

Écrire le réel par le détail : La question de la *figure* chez Nathalie Sarraute et Robert Bresson

Writing the real through detail: The question of the *figura*
in Nathalie Sarraute's and Robert Bresson's work

MARITZA BEATRIZ GARCÍA RODRÍGUEZ

Master en Études Théâtrales. École normale supérieure de Lyon
maritza.garcia_rodriguez@ens-lyon.fr

Mots-clés

Nathalie Sarraute;
Robert Bresson;
figure; détail;
fragmentation; Réel.

Bien que l'œuvre cinématographique de Robert Bresson et l'œuvre littéraire de Nathalie Sarraute semblent irréconciliables en termes thématiques et matériels, c'est précisément par une approche négative, par le biais de ce qu'ils rejettent, « la part excédentaire », « ce qui n'est pas encore assimilé » ni « directement figurable », qu'ils se rejoignent. Cet article explore les différentes déclinaisons du terme *figure*, à partir desquelles on aborde les écrits théoriques de Bresson et Sarraute, ainsi que leur travail artistique. La figure devient donc la matière à modeler physique – corporelle et gestuelle –, mais aussi matière stylistique – dont la forme peut être textuelle-discursive et filmique. Ainsi, l'esthétique du fragment et l'attention portée au détail des tableaux de Bresson et Sarraute, composés de morceaux d'instant qui dispersent le geste, les corps et le discours, dénarrativisent le récit et l'image, tout en les évinçant vers le hors-champ filmique et textuel, l'espace du Réel qui fait émerger la possibilité.

Keywords

Nathalie Sarraute;
Robert Bresson;
figura; detail;
fragmentation;
Real.

Although Robert Bresson's cinematic work and Nathalie Sarraute's literary work seem irreconcilable in thematic and material terms, it is precisely through a negative approach that they come together. In other words, they share what they reject – “the surplus”, “what is not yet assimilated” nor “directly figurable”. This essay will explore the various declensions of the term *figura*, in order to approach the theoretical writings of Bresson and Sarraute, as well as their artistic work. Thus, *figura* becomes the physical material for modelling – corporeal and gestural – but also the stylistic material – whose form can be textual-discursive and filmic. In this way, the aesthetics of the fragment and the attention paid to details of Bresson and Sarraute's tableaux – made up of pieces of gesture, bodies and discourse – denarrativize stories and images, while steering narration towards the filmic and textual *hors-champ*, the space of the Real that brings possibility to the surface.

Dans son ouvrage d'exil, *Figura*, Erich Auerbach suit la trace étymologique du terme qui inspire le titre. Le philologue allemand situe les deux premières citations du mot dans les écrits de Térence et Pacuvius comme *nova figura*, ce qui lui donne « le caractère particulier et persistant [...] [repris au long de toute son histoire] de 'ce qui se manifeste encore' et 'ce qui se transforme' » (Auerbach, 1998 : 43). Issue de la famille de *fingere* – façonner –, Varron l'emploie pour la première fois en tant que « configuration externe » (45). Ainsi, le lien entre ces utilisations : transformation, moule et produit plastique, rapproche la figure de l'idée d'imitation et de copie. « Il est facile de supposer que dans le jeu entre le 'prototype originel' et la 'copie', entre la 'transformation de l'image' et l'imitation équivoque de la 'vision onirique', ont participé spécialement les poètes » (57), avance Auerbach en pensant à Catulle, Properce et Virgile, mais surtout à Ovide, dont l'emploi de « *figure* suggère quelque chose de dynamique, de transformable et d'exposée à l'équivoque » (59).

