

Vues imageantes et dispositifs : la chambre sarrautienne

« Il serre les poings, il crie, mais les paroles qui montent et éclatent au-dehors semblent avoir aussi peu de rapport avec les sentiments confus qui bouillonnent au fond de lui, que ne paraissent en avoir les feux follets dansant à la surface opaque de l'eau stagnante avec le processus invisible et compliqué de décomposition des plantes qui gisent sous la vase au fond de l'étang. » *Portrait d'un inconnu*.

Après plus de soixante ans d'exploration patiente et minutieuse des profondeurs du tropisme, le projet sarrautien est apparemment bien connu : comment dire avec des mots ce qui échappe à tout langage ? Comment capturer dans une forme ce qui est hors de toute structure ? Le travail de Nathalie Sarraute est emblématique d'une esthétique que l'on pourrait dire *du petit reste* – d'une esthétique dont les outils sont absolument hétérogènes à la matière qu'ils tentent de saisir. Entre le tropisme et la langue, et au premier rang la langue de la critique, demeure un espace infranchissable. Plus exactement, le tropisme ouvre dans le discours « de vastes entonnoirs, d'immenses précipices », visibles pour le lecteur qui accepte de se pencher « au-dessus du vide » (*Portrait d'un inconnu*, O.-C., p. 119¹). Toujours, entre les mots, entre les mailles du filet discursif, quelque chose fuit qu'il s'agit pourtant de recueillir. L'articulation d'une matière résolument a-verbale et d'une logique définitivement langagière (les mots, nous n'avons que ça, ne cesse de répéter N. Sarraute pour désigner le paradoxe fondateur de son œuvre) défie ironiquement le critique, apparemment condamné à ce qu'Hector Bianciotti a pu nommer « le pléonasmisme de la paraphrase »².

Devons-nous pour autant faire silence face à ces textes qui piègent d'avance tout commentaire (Lacan et l'enfant d'*Entre la vie et la mort* nous passeront bien le jeu de mots : tout comment-taire) ? Ou devons-nous, à notre tour, et comme le fait l'auteur, tenter de faire jouer *ensemble* deux ordres antagonistes, l'ordre du discours et celui du tropisme ? A l'heure

¹ Les pages indiquées après les citations d'œuvres de Sarraute, et en particulier celles du *Portrait*, renverront toujours au volume *Œuvres complètes* de la « Bibliothèque de la Pléiade » (abrégé O. C.).

² Hector Bianciotti, « Le 'presque-rien' de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 26 avril 1991. Le lecteur voudra bien nous pardonner d'évoquer ce compte rendu de notre *Nathalie Sarraute* paru au Seuil – compte rendu dont la pointe citée ici souligne élégamment le désarroi du commentateur devant l'œuvre de l'écrivain (devant sa *résistance* au langage).

où la civilisation du texte (c'est-à-dire la civilisation critique) se croit tous les jours un peu plus menacée par l'« iconosphère » – dont Régis Debray et quelques autres ont pourtant montré la déjà lointaine genèse –, on ne peut que continuer à travailler dans le sens que nous croyons être celui de Sarraute. Parler de ce qui échappe à la parole est salutaire. Encore faut-il le faire avec les bons outils, qui ne sont visiblement ni ceux de la rhétorique, ni ceux de la narratologie traditionnelle. *Portrait d'un inconnu*, par sa place dans la production sarrautienne, autant que par l'objet qui lui donne son titre, nous invite à nous tourner vers d'autres modèles que le modèle discursif, en ayant recours notamment à la notion de « dispositif » qui permet le déploiement de la « structure » en trois dimensions, et favorise ainsi la rencontre avec tout ce que la « structure » elle-même (linéaire ou plane) laissait inévitablement de côté.

