danger que nous encourons tous plus ou moins : celui de succomber à la fascination des idéaux fabriqués, des injonctions massives à faire nôtres ces idéaux, de notre plaisir à les contrefaire. Ce bovarysme-là est bien davantage de l'ordre d'un penchant coupable que d'une « faculté humaine »[3], d'une ressource susceptible de renouveler et d'enrichir le réel dans lequel nous évoluons.

De même qu'Emma construit son existence à partir des chromos du romantisme, le lecteur de romans tel que l'imagine Sarraute réclame des œuvres qui se conforment à sa conception de « la réalité », de « la vie », elles-mêmes échafaudées à partir de textes du XIX^{ème} siècle. Ainsi imagine-t-elle les récriminations de ces lecteurs à l'endroit d'un écrivain qui s'aviserait de les priver de leur nourriture romanesque habituelle :

> "Il nous faut des personnages vivants. "
>
> "Nous voulons revivre une histoire, et de préférence une histoire d'amour."
>
> "Il nous faut une peinture de la société et des mœurs. Quel meilleur document que l'œuvre de Balzac."
>
> "Il nous faut des révélations sur l'âme humaine, sur les grands sentiments."[4]

Pour ces lecteurs-là, expérience de lecture et réalité se trouvent prises dans une relation spéculaire morbide, l'une devant se conformer à l'autre, selon une rigidité qui affecte tant les œuvres lues que le réel perçu. De nombreuses figures sont confrontées chez Sarraute à ce que Jules de Gaultier appelle la « sommation de la fiction[5] », sommation qui prend la forme d'une violente réduction imposée aux livres lus, à ses propres perceptions, aux autres ou à soi-même. C'est contre une telle violence que, saisie par « l'angoisse de la mort », l'une des voix des *Fruits d'or* dénonce la « fausse vérité des romans », la désinvolture des romanciers flattant les penchants bovarystes : « Mais les romanciers choisissent n'importe quoi, au petit

2

3

4

5

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

bonheur… Un geste qu'ils ont remarqué, qui pouvait signifier n'importe quoi, ils le prennent et ils se disent : Tiens, ça fera bien voilà ce qu'il me faut, ça ira là… (…) Et voilà. Ça y est. On y croit. Dur comme fer. (…) On se dit : mais comme c'est vrai. Et on le retrouve dans la vie… Bien sûr qu'on l'y retrouve, puisqu'on l'y a mis… Puisqu'on voit la vie à travers les romans… Il y a des gens marqués pour toujours par ces vérités-là. Moi, tenez, je connaissais une pauvre fille… Figurez-vous… parce qu'elle avait vu dans *Une Vie* de Maupassant…[6] ».

De même, les mauvaises fées qui entourent le narrateur de *Portrait d'un inconnu* et le rappellent périodiquement à l'ordre (l'ordre des rôles à jouer, des sentiments à éprouver, des jugements à proférer) – « Voyez, je vous l'avais dit, un égoïste, un avare » – ces mauvaises fées sont des cousines lointaines d'Emma, qui imposent à elles-mêmes et imposent à leurs visions, à leurs propos, les formes déjà là des œuvres reçues antérieurement :

> Il m'est arrivé parfois, étant assis près d'elles dans une salle de spectacle, de sentir, sans les regarder, tandis qu'elles écoutaient près de moi, immobiles et comme pétrifiées, la trajectoire que traçaient à travers toute la salle ces images, jaillies de la scène, de l'écran, pour venir se fixer sur elles comme des parcelles d'acier sur une plaque aimantée. J'aurais voulu me dresser, m'interposer, arrêter ces images au passage, les dévier, mais elles coulaient avec une force irrésistible droit de l'écran sur elles, elles adhéraient à elles, et je sentais comme tout près de moi, dans l'obscurité de la salle, immobiles, silencieuses et voraces, elles les agglutinaient[7].

