

## La temporalité des tropismes de Nathalie Sarraute

Izabella LOMBÁR GOMBKÖTŐ

La question du temps est peut-être moins traitée en littérature qu'elle ne le mériterait. Pourtant, même si le concept du temps concerne plus la physique, la philosophie ou la psychanalyse, la représentation du temps est consubstantielle à la création littéraire. Dans le présent article, nous poursuivrons les voies de la temporalité fictionnelle parcourues par Nathalie Sarraute. S'agit-il de la représentation du temps – extérieur ou intérieur – dans son art d'écrire ? Nous tenterons de démontrer – d'une part par l'étude de ses essais poétiques, d'autre part par l'examen de ses textes de fiction – qu'il s'agit plutôt chez elle de l'évocation du temps et non de sa représentation.

La question du temps de la fiction est étroitement liée à celle de la mimésis, et à la mise en intrigue. Autrement dit, le rapport de la temporalité de la vie réelle et de la fiction peut être traité à l'intérieur d'un champ théorique encore plus vaste : celui du rapport entre réalité et fiction. Suivant le point de vue des théoriciens qui s'occupent du temps dans le récit, on pourrait dire que le récit est étroitement lié aux événements de la vie réelle ou de la vie intérieure. Ainsi la fiction ne ferait que réorganiser, reconstituer dans son univers propre soit les mouvements extérieurs du monde, soit les mouvements intérieurs du cœur des personnages : les pensées et les sentiments. Cette logique narratologique qui fait la différence entre réalité et fiction, a établi des interférences entre « fable » et « sujet »<sup>1</sup> « histoire » et « récit »<sup>2</sup>, ou encore « récit » et « discours »<sup>3</sup>. Bref, la théorie de la double temporalité narrative, supposant une temporalité « normale », propre à la vie réelle et à l'histoire, et une temporalité propre à la représentation fictive, reste dans le cadre de la mimésis. Ainsi la temporalité de la représentation fictive se distinguerait de la temporalité de la vie réelle par un arrangement différent des événements selon Gérard Genette : l'ordre, la fréquence, la vitesse du récit porteraient la marque d'une manœuvre artistique. Dans son *Temps et récit*<sup>4</sup>, Paul Ricœur intègre également les faits événementiels dans une procédure mimétique qui les réorganise par un *muthos* (configuration) ou une *mimésis* (refiguration<sup>5</sup>) artistiques. La configuration ricœurienne du temps fictionnel ne diffère pas radicalement du « temps de récit » genettien. Ces opérations ou structures temporelles servent à faire revivre une action

<sup>1</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 10. Selon la terminologie des formalistes russes.

<sup>2</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 77. Selon la terminologie propre de Gérard Genette se référant à des théoriciens allemands.

<sup>3</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 124 ; Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 172. Selon la terminologie dont se servent volontiers les théoriciens de la littérature proches de la linguistique énonciative.

<sup>4</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984.

<sup>5</sup> *Ibid.*, vol. II., p. 11-15.

au lecteur qui, par la rencontre du récit, a la possibilité de comprendre ses propres actions et les actions dans leur ensemble. Ces notions littéraires ne touchent pas profondément à la conception mimétique, mais la reformulent de différentes façons. Cette duplicité théorique entre réalité et fiction mène à l'idée d'une double temporalité narrative.

C'est le cas de la mimésis d'action. Mais Ricœur fait la différence entre cette sorte de représentation et la mimésis du personnage<sup>6</sup>. Cette dernière consiste en la représentation des pensées, des sentiments, du langage d'une figure fictive. Dorrit Cohn<sup>7</sup> analyse en profondeur les possibilités de la mimésis du personnage, de la représentation de la vie intérieure, la mimésis du fond psychique des figures en fiction. Elle dit, suivant les pensées de la théoricienne allemande Käte Hamburger, que la représentation de la vie intérieure des personnages est la pierre de touche qui distingue la réalité et la fiction<sup>8</sup>. Le récit de fiction est le seul genre littéraire permettant de décrire le secret d'une personne autre que le locuteur. Mais cette conception, aussi bien que celle de la mimésis d'action, reste à l'intérieur d'une théorie de la représentation dans l'art, acceptant que la fiction ne soit autre que la mise en intrigue d'événements extérieurs ou intérieurs.

Ce point de vue sur la représentativité dans l'art est réprouvé par Nathalie Sarraute.

Il y a pour le romancier deux sortes de réalité.