Dans une série d'ouvrages récents³, Stéphane Lojkine et Philippe Ortel sont parvenus à mettre au jour, avec un maximum de clarté possible, les principaux enjeux d'une critique des dispositifs dont Foucault, Deleuze ou Lyotard posèrent à leur façon les prémices. Pour préciser ces enjeux et voir leur pertinence pour la compréhension des œuvres sarrautiennes, je me permettrai de citer d'abord longuement la présentation que Philippe Ortel fait de *La Scène de roman*⁴ dans une longue analyse parue simultanément sur *fabula.org* et dans la revue *Champs du signe*:

« En décrivant ce que fait le texte (comment il dispose l'espace, les personnages, inscrit ou subvertit des valeurs, etc.), ce type de démarche évite qu'on réduise la littérature à la somme des idées et des rhétoriques de son temps. La scène est au contraire un des creusets dans lequel thèmes et formes à la mode ou héritées sont refondus. Il faut dire qu'elle n'est pas seulement affaire de discours : elle relève aussi d'un autre niveau d'analyse dont le langage n'est que le véhicule, celui du " dispositif ". La notion de dispositif permet d'envisager la coexistence spatiale des éléments textuels par delà leur enchaînement syntagmatique, soit au niveau du discours quand la perspective est stylistique (on postule alors des effets de sens au delà des enchaînements syntaxiques, logiques et rhétoriques du

³ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2001, et *Image et subversion*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, coll. Rayon Philo, 2005. Philippe Ortel : *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Photo », 2002. Voir également le collectif à paraître sous la direction de P. Ortel, *Discours, images, dispositifs. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008. Ce livre est le dernier d'une série consacrée aux dispositifs de la représentation, parus chez le même éditeur, dans la même collection (*La Scène. Littérature et arts visuels*, 2001 ; *L'Ecran de la représentation*, 2001 ; *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, 2003 ; *Brutalité et représentation*, 2006 ; *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation I*, 2007).

⁴ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

texte), soit à propos du monde fictionnel construit par l'œuvre. [...] la dimension géométrique du dispositif visuel, de nature triangulaire pour la scène (des acteurs interagissent sous le regard d'un tiers) ne relève pas uniquement de la physique mais déploie une logique propre ; la forme spatiale est un lieu de manifestation et de transformation du sens. [...] La scène tire une partie de sa dynamique des rapports s'instaurant entre l'espace et le sens. Le géométral est souvent un lieu de refondation du symbolique dans la mesure où toute mise en espace a tendance à niveler les systèmes de valeurs existants. L'espace correspond à un niveau d'organisation plus primaire au sens freudien (moins hiérarchisé) que le discours et les valeurs que ce dernier véhicule. [...]»⁵.

On sait que Nathalie Sarraute soutenait régulièrement « ne rien voir » lorsqu'elle écrivait, et plus particulièrement lorsqu'elle écrivait pour le théâtre, censé pourtant être précisément le « lieu d'où l'on voit ». Mais en même temps, n'importe quel lecteur de Sarraute sent qu'il existe une « scénographie » de l'écriture sarrautienne (scénographie entendue au sens fort de ce qui permet la mise en relation des objets, des personnages et des consciences dans un espace d'accueil malléable et instable, non dans une structure permanente et qui se laissera décrire immédiatement). C'est cette scénographie sur laquelle je voudrais revenir, en rappelant une nouvelle fois ce que Philippe Ortel dit de l'activité critique qui y est attachée :

« [Là où] la poétique fait appel aux capacités d'abstraction du critique et de ses lecteurs (syntagme et paradigme sont des notions coriaces pour un étudiant de première année), [...] l'analyse scénographique [modèle de la critique des dispositifs] sollicite son imagination, capacité quelque peu refoulée par la tradition critique. [...] [Certaines scènes (et surtout leurs enjeux)] ne deviennent parfaitement claires qu'après avoir été visualisées mentalement. Cette activité mentale étant moins prestigieuse que la spéculation abstraite, le lecteur peut hésiter à s'y adonner⁶. »

C'est à une telle activité peu prestigieuse mais ô combien fructueuse, qui relève directement de la pratique de la « vue imageante », que je voudrais me livrer sur un passage de *Portrait d'un Inconnu*, car elle est un des recours possibles contre ce « pléonasme de la paraphrase » dont parlait, finalement non sans raisons, Bianciotti, mais aussi parce que l'œuvre de Sarraute postule régulièrement cette visualisation.