L'œuvre cinématographique de Robert Bresson et l'œuvre littéraire de Nathalie Sarraute (tous les deux, poètes de l'image) se rencontrent dans le paradigme de la figure, comprise dans la tension entre la rupture et la continuité. La figure comme image analogique, contenue dans le photogramme bressonnien et dans le discours sarrautien, devient l'unité de construction d'un monde où le réel brut et immédiat se mélange à l'invisible, ce qui reste caché, en latence. Se rejoignent ainsi la conception poétique du cinéaste et de l'autrice, dont les démarches suivent la capture des détails infimes dissociés de leur cadre : les tropismes de Sarraute, et les mouvements infrasensibles captés par la caméra de Bresson. Si, pour Sarraute, la poésie est « ce qui fait apparaître l'invisible » (Sarraute, 1996 : 1662), Bresson « s'exprime cinématographiquement comme un poète par la plume. Vaste est l'obstacle entre sa noblesse, son silence, son sérieux, ses rêves et tout un monde où ils passent pour de l'hésitation et de la manie » (Estève, 1983 : 9).

Sarraute emprunte le terme biologique *tropisme* dénotant le mouvement causé par un stimulus extérieur qui provoque soit une approche, soit un rejet, afin de désigner les mouvements « infrapsychologiques » (Sarraute, 1996 : 1719) qui permettent de sonder ce qui est caché au plus profond de nous-mêmes et des autres. Il s'agit des « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience. [...] Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence » (1553-1554). Comme la sous-conversation à laquelle Sarraute ouvre son œuvre, la caméra bressonienne devient un catalyseur des mouvements infrasensibles par lesquels le réalisateur approche le réel. Sous la forme d'un aphorisme, Bresson écrit :

Approche inhabituelle des corps.

À l'affût des mouvements les plus insensibles, les plus intérieurs. (Bresson, 1988 : 43)

La voix intérieure, c'est-à-dire la matière linguistique qui, chez l'écrivaine, compose le flux de conscience, acquiert une dimension gestuelle chez Bresson. Ainsi, la figure considérée comme configuration externe à nature malléable façonne la poétique des personnages bressoniens et sarrautiens.

I. La figure comme modèle et forme

Dans ses *Notes sur le cinéma*, Bresson rejette le terme « acteur », propre au cinéma, pour privilégier celui qui correspond au cinématographe, « modèle » (Bresson, 1988 : 46-47), dont l'étymologie est apparentée au terme *moule* de la figure – *modulus*. Le modèle de Bresson

incarne la négation de ce que représentent l'acteur et son jeu, un jeu toujours démuné d'*intentions* : « Supprime radicalement les *intentions* chez tes modèles » (22) et sous la contrainte de la négation : « Il ne s'agit pas de jouer 'simple', ou de jouer 'intérieur', mais de ne pas jouer du tout » (103). C'est par un travail intérieur que le modèle se libère de toute pensée pour arriver à l'automatisme demandé par le réalisateur, devenant ainsi une configuration externe : « Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, minuté, répété dix, vingt fois) et lâchés au milieu des événements de ton film, leurs rapports avec les personnes et les objets autour d'eux seront *justes*, parce qu'ils ne seront pas *pensés* » (22). Le geste mécanique du modèle constitue donc un abîme entre le spectateur et le personnage : la douleur, la désolation, la perte de repères sont des sentiments que l'on cherche sur les visages bressoniens, mais auxquels il nous est impossible d'accéder directement.

Par ailleurs, le geste du modèle est renforcé par celui du réalisateur lors du montage. Jean-Louis Provoyeur insiste sur la dénarrativisation chez Bresson : le récit expulsé du cinématographe, expliqué par l'image-temps deleuzienne, définie par Jacques Rancière comme celle qui « ruine la narration traditionnelle en expulsant toutes les formes convenues du rapport entre la situation narrative et l'expression émotionnelle, pour dégager des pures potentialités portées par les visages et les gestes » (Rancière, 2001 : 206).