Ces « elles », habitées de désirs « un peu dans le genre de ceux de la Bovary[8] », se façonnent elles-mêmes à partir d'une consommation d'images vorace et indifférenciée. Défaire ces armures, les enveloppes imperméables, celles qui autorisent à se faire passer pour « des grands-mères, des filles, des femmes maltraitées, des mères », à dire qui est avare, qui est un vieil égoïste, suppose de « se dresser », pour imposer une autre réception, qui ne serait pas simple passage à l'acte, reconduction à l'identique de stéréotypes.

La manière dont Sarraute décrit dans ses textes théoriques le rôle de l'écrivain ressemble à ce geste du narrateur de *Portrait d'un inconnu*. Comme lui, elle entend « se dresser » pour faire obstacle à une lecture de dévoration impensée, (…) ne cherchant qu'à retrouver des « tranches de vie » elles-mêmes informées par des lectures antérieures, et à y confirmer une vision perçue comme réaliste de la réalité : il s'agit de « reprendre au lecteur son bien », de « le priver le plus possible de tous les indices dont, malgré lui, par un penchant naturel, il s'empare pour

6

7

8

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

fabriquer des trompe-l'œil[9] ». Les moyens mobilisés par Sarraute pour ainsi « se dresser » contre le bovarysme latent de son lecteur sont connus : érosion des contours du personnage, démontage de l'intrigue, déploiement multilinéaire de la phrase, spécularité de la fiction. Elle met donc en œuvre tout ce qui fait qu'il nous est impossible d'oublier que nous lisons, qui nous conduit à faire retour sur nos productions fantasmatiques, tout ce qui éloigne la lecture d'un simple passage à l'acte.

Oui, tout paraît donc simple dans cette condamnation de *la* lecture naïve, dans les stratégies mises en place pour la contrer, stratégies qui valorisent la distanciation, la réflexivité, etc. Sarraute semble bien, effectivement, rejoindre la majorité de ses contemporains pour voir en « Flaubert le précurseur » du roman moderne[10]. Tout paraît simple, hormis le fait que, lorsqu'il est question de *Madame Bovary* et de « Mme Bovary », Sarraute se refuse absolument à toute simplification. Ce qui fait pour elle de *Madame Bovary* une œuvre à part dans la production de Flaubert, c'est précisément qu'elle suscite des réactions contradictoires chez le lecteur, de participation et de recul ironique, des identifications multiples et partiellement incompatibles. La première vertu d'un tel dispositif est certes la possibilité de mettre à distance les « trompe-l'œil » qui suscitent l'admiration d'Emma : ainsi, la « poésie et la beauté » qui la fascinent au bal donné chez le marquis de Vaubyessard apparaissent au lecteur sous la forme de « quelque chose d'équivoque et de suspect[11] ». Mais cette distance ironique n'est pas le tout de l'expérience que *Madame Bovary* offre à ses lecteurs : se reconnaître soi-même comme une « hypersensible-nourrie-de-clichés[12] », se retrouver impliqué dans le plaisir du contrefait, du recyclé, du kitsch, voilà ce que Flaubert demande à son lecteur. « Il a choisi la place juste. A la fois à distance et pourtant entièrement engagé. De là lui vient cette extraordinaire clairvoyance que donnent la répulsion et la haine, et aussi cette tendresse qui s'y mêle, *pour ce qu'on a soi-même éprouvé*[13] ».

Il n'est sans doute pas aussi anecdotique qu'il y paraît que Sarraute décrive la colère suscitée en elle par la phrase de Sartre, qui « réduit Mme Bovary à sa plus simple expression en disant d'elle : "Elle est bête et méchante"[14] ». Emma, ce n'est pas, ce ne peut être simplement l'autre, « bête et méchante ». Ce qui fait la force de l'œuvre pour Sarraute, c'est précisément qu'elle nous permet de participer *et* de nous distancier de ses projections fantasmatiques, y compris dans ce qu'elles ont de

9

10

11

12

13

14

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

moins élaboré ; d'être en mesure de désigner comme telles les images séduisantes et stéréotypées, *et* de reconnaître comme sien le plaisir d'Emma face à ces images. C'est ce dédoublement de la réalité, qui, précisément, constitue le « pan de la réalité » que Flaubert met au jour.