Il s'agit de la longue séquence où la Fille vient quémander auprès du Père un peu d'argent pour payer des massages qui, dit-elle, lui sont nécessaires vu sa mauvaise santé. La scène, de façon d'abord classique, s'organise apparemment autour de la confrontation physique et verbale des deux personnages. La Fille entre dans le bureau, mais « quand elle entre, il ne

⁵ Philippe Ortel, « Ordre et désordre de la scène », *Champs du signe*, n°17, p. 142-145. Et sur <http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>.

⁶ Id., p. 153.

tourne même pas la tête de son côté. » (O. C., p. 138). Si l'on en reste au plan narratologique traditionnel, il y a fort à parier qu'on ne pourra pas dire grand-chose de ce qui se joue dans cette « scène », ne serait-ce que parce que cette dernière – comme la quasi-totalité des « scènes » sarrautiennes ne se laisse pas contenir dans la définition que peut en donner par exemple Genette. Là où l'analyse narratologique suppose en effet une concordance presque absolue entre le « temps du récit » et le « temps de l'histoire », Sarraute se plaît systématiquement à gonfler démesurément le premier, en l'emplissant d'un matériau hétérogène sinon hétéroclite (comme l'abcès qui enfle, le récit sarrautien est toujours prêt à crever sous la pression des multiples images qu'il récolte au passage), et du coup la simple structure ne peut contenir (dans tous les sens du terme) ce qui se joue ici.

Donc, la Fille entre, et le Père ne bouge pas. Une « scène » narrative devrait normalement laisser presque toute la place au dialogue, mais voilà que celui-ci au contraire limite les échanges à une quarantaine de lignes pour une vingtaine de pages... La scène y est, donc, c'est évident (la scène que l'on *fait* – « faire une scène à quelqu'un » -, avec sa perturbation du rituel, comme la scène que l'on *donne* à autrui, avec son côté ostentatoire) mais c'est une scène paradoxalement vidée de tout ce qui fait d'ordinaire sa substance : une proportion ridicule de dialogue pour un cadre qui, lui, est posé longuement et avec précision (on reviendra sur cette précision extrême du dispositif spatial, qui domine largement le contenu de parole).

Première conclusion partielle : un abcès se remplit au fur et à mesure que la scène semble se vider. Ou plutôt elle se remplit non de paroles échangées mais de mises en scène – voire « dans l'Autre Scène », tant se développe, dans les marges de la scène en cours, une pluralité de scène fantasmées : ainsi celle avec « ce vieux Jérôme », l'ami retrouvé au restaurant et qui raconte comment il a casé sa propre fille auprès d' « un brave garçon ». La scène se remplit donc de projections ; et ces projections sont autant de mises en espace virtuelles de ce qui s'y joue, mais qui en même temps diffèrent le moment de la jouer (la Fille parviendra-t-elle à obtenir les quatre mille francs ?).

Est-ce un hasard si la séquence fantasmagorique de la rencontre avec « ce vieux Jérôme » a lieu dans un restaurant ? Dans ce roman où il n'est que question d'économiser au maximum et de rogner tant sur la nourriture⁷ que sur les biens de consommation courante (comme le savon...), la scène centrale du passage est une scène de déjeuner, où la nourriture est à la fois placée au cœur de la relation et vite évacuée : « 'Pour commencer pas de pain. Des biscottes : mon nouveau régime. ' [...] C'est délicieux – une fois le menu commandé avec le plus grand soin [...] de passer aux choses sérieuses. » (p. 140-141), c'est-à-dire à l'argent, seul but évident de la rencontre. Le cadre dans le cadre (la scène de restaurant dans la scène du bureau) procède lui-même par soustraction, ou plus exactement par déplacement, comme pour repousser chaque fois plus loin, pour différer ce que la scène elle-même ne peut visiblement donner à voir directement et qui en même temps informe globalement le passage : à savoir la dévoration et j'ajouterai d'emblée ses conséquences, la digestion, la décomposition, voire la déjection, mais je reviendrai sur ce point.