L'œuvre théorique et fictionnelle de Sarraute est parcourue par la négation du personnage tel qu'il a été traditionnellement établi en littérature, ce qui le réduit – ou plutôt le complexifie – à la figure en tant que transformation (le personnage soumis aux mouvements tropismiques qui ressortent par la sous-conversation) et configuration externe (le personnage comme silhouette dépersonnifiée dont le corps agit de manière infraconsciente). Les *entités tropismiques* qui peuplent les textes de Sarraute errent sans une histoire ancrée dans un temps spécifique, elles flottent au-delà du cadre spatial qui les entoure, réduites au pronom personnel, dépouillées, enfin, de tous les oripeaux entourant le personnage en tant que tel dont « L'Ère du soupçon » constate la fin.

[Le personnage] n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même. C'est à contrecœur que le romancier lui accorde tout ce qui peut le rendre trop facilement repérable [...]. Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne. (Sarraute, 1996 : 1584-1585)

Ainsi le personnage participe-t-il de la perte de l'action. Sarraute « elle-même [est] la première à reconnaître que, dans ses ouvrages, 'après les différentes phases par lesquelles on passe, tout se termine presque toujours par rien [...] : qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien' » (Lee, 1996 : 11 ; Licari, 1985 : 13).

Sarraute présente le parti (adopté par plusieurs romanciers) de renoncer aux noms de ses personnages. Quelques-uns, comme Gide, ont fait appel à des patronymes hors du commun ; d'autres, à des initiales : Kafka a choisi le K. de l'auteur et Joyce, H. C. E. ; finalement, d'autres, comme elle-même, ont fait appel aux pronoms. *L'être tropismique* reste donc démuné non pas seulement d'un nom, mais de la cuirasse qui l'avait protégé autrefois : « les vieux accessoires inutiles » (Sarraute, 1996 : 1580), le caractère comme « étiquette grossière dont lui-même se ser[vait], sans trop y croire, pour la commodité pratique, pour régler, en très gros, ses conduites » (1581) et « l'intrigue qui, s'enroulant autour du personnage comme une bandelette, lui donn[ant] en même temps qu'une apparence de cohésion et de vie, la rigidité des momies » (1581).

Paradoxalement à la volonté de rendre visible l'imperceptible et perceptible ce qui ne peut pas être dit, il y a chez Bresson et Sarraute une volonté sous-jacente d'éloigner le personnage, dont il ne reste que la configuration externe, malléable et facile à façonner : la figure. Réduites au pronom et sans autre ancrage au-delà de l'immédiateté de leurs corps, rejetées à tout prix de la vue d'ensemble cinématographique, les figures qui errent dans l'univers de Sarraute et de Bresson constituent des corps qui ne peuvent être montrés qu'à partir de leurs fragments, sans possibilité de reconstitution, mais qui, à la façon des éclats, constituent le seul élément qui nous est révélé.

II. Figures du détail

L'univers bressonien se fonde sur l'art du détail issu de la possibilité technique offerte par le choix de l'objectif de la caméra : 50 mm, correspondant à la vision normale de l'œil humain. De cette condition matérielle, à la base des plans rapprochés qui composent des films tels que *Pickpocket* et *L'Argent*, se dégage une perception précise mais partielle de l'objet, qui perd son repère spatial, tout en restant isolé dans le cadre. Le niveau de perception auquel nous donne accès la caméra de Bresson fait de la synecdoque, notamment particularisante, une figure centrale dans la composition du corps fragmenté, dont on ne voit que la partie qui permet de saisir le tout. Ainsi, quoique peu spécifique et proche de la définition de trope, le sens étymologique de *synecdoque* renvoie à l'idée de rencontre simultanée dans la compréhension de ce qui n'est pas énoncé directement :

Le terme grec *sunekdokhē* est dérivé du verbe *sun-ek-dékbomai* qui veut dire « recevoir ou accueillir ensemble » et, au figuré, « comprendre, saisir en même temps ». Il signifie « compréhension de plusieurs choses à la fois ; énonciation en termes implicites. » (Meyer, 1993 : 8)

