Agôn

9 | 2021
Rater

Le tropisme, c'est le ratage

Tsolag Paloyan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/8679>

DOI : 10.4000/agon.8679

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Tsolag Paloyan, « Le tropisme, c'est le ratage », *Agôn* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 27 septembre 2021, consulté le 18 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/8679> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.8679>

Ce document a été généré automatiquement le 18 janvier 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le tropisme, c'est le ratage

Tsolag Paloyan

- 1 On a souvent écrit que l'exploration sarrautienne des élans intérieurs, nommés tropismes, met au jour certains objets, au sens ici le plus lâche du terme : ce qui est posé devant la conscience. Reste à définir la nature de ces objets. Or, lorsqu'il s'agit d'admirer l'« extrême acuité du regard » chez Sarraute, qui « scanne » ou encore « [capte] avec une froideur "scientifique" » l'intériorité des êtres¹, il semble que de telles formules négligent combien, *in fine*, l'objet prétendument scanné demeure toujours raté.
- 2 Ce n'est pourtant pas faute, pour Sarraute, d'avoir montré combien l'échec menace chaque fois que l'on croit toucher au but. Dans la quête tropismique qui constitue l'action de ses pièces, les personnages n'atteignent en effet jamais un quelconque point d'arrivée. Après de nombreuses tergiversations, après maints détours et hésitations, il se trouve bien quelque personnage pour prétendre avoir « abouti », « touch[é] au port² », « touché [...] le point », trouvé « la source », pour « y [être]³ ». Mais les solutions espérées avortent aussitôt.
- 3 Ainsi dans *Isma*, l'échange tourne autour de ce qu'un des personnages – « LUI » – appelle ses « bouffées⁴ », faute de mieux, et qu'il ressent devant l'insupportable prononciation par d'autres de certaines syllabes ; mais bientôt l'un des interlocuteurs – « H.1 » – interrompt la conversation car il prétend avoir à « disposition exactement ce que [l'on] cherch[ait] » pour en rendre compte : un mot selon lui « [f]ait sur mesure. Tout exprès⁵. » De même, dans *Pour un oui ou pour un non*, un autre « H.1 » propose à « H. 2 » « un terme tout prêt qu'il aurait fallu employer⁶ » dès le début pour exprimer ce que son ami a éprouvé. La pièce *C'est beau* commence, quant à elle, par l'expression éponyme énoncée comme une évidence par le premier interlocuteur. Mais qu'il s'agisse de l'« antipathie » qui déçoit tant les autres personnages d'*Isma*⁷, ou de la « condescendance » que ne peut se résoudre à « reconnaître⁸ » celui qui prononce ce mot dans *Pour un oui ou pour un non*, ou bien encore de l'exclamation « "C'est beau"... [qui] démolit tout⁹ », ces formules manquent toujours ce qui a motivé l'échange.

La faute au langage...

- 4 Sans doute peut-on attribuer au langage une part de ces ratages successifs. Car, qu'ils soient hachés par les tirets comme l'« an-ti-pa-thie » dans *Isma*¹⁰ et l'« in-to-lé-rance » dans *Elle est là*¹¹, qu'ils soient présentés explicitement comme des expressions soigneusement enserrées entre des guillemets comme « le mot “condescendant” » dans *Pour un oui ou pour un non*¹², ou encore « cette expression “C'est beau”... » dans la pièce du même nom¹³, les élans intérieurs s'auto-désignent à chaque fois comme signes purement conventionnels. Dans de tels emplois autonymiques, le « seul mot projeté » dans *Elle est là*¹⁴, l'« expression [...] qu'on plaque [...] sur n'importe quoi » dans *C'est beau*¹⁵, la convention usuelle (« servons-nous de ce mot ») dans *Pour un oui ou pour un non*¹⁶, ne peuvent manquer de trahir l'arbitraire de l'indexation du signifiant au référent.
- 5 Et sans doute la nature langagière paraît-elle foncièrement constitutive de l'éternel ratage du tropisme. Dans *C'est beau*, la mère essaie de saisir l'agacement du fils devant l'« expression “C'est beau” » en suggérant qu'elle lui a peut-être semblé « convenu[e] » ou relevant d'« un conformisme » ; mais voilà qu'elle prétend voir la source de son agacement dans « le respect des choses » de l'art, et c'est le mot de trop pour porter un état qui résiste au langage¹⁷ : « Maintenant c'est le respect. Toujours ces mots¹⁸ », se plaint le fils, comme se plaint dans *Elle est là* le personnage H.1 qui blâme lui aussi « toujours ces mots qui ensèrent, qui déforment¹⁹ ».
- 6 Si le langage ne peut correspondre adéquatement à l'objet sur lequel il n'est jamais que « plaqué » ou « projeté », c'est que le signifiant comme le référent qu'il vise existeraient sous des modes d'être antinomiques, le premier étant condamné à la fixité alors que le second serait fondamentalement mobile et dynamique, comme l'indique d'ailleurs tout à fait conventionnellement le terme générique de « tropisme ».
- 7 Le mot serait figé et figerait, alors que l'objet lui-même serait mouvant. C'est du moins ce qu'à première lecture Sarraute paraît indiquer dans ses écrits théoriques, lorsqu'elle désigne clairement son attachement à la « quête anxieuse » proustienne de « ces états (il faudrait dire ces mouvements) », précise-t-elle, qui demeurent en « perpétuelle transformation ». Elle y insiste²⁰, ce ne sont que des « fluctuations incessantes²¹ », « complexes et subtiles²² » non pas seulement au sens d'un inanimé abstrait délicat à percevoir ou à comprendre, mais bien au sens d'une « substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres » ; bref, subtiles comme les référents matériels du même nom, qui n'en demeurent pas moins concrets et « solides²³ ». Mais il convient peut-être de se méfier de telles images.

...ou au tropisme ?

- 8 La comparaison bien connue des tropismes avec « ces phénomènes de la physique moderne, si délicats et infimes qu'un rayon de lumière ne peut les éclairer sans qu'il les trouble et les déforme²⁴ », ou les remarques selon lesquelles ces mouvements sont « infini[s] » et « sans cesse se dérobe[nt] », comme Sarraute l'affirme avec assez d'assurance pour se répéter fidèlement à plusieurs décennies d'intervalle²⁵, ont permis d'illustrer la labilité des tropismes et la facilité avec laquelle ils filent entre les mots ou

disparaissent dans leur creux, bref la facilité avec laquelle ils condamnent au ratage les personnages de Sarraute.

- 9 Mais de telles images n'éclairent peut-être qu'à moitié. Rendu analogue au phénomène physique, le tropisme paraît revêtu d'une existence concrète et propre, indépendante du sujet qui le considère. L'objet semble même animé d'une vie propre puisqu'il est non seulement objet mais aussi sujet de mouvement : « il se dérobe ». Enfin, l'« infini de "l'objet"²⁶ » conserve au tropisme tous les charmes de l'ambiguïté entre le sens actuel d'infini, qui définit l'objet comme incomparablement plus grand que toutes les choses finies, et son sens potentiel qui lui nie toute fin et le rend indéfini. De l'un à l'autre sens, l'objet passe ainsi d'une définition positive à une désignation négative, et de tout à rien.
- 10 Corollairement, de telles inflexions de sens – au surplus ambiguës – n'ont pas permis de déployer dans toutes leurs implications ontologiques l'interaction foncière entre l'objet et le processus de connaissance, entre l'être visé et la pensée qui le vise.