Deuxième conclusion partielle : la scène fictionnelle est à peu près vide (rappelons-le : très peu de mots, quelques gestes, le tout pendant vingt pages), mais on sent bien que hors champ quelque chose se remplit, un quelque chose qui a à voir avec une histoire de *ventre*. En fait, tout se joue dans ce ventre, qui est celui de *la Bête* sarrautienne.

Suspendons cependant un moment cette réflexion pour revenir à la configuration spatiale de la rencontre entre le Père et la Fille. Comme le disent Philippe Ortel et Stéphane Lojkin, la scène (ce qui « fait scène ») doit le plus souvent être visualisée par le lecteur pour pouvoir se laisser parfaitement saisir. Plus précisément, c'est parce qu'elle suscite sa visualisation qu'elle fait scène, et elle fait scène moins par ce qu'elle dit (ce qu'elle structure selon les deux dimensions du discours : paradigme et syntagme, projetés l'un sur l'autre) que par ce qu'elle fait voir et par la façon dont elle le déploie en trois dimensions⁸.

⁷ Comme au cœur de cette scène, à plusieurs reprises : « c'est tout juste si je mange à ma faim », p. 149 ; « tu te laisserais crever de faim pour mettre un peu plus de côté... » , p. 150.

⁸ Au passage, je rappellerai que c'est en un sens ce que disait Anne Ubersfeld du théâtre : le dialogue ne vaut que par *les conditions de son énonciation*. Autrement dit, on ne dit pas la même chose, fût-ce avec les mêmes mots, si on est debout ou assis. Et c'est aussi pourquoi l'écriture sarrautienne est tellement « scénique » - je ne dirai plus « théâtrale », car bien des pièces de « théâtre », ne sont malheureusement pas capables de produire cette

Concrètement, ici, le texte nous fait voir *trois* espaces :

- celui du bureau, où a lieu la rencontre, et peut-être la dévoration (on y reviendra).
- celui du couloir où la Fille sera rejetée et recevra son petit supplément en nature (les quatre mille francs).
- celui de l'escalier de l'immeuble, d'où la concierge épie toute la scène, les trous de serrure de chacune des deux portes jouant ici un rôle déterminant.

C'est par l'espace de l'escalier que je voudrais commencer, car il est absolument déterminant, alors même que d'un point de vue strictement narratologique il n'a aucun rôle (il n'est nulle part ailleurs question de la concierge, et l'on n'a pas besoin d'elle pour comprendre que tout le quartier est au courant des relations violentes entre le Père et la Fille). Quel est en effet le statut exact de la scène qui est présentée dans ces pages ? Le narrateur qui la raconte n'en est pas le témoin direct. Du point de vue de la vraisemblance, qui reste une donnée incontestable du roman, on ne peut non plus supposer que la concierge ait raconté la scène au narrateur. Autrement dit, ladite scène est à la fois totalement autonome du point de vue de la narration, et totalement déterminée par un double jeu de regard, qui précisément la *constitue* en scène, en postulant cette visualisation⁹. Parce que la scène sarrautienne passe par une projection d'images mentales, elle s'élabore toujours à partir d'une vision intérieure, d'un œil *en-dedans* qu'il nous faut repérer. Cet œil est ici d'autant plus troublant qu'il est rapporté, comme je l'annonçais, tantôt au narrateur, tantôt à la concierge (dont l'oreille joue ici le rôle d'un œil qui institue la scène) ; et pourtant, dans le récit proprement dit rien ne permet de faire le lien (la concierge a peut-être vu mais ne raconte pas tandis que celui qui raconte n'a pu voir). Du côté du narrateur, la pulsion scopique est manifeste :