De ce fait, l'attention portée aux mains dans *Pickpocket* et *L'Argent*, des mains qui *vont vers...*, révèle une approche synecdochique à double titre, en tant que représentation du corps contenu dans la partie (synecdoque de la partie pour le tout) ; et comme corps non implicite, c'est-à-dire dont on ne voit que le fragment, qui cherche la rencontre avec d'autres corps afin d'atteindre la *compréhension*. Dans *L'Argent*, les mains se rencontrent donc et partagent pour une fois et à égalité un même photogramme lors de la remise ou de l'échange de l'élément central qui donne le titre au film. Ainsi, l'esthétisation des gestes des mains dont les gros plans parcourent *L'Argent*, tout en accompagnant chacune des différentes étapes de la machine infernale de l'argent et notamment de la distribution des faux billets dont il est question, rappelle la délicatesse des scènes de vol et l'action fugitive du corps fragmenté :

Pickpocket montre des actions (le vol), mais décomposées en gestes vus en plans rapprochés qui fragmentent les corps en parties autonomes : des jambes, des torsos, des mains, des doigts. La métaphysique du mal n'est donc pas inscrite dans une dimension psychologique : elle est, tout comme le récit de Dostoïevski – symptomatiquement absente du générique – ce que le spectateur doit reconstituer de l'extérieur, un élargissement vertigineux de la fiction inversement proportionné à la restriction du champ visuel. (Provoyeur, 2003 : 103)

Les mains comme synecdoque particularisante du corps cherchent la communication avec l'autre, auquel il est, pourtant, impossible d'accéder autrement que par l'argent, l'intermédiaire au service duquel restent les figures du corps fragmenté. On n'atteint la chaleur de l'autre corps qu'à travers l'argent, sous le signe duquel se place le dernier film de Bresson : « Oh, argent, dieu visible, qu'est-ce que tu ne nous ferais pas faire¹ ? ... », dit le compagnon de cellule du protagoniste.

Cet élan vers la rencontre subie par les personnages inscrit Bresson dans la lignée de créateurs inspirée par la plume de Dostoïevski, dont Sarraute réclame l'ascendance :

C'est ce besoin continu et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages [de Dostoïevski] comme un vertige, les incite à tout moment à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leur plus secrets replis. (Sarraute, 1996 : 1568)

Impulsés par l'obsédante nécessité d'acceptation, les *corps sociaux* des personnages de Sarraute se construisent progressivement comme un modèle mimétique du discours établi par le groupe de pouvoir, dans la quête d'une homogénéité en forme de cuirasse, dont le geste excentrique, exagéré et presque parodique dévoile « les aspects cachés de la nature humaine » (Bakhtine, 1970 : 144).

Dans la quête de l'appartenance à une communauté dite « intellectuelle », le tropisme xi multiplie le nombre de références culturelles, littéraires et artistiques qui tracent le parcours de la protagoniste vers l'intellectualité. Pourtant, l'élévation de l'esprit passe par l'aviissement du corps, qui s'animalise par le travail des doigts, instruments de l'exercice matériel de (re)chercher et creuser :

Sur tout cela se promenait, flairait partout, soulevait tout de ses doigts aux ongles carrés ; dès qu'on parlait vaguement quelque part de cela, son regard s'allumait elle tendait le cou avidement. [...]

Dans les recoins les plus secrets, dans les trésors les mieux dissimulés, elle fouillait de ses doigts avides. Toute « l'intellectualité ». Il la lui fallait. Pour elle. Pour elle, car elle savait maintenant le véritable prix des choses. Il lui fallait l'intellectualité (Sarraute, 1996 : 17)

La *recherche* du personnage se présente comme une métaphore de la chasse animale. Elle adopte les actions du prédateur *se promenant* toujours affamé (*avidement*) à l'affût de la trace de la proie (*flairait partout, soulevait, tendait le cou*). Les *doigts aux ongles carrés* constituent le vase communicant entre le sens figuré-énoncé de la chasse animale et le sens littéral-diégétique : la véritable quête intellectuelle qui a lieu parmi les livres. De ce fait, les *doigts aux ongles carrés*, tout comme la personification *ses doigts avides*, constituent la synecdoque (partie-tout) qui engage la totalité de son corps et esprit, à savoir, elle, dans sa recherche.