Il y a la réalité que tout le monde voit autour de soi, que chacun pourrait percevoir s'il se trouvait en face d'elle, une réalité connue, ou qu'il serait aisément possible de connaître, une réalité qui a été prospectée, étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées.

Ce n'est pas cette réalité-là qui est celle à laquelle s'attache le romancier. Elle n'est pour lui qu'une apparence, qu'un trompe-l'œil.

La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible.<sup>9</sup>

Elle fait, aussi bien que les littéraires et les linguistes, une distinction nette entre la réalité de la vie quotidienne, une réalité apparente, mensongère, inauthentique, et une autre réalité indéfinissable et souterraine. Elle appréhende la notion de la mimésis par la mise en intrigue dans un récit des événements de la vie réelle, avec tout ce qui correspond à cette « imitation » : avec l'imitation même du temps perçu dans la vie réelle. Il est évident que l'inauthenticité de la réalité entraîne l'inauthenticité du récit ainsi conçu. La représentation, notamment celle du temps, ne peut être authentique que dans le cas où elle concerne la face inconnue, invisible, inexprimable de la réalité. L'expression de l'inexprimable implique donc une toute

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>7</sup> COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (traduit de l'anglais par Alain Bony), Paris, Seuil, 1981.

<sup>8</sup> COHN, *Op. cit.*, p. 19-20.

<sup>9</sup> SARRAUTE, Nathalie, « Roman et réalité », in *Cœuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1644.

autre temporalité que la représentation, l'imitation de la vie réelle – extérieure ou intérieure. Selon Nathalie Sarraute, c'est le « présent démesurément agrandi » qui est le mieux capable d'évoquer ce monde souterrain de l'âme : « Le temps n'était pas celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi. » – écrite dans *L'Ère du soupçon*<sup>10</sup>.

La poétique sarrautienne rejette la conception de la mimésis, non seulement la mimésis d'action, mais également la mimésis du personnage<sup>11</sup>. Nathalie Sarraute, bien qu'elle ne dénie pas l'existence des sentiments, des impressions, des souvenirs, refuse l'idée de leur représentation, par la simple cause de leur caractère insaisissable. « Notre impression authentique s'était révélée comme étant à fonds multiples ; et ces fonds s'étagaient à l'infini<sup>12</sup>. » Pour que l'on puisse exprimer, représenter un sentiment, il faudrait le connaître. La citation rassemble à nouveau la problématique de la représentation et de la temporalité. C'est à cause d'une infinité, de l'entrée de l'éternel dans notre temps défini et mesurable que l'on n'arrive pas à valoriser des procédés de recherches aboutissant à des fonds conceptualisables. Nous voilà à l'idée du « présent démesurément agrandi ». Ce présent, c'est le présent de l'infini, de l'atemporalité, de l'achronie.

Nous sommes, finalement, les témoins d'une décontextualisation de l'écriture. La temporalité suppose toujours une mise en contexte dans une linéarité du passé et du futur. Éliminant cela, il ne reste que le moment, le maintenant, un présent qui comprend aussi bien le passé que le futur. L'idée de ce « présent démesurément agrandi » n'est plus étrangère à la pensée philosophique non plus. Selon Gilles Deleuze, la seule dimension de la temporalité que l'homme est capable d'appréhender, c'est le présent. Il distingue trois sortes de temps présents : « le présent démesuré, déboité, comme temps de la profondeur et de la subversion ; le présent variable et mesuré comme temps de l'effectuation »<sup>13</sup> : ces deux niveaux temporels appartiennent au Chronos. Le troisième temps présent, appartenant à l'Aiôn, est aussi vaste et profond que le premier temps présent de Chronos, mais il est le temps de la représentation. C'est l'instant esthétique, un moment sans épaisseur enveloppant l'acte artistique et tout ce qu'il enroule en lui-même. Cette conception deleuzienne : la décontextualisation temporelle du moment esthétique prend son origine dans un de ses livres précédents<sup>14</sup>, consacré à la lecture de la *Recherche* de Proust. La théorie de Deleuze sur les signes et la temporalité est importante par rapport à la notion de temps sarrautienne car ils recherchent tous les deux, par des moyens différents, un nouveau fondement de la représentation. Cette nouvelle théorie de la représentation peut engendrer une nouvelle conception de la temporalité basée sur le temps éternellement présent de l'art.