Le tropisme comme sujet

- 11 Que le tropisme ne consiste pas nécessairement dans un contenu positif ou prédonné, dans une entité existant en soi, Sarraute le suggère peut-être déjà par le soin qu'elle prend à enserrer la connotation substantialiste de cette « réalité mystérieuse » ou de cet « objet » dans de prudents guillemets²⁷. On sait que les seules expressions à même d'approcher les tropismes réfèrent toujours à l'instabilité sous la plume de Sarraute, soit qu'elle leur applique des substantifs comme « mouvements », « élans », « bouffées », soit qu'elle les désigne par des procès : « ce qui vous tire... ce qui fluctue...²⁸ », ce qui « pousse toujours²⁹ ». Mais ces désignations n'empêchent pas le lecteur d'y voir des phénomènes aux propriétés objectales, des « choses-en-soi » en quelque sorte, quoiqu'on en concède le caractère mobile et inconnaissable.
- 12 Pourtant, les objets après lesquels courent les personnages des pièces de Sarraute et qu'ils ne parviennent jamais à nommer ne subsistent pas par eux-mêmes et ne résistent pas aux actions destructives que sont les tentatives de nomination. En effet, si c'est bien comme le veut Kant l'expérience de la permanence de certains objets de pensée qui nous conduit à appliquer, à notre ressenti par exemple, la catégorie de substance, il nous faut bien admettre en l'occurrence que les personnages qui chassent les tropismes³⁰ passent leur temps sur scène à faire l'expérience inverse, celle de l'impermanence de ce qu'ils tentent de saisir, tandis que ce sont toujours les « autres » qui veulent figer le vécu sous une catégorie substantielle, permanente, figée.
- 13 Dans *Isma*, la solution de l'« antipathie » déçoit pour des raisons qu'énonce lui-même le personnage qui la propose, quand il prétend saisir que « ce que [les autres personnages] sente[nt] de vague, d'indicible... ce qui [les] tire... ce qui fluctue... ça éveille ce qu'on nomme l'antipathie³¹. » Or, qu'oppose-t-on à un tel mot « [f]ait sur mesure. Tout exprès. Reconnu. Autorisé. Parfaitement légitime. » ? D'abord, que c'était la chose la plus évidente, la première chose à laquelle les autres personnages avaient pensé. Ensuite, que malgré le mot d'« antipathie » dont ils pensaient pouvoir « recouvrir tout ça », il n'en reste pas moins que « ça bouillonnait toujours autant. Ça faisait mal. » Surtout, au-delà du simple constat de l'inadéquation du signifiant et du signifié, du mot et de la chose supposée, le tropisme n'est ici nullement donné dans sa positivité ; bien au

contraire toute son effectivité consiste dans son effet, à savoir le sentiment d'antipathie : « ça éveille en vous l'antipathie ». Le décisif ici, ce sont les effets, et c'est le cas dans l'ensemble de la pièce, où le suffixe « isma » n'est jamais déterminé dans sa positivité, mais seulement dans ses effets : ce n'est « rien dont on puisse parler... » concède un personnage avant d'avancer que « ça [l]'a conduit [...] à un crime » qu'il est en revanche tout à fait en mesure de désigner positivement. Dans ce glissement de l'origine du traumatisme à son symptôme, la cause première des effets d'antipathie, « ça », n'est pas positivement déterminée, d'autant que ce pronom neutre lui-même ne fait ici qu'anaphoriser les propositions (relatives périphrastiques) qui précèdent (« ce qui... »). Or, elles-mêmes n'ont pas de véritable antécédent qui eût pu indiquer la source du tropisme, puisque le pronom démonstratif impersonnel « ce » ne joue qu'un rôle introducteur et n'a ici qu'un sens catégoriel très général.

- 14 Certes, les personnages qui chassent les tropismes n'en restent pas moins convaincus qu'« isma » correspond à un contenu positif donné qu'ils peinent simplement à élucider, à une chose-en-soi inconnaissable. Mais toute la question est de savoir si, précisément, nous devons les prendre au mot. Ce que pensent, ce que veulent dire ceux qui chassent le tropisme dans *Isma*, c'est certes que le terme d'« antipathie » par exemple, ne « recouvre » pas « ça », autrement dit que le substantif ne recouvre pas la substance ; car bien entendu l'« antipathie, [ce serait] trop vague, trop... distant ». Ce que veulent dire les deux chasseurs de tropismes, c'est certes que « isma » « ça claque » ; cela se « savoure », « glisse », « coupe » ou encore « s'enfonce » comme une chose des plus positives et matérielles. Ce qu'ils pensent et ce dont ils veulent convaincre les autres, c'est que « [l]à il y a quelque chose de trop évident [qui] tombe sous le sens³² » ; mais formellement, ce sens n'est jamais déterminé. Ce qu'ils essaient de dire mais ne font que balbutier, c'est qu'« il y a là... en effet... », spatialement situé donc, quelque chose de concret ayant bien le caractère d'une présence, d'un être-là immédiat qu'essaie de médiatiser sans succès le langage. Mais ils ne disent effectivement qu'un silence suspendu au « là » ; ils ne font que substituer une aposiopèse à la détermination de cette vague présence.

Un pur semblant qu'on ne peut que rater

- 15 Aussi loin qu'on remonte, il n'y a donc pas de point d'appui fixe et positif du tropisme. Partant, il ne saurait y avoir non plus de point d'arrivée au processus de connaissance qui le vise. Dès qu'on essaie de saisir l'objet réel dans sa positivité, il s'évapore : « c'est un pur semblant qui ne peut persister que dans l'ombre, en tant que raté, non réalisé, un être purement chimérique, la promesse de lui-même³³ ». Les personnages veulent donc sans doute dire qu'ils ne parviennent pas à « toucher au port³⁴ », à « touche[r] le point » ou à rejoindre « la source³⁵ ». Autrement dit ils ne parviendraient pas à élucider la substance. Mais ce qu'ils disent effectivement, c'est qu'il n'y a pas de port, pas de point d'appui originaire, pas de source ontologique ; rien qui subsiste.
- 16 Or, parce qu'il est loin d'être une substance identique à soi, le tropisme ne cesse d'être affecté par le langage lui-même. N'ayant rien de substantiel, il est analogue à ces fameux phénomènes de la physique moderne qui réagissent aux tentatives de saisie qui les touchent. Comme le dit l'un des personnages de *C'est beau*, rétif à tel mot pour saisir le tropisme dont il est porteur, « il suffit qu'on le plaque [le mot] » sur l'objet visé « et aussitôt... tout prend un air...³⁶ ». Et dans *Elle est là*, c'est « quand la hache [du mot] va

tomber... à ce moment qu'on nomme suprême... » que la « vérité » « se redresse... se dégage hors de son enveloppe éclatée, [...] s'épand³⁷ ».