Comme Bresson, Sarraute cartographie la main présentée dans ses différentes parties et associée à des gestes différents. Ainsi, la vie malaxée et pétrie du tropisme x, ou l'anatomie de

¹ Voir Robert Bresson, *L'Argent* (1983), 00:53:07-00:53:11.

l'instant qui concentre la main étouffée de l'enfant dans le tropisme viii. Pourtant, de la même façon que, chez Bresson, la rencontre des corps fragmentés permise par l'argent ne peut être que frustrante, les tropismes de Sarraute témoignent de la tragédie de l'impossibilité du contact, établi à partir du mensonge et du paraître, toujours de peur d'être « repouss[é] [...] du revers de la main » (Sarraute, 1996 : 17). Impulsés par le même élan que les personnages de Dostoïevski, le vide résultant du contact dans *Tropismes* annonce celui des *Fruits d'or*, situé cette fois-ci parmi les intellectuels, les gens « de goût ». C'est ainsi qu'Arendt conclut son article dédié au roman de Sarraute, où, loin de rejoindre les autres (ces gens de « goût »), les sujets perpétuent le mensonge d'un monde partagé en apparence :

Ce sentiment de parenté naturelle, au beau milieu d'un monde dans lequel nous sommes tous arrivés comme des étrangers, ce sentiment est monstrueusement faussé dans la société des 'raffinés' qui ont fabriqué, à partir du monde commun des objets, des mots de passe et des talismans, qui sont les moyens de l'organisation sociale. (Arendt, 1986 : 28)

Si les personnages de Sarraute restent isolés dans la farce sociale, les modèles et les personnages de Bresson restent, du fait de l'exigence du réalisateur et de la mécanique tragique de l'argent, respectivement, scindés des autres : « Chaque modèle est intrinsèquement enfermé en lui-même, inexorablement égocentré. Les relations inter-humaines ne participent pas à sa complétude atypique car les personnages se croisent mais ne se rencontrent pas, se parlent mais ne communiquent pas » (Saule, 2005 : s. p.). Isolement et scission promeuvent le passage de la recherche du contact frustré à la manifestation du malaise par la polyphonie schizophrénique sarrautienne, mouvement vers le dehors, et le mutisme bressonien, mouvement vers le dedans.

Dans son passage à travers l'histoire du corps et la cénesthésie, définie comme « perception interne du propre corps » (Starobinski, 1981 : 261), Jean Starobinski rappelle la thèse de Blondel à propos de la conscience morbide, qui, « incapable d'utiliser le langage comme le commande l'instance collective, est une conscience engluée dans l'individuel cénesthésique – dans le non-verbal ou le préverbal » (267). De la même manière, la sous-conversation, envahie par les clichés, est le dernier essai de rapprochement linguistique vers l'autre. Bien qu'il ne s'agisse que « [d']un langage de masques. Ils donnent l'illusion d'une communication entre les personnages » (Calin, 1976 : 49).

Le corps démembré et exposé par le détail constitue donc le lieu du malaise dont le seul possible soulagement est la violence qui s'échappe de l'éclatement physique et discursif. Par le fragment, Sarraute et Bresson achèvent le saisissement du réel brut, de la matière première du monde, perceptible par le rapprochement et par l'écoute de ce qui jaillit du discours éclaté. Mais c'est surtout par les éclats des corps, réceptacles et émetteurs de la violence, opposés et imposés à l'autre, qu'il est possible de s'approcher du réel, même s'il ne s'agit que de la partie expulsée, lapsus symptomatique qui ressort des fragments que l'on aperçoit. Là où l'évocation prévaut sur la narration, où le détail prime sur la vision d'ensemble, le réel brut n'est que la pointe perceptible de ce qui reste à l'extérieur, dans le hors-champ, l'événement qui ne se concrétise pas, ce qui ne nous est pas montré, qui nous échappe.