Je vois maintenant. Je sais. Je le vois tout à coup clairement, le secret de son attitude — si surprenante à première vue pour qui la connaît — sous les coups qu'il lui assène, le secret de cette

scénographie (mais aplatissent tout, en ramenant le texte à un échange de belles phrases) ; l'écriture de Sarraute, au contraire, porte entièrement sur le cadre des énoncés et non sur les énoncés eux-mêmes, et déploie l'espace délimité par ce cadre.

⁹ Voir les conclusions du collectif *La Scène. Littérature et arts visuels*, sous la dir. de M.-T. Mathet (*op. cit.*) et notamment l'article final de P. Ortel : « Valences dans la scène. Pour une critique des dispositifs » : la scène suppose toujours l'interaction d'au moins deux actants « sous le regard d'un tiers » qui la fait tenir.

insensibilité à la douleur qui fait penser à l'impassibilité quasi miraculeuse des martyrs chrétiens — sainte Blandine traversant d'un front serein les supplices [...] ¹⁰.

[...] je le vois qui se jette sur elle, qui essaie de déchirer ce qu'elle agite là sous ses yeux pour l'exciter ¹¹.

Peut-être a-t-il aperçu, peut-être a-t-il vu auprès d'elle tout à coup, non pas ce fantoche ridicule que je crois voir, moi, cet épouvantail à moineaux que je vois, mais quelque chose de vivant, un être en chair et en os, une présence épaisse et lourde, menaçante, qui la Soutient, la tire à soi, vers laquelle elle se tend, sur laquelle elle s'appuie pour le narguer — un ennemi dressé en face de lui, qui le défie ¹²...

La concierge, quant à elle, entend, plus qu'elle ne voit, mais comme les personnages cachés du récit et du théâtre classiques, elle reconstitue la scène qui justement motive le récit :

La concierge qui écoutait, en faisant semblant d'astiquer le bouton de la sonnette ou d'essuyer la rampe, a dû sursauter, reculer. On entend le claquement de la porte du bureau, puis le bruit de la clé dans la serrure. Il a fermé sa porte à clef. [...]

Elle ouvre doucement la porte de l'entrée... La concierge, le dos tourné, occupée à frotter les barreaux de la rampe, s'écarte légèrement pour la laisser passer ¹³.

La concurrence apparente des deux instances du témoignage (témoignage fictif et mis en scène justement pour permettre la *scène*, je me permet d'insister de nouveau), cette concurrence se résorbe au bout du compte dans la complémentarité, voire la fusion, que manifeste le « on voit » et le « on entend » de la fin, qui obligent le lecteur à s'asseoir aux côtés de la concierge et du narrateur pour surprendre la scène sur l'écran tendu par le récit :

Ouvrira... N'ouvrira pas... Ouvrira... La clé tourne. La porte s'entrouvre. *On voit* passer un bras. *On entend* comme un cri étouffé ¹⁴

... à cette précision majeure près que ce qu'*on entend* et ce qu'*on voit*, on ne l'entend et ne le voit qu'à travers le voile d'une double porte — et c'est là que commence à intervenir le *dispositif* qui pose les conditions d'une visibilité paradoxale : pour que quelque chose nous soit effectivement donné à *voir*, il faut que l'espace lui-même organise le déplacement mimé par l'enchâssement des récits fictionnels (le récit principal et les micro-récits qu'il produit — scène du restaurant, réapparition récurrente des « fées », scène du cocher goguenard, scène du

¹⁰ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p.153.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

¹² *Ibid.*, p. 155.

¹³ *Ibid.*, p. 157-158.