<sup>10</sup> SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 9.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>13</sup> DELEUZE, Gilles, « Vingt-troisième série de l'Aiôn », in *Logique du sens*, Paris, Édition de Minuit, 1969, p. 196.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Deleuze donne un sens nouveau aux notions de la perception et de la représentation : l'homme a tendance à rapporter un signe à l'objet qui l'émet, attribuer à l'objet le bénéfice du signe. Il voit une impasse théorique en la volonté de l'intelligence à égaliser l'objet et le signe. Prenons l'exemple de l'interprétation littéraire<sup>15</sup>. Le critique qui interprète les signes en les rapportant à des objets, ne fait que les « désigner » ; il observe et décrit les signes et croit pouvoir trouver ainsi le secret de l'objet. Il confond ces significations intelligibles avec le vrai sens. C'est en détachant le signe de l'objet que Deleuze cherche à déconstruire la conception traditionnelle de la représentation mimétique. La logique de Gilles Deleuze est en résonance avec celle de Nathalie Sarraute. « L'art, en tant qu'il manifeste les essences, est seul capable de nous donner ce que nous cherchions en vain dans la vie<sup>16</sup>. » L'apprentissage de l'interprétation des signes nous entraîne à travers des déceptions causées par une fascination d'objets. Sarraute exprime différemment la même idée : la « triste myopie » d'une personne peut la forcer à « examiner de tout près chaque objet et [s']empêcher ainsi] de voir plus loin que le bout de son nez »<sup>17</sup>. Ils luttent contre cet « objectivisme » aveuglant et collectivisant. C'est la division du signe et de l'objet qui implique la différence permettant d'opposer l'homme à la collectivité et à l'objectivité ; c'est cette différence qui individualise l'homme, lui fournit « l'essence ». L'écrivain, aussi bien que le philosophe, parle de la « réalité inconnue » qui doit être exploitée par le romancier<sup>18</sup>.

Qu'est-ce qui caractérise donc la temporalité de ce signe esthétique décontextualisé, comment définir la temporalité de ce « présent démesurément agrandi » ?

Des mouvements à l'état naissant, qui ne peuvent pas encore être nommés, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figeront en lieux communs, forment la substance de tous mes livres. Ils sont en constante transformation, en perpétuel devenir.<sup>19</sup>

Cette définition fait écho à celle de Gilles Deleuze, selon laquelle « le monde enveloppé de l'essence est toujours un commencement du Monde en général, un commencement de l'univers, un commencement radical absolu »<sup>20</sup>. Le temps ici n'est pas un temps déployé, ayant des dimensions distinctes. Il est sans déroulement, sans rythme même. Le texte sarrautien respire de la fraîcheur d'un commencement de monde et ne cesse d'émettre des signes primordiaux<sup>21</sup>.

La représentation mimétique est donc soupçonnée par Nathalie Sarraute et attaquée théoriquement par Gilles Deleuze grâce à la décomposition de l'objet et du signe. La temporalité du signe décontextualisé est un moment à l'état naissant. C'est

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>17</sup> SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 19.

<sup>18</sup> SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1644.

<sup>19</sup> SARRAUTE, Nathalie, « La littérature, aujourd'hui », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1662.

<sup>20</sup> DELEUZE, *Proust et les signes*, p. 57.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 58.

cette esthétique du pur signe qui mène, selon Deleuze, à la refondation de la littérature. Mais Nathalie Sarraute, comme elle dit aussi, « n'est pas philosophe »<sup>22</sup>. Elle s'intéresse à la langue, à l'écriture en tant que romancier et non en tant que théoricienne. Quelles sont les formes dans lesquelles ces « mouvements à l'état naissant », ce « présent démesurément agrandi » apparaissent dans les textes sarrautiens ?

Le vrai thème d'une œuvre, selon Deleuze, n'est pas le sujet traité, conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots prennent leur sens et leur vie. La transmutation de la matière, le sujet spiritualisée et dématérialisée ne fait qu'un avec le « style ». Le style est donc métaphore, métamorphose<sup>23</sup>. Sarraute voit également la possibilité de saisir le moment naissant, le signe sans contexte à l'aide non pas d'une mise en intrigue d'événements représentants un monde réel, imaginaire ou intérieur, mais par l'établissement d'un style.

[...] le mouvement par lequel l'écrivain brise la gangue du visible, fait jaillir ces éléments intacts, et neufs, les groupes, leur donne une cohésion, les construit en un modèle qui est œuvre même.