De fait, la question des bonnes ou des mauvaises lectures excède chez Sarraute le cadre de la réflexion théorique (…), et recoupe très largement les débats sur ce qui relève de droit de la réalité, débats qui traversent les fictions. On a vu déjà la parenté qui existait entre les efforts de l'écrivain pour « reprendre au lecteur son bien » et le geste du narrateur qui se dresse pour brouiller les images trop nettes qu'« elles » fabriquent. Il existe en effet une continuité entre la réalité indécise, invisible pour la plupart, que perçoivent certains individus isolés dans la fiction, et l'effort mené par l'écrivain authentique selon Sarraute, pour faire voir à ses lecteurs « un pan de réalité » inconnu, et les persuader de l'existence de cette réalité. Dans cette perspective, « voir la vie à travers les romans » n'est donc pas l'apanage du lecteur abandonné à ses tendances typifiantes et simplificatrices, mais une occasion d'assouplir et de redéfinir la réalité telle que définie par les représentations dominantes, et une arme pour l'écrivain désireux d'agir sur les représentations.

Portrait d'un inconnu (1948) et *Martereau* (1953), les deux premiers livres que Sarraute qualifie de « romans », sont écrits à la première personne, et thématisent explicitement le conflit portant sur la délimitation de la réalité. Les narrateurs – qui se ressemblent en bien des points – sont tous deux perçus comme oisifs, malades, en marge des nécessités économiques, et sèment précisément le trouble sur ce qu'il est convenu d'admettre comme la réalité. Le narrateur de *Portrait d'un inconnu* dit ainsi chercher à voir « "l'autre aspect" », invisible « tant il est naturel, anodin, tant il est familier »[15]. Le narrateur de *Martereau* décrit pour sa part en ces termes cette réalité seconde : « des fioritures, ornements, guirlandes et pampres que pour me distraire mes doigts désœuvrés tressent autour de ce bâton solide et droit, bien lisse et rond que tout le monde voit[16] ». Les termes péjoratifs s'expliquent dans le contexte immédiat de ces propos[17], mais disent malgré tout quelque chose de la problématisation de la notion de réalité que proposent les fictions de Sarraute : en dehors de ce qui est immédiatement visible et dicible, la réalité recouvre des formes plus complexes et plus difficiles à décrire. Le thyrse s'oppose, ou plutôt complète et nuance, « le bâton solide et droit » de la réalité commune, pour beaucoup la seule réalité acceptable[18]. Ainsi figurée comme ce qui entoure et brouille la linéarité simple des catégories existantes et des savoirs reconnus, la « réalité » désirée par

15

16

17

18

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

les narrateurs de *Portrait d'un inconnu* et de *Martereau*, esquissée dans *Tropismes*, est par définition innommée : c'est parce qu'elle n'a pas encore été catégorisée et clairement désignée qu'elle reste à connaître.

Cette réalité seconde, dont ceux qui la promeuvent se veulent les « découvreurs », se situe dans les interstices de ce qui habituellement se voit et se dit. Elle s'oppose terme à terme, dans *Martereau*, au « sens des réalités » tel que défendu par l'oncle. Une expression condense l'expérience de la réalité telle que formulée par l'oncle, telle qu'il cherche à la transmettre : « taper sur le même clou ».

> Moi, voyez-vous, si j'avais écrit comme Ford un livre sur l'art de réussir, j'aurais dit que ça consiste à s'intéresser à une chose, une seule, n'importe laquelle, mais à la même toute sa vie : à la chose elle-même et à rien d'autre. Taper toujours sur le même clou. Il n'y a que ça. Je leur dis toujours ça aux jeunes : taper sur le même clou… c'est là le secret. Et l'argent, ça viendra toujours - après… plus qu'il n'en faut[19].