- 17 Non seulement, loin d'être un point d'appui fixe, l'objet réagit aux processus de saisie qui le vise, mais plus encore l'objet consiste dans cette réaction. Il tire sa consistance de cette relation différentielle et ne subsiste que dans le ratage de ses substantivations. Pour reprendre l'exemple de l'« antipathie » dans *Isma*, c'est uniquement une fois trouvée et employée l'expression, une fois qu'elle « est venue à l'esprit », qu'on « y [a] pensé » et qu'on s'y est « arrêté[é]³⁸ », que cette solution se révèle fausse. Alors seulement on peut se rendre compte rétrospectivement (et rétroactivement) que ce n'est pas ça. Ou comme l'avance encore un personnage, « c'est juste bon dans les premiers temps... Mais après...³⁹ » ; et un autre de prolonger à sa place : « Après, forcément, on doit arriver à quelque chose d'autre...⁴⁰ ». C'est la réponse ratée de l'antipathie qui relance la quête anxieuse du tropisme, qui n'a rien de linéaire.
- 18 Si Sarraute cherche effectivement quelque « réalité » invisible échappant au langage, elle n'en concède pas moins que « ce non-nommé [certes] oppose aux mots une résistance », mais pour ajouter aussitôt que cet objet inqualifiable « les appelle, car il ne peut exister sans eux⁴¹ ». Pour Sarraute, une impression non exprimée est lettre morte ; d'où un double rapport au langage qu'elle ne cesse de développer à travers ses pièces. La dernière tirade d'Elle est là offre une réduction exemplaire de ce rapport à l'innommé, qui s'éclaire davantage encore d'une comparaison avec son approche par Duras.

Une écriture « aux antipodes du théâtre de Marguerite Duras »

- 19 Il n'est pas rare en effet de voir rapprocher ces deux « savantes du silence⁴² » ; l'une et l'autre, notamment à travers des personnages esquissant des poètes⁴³, partageraient un goût commun pour les « régions silencieuses et obscures⁴⁴ », tel ce personnage d'enfant dans *Entre la vie et la mort*, ou pour ces « régions de l'écriture deven[ant] obscures, indécises⁴⁵ » comme dans *Emily L.*.
- 20 Pourtant, Sarraute a tenu à faire savoir qu'elle se considérait « aux antipodes du théâtre de Marguerite Duras [...] pour laquelle l'innommé est partout mais n'est jamais montré, tandis [qu'elle] essaye de le montrer autant qu'il est possible⁴⁶. »
- 21 Dans les œuvres de Duras, il est ainsi fréquent que le narrateur regrette qu'« [i]l n'y [ait] pas de mot pour dire ça », ou tout simplement « [p]as de mot pour ça⁴⁷ ». De même chez Sarraute, les personnages qui chassent les tropismes sur scène butent à regret contre l'absence d'un mot à même de transcrire leur vécu. Mais chez Duras, cette absence est posée comme l'achèvement au double sens de complétude et de terme — le plus souvent formalisée par le pronom neutre « ça », quand elle n'est pas paradoxalement hypostasiée par le néologisme désormais fameux du « mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou ».
- 22 Loin de se contenter d'indiquer l'innommé par le déictique d'un nom-propre tel le mot-absence, Sarraute s'efforce quant à elle de le montrer effectivement, et d'abord dans la nudité de son nom, le plus commun qui soit : « sa seule présence ». Et alors que Duras attribue à la présence de ce mot-trou les prétentions totalitaires d'un espace vide où « tous les autres mots sont enterrés » et d'une profondeur « immense », « sans fin⁴⁸ »,

chez Sarraute en revanche cette présence va se dé-finir non pas tant en totalisant les étants qu'en s'y soustrayant, pour finir « seule ».

- 23 Leur opposition ne porte donc pas prioritairement sur l'inexprimable de l'innommé, dont chacune convient, mais bien plutôt sur leurs manières respectives d'y réagir ; et dès lors sur la consistance ontologique que l'une et l'autre accordent à cet innommé en tant qu'il le reste.
- 24 En somme, les deux oppositions – quant au rapport au langage et quant à la consistance qu'elles accordent à l'innommé en tant que tel – coïncident en une seule du point de vue de Sarraute. Chez Duras, l'être, en tant qu'il subsiste en dehors du langage, peut n'être qu'indiqué ; si bien que malgré son indéfinition, il dispose d'une présence : « ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là⁴⁹ ». Pour le dire autrement, c'est parce qu'elle participe d'une métaphysique de la présence que l'écriture de Duras demeure dans la forme prédicative. À l'inverse, chez Sarraute, comme il n'y a peut-être rien en dehors de la raison, le tropisme consiste nécessairement dans le procès même de sa saisie, quoique celle-ci paraisse toujours ratée.
- 25 Ce que veulent dire et ce que pensent le plus souvent les personnages de Sarraute, c'est que la saisie du tropisme dépend – évidemment malheureusement – du langage. Ce pis-aller leur est inévitable et indépassable. En ceci, les chasseurs de tropismes incarnent parfaitement la figure de la « conscience malheureuse », puisqu'ils se sentent coupés d'une prétendue présence qui leur paraît persister dans une transcendance inaccessible à la pensée. Leur conscience est « malheureuse » en tant qu'ils doivent supporter la douleur de la scission entre la chose-en-soi tropismique et leur raison finie, exclue de cet objet « infini » comme l'écrit Sarraute. Mais ce qu'ils disent effectivement, ce qu'ils disent formellement, et ce que montre et met en acte Sarraute nous semble bien différent.

La tirade finale d'*Elle est là*

- 26 C'est ici qu'il nous faut examiner en détail la dernière tirade d'*Elle est là*. On y suit un personnage emporté dans la vie du tropisme et enfoncé dans son mouvement jusqu'à nous en faire pénétrer la nécessité intérieure ; à moins qu'on ne veuille y voir le tropisme lui-même se manifester comme la réflexion de soi-même en soi-même, suivant en ceci les différents moments du développement de la substance comme sujet⁵⁰. On l'aura compris, c'est égal.

Seul contre tous, tout contre

- 27 Dans le premier moment, le chasseur de tropisme pense que son idée peut subsister par elle-même, se soutenir d'elle-même :

Toujours ces mots qui ensèrent, qui déforment... [...] Eh bien non, il ne s'agit pas de ça. C'est à mon idée à moi, à elle seule, que je pense... Je ne veux plus qu'elle s'avilisse... plus de contacts, de corps à corps répugnants... Qu'on nous laisse seuls, elle et moi. Tout seuls...

Silence

[...] je n'ai plus besoin d'aide... Plus besoin du soutien de personne. Nous n'avons besoin que de ça : être seuls, tout seuls, mon idée et moi⁵¹.