¹⁴ *Ibid.*, p. 157. Je souligne.

paquet de bonbons caché, etc.), et qu'il l'organise en diffractant, pour ainsi dire, le sens supposé premier. Ce que le texte dit (l'« avarice » double du Père et de la Fille), il le met en espace avec un supplément de sens qui entraîne ce que Philippe Ortel et Stéphane Lojkine appellent une « refondation » du symbolique par l'iconique.

Regardons de plus près ce qui se passe dans et hors du bureau paternel : tandis que la Fille entre dans ce bureau, le lecteur s'attend légitimement à ce que cette dernière soit littéralement mise en pièce, déchiquetée, dépecée par celui qui sera de fait bientôt désigné comme un ogre. Or, je disais plus haut que la dévoration était constamment différée. Et de fait, on s'aperçoit que la Fille, pour ainsi dire, est immangeable, ou tellement racornie, desséchée, que le vieux s'y casse au moins en partie les dents, pour rester sur cette métaphore de la dévoration manquée. Du coup, il la repousse, il la recrache avec une violence rare :

Il lui donne un coup dans la poitrine qui lui fait lâcher le chambranle... « Garce !... Sale garce... »
Il l'a poussée si fort qu'elle vient heurter avec son dos la porte de l'entrée juste en face de la porte du bureau¹⁵.

Et tandis que monte de la cuisine le bruit des assiettes qu'on lave, comme après un repas (« le bruit aigu, arrogant, des assiettes que la bonne glisse l'une sur l'autre »), la voilà qui se ressaisit et semble vouloir rejoindre le Père, comme pour regagner malgré tout le « grand bon fond » (p. 152 et 153) où la victime et le bourreau, l'ogre et la petite fille cohabitent monstrueusement.

C'est ici d'ailleurs, que ce « grand bon fond », qui n'est autre que le « grand bon fond de Malempia » évoqué cent pages auparavant (p. 45), prend, me semble-t-il tout sons sens. Car avant d'être, comme l'a montré Alain Goulet, une réminiscence admirative de Gide et de *La Séquestrée de Poitiers*, il est le lieu, l'ancre, le ventre, « la chère petite grotte »¹⁶ où se rejoue la scène vraiment primitive, fusionnelle, où, nouveau-née, elle pouvait encore rester « serrée, blottie contre lui, sentir battant à l'unisson, leur pulsation secrète, faible et douce comme la palpitation de viscères encore tièdes » (*sic*). Et si je cite à la fois la référence gidienne et les

¹⁵ *Ibid.*, p. 156-157.

¹⁶ *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard, 1930, p. 66-67. Cité par A. Goulet dans « Échos gidien dans la représentation sarraute », in *Nathalie Sarraute et la représentation*, sous la direction de M. Gosselin-Noat et A. Rykner, Lille, *Roman 20-50*, 2005.

lignes qui accompagnent la tentative de rouvrir la porte du Père, c'est qu'on a là, je crois, non pas la clef (Sarraute ne procède pas par énigme et ne chiffre pas son texte, au contraire), mais du moins un indice de ce qui se joue effectivement dans le texte en question – et je prends le mot d'indice dans sa double acception « policière » et linguistique (l'indice comme signe contigu au réel, selon Pierce, i.e. comme trace brute et brutale, opposée au symbole élaboré mais coupé du réel). Que l'espace du bureau soit assimilé explicitement au « grand bon fond de Malempia », cloaque monstrueux où la séquestrée fusionne si bien avec ses bourreaux que ceux-ci finiront par être acquittés de tout crime, qu'il soit également constamment rapproché de l'intimité viscérale d'un ventre dont il s'agit de se séparer dans la douleur, témoigne de la fonction primordiale de cet espace du dedans qu'enveloppe une double série d'ouvertures vers le dehors : fonction à la fois *obstétricale*, si je puis dire, et *digestive*. Le bureau, comme un ventre où s'accomplit le mystère d'une digestion ratée ou comme un ventre d'où l'enfant refuse obstinément de s'extraire, nous fait voir ce que le texte ne peut nous dire : l'ambivalence d'une relation qui passe moins par un langage clair que par un surinvestissement imaginaire de l'espace et du temps. Dans tous les sens du terme, la Fille *ne passe pas*. Traquant le Père dans son antre, refusant de quitter les lieux, puis finalement chassée dans l'entre-deux portes du couloir, elle n'a de cesse de rejoindre le « grand bon fond » où elle finit par se confondre avec les humeurs et sanies de toutes sortes dans lesquelles elle semble se complaire :