III. Figures du Réel

Empruntant le terme de Pascal Augé, Deleuze définit l'*espace quelconque* comme « un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties [...] ». C'est un espace de conjonction

virtuelle, saisi comme pur lieu du possible » (Deleuze, 1983 : 155). Pour le philosophe, l'espace quelconque est la manière la plus fine dans l'image-affection de « dégager la naissance, le cheminement et la propagation de l'affect » (155) – de la qualité-puissance –, en tant que priméité, c'est-à-dire, « des qualités ou des puissances considérées pour elles-mêmes, sans référence à quoi que ce soit d'autre, indépendamment de toute question sur leur actualisation » (139).

Les escaliers, les couloirs, l'espace entraperçu lorsque l'on ouvre et ferme des portes... Dissociés d'un tout de plus en plus renfermé sur lui-même, ces espaces se construisent dans *L'Argent* de Bresson par le rythme des allers-retours, montées-descentes. L'espace se replie sur lui-même faisant émerger l'expression la plus pure. La porte d'entrée de la maison d'Yvon, le protagoniste, s'ouvre, mais ne permet pas d'apercevoir l'intérieur de la maison, seulement une autre porte qui montre légèrement un espace diaphane avec une table. Au lieu de permettre au spectateur d'entrer avec Yvon, c'est une coupure qui conduit à l'intérieur, tout en dotant la scène² d'une force propre, indépendante de la suite. La porte apparaît dénuée de tout autre référent spatial, ce qui nous empêche de l'identifier comme telle d'un premier regard, de la même manière que le mur décrit par Prévoyeur comme un « Rothko triste » (Prévoyeur, 2003 : 120), de par l'abstraction anti-narrative de l'image. La porte est donc contenue dans un plan rapproché qui ne couvre que l'espace entre le cou et les genoux du personnage qui essaie de l'ouvrir lorsque sa petite fille apparaît sur le seuil pour le recevoir. La coupure du corps du père permet une plus grande focalisation sur l'affection qui affleure de l'enfant, seul visage expressif parmi les modèles et peut-être le seul instant du film qui concentre du bonheur, bien qu'issu de la naïveté.

La question des lieux impersonnels, des lieux de passage, est centrale dans la cartographie du tropisme iii. Le tableau, peut-être inspiré des « contacts de Nathalie Sarraute avec les exilés russes, ainsi qu'avec les juifs qui dans les années 30 fuyaient le nazisme » (Minogue, 1996 : 1727), dépeint un univers fade, dépourvu de vie, dont la gamme de couleurs, s'il y en a une, se limite au gris et à la tonalité sombre : « des cours sombres » (Sarraute, 1996 : 6), « le fond sombre du couloir » (7). Des non-personnages comme des non-lieux, des existences anonymes identifiées à des espaces anonymes : « une salle d'attente dans une gare de banlieue déserte » (6). Comme l'espace, la personne est démunie des traits qui l'identifient, qui la rendent unique ou qui la relient à quelqu'un, à quelque chose, ou à un souvenir :

Ils ne cherchaient jamais à se souvenir de la campagne où ils avaient joué autrefois, ils ne cherchaient jamais à retrouver la couleur et l'odeur de la petite ville où ils avaient grandi, il ne voyaient jamais surgir en eux, quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les devantures des magasins, quand ils passaient devant la loge de la concierge et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir un pan de mur inondé de vie, ou les pavés d'une cour, intenses et caressants, ou les marches douces d'un perron sur lequel ils s'étaient assis dans leur enfance. (6)

Le refoulement mémoriel des espaces qui incarnent les bonheurs du passé, des images d'affection – des lieux ouverts (la *campagne* et la *ville*), ou des fragments de lieux fixés dans le souvenir (*un pan de mur, les pavés d'une cour et les marches d'un perron*), avec des attributs qui les

² Voir Robert Bresson, *L'Argent*, 00:11:06-00:11:30.

personnifient, dénotant le plaisir d'être là (*inondé de vie, intenses et caressants et douces*) – constitue le déni du sentiment, de la sensation même ou tout simplement de la capacité de ressentir. Pourtant, le déni se trouve lui-même nié dans l'acte d'énonciation qui réhabilite, par contraste, le pouvoir de ces images dans un espace entièrement différent du précédent. Il s'agit des *rues de leur quartier*, où l'existence est sèche, vidée de vie.