- 28 Il veut penser la chose, la saisir sans la négativité des « corps à corps répugnants », sans l'altérité du langage et en dehors de toute différence. La consistance de son idée n'est rien d'autre à son sens que son égalité avec soi-même, sans laquelle elle ne serait pas elle-même mais « s'avili[rait] », s'aliénerait. Il semble donc prêt à prendre son parti de l'inévitable ratage de toute détermination. Or, cette identité propre de l'idée procède uniquement du sujet qui la constitue en protestant (« Eh bien non »), en réclamant (« Qu'on nous laisse »), en se défendant (« je n'ai plus besoin » ; « nous n'avons besoin que de ça »). C'est donc sa pensée qui constitue le solipsisme du tropisme et érige pour celui-ci une tour d'ivoire. Le tropisme est donc un objet de pensée, une pure abstraction du sujet qui tient à distance toute négativité : « être seuls, tout seuls, mon idée et moi. »
- 29 Mais cet isolement qui distingue « [son] idée et [lui] » du monde, s'explicite précisément par sa différence avec les autres êtres, sans quoi, faute de se différencier, le tropisme ne serait pas lui-même. C'est pourquoi le personnage de Sarraute s'exclame immédiatement à la suite du passage précédent :
- Et même ça nous aiderait si vous étiez contre nous... Oui, c'est ainsi. Que tous soient contre nous. [...] Plus besoin de sonder les reins et les cœurs. Oui, tous contre. Eux aussi, là... Rien que de l'imaginer... c'est étrange... ça me fait du bien... Mais je ne l'imagine pas... je sens qu'eux, ils m'ont exaucé⁵²... [...].
- 30 Voilà donc que ce fantasme à peine ébauché d'un solipsisme du tropisme débarrassé du langage et de toute altérité avilissante glisse aussitôt vers son envers. Ce qu'on voulait saisir dans une rigoureuse exclusion, on ne peut le déterminer que par l'exclusion. Au lieu d'atteindre l'objet sans les autres, on ne l'atteint que « contre » eux – tout contre. Bref, en entamant une introspection solitaire, le personnage esquisse un rapport différentiel.
- 31 Le tropisme ne se précise donc qu'en résistant « contre » ses tentatives extérieures de saisie. L'identité de cet innommé ne peut être appréhendée immédiatement et doit toujours se déterminer dans la médiation des autres. Loin d'être offert dans sa positivité, il ne peut être abordé qu'en négatif, comme l'effet d'une détermination de pensée qui le rate.

La perte du tropisme comme objet

- 32 Il faut même aller jusqu'à dire que le tropisme se confond avec cette médiation ratée puisque, sans elle, il ne serait tout simplement pas réalisé, pas « exaucé ». La suite de la tirade reprend en forme de conclusion ces deux premiers moments – celui du solipsisme de l'identité, de l'égalité avec soi-même et celui de la rencontre avec l'altérité.
- C'est drôle, maintenant je crois que je commence pour la première fois à comprendre... Une petite chose, une toute petite chose sans importance vous conduit parfois ainsi là où l'on n'aurait jamais cru qu'on pouvait arriver... tout au fond de la solitude⁵³...
- 33 Comme substance, comme « chose », le tropisme est étrié et sans consistance ; il n'est qu'une « petite chose, une toute petite chose sans importance » que le sujet est incapable de déterminer. Il ne peut rien dire de positif sur celle-ci, sinon la pure égalité avec soi-même. Or, cette identité propre n'est rien d'autre qu'une pensée du sujet seul, qui fait abstraction de toute altérité – et le voilà « tout au fond de la solitude ».

Cependant, il s'agit moins d'une solitude radicale qui tourne le dos à l'altérité que d'une opposition qui lui fait face, comme le suggère la suite du texte :

dans les caves, les casemates, les cachots, les tortures, quand les fusils sont épaulés, quand le canon du revolver appuie sur la nuque, quand la corde s'enroule, quand la hache va tomber... à ce moment qu'on nomme suprême... avec quelle violence elle se redresse... elle se dégage hors de son enveloppe éclatée, elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité... elle seule⁵⁴...

- 34 À nouveau, c'est dans l'affrontement à l'autre que la chose prend vie ; elle n'est que dans la négativité qui la vise comme des « fusils » ou un « revolver » et qui l'enserme comme une « corde ». La simplicité de la chose à l'égard d'elle-même, son identité, ne se manifeste que sous la menace de la « hache » qui prétend la briser. Or c'est là un « moment qu'on nomme suprême » à tort parce qu'on y voit une saisie extérieure au contenu alors qu'il faudrait bien plutôt y lire un face-à-face violent, une réflexion éclatante qui fait passer la « petite chose » inerte et en quelque sorte égale à elle-même, dans l'inégalité avec elle-même puisqu'elle « se redresse », « se dégage », « s'épand » ; bref, c'est par ce moment seulement transitoire qu'elle est prise, enfin, dans le devenir de la détermination.
- 35 Dès lors, c'est dans la seule différence que se détermine le tropisme, dans sa réaction à ce qu'il n'est pas. Bien que tous les mots qui essaient de l'enserrer le ratent, bien que tous les fusils, tous les revolvers, toutes les haches qui le menacent le ratent, on peut néanmoins circonscrire par ces ratages successifs le lieu vide de la vérité :
- [...] par sa seule existence elle [la vérité] ordonne... tout autour d'elle, docilement, rien ne lui résiste... tout autour d'elle s'ordonne... elle illumine (la lumière baisse)... quelle clarté... quel ordre...
- 36 Bien que l'inscription du tropisme soit impossible, on peut néanmoins inscrire cette impossibilité. Ces ratages, ces résistances contre les autres, cette différence « appu[yée comme un revolver] sur la nuque » du tropisme, « enroul[ée] » comme une corde tout autour de lui, disent à la fois l'exclusion et le contact, la menace et le salut par ces armes de mort qui lui donnent vie. C'est en cernant un lieu vide que le savoir fait le plein ; et la zone d'ombre n'est circonscrite qu'en se démarquant de la « clarté qui tout autour d'elle s'ordonne⁵⁵. » Le tropisme que chasse le personnage n'est jamais qu'un « lieu vide cerné par la structure⁵⁶ », toute son effectivité consiste en ses effets, à savoir cet « ordre ». Ainsi, et seulement ainsi, le chasseur de tropisme peut-il se voir « exaucé ».
- 37 Le tropisme ne consiste donc que dans ce processus de saisie ratée. Il n'est qu'un objet de pensée, ou bien plutôt il n'est que cette relation interne – ratée – entre être et pensée. Dès lors le sujet pensant qui chasse le tropisme, ne saurait non plus être considéré extérieurement à son butin. L'écriture de Sarraute semble moins alors relever « indifféremment de la vision idéaliste et de la vision matérialiste du monde » comme l'a suggéré sévèrement Denis Ferraris⁵⁷, qu'elle ne procède d'une conception dynamique toute hégélienne de l'être comme absolument médiat.

La perte du sujet comme substance

- 38 Mais autant que la perte de l'objet comme chose, celle de soi comme substance est un lourd tribut à payer pour le sujet. Emporté dans le devenir du tropisme, le savoir n'est plus une instance autonome qui manipule le contenu comme une chose étrangère, ou

un sujet courant après un prédicat. Le chasseur perd pied en quelque sorte ; il perd sa qualité substantielle.

Ah voilà... c'est le moment... c'est la fin... Mais juste pour moi, mais moi je ne suis rien, moi je n'existe pas... et elle, avec quelle force... hors de son enveloppe éclatée, elle se dresse, elle se libère, elle se répand... elle éclaire (la lumière baisse)... personne ne peut... c'est ainsi... contre elle on ne peut rien... on le sait bien (la lumière baisse), n'est-ce pas, on le dit bien : toujours la vérité triomphe... pour elle il n'y a rien à craindre... ah elle sait se défendre... (la lumière s'éteint) par sa seule existence... par sa seule présence... seule... toute seule... si seule⁵⁸...

- 39 Face au devenir du tropisme dont il participe, l'esprit n'a plus aucune certitude de soi-même : « je ne suis rien, moi je n'existe pas ». Car s'il n'y a pas de vérité ni de tropisme hors du procès de connaissance qui les vise et les rate, il ne saurait non plus y avoir d'être fixe du côté du sujet.
- 40 Or, parce que le chasseur de tropisme ne s'immerge pas complètement dans le contenu et parce qu'il maintient une scission entre « mon idée et moi », parce qu'il ne se considère pas immanent à son tropisme, il voit le contenu retourner dans sa propre intériorité, dans « sa seule existence, sa seule présence », bref dans une égalité à soi-même qui l'exclut. Pourtant, en tant qu'il se confond avec cette vérité à laquelle il accorde une « présence » en creux, comme lieu vide cerné par la structure qu'il ordonne, il se rate aussi lui-même. Il ne rate sa « présence » que parce que son entendement refuse de voir que celle-ci consiste aussi en un lieu vide cerné par la structure, à l'instar de la vérité qu'il vise et qui coïncide avec sa visée.