« Taper sur le même clou » : l'expression est répétée, comme un slogan qu'il convient, précisément, de marteler[20], afin qu'il soit repris : impersonnelle (à l'infinitif), ramassée, imagée, facilement mémorisable, la formule se donne comme une maxime personnelle ambitionnant de devenir universelle et d'entrer dans la langue commune comme une locution courante. « Taper sur le même clou » n'est certes pas une expression déjà figée, enregistrée comme telle dans le dictionnaire, mais elle en présente les caractéristiques formelles et l'intention de l'oncle est explicitement de tendre vers cette proverbialisation. L'expression fait d'autant plus « image » qu'elle entre en résonance avec d'autres propos attribués à l'oncle, lorsque le narrateur le sollicite pour investir dans l'entreprise qu'il compte fonder. L'associé du narrateur est ainsi opposé à un certain Leneux, modèle d'éthique et de probité selon l'oncle :

> Un travailleur, celui-là, et qui a la tête solide : il sait ce qu'il fait, je t'en réponds, il connaît son affaire, il travaille mieux que n'importe lequel de ses ouvriers. Il sait planter un clou. Et ça tient, je te prie de le croire, ses trucs. C'est solide, c'est bien conçu. Il a le sens des réalités. Rien d'un rêvasseur[21].

« Taper sur le même clou », « savoir planter un clou », « avoir le sens des réalité », tout cela construit une image de la réalité « solide », cohérente, intangible, s'opposant terme à terme à « l'autre aspect », aux « rêvasseries » du narrateur et de son associé. Le discours de l'oncle illustre jusqu'à la caricature la logique du stéréotype telle qu'elle apparaît dans les fictions de Sarraute : les stéréotypes

19

20

21

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

verbaux redoublent des stéréotypes idéologiques qui se veulent totalisants - « il n'y a que ça » - et prétendent définir la réalité, elle-même découpée selon des catégories tranchées et étanches.

Le « rêvasseur » - ailleurs désigné, toujours par l'oncle, comme un amateur de poésie – serait donc privé du sens des réalités : sensible à des mouvements décrits en termes vagues – « vibrations », « flageolements » ou « tremblements » - il remet en cause par ses perceptions la solidité des découpages du réel qu'opère la langue, et les habitudes de perception. Surtout, de telles perceptions, par leur existence même, remettent en cause l'ambition des formules toutes faites à dire le tout de la réalité, de sorte qu'un conflit de réalités se fait jour au sein même des fictions. Il est possible de lire dans les accusations de l'oncle une condamnation du narrateur au nom d'un bovarysme entendu dans sa version pathologique ; mais, réciproquement, la fiction relativise (…) « le sens des réalités » que son discours prétend incarner en le plaçant au contact de cette « autre aspect » de la réalité. Dès lors, la croyance impensée ne se situe pas tant du côté du narrateur et de son imagination « littéraire » incontrôlée que du côté du bon sens, qui « tape sur le même clou » et croit « dur comme fer » à la réalité qu'il façonne ainsi à coups de stéréotypes, comme d'autres croient « dur comme fer » à la « fausse vérité des romans[22] ».

Ces mouvements qui résistent aux désignations fixes, qui contreviennent à la dynamique de figement et de typification présidant selon Sarraute à tout acte de nomination correspondent à ce qu'ailleurs elle appelle *tropismes*[23]. La fameuse définition de 1964 les décrit comme des « mouvements *indéfinissables*, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience[24] ». Sarraute ajoute : « Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur, ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents *et lui fassent éprouver des sensations analogues*[25]». Bien des indices permettent d'identifier ces « mouvements » à « l'autre aspect » dont parle le narrateur de *Portrait d'un inconnu*, à ce réel interstitiel, fragile et perçu comme illégitime que défend également le narrateur de *Martereau*, à ces « ondes », « vibrations » qui se déploient au long des fictions. Le projet esthétique de Sarraute peut donc s'envisager comme effort pour amener son lecteur à faire sienne la mise

22

23

24

25

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

en cause de la réalité nommée, évidente, admise, par le biais de perceptions minoritaires, parfois jugées déviantes ou pathologiques (…). Le *tropisme*, qui se trouve au cœur de sa démarche, est l'instrument qui vient troubler les définitions univoques de la réalité, et constitue aussi le référent central de l'œuvre. Mais ce référent ne préexiste pas au texte : pour que ces « mouvements » invisibles, par définition « indéfinissables » et résistant aux catégorisations verbales existantes accèdent à l'existence, il faut qu'ils soient éprouvés par le lecteur et reconnus comme réels. Faute de quoi se produira sur le plan de la lecture ce que les fictions ne cessent de mettre en scène : une voix tentant de partager ses perceptions, à qui l'on oppose le « rien » des sensations communes – le *tropisme* sera « ce qui s'appelle rien ».