La structure de l'œuvre, le style de l'écrivain révèle la qualité de cet effort.<sup>24</sup>

Le mouvement de l'effort anti-représentatif du « scripteur » est le mouvement du style. L'écrivain et le philosophe trouvent donc une solution langagière à de telles problématiques que la mise en intrigue, de sa représentation et de la temporalité de cette représentation. C'est le style qui rend possible l'apparition des « mouvements à l'état naissant » dans les textes littéraires. Comment la temporalité apparaît-elle dans les œuvres de fiction de Nathalie Sarraute au niveau du style ?

Son premier livre paru, les *Tropismes*<sup>25</sup>, a été entièrement écrit à l'imparfait. L'imparfait est le temps qui « ne peut suffire à créer un ancrage temporel »<sup>26</sup>. D'un point de vue linguistique, l'imparfait fonctionne dans le texte par rapport à d'autres temps verbaux, au passé simple ou au passé composé, créant avec eux un réseau référentiel et temporel cohérent. Sans l'appui de l'un de ces autres temps verbaux, l'imparfait, imperfectif, n'inscrit pas l'arrière-plan de l'autre temps du passé, mais signale l'inexistence de l'ancrage temporel. Pourquoi l'imparfait, et non pas le présent alors ? Le temps passé, dans l'écriture littéraire fonctionne comme un signal de fiction<sup>27</sup> ou comme un signal de l'entrée en fiction<sup>28</sup>. L'auteure, dans son premier livre, souhaite rester à l'intérieur de cet univers de fiction, mais tout en critiquant son fonctionnement par l'utilisation autre du temps de passé. Ces tropismes à l'imparfait sont chacun des moments figés, des situations « de marécage » qui

<sup>22</sup> SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1643.

<sup>23</sup> DELEUZE, *Proust et les signes*, p. 60.

<sup>24</sup> SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1644.

<sup>25</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

<sup>26</sup> HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *La stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 84.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>28</sup> RICŒUR, *Op. cit.*, p. 110.

donnent pourtant l'impression d'une danse sur la lame de l'épée. Comme s'il y avait quelque chose qui menaçait à chaque instant de tout faire éclater<sup>29</sup>.

Il est possible d'interpréter cet imparfait en tant qu'imparfait de rupture<sup>30</sup>. Cette sorte d'imparfait apparaît dans la littérature après 1850, comme l'extension de l'imparfait d'arrière-plan. Il se distingue de l'autre sorte d'imparfait : celui-ci peut faire progresser le récit. Il se rattache à une étape précédente de la narration, et ouvre le terrain à l'étape suivante, représentant « une vue totalisante »<sup>31</sup>. L'imparfait de rupture serait ainsi la métaphore de la rupture même du texte dans le cas des tropismes. C'est lui qui « menace chaque instant de tout faire éclater ». Et c'est dans la vie du lecteur que le récit continue. L'imparfait de rupture du tropisme clôt l'étape du texte même, et ouvre la vie du tropisme dans l'existence personnelle du lecteur, l'impliquant ainsi intimement dans le for intérieur du texte et de son univers.

Le lecteur, sans cesse tendu, aux aguets, comme s'il était à la place de celui à qui les paroles s'adressent, mobilise tous ses instincts de défense, tous ses dons d'intuition, sa mémoire, ses facultés de jugement et de raisonnement : un danger se dissimule dans ces phrases douceâtres, des impulsions meurtrières s'insinuent dans l'inquiétude affectueuse, une expression de tendresse distille tout à coup un subtil venin.<sup>32</sup>

Le texte lui-même n'est pas le produit des intuitions, des jugements ou de la mémoire de l'auteur. Il étale une situation figée devant le lecteur, marque sa propre rupture et c'est le travail mental du lecteur d'achever en lui-même le travail de juger, de se souvenir ou d'avoir des intuitions. Le texte n'a pas un rôle de représentation, mais celui d'évocation, de déclenchement et de commencement. C'est justement cet état d'entre-deux que l'utilisation conséquente, voire même acharnée de l'imparfait souligne à l'aide du style. Il ne s'agit pas de représentation temporelle d'événement, mais d'évocation, et c'est dans l'imaginaire du lecteur que le récit se termine.