Le tropisme comme ratage

- 41 Le tropisme n'est rien d'autre que le procès en perpétuel devenir de sa pensée. Ainsi « entre ce non-nommé et le langage », écrit Sarraute, une « fusion » est nécessaire afin que, « patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte. / Une union à chaque instant menacée, un équilibre si difficile qu'il paraît parfois impossible⁵⁹. »
- 42 Impossible, toujours raté, ce rapport de contiguïté ou d'embrayage entre le langage et son objet, engage une dynamique qui doit être renouvelée sans cesse, comme on va le voir. Denis Ferraris l'a bien vue, mais pour la démonétiser : « Ce qui compte c'est de pouvoir se reprendre et se remettre à dire. Heureusement la communication est toujours ratée⁶⁰ ». Encore est le maître-mot de cette impossible chasse, toujours ratée et pourtant reprise sur ces « régions silencieuses et obscures » où Sarraute dit que :
aucun mot ne s'est encore introduit, sur lesquels le langage n'a pas encore exercé son action asséchante et pétrifiante, vers ce qui n'est encore que mouvance, virtualités, sensations vagues et globales, vers ce non-nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux⁶¹.
- 43 Contrairement au mot-trou qui « manquant, [...] gâche tous les autres, les contamine » et conduit le personnage de Duras au silence⁶², l'immanence du contenu du tropisme au langage qui le chasse tout en le ratant conduit Sarraute, obstinée dans sa volonté d'entendre et d'être entendue, à « n'en pas finir de ne pas l'écrire » pour reprendre une expression lacanienne bien connue.

- 44 Cette écriture impossible toujours recommencée, ce ratage permanent d'un innommé qu'on ne se résout pas à acter comme innommable (déclinaison d'ailleurs rarissime sous sa plume⁶³), fonde un dispositif sarrautien qui infuse la dynamique de ses pièces.
- 45 Non seulement le ratage procède d'une certaine théorie de l'être, comme on l'a vu. Mais concomitamment, il constitue un ressort de l'écriture dramatique de Sarraute. Loin de tourner autour d'un mot-trou creusé d'un gouffre sans fond mais non moins substantiel et immobile, les personnages de Sarraute nous semblent bien plutôt courir après sans jamais pouvoir le rattraper, et en dessiner les contours à mesure qu'ils butent contre ses résistances.
- 46 Quoiqu'elle se soit « aventur[ée] à affirmer timidement [...] que quelque chose donc existe hors des mots », ce qu'elle fait formellement et dit effectivement, ce qu'elle « montre » en un mot, c'est que le tropisme n'acquiert sa consistance que dans la réflexion au cœur de la différence. Il ne prend forme que dans un *contre* qui à la fois forclot et enclot, et ainsi seulement est en mesure d'« exaucer » les chasseurs de tropisme en cernant pour eux le lieu vide de cette « vérité », de cette « idée », ou encore de cette quelconque « réalité invisible » vers laquelle ils tendent. Mais ce que manque le langage n'est pas seulement le tropisme échappant aux mots ; c'est également le mot à même de faire advenir effectivement le tropisme de façon performative. Et c'est peut-être ce second ratage qui fonde Sarraute à déclarer que l'écrivain ne saurait créer un monde « uniquement à partir du langage⁶⁴ » comme le voudrait Robbe-Grillet. Le langage ne rate pas simplement le tropisme, il ne se réalise jamais en tant que signifiant pur, performatif absolu. Il est raté par rapport à lui-même ; et c'est dans ce ratage que s'inscrit l'objet.
- 47 Si l'on attend des certitudes pour le sujet, des garanties quant à l'idée, et que l'on demeure rétif à la dynamique de réflexion à l'œuvre ici, on pourra éventuellement conclure de ces ratages accumulés au ratage de l'œuvre, à son échec⁶⁵. Mais l'identité du tropisme et de sa pensée, leur caractère foncièrement médiat, tend d'abord à faire des certitudes de l'un et des garanties de l'autre des moments de la réflexion.
- 48 L'objet tropismique ne consiste aucunement en un contenu étranger à la pensée, mais dans la réflexion jamais achevée, toujours ratée, de l'un dans l'autre et inversement. Le tropisme ne persiste pas dans un au-delà inaccessible au langage : bien au contraire il coïncide radicalement avec sa propre impossibilité. Il n'est alors plus rien d'autre que l'impasse, le ratage de son inscription ; on ne rate pas simplement l'objet, mais « l'essence de l'objet, c'est le ratage⁶⁶ » comme le dit Lacan, ou, comme a pu l'écrire Sarraute, c'est « ce qui s'appelle rien ».

La reprise du ratage, du roman au théâtre

- 49 Ce ratage essentiel trouve peut-être son lieu d'expression privilégié dans le théâtre de Sarraute, où il ne prend jamais fin. Arnaud Rykner a avancé que le théâtre de Sarraute serait « l'aboutissement de ses romans », puisqu'elle n'y « garde qu'un petit noyau » qu'elle porte sur la scène pour en faire « quelque chose de gigantesque, de complètement essentiel et qui se suffit à soi-même⁶⁷. »
- 50 En prolongeant notre perspective, tâchons de comparer ce qu'il advient d'un même noyau selon qu'il est examiné à la loupe du roman ou au miroir du théâtre, comme la formule « C'est bien, ça » d'abord appréhendée dans un chapitre d'*Entre la vie et la mort*

(1968), puis dans la dernière pièce de de Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* (1982). Quoique Sarraute ait soutenu ne s'être « absolument pas [souvenue] d'avoir écrit tout un chapitre sur “C'est bien, ça” dans *Entre la vie et la mort*⁶⁸ lorsqu'elle a rédigé *Pour un oui ou pour un non*, rien n'interdit en effet d'observer les effets de structure qui nous semblent résulter du passage d'un cadre générique à l'autre.