Elle est tout contre lui maintenant, lourde et molle, toute gonflée de sa peur. *Son produit immonde. Répugnant*¹⁷...

[...] peut-être la bête en lui se serait-elle rendormie; mais il la voyait qui se traînait, qui rampait dans la boue, dans la crotte à ses pieds, elle était là devant lui, toute molle¹⁸.

Il sent qu'il écrase une matière flasque qui cède, dans laquelle il enfonce¹⁹...

Trois niveaux d'organisation du réel s'entrecroisent ainsi dans cette même scène, indéfiniment prolongée :

¹⁷ *Op. cit.*, p. 148. Je souligne

¹⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

- le niveau social, qui est aussi celui du langage comme moyen d'échange : c'est le niveau le plus pauvre chez Sarraute, et celui que le texte démultiplie pour en épuiser chaque fois un peu plus les potentialités et en montrer pour ainsi dire l'usure (tout se passe en dessous ou derrière). C'est celui des « valeurs », culturelles (« Les enfants, c'est pour eux qu'on a trimé... », « Tes études sont terminées. C'est la vie qui commence. »)... et économiques (« la banque, les valeurs suisses, les derniers tuyaux de la Bourse... », ou l'argent du masseur). C'est aussi celui de la mondanité, à laquelle on a parfois bêtement réduit l'univers de Sarraute, alors qu'il n'est posé là que comme une trame crevée.
- le niveau spatial qui oblige le lecteur à reculer d'un pas pour, en introduisant la distance d'un écran (les portes et leurs trous de serrure), constituer l'action en scène, en posant cette dernière comme un jeu d'échange et de circulation permanente (dedans/dehors, sans que l'on sache à quel moment on est dehors, à quel moment dedans – cf. l'anneau de Möbius, meilleure façon de se représenter le dispositif)
- le niveau proprement scénique, qui est celui de la déconstruction, « de la transgression des valeurs et des idéaux portés » par l'ancienne culture du signifié²⁰. C'est celui du brouillage systématique du discours. On n'y échange plus des mots, mais des *images* et des *matières*. On n'y affronte plus des objets, mais de *l'abject*. On y fait face à la Chose, avec l'horreur et la fascination qu'elle provoque.

Ainsi paraît-il difficile de comprendre ce qui se joue ici (au-delà d'une scène finalement bien banale où une fille soutire un peu d'argent à son père), sans relire les lignes qui précédaient de peu le passage et en introduisaient notamment les personnages des « fées protectrices » - qui sont aussi les « marraines maléfiques » (p. 136) omniprésentes dans toute la suite. Lesdites fées, qui prennent pour l'occasion l'habit des sages-femmes, lui apportent sa fille, « un paquet enveloppé de linge », le jour de sa naissance :

²⁰ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*, op. cit., p. 10

« [...] elles minaudent en tendant en avant leurs lèvres d'un air gourmand : « [...] Oui, oui, bien sûr, c'est mon papa, ça madame, c'est mon papa, bien sûr... » Elles serraient le paquet contre elles, elles le balançaient vers lui comme pour le taquiner [...]»²¹. »

Suit aussitôt un passage où la métaphore semble déraper, si discrètement qu'on pourrait ne pas y prendre garde, alors qu'une fois qu'on y fait attention on ne peut plus s'en détacher :