Faire advenir le *tropisme* à l'existence suppose donc de donner au lecteur à éprouver ces « mouvements infimes », ces « ondes invisibles » qui parcourent les fictions, et par là même de le persuader de leur existence réelle. Pour obtenir cette reconnaissance de « l'autre réalité », il est nécessaire que le texte soit perçu comme autre de la réalité habituellement admise, donc qu'une distanciation s'opère. Mais pour que cette reconnaissance ait une chance d'advenir, il faut aussi qu'il y ait eu expérience intime de ces mouvements constitutifs de l'« autre aspect » de la réalité, par la projection d'un matériau que l'écriture s'attache aussi à mobiliser : parallèlement aux effets de distanciation précédemment évoqués sont mis en place des procédures propres à encourager une telle lecture impliquée (rapport indiciel au langage, confusion des temporalités du récit et de la lecture, etc.)[26]. Le *tropisme* n'est donc pas tant une chose à représenter qu'un processus, que le lecteur est appelé à « *co-effectuer* », selon le mot de Laurent Adert[27]. Et cette co-effectuation est la condition de la co-construction de cette « parcelle de réalité » que Sarraute entend mettre au jour.

L'acte de lecture réussi, celui qui permet qu'existe cette réalité alternative que Sarraute nomme *tropisme*, suppose donc qu'entrent aussi dans la lecture des formes de participation naïves, voire archaïques, des identifications partielles et peu élaborées. De cette expérience peut naître – c'est du moins le pari de Sarraute – un assouplissement et une complexification heureuse de notre réalité, ce « bâton solide et droit, bien lisse et rond que tout le monde voit »[28]. Cette modification correspond à ce que Monique Wittig, dont la pensée doit tant à Nathalie Sarraute, appelle « la plastie du réel du langage sur le réel[29] ». Avec le recul, il semble que ce pari-là est réussi, et que les « mouvements » décrits dans les fictions sont bien

26

27

28

29

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

perçus comme autre chose que des hallucinations aberrantes : le fait que le dictionnaire réserve une acception spécifique aux usages de *tropisme* élaborés à partir de l'œuvre de Sarraute[30] l'atteste. Une telle réussite suppose bien qu'une communauté de lecteurs se soit constituée, ait reconnu son expérience de lecture comme réelle, ait trouvé les moyens d'imposer cette lecture et la réalité qu'elle produit comme légitimes. Le risque de ce coup de force référentiel, c'est précisément que cette légitimité se transforme à son tour en ambition de dire le tout de la réalité, selon ces basculements, que l'œuvre suggère souvent, de l'opinion minoritaire et isolée aux mouvements d'unanimité incontrôlables et destructeurs[31].

L'appropriation progressive par des lecteurs permet ainsi à une chose d'exister, à la fiction de se frayer un passage dans la réalité admise. De ce frayage naissent sans doute les hésitations et oscillations de Sarraute quant à la nature exclusivement verbale ou non des *tropismes* : tantôt elle réaffirme que l'œuvre littéraire est essentiellement verbale et qu'on ne saurait envisager les sensations en jeu en dehors des textes qui leur donnent corps[32], tantôt elle postule qu'écriture et lecture s'appuient sur une relation « entre le non-nommé et le langage », comme lors de son intervention à Cerisy, en 1971[33]. Les *Entretiens* avec Simone Benmussa jettent sur ce point un éclairage à la fois amusant et révélateur : sollicitée par son interlocutrice, Sarraute commence par rappeler qu'elle n'aurait pu utiliser « un autre moyen que l'écriture pour exprimer ces tropismes »[34]. Mais l'entretien suivant commence par cette déclaration étonnante : « Je vais te dire tout de suite : je crois que dans la vie réelle, telle que je la vis en tout cas, j'ai moins de tropismes que les gens n'en ont habituellement [35] ».