- 51 Ainsi dans le roman, alors qu'un personnage fait part d'une réussite littéraire devant ses interlocutrices, celles-ci lui répondent : « "C'est bi.i.i.en, ça..." », appuyant sur le bien, l'étirant, et puis faisant tomber comme une grille qui se referme sur lui la souris qui a mordu à l'appât : “ça”⁶⁹. » Après s'être « cogné » à la formule « C'est bien, ça », le sujet l'interprète sans contradicteur. Les interprétations du sens de l'expression sont tirées les unes après les autres sans jamais buter sur la moindre dénégation. Une source du tropisme jaillit : la prononciation, sous une certaine forme, de quelques mots ; puis les effets de sens coulent naturellement.
- 52 Livré ainsi à un examen solipsiste, le tropisme coule de source. Mais quand la même source jaillit dans une disposition d'interlocution, rien ne va plus. Dans l'échange entre les protagonistes de la pièce, ni l'objet du tropisme, ni par conséquent les interprétations qui le visent ne sont cette fois reçus sans encombre. Dans *Pour un oui ou pour un non*, « C'est bien, ça » ne coule pas de source. Aussi bien la sonorité que le sens de l'expression font l'objet de doutes multiples et répétés. Quand l'un des deux personnages, H.2, tâche de revenir sur l'origine de leur différend en énonçant l'expression ravageuse, son interlocuteur accusé de l'avoir prononcée, H.1, est pour le moins dubitatif. Devant l'exposé sans autre précision d'une telle cause, celui-ci demande à l'entendre à nouveau ; avant tout commentaire quant à la signification d'une telle formule, la forme même du signifiant est déjà manquée, au point qu'il faut la présenter à nouveau : « Répète-le, je t'en prie... j'ai dû mal entendre⁷⁰. » La répétition faite et les détails de prononciations apportés par l'autre (« Tu m'as dit : “C'est bien... ça...” Juste avec ce suspens... cet accent... »), une nouvelle récusation surgit en face, cette fois sur l'efficiencia à accorder à de tels mots : « Ce n'est pas vrai. Ça ne peut pas être ça... ce n'est pas possible... » refuse l'autre. Et sans que rien ne soit encore dit du sens possible de l'expression, l'échange roule sur ce désaccord de nombreuses répliques durant, avant que l'exposant ne se sente obligé de revenir plus en détail sur la prononciation de l'expression.
- 53 Le mot est donc d'abord posé. Mais cette présence seule échoue à révéler l'objet du tropisme ; il faut présenter de nouveau la formule, en l'épelant de façon à en détacher les syllabes : une analyse s'esquisse, mais elle ne porte encore que sur la forme du signifiant. Jusqu'ici cependant, il n'est toujours pas question pour l'accusé de reconnaître le moindre effet à cette expression qui n'exprime rien. Et devant cette surdité opiniâtre, l'autre ne fait que répéter, encore et encore, le signifiant lui-même, sans rien dire du signifié demeuré en suspens. Ainsi le dialogue roule-t-il pendant le premier quart de la pièce sur une expression dont aucune interprétation sémantique positive n'est proposée. Il faut attendre la soixante-douzième réplique pour que la discussion aboutisse à un accord sur la seule prononciation :
- H.1 : [...] oh pardon, je ne l'ai pas prononcé comme il fallait : « C'est biiien... ça... »
 H.2 : Oui. De cette façon... tout à fait ainsi... avec cet accent mis sur le « bien »... avec cet étirement... Oui, je t'entends, je te revois... « C'est biiien... ça... » Et je n'ai rien dit... et je ne pourrai jamais rien dire⁷¹...
- 54 Et en effet, les syllabes sont articulées mais aucun contenu de sens n'est dit. Reste encore à s'accorder sur l'interprétation de cet accent et de cet étirement. Il faut

attendre quinze répliques de plus pour qu'une interprétation sémantique affleure. L'accusé suggère, comme évoqué plus haut, que son ami a vu dans sa diction le signe d'une « condescendance ». L'autre abonde aussitôt, et l'on peut croire un instant que l'accord quant au signifiant couvre aussi le signifié. Mais il n'en est rien, puisque l'accusé rejette une telle interprétation dès la réplique suivante. Nouveau débat sur ce nouveau signe, avant qu'on l'accepte enfin, mais seulement comme convention de l'échange (« servons-nous de ce mot ») afin de réexaminer, devant public cette fois, l'objet du différend. Et l'on reprend.

- 55 Les deux protagonistes convoquent deux juges extérieurs – H.3 et F. – et entreprennent de leur exposer leur cas. Or l'accusé répond aux interrogations des deux jurés en minant à nouveau le consensus par le côté formel du signe :

H.1 : [...] je lui ai, paraît-il, parlé sur un ton condescendant...

H.2 : Pourquoi le dis-tu comme ça ? Avec cette ironie ? Tu ne veux plus faire l'essai⁷² ?

- 56 Après l'acheminement laborieux des deux protagonistes vers une même diction de la cause matérielle du tropisme (« C'est bien, ça »), et l'approche d'une qualification convenue à l'usage de la poursuite de la discussion (« servons-nous de ce mot [condescendance] »), voici que ce consensus précaire se brise sur un nouveau défaut de prononciation. Accord difficile sur le contenant, convention provisoire sur le contenu, puis retour à la case départ. Aussitôt, il faut faire face à une nouvelle incompréhension :

H.3 : Mais vous savez, la condescendance, parfois...

H.2 : Ah ? vous comprenez ?

H.3 : Enfin... je n'irais pas jusqu'à ne plus revoir, mais...

H.2 : Mais, mais, mais... oh, vous voyez, vous pouvez me comprendre.

H.3 : Je n'irai pas jusqu'à dire ça...

H.2 : Si, si, vous irez, vous verrez... permettez-moi de vous exposer... Voilà... Il faut vous dire d'abord que jamais, mais vraiment jamais je n'ai accepté d'aller chez lui⁷³...

- 57 Ainsi puisque la seule qualification trouvée – « condescendance » – vient d'être discréditée par la prononciation de H.1, alors faute de définition positive, il faut à nouveau envisager le détour par des exemples et des situations. Mais l'exposant a beau décrire, il manque son but. On ne le comprend pas. Il n'a plus qu'à « gémir » : « A quoi bon continuer ? Je n'y arriverai pas. [...] Il faut donc tout recommencer⁷⁴... » Et en effet, l'examen doit être repris une fois encore.

La reprise du ratage, un effet de structure

- 58 La reprise, c'est bien l'effet de structure spécifique au tropisme en situation de drame. Dans *Entre la vie et la mort*, en l'absence de contradicteur, la loupe de l'examineur, appliquée au signifiant, en déploie les multiples signifiés jusqu'à en tirer d'ultimes conséquences. Mais dans un débat contradictoire, aucune des étapes ne paraît autoriser un consensus immédiat : en lui-même le signifiant initial est objet d'incertitude, il faut incessamment revenir sur la partie formelle, matérielle et sensible du signe ; sa signification à son tour est problématique, puisque les protagonistes peinent à convenir d'une interprétation sémantique commune ; celle-ci admise comme outil conventionnel d'échange, voici qu'à nouveau elle manque à son rôle en étant mal prononcée ; si bien que, d'un signifié enfin arrêté, l'échange retombe sur un nouveau signifiant pour ainsi

dire désaccordé. Et alors, comme le déplore le chasseur de tropisme, « il faut donc tout recommencer ».