Dans ses autres romans, Nathalie Sarraute utilise volontiers le temps présent. Ce n'est pas un hasard si son premier livre s'intitule *Tropismes* et non *Sous-conversations*. Les tropismes sont des états figés, qui évoquent non pas une ambiance mais une situation censée déclencher chez le lecteur une suite de mouvements intérieurs : souvenirs, jugements, intuitions. La sous-conversation, l'autre mécanisme poétique souverainement sarrautien fonctionne différemment. Elle focalise également sur des situations, mais elle tente d'en étaler les fonds multiples, les couches invisibles, les « strates » infinies. Dans *Planétarium*<sup>33</sup>, le présent est le temps de la narration. C'est le temps verbal le plus apte à rendre des techniques narratives tels que le style indirect libre ou le monologue intérieur, employés abondamment dans ce roman. Sarraute utilise également les temps du passé, notamment le passé composé, l'imparfait et même le plus-que-parfait.

---

<sup>29</sup> SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 120.

<sup>30</sup> HERSCHBERG-PIERROT, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>31</sup> *Ibid.*, terme d'Oswald Ducrot. In DUCROT, Oswald, « L'imparfait en français », *Linguistische Berichte*, n° 60, avril 1979, p. 11-12.

<sup>32</sup> SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, p. 120-121.

<sup>33</sup> SARRAUTE, Nathalie, *Le planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

Elle sent qu'il la regarde, elle sait ce qu'il voit : elle le fait penser à un renardeau, à un petit animal des bois, sauvage, capricieux... Il regarde son nez charmant, un peu court, mais si fin, si droit, fraîchement poudré, duveté, doré... ses yeux deviennent plus sombres quand elle fixe quelque chose ainsi avec cette intensité... le bleu de vos yeux tourne au violet, vos yeux sont comme des violettes... le grand garçon blond qui avait l'air d'un Suédois lui avait dit cela, assis près d'elle sur le banc, se reposant, regardant les autres jouer...<sup>34</sup>

Le temps de l'énonciation narrative reste le présent. Le narrateur se charge d'un psycho-récit<sup>35</sup> au présent : il présente les pensées du personnage féminin qui est en train de « lire » celles du personnage masculin. Le psycho-récit reprend le langage d'Alain, ses paroles retentissent presque mot par mot. Autant de transmissions ne pourraient se réaliser dans le cadre d'un réseau temporel au passé, ou alors ce récit au passé serait encore plus compliqué qu'au présent. Ce psycho-récit se poursuit, après la suspension typographique des trois points, par une phrase au style indirect libre<sup>36</sup> : « le bleu de vos yeux sont comme des violettes... », de nouveau au présent. C'est la suite de la parole du narrateur qui est uniquement au passé, notamment au plus-que-parfait, cette sorte de passé le plus proche de l'oralité, mais il n'y a que deux verbes à ce temps verbal. Le texte du narrateur se poursuit par des participes, cette forme verbale statique, plus proche « aspectuellement » du présent que du passé. Bref, lorsque Nathalie Sarraute s'intéresse dans ses romans à la sous-conversation, à ces couches verbales qui se posent infiniment l'une sur l'autre, elle a besoin du temps verbal le plus « élastique » possible, et c'est le temps présent. Quelles sont les « strates » de paroles qui se superposent dans ce petit extrait ? La parole du narrateur, la parole intérieure du personnage féminin, la parole intérieure du personnage masculin, la parole d'un garçon qui a l'air d'un Suédois. Le but de l'écriture n'est pas la représentation d'une suite d'événements ici non plus, mais l'évocation de cette abondance de sous-conversations.

La temporalité occupe une place primordiale dans les textes sarrautiens, aussi bien dans ses essais poétiques que dans sa fiction. Sa conception du temps est étroitement liée à l'intention scripturale d'une non-représentativité. Cette intention est nettement développée dans ses écrits sur l'art, et peut se trouver une justification philosophique dans les pensées de Gilles Deleuze. Cette pratique littéraire non-représentative entraîne la nécessité d'une temporalité représentative toute particulière, notamment une temporalité marquée par « un présent démesurément agrandi ». Ce temps présent peut se manifester stylistiquement soit par les imparfaits « démesurément agrandis », engloutissant tout le texte et même le monde du lecteur, soit par les présents des différentes « strates » des sous-conversations qui se superposent. Les textes de Nathalie Sarraute offrent une évocation du temps et non pas sa représentation.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>35</sup> Terme de Dorrit Cohn, in COHN, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> Selon la terminologie de Dorrit Cohn : un monologue narrativisé, in COHN, *Op. cit.*, p. 38.