Qu'est-ce donc qu'« avoir des tropismes » ? Et « dans la vie réelle », qui plus est ? Ne serait-ce pas tout bonnement « faire un bovarysme[36] », croire au moins temporairement à ces choses entrevues en livres ? Quelques lignes plus loin, Sarraute semble surmonter cet accès d'illusion référentielle, parlant des gens qui, s'imaginant qu'elle va analyser leurs faits et gestes, la craignent : « Ils confondent la vie et la littérature. Entre la vie courante et la littérature qui, si je puis dire, monte en épingle des choses à peine visibles, il y a un immense abîme. On ne pourrait pas vivre au milieu de mes livres, ni des tropismes[37] ».

30

31

32

33

34

35

36

37

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Quelque chose circule entre la réalité des livres et « la vie réelle », de sorte que la seconde est susceptible de s'enrichir de l'expérience de la première. Sans doute la croyance en la possibilité d'une confusion entre « vie et littérature » susceptible de rendre le réel irrespirable relève-t-elle d'un fantasme, ou d'une croyance devenue obsolète, l'emprise sociale et culturelle du livre n'étant plus telle qu'elle puisse entrainer de pareilles pathologies. Cette idée plus ou moins fantaisiste d'une maladie de la lecture semble avoir néanmoins une utilité : elle souligne la continuité, mais aussi la réversibilité inquiétante, entre une attitude s'appuyant sur notre capacité à construire de façon souple une réalité qui n'est pas donnée une fois pour toutes, et la force destructrice de toute réalité constituée en croyance intangible. Lorsque Sarraute parle d'« avoir des tropismes », c'est pour dire qu'elle en a peu. Tout se passe comme s'il s'agissait de maintenir les tropismes à l'état de réalité fragile, de ne pas en faire l'objet d'une croyance trop solide, de les maintenir en quelque sorte à l'état d'hypothèse sensible, toujours menacée du déni ou de la violence des unanimités sensibles. Produire des croyances et, quasiment dans le même temps, les remettre en cause dans une distance ludique et critique : tel est l'exercice inconfortable, jouissif et périlleux au prix duquel peuvent se faire jour ce qu'a la suite de Sarraute on s'est mis d'accord pour appeler *tropismes*.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

ADERT (Laurent), *Les Mots des autres (Flaubert, Sarraute, Pinget*), Lilles, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996.

BAUDELAIRE (Charles), *Petits poèmes en prose* (1869), éd. Lemaitre, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1980.

BENMUSSA (Simone), *Entretiens avec Nathalie Sarraute* (1987), Tournai, La Renaissance du livre, 1999.

CITTON (Yves), *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.

GAULTIER (de) (Jules), *Le Bovarysme. Essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902), suivi d'une étude de Per Buvik, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

PICARD (Michel), *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

PHILIPPE (Gilles), *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature fançaise (1840-1940)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2002.

SARRAUTE (Nathalie), *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin, 1948, *OC*, p. 35-175.

-----, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953, *OC*, p. 177-337.

-----, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, repris dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Jean-Yves Tadié, 1996, p. 1553-1619.

-----, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963, *OC*, p. 521-619.

-----, « Flaubert le précurseur », *Preuves*, n° 168, février 1965, *OC*, p. 1621-1642.

-----, « Le langage dans l'art du roman » (conférence de 1969), *OC*, p. 1679-1693.

-----, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968, *OC*, p. 621-733.

-----, « Ce que je cherche à faire », in RICARDOU (Jean) et VAN ROSSUM-GUYON (Françoise) (dir.), *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui.* vol. 2., Paris, UGE, « 10/18 », 1972, repris dans *OC*, p. 1694-1706.

PLAN

AUTEUR

Benoît Auclerc
Voir ses autres contributions

Courriel : benoit.auclerc@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.