- 59 Et il le faut parce le texte ne cesse d'osciller entre signifiant et signifié, ou bien si l'on veut entre une expression envisagée dans sa forme et un contenu de sens.
- 60 Sarraute est bien la dernière à se payer de mots, et son écriture consiste précisément à tourner et retourner cette monnaie trop courante. Mais pour ce faire, il lui faut bien user à son tour de celle-ci. Pour entreprendre l'exploration du tropisme, il faut bien s'arrêter de mettre en doute les outils même de cette exploration. Si dans *Entre la vie et la mort* par exemple, l'hésitation demeure incarnée dans les multiples points de suspension, l'enquête n'en progresse pas moins linéairement de la cause matérielle du tropisme à ses effets multiples de sens, du signifiant au signifié, des mots à la chose.
- 61 Au théâtre en revanche, la discussion entamée au sujet de « C'est bien, ça » bute incessamment sur les mots dont on se sert pour avancer : « condescendance⁷⁵ », « comprendre⁷⁶ », « en marge/marginal⁷⁷ », « tend[re] un piège⁷⁸ », « gentil⁷⁹ », « étaler⁸⁰ », etc. Pas un de ces mots n'est pris immédiatement pour argent comptant par les interlocuteurs. Il se trouve toujours un ou plusieurs d'entre eux pour remettre en cause la parole de l'autre, voire la démonétiser. À chaque fois, donc, il faut corriger, reformuler, nuancer. Reprendre.
- 62 Là où l'introspection narrative nous semble « creuse[r] toujours plus profond » selon l'expression d'A. Rykner⁸¹, dans le drame les protagonistes paraissent en revanche achopper aux irrévocables couches de langage. Quand la narration approfondit le signifiant jusqu'au signifié, le drame sarrautien ne cesse de réfléchir le signifié dans le signifiant, et inversement. La première progresse du mot à la chose, le second balance entre les deux.
- 63 C'est pourtant peut-être en cela – aussi⁸² – que la remise en cause du langage est plus complète dans la situation du drame. Non seulement la dimension physique du théâtre montre davantage que « c'est dans la vibration de la voix que passe la chose » et que l'objet du tropisme ne se limite pas au « sens de la phrase » mais consiste aussi dans la vibration qui l'a fait naître, comme le dit le metteur en scène Claude Régy, dans lequel Sarraute reconnaissait un frère d'armes⁸³. Mais plus encore, cette intrication de la vibration de la voix et du sens, cet aller et retour incessant entre le signifiant et le signifié met plus manifestement en acte l'idée chère à C. Régy selon laquelle « il n'y a pas de matière qui n'ait de l'esprit en elle » :
- Dans tout exercice spirituel il faut montrer du corps, et dans tout corps, de l'esprit.
Pour moi le principal consiste à faire des variations sur toutes les manières de faire apparaître le passage de l'un à l'autre⁸⁴.
- 64 Arnaud Rykner qui lui répond, relève que « c'est ce que fait justement Sarraute » ; et c'est ce que montre à notre sens la reprise incessante du signifiant après l'engagement dans le signifié.
- 65 Comme il est à la fois l'indice du tropisme et l'écran qui le cache, comme il vise l'objet mais le rate sans cesse, le langage doit toujours être révisé, refondu, renouvelé, repris. En raison même du rapport ambigu de ce corps (*sôma*) à l'esprit dont il est peut-être le signe (*sêma*) mais aussi le tombeau (*sêma*), il faut faire varier indéfiniment les manifestations de ce « passage [...] de l'un à l'autre ».
- 66 Et si « le principal », comme l'écrit Régy, « consiste à faire des variations sur toutes les manières de faire apparaître » ce passage de l'un à l'autre, c'est bien parce qu'aucune

de ces occurrences n'est juste en elle-même et n'est en mesure d'atteindre seule sa cible. Toutes ratent, et « le principal » est de reprendre ces ratages.

Le ratage comme spécificité théâtrale

- 67 On l'aura donc compris, cette reprise est le foyer même des variations. Elle doit en effet s'entendre dans le sens particulier que Jean-Loup Rivière, se fondant sur l'essai éponyme de Kierkegaard, applique au théâtre qu'il dit « voué à la répétition, c'est elle qui le fonde⁸⁵ ». Mais celle-ci précisément n'est pas « le refrain, la redite, la récidue ». J.-L Rivière invite plutôt à l'entendre « dans le sens de la variation : ce qui revient n'est jamais identique. Répéter au théâtre, ce n'est pas faire plusieurs fois la même chose pour qu'elle soit fixée, c'est "détendre" ce qui s'est dit une fois afin de mettre en œuvre la chaîne des métamorphoses, c'est proprement ce qu'on appelle le jeu. » Faire des variations, comme le dit Régis, ou mettre en œuvre la chaîne des métamorphoses, comme l'écrit Rivière : il s'agit toujours, non pas de fixer, mais de reprendre « dans le bonheur du présent, de l'effectif », ajoute Rivière.
- 68 Dès lors, la reprise n'est pas seulement en œuvre dans la progression interne du texte, mais elle est également en acte de représentation en représentation. Ce motif de la reprise n'est pas seulement dans le texte, comme on l'a vu pour Sarraute, mais l'atteint aussi lui-même en tant que toute pièce peut être reprise chaque soir par les acteurs, et même reprise encore par la succession des mises-en-scène qui s'en emparent. Le saut qualitatif n'est pas que cette reprise de la pièce démultiplie les reprises en son sein, mais bien qu'elle est indéfinie – au moins en droit.
- 69 Or, si le contenu du tropisme se confond avec le procès indéfini de ses reprises et ratages, il ne peut se figer en un texte achevé. Si « la chose n'est pas épuisée dans son but, mais dans son actualisation⁸⁶ », alors le procès de connaissance doit en effet sans cesse être repris, remis en acte, en scène, en jeu. De cette façon seulement le contenu tropismique continue de coïncider fidèlement avec le devenir de son procès.
- 70 En revanche, en tant qu'il est achevé, le texte figure nécessairement une forme d'accomplissement où l'objet du tropisme se trouve fixé et défini, quitte à l'être dans ce lieu vide cerné avec succès par la structure. Car abandonné à la fixation du texte, le tropisme menace constamment d'être semblable au « cadavre⁸⁷ » du résultat nu qui a laissé l'élan derrière lui.
- 71 Pour paraphraser la tirade finale déjà abordée d'*Elle est là*, le tropisme enveloppé dans le texte s'offre au « canon du revolver » qui tue comme celui des conciles fixe, à la « hache [qui] va tomber » comme le couperet du dernier mot et du point final.
- 72 Mais au théâtre, « à ce moment qu'on nomme suprême », il y a toujours la possibilité d'une reprise par laquelle le tropisme « se redresse [et] se dégage hors de [cette] enveloppe éclatée⁸⁸ ». Et c'est alors qu'on le rate, qu'il vit et fait vivre le théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

- BENMUSSA Simone, *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, , n° 89, 1975.
- CASSIN Barbara, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, coll.« NRF Essais », 1995.
- DURAS Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1976.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Gallimard, 1984.
- DURAS Marguerite, *Emily L.*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.
- DURAS Marguerite, *La Pluie d'été*, Paris, POL, 1991.
- FERRARIS Denis, *Les Déterminations idéologique du discours narratif dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Thèse de 3ème cycle, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris VIII, 1978.
- FERRARIS Denis, « Portrait de la Rabouilleuse en Ressasseuse », *Communications*, 30-1, 1979, p. 194-199.
- HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, traduit par Jean Hyppolite, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1941, vol. I.
- HUBER Gerhard, « Pour une métaphysique de la présence », *Les Etudes philosophiques*, n° 87-4, 28 novembre 2008, p. 451-461.
- PHILONENKO Alexis, *Lecture de la « Phénoménologie » de Hegel*, Préface – Introduction, Paris, Vrin, 2004.
- RICARDOU Jean et ROSSUM-GUYON Françoise van (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, II. Pratiques, Paris, U.G.E., coll.« 10/18 », 1972, vol.II.
- RIVIÈRE Jean-Loup, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002.
- RYKNER Arnaud, « Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure », *Revue Sciences/Lettres*, 6, 18 février 2019, <http://journals.openedition.org.acces.bibliotheque-diderot.fr/rsl/2419>.
- RYKNER Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll.« Les Contemporains », 2002.
- RYKNER Arnaud, *Théâtres du Nouveau roman, Sarraute – Pinget – Duras*, Paris, José Corti, 1998.
- VAUDREY-LUIGI Sandrine, « Marguerite Duras et la langue », *Poétique*, n° 162-2, 2010, p. 219-231.
- VERDRAGER Pierre, *Le sens critique : la réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, coll.« Logiques sociales », 2001.
- ŽIŽEK Slavoj, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

NOTES

1. Robert Kanters (1976), Michel Cournot (1998), Michel Lequenne (1976) cités par P. VERDRAGER, *Le sens critique : la réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 176, 156.
2. Isma, N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1431.
3. *Pour un oui ou pour un non*, *Ibid.*, p. 1510.
4. *Ibid.*, p. 1428.