« Il devait sentir déjà, pendant qu'elles bavardaient en minaudant et posaient contre lui en souriant le paquet qu'elles balançaient dans leurs bras, qu'il était, ce paquet entre leurs mains, un instrument, comme une sonde qu'elles cherchaient à introduire en lui doucement, qu'elles enfonçaient en lui délicatement à l'aide de leur voix vaselinée, un drain par où une partie de lui-même, sa substance allait s'écouler²². »

Difficilement imaginable, cette « voix vaselinée » s'inscrit dans une série de métaphores toutes plus ambiguës les unes que les autres. Manifestement, ce « paquet », qu'on lui offre et qu'on lui introduit simultanément, provoquant une purge des plus étonnantes, condense à lui seul l'ambivalence de la scène qui va suivre. A mi-chemin entre l'accouchement et le lavement, ce qui se joue ainsi est bien de l'ordre d'une Autre Scène, indescriptible (proprement irracontable ce qui justifie la survenue de la scène qui échappe à l'ordre du récit) et en même temps première par rapport au peu de dialogue que comporte l'épisode. Quelque chose a lieu entre le Père et « son produit immonde » qu'il tente désespérément d'expulser (ne réussissant finalement qu'à « lâcher » un ersatz qui fera sourire la fille, sous la forme des fameux quatre billets), un quelque chose, proprement innommable et en même temps absolument fondateur de la scène. Ce quelque chose, Stéphane Lojkin l'avait déjà rencontré dans l'ouverture du *Planétarium*. Sans prendre nécessairement l'aspect qui lui est sous-jacent dans cette scène-ci, il est partie prenante avec ce que la psychanalyse appelle aussi le Réel, c'est-à-dire une résistance inébranlable à l'ordre du discours :

« Le « quelque chose » que vise la littérature déconstruit l'objet : il défait ce qui dans le langage ramène l'éparpillement vague du réel à la succession ordonnée des signes ; il défait cette institution des objets non dans un geste nihiliste de révolte et de destruction, mais pour faire jaillir un autre ordre tout à la fois du sens et du symbolique, un ordre qui passe par le regard plutôt que par le verbe, qui se fonde non sur la distanciation²³, mais sur la corporisation, l'ingestion, le spasme²⁴. »

²¹ *Op. cit.*, p. 136.

²² *Ibid.*, p. 136-137.

²³ Cet ordre est l'ordre de la parole, elle-même née de la séparation initiale, de la coupure avec le Réel qu'est le sein maternel (quand il n'y a plus de sein, il faut bien parler pour obtenir du lait...), ce sein qui est précisément

Cette corporisation, cette ingestion, ce spasme, on sait combien ils sont eux-mêmes fondateurs de l'écriture sarrautienne. Mais on voit aussi ici qu'ils dépassent le simple niveau métaphorique auquel on les a jusqu'ici souvent cantonnés, alors que précisément ils échappent entièrement à l'ordre de la rhétorique.

Ainsi, sans pour autant verser dans une psychanalyse sauvage du roman (qui aurait fait à juste titre bondir l'écrivain), l'on s'aperçoit qu'il existe dans l'œuvre de Sarraute des configurations imaginaires qui débordent le principe même de la narration ; ce faisant, elles ouvrent, dans les marges de l'histoire, des zones d'ombre (ou de trop de lumière ?) où le langage est dépossédé de son fonctionnement propre au profit d'un autre ordre symbolique : un ordre dont la critique ne doit pas nécessairement avoir peur, un ordre dont la compréhension passe par l'analyse des « vues imageantes » que le texte produit aux dépens de sa pure structure rhétorique.

Arnaud Rykner

Institut Universitaire de France / Université de Toulouse-Le Mirail

constamment évoqué dans toute la scène comme si la relation de la Fille avec le Père ne pouvait passer que par cette « tendre tiédeur du sein. L'odeur familiale, fade et un peu sucrée de leur intimité » (p. 153).

²⁴ Stéohane Lojkine, *op. cit.*, p. 241.