5. *Ibid.*, p. 1432.
6. *Ibid.*, p. 1501.
7. *Ibid.*, p. 1431.
8. *Ibid.*, p. 1502.
9. *Ibid.*, p. 1467.
10. *Ibid.*, p. 1431.
11. *Ibid.*, p. 1480.
12. *Ibid.*, p. 1501.
13. « cette expression « C'est beau »... ça me démolit tout... il suffit qu'on plaque ça sur n'importe quoi et aussitôt... tout prend un air... », *Ibid.*, p. 1467.
14. *Ibid.*, p. 1480.
15. *Ibid.*, p. 1467.
16. *Ibid.*, p. 1502.
17. A. RYKNER, *Théâtres du Nouveau roman, Sarraute – Pinget – Duras*, Paris, José Corti, 1998, p. 46.
18. N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1467.
19. *Ibid.*, p. 1493.
20. Elle répète l'expression à quelques paragraphes d'intervalle au cours de la même intervention, dans *Ce que je cherche à faire*, *Ibid.*, p. 1703, 1705.
21. *Ce que je cherche à faire*, conférence prononcée à Cerisy en 1971, in N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1703.
22. *De Dostoïevski à Kafka*, in *L'Ère du soupçon*, in *Ibid.*, p. 1571.
23. *Id.*
24. *L'Ère du soupçon*, in N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1583.
25. Dans *Paul Valéry ou l'Enfant d'Éléphant* [1947] puis dans *Ce que je cherche à faire* [1971], in *Ibid.*, p. 1535, 1705.
26. N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1535.
27. N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1535.
28. *Isma*, *Ibid.*, p. 1432-1433.
29. *Le Mensonge*, *Ibid.*, p. 1417.
30. A. RYKNER, *Théâtres du Nouveau roman*, op. cit., p. 47.
31. *Ibid.*, p. 1432.
32. *Ibid.*, p. 1441.
33. Slavoj ŽIŽEK, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 4.
34. *Isma*, *Ibid.*, p. 1431.
35. *Ibid.*, p. 1510.
36. *Ibid.*, p. 1467.
37. *Ibid.*, p. 1493.
38. *Ibid.*, p. 1432.
39. *Ibid.*, p. 1433.
40. *Id.*
41. *Ibid.*, p. 1700.
42. S. BENMUSSE, *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1975, p. 2.
43. Marguerite DURAS, *Emily L.*, op. cit., p. 77 ; *Entre la vie et la mort*, Nathalie SARRAUTE, *Œuvres complètes*, Paris, op. cit., p. 637.
44. Commenté par Sarraute dans *Ce que je cherche à faire*, in N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1700.
45. M. DURAS, *Emily L.*, op. cit., p. 85.

46. Entretien avec Simone Benmussa, *Combat*, 14 mars 1974, cité par A. RYKNER, « Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure », *Revue Sciences/Lettres*, n° 6, 18 février 2019 (DOI : 10.4000/rsl.2419 consulté le 8 janvier 2020).
47. M. DURAS, *L'Amant*, Paris, Gallimard, 1984, p. 67, et *La Pluie d'été*, Paris, POL, 1991, p. 50.
48. M. DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 48.
49. *Id.*
50. Voir HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 47-48.
51. N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1493.
52. *Id.*
53. *Id.*
54. *Id.*
55. *Ibid.*, p. 1494.
56. S. ŽIŽEK, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, *op. cit.*.
57. Denis FERRARIS, *Les Déterminations idéologique du discours narratif dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Thèse de 3^e cycle, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris VIII, 1978, p. 179.
58. N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1794
59. *Ce que je cherche à faire*, N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1700-1701.
60. D. FERRARIS, « Portrait de la Rabouilleuse en Ressasseuse », *Communications*, vol. 30, n° 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 1979, p. 197.
61. *Ce que je cherche à faire*, N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1700.
62. M. DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 48.
63. v. *Ce que je cherche à faire*, par exemple, où c'est encore juxtaposé à sa désinence concurrente qu'on le trouve : « Cet innommable, cet innommable, etc. », in N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1703.
64. J. RICARDOU et F. VAN ROSSUM-GUYON (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, II. Pratiques*, Paris, U.G.E., 1972, vol. II, p. 25 et 57.
65. D. FERRARIS, *Les Déterminations idéologique du discours narratif dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 180-181 ; cité par R. ROCCHI, *L'Intertextualité dans l'écriture de Nathalie Sarraute*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 682.
66. Lacan, cité par S. ŽIŽEK, *Le plus sublime des hystériques. Hegel avec Lacan*, *op. cit.*, chap. 4.
67. Entretien avec Claude Régy, in Arnaud RYKNER, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll.« Les Contemporains », 2002, p. 158.
68. Entretien avec Nathalie Sarraute, in *Ibid.*, p. 197.
69. *Entre la vie et la mort*, in N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 708. Toutes les citations qui suivent, sauf indications contraires, sont contenues entre les pages 708 et 709.
70. *Pour un oui ou pour un non*, in N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1499.
71. *Ibid.*, p. 1501.
72. *Ibid.*, p. 1503.
73. *Id.*
74. *Ibid.*, p. 1504.
75. *Ibid.*, pp. 1501-1502, 1503.
76. *Ibid.*, p. 1503.
77. *Ibid.*, p. 1503.
78. *Ibid.*, pp. 1503, 1505.
79. *Ibid.*, pp. 1503.
80. *Ibid.*, pp. 1505-1506.
81. A. RYKNER, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 65.

82. Voir notamment sur ce point Arnaud RYKNER, « Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure », *Revue Sciences/Lettres*, 6, 18 février 2019, <http://journals.openedition.org.acces.bibliotheque-diderot.fr/rsl/2419>.
83. Entretien avec Claude Régy, in A. RYKNER, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 160 La remarque sur l'étroitesse des liens entre l'écrivain et le metteur en scène est de l'auteur, p. 154.
84. *Ibid.*, p. 166-167.
85. Jean-Loup RIVIÈRE, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002, p. 15.
86. HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, op. cit., p. 7.
87. *Id.*
88. N. SARRAUTE, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1493.
-

RÉSUMÉS

Nathalie Sarraute (fait) rate(r) la coordination des valeurs d'usage de la langue, mais plus singulièrement ses dialogues théâtraux ratent toujours l'objet de l'échange. Or, ce ratage semble précisément la seule voie d'avènement du tropisme ; mais un avènement toujours en creux, qui toujours relance par son vide la quête tropismique et, partant, constitue l'action dramatique.

INDEX

Mots-clés : Sarraute, Duras, Lacan, Hegel, innommé, ratage, reprise, tropisme

AUTEUR

TSOLAG PALOYAN

Doctorant en études théâtrales, Paris 3 – Sorbonne Nouvelle