Le seul rapprochement, la seule occasion de réconciliation avec l'humanité apparaît lorsque, « [d]ans l'escalier de leur maison, ils rencontraient parfois 'le locataire du dessous' » (6). Mais cette possibilité disparaît dès que, par le discours direct, il est désigné en fonction de l'adverbe spatial qui, loin d'être indépendant et de l'individualiser, est soumis à un système de référence variable selon l'énonciateur. Dans l'expression « le locataire du dessous », l'individu s'efface devant l'espace qui empêche tout rapport personnel et intersubjectif, lui-même effacé en tant que lien entre les individus. Ainsi disparaissent-ils, père et enfants, comme absorbés par un lieu faute de lumière, sans que l'on puisse les suivre : « La porte de leur appartement s'entrouvrirait un instant pour les laisser passer. On les voyait [...] s'éloigner silencieusement, glissant vers le fond sombre du couloir » (7) et s'évanouit avec eux toute possibilité d'atteindre la chaleur humaine. L'affection devient donc la douleur, la perte, le besoin d'oubli et la non-rencontre sur le seuil de la possibilité. C'est l'attente de la rencontre qui semble pouvoir se concrétiser, mais qui finit dissoute par la force de l'espace qui sort du cadre, le hors-champ par lequel disparaissent « le locataire du dessous » et ses enfants dans le blanc de la fin du tropisme.

Le traitement de la porte chez Bresson et Sarraute constitue la matérialisation de toutes les possibilités de l'image-affection. Si, chez le premier, la porte est le cadre qui fait apparaître le visage expressif de l'enfant, tout en abolissant la sensation d'espace (Deleuze, 1983 : 136) et en nous cachant ce qu'il y a derrière, chez Sarraute c'est le dos du « locataire du dessous » qui nous montre la porte, de sorte que l'espace devient le centre de l'expression. Le contraste des portes chez les deux créateurs fait ainsi varier les affects du désir à l'inquiétude.

La place du récit bressonnien et sarrautien est, en définitive, dans le hors-champ, en dehors du présent de l'action. Dans *L'Image-mouvement*, Deleuze attribue deux aspects au hors-champ :

[U]n aspect relatif par lequel un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas, et qui peut à son tour être vu, quitte à susciter un nouvel ensemble non-vu, à l'infini ; un aspect absolu par lequel le système clos s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et n'est pas de l'ordre du visible. (Deleuze, 1983 : 30)

Chez Sarraute, le hors-champ se manifeste comme la suspension provoquée par l'attente et la peur ressenties dans les tropismes v, vii, ix, xx. Ces quatre scènes se concentrent sur l'effet et la sensation, sans jamais manifester la cause logique, réfléchie, exposant des tableaux où l'expression passe au détriment de l'action et dans lesquels le réel brut montré cache le Réel défini comme « [...] ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu'il cogite, où la *res cogitans*, ne le rencontre pas » (Lacan, 1973 : 49).

Comme les yeux du lecteur de journaux concentré sur la rubrique « Actualité », dans la scène de la fusillade dans *L'Argent*, le spectateur bressonnien traverse l'événement sans s'apercevoir de ce qui est en train de se passer. Comme le journal au lecteur, le film cache l'action à son spectateur, le premier concentré sur les actualités, le second sur ce qui apparaît dans le cadre. Tous deux ratent ce qui reste dans le hors-champ.

La fin de *L'Argent*³ constitue dans ce sens le paroxysme de l'action en hors-champ. Si, d'un côté, il s'agit de l'instant le plus intense – la véritable consécration d'Yvon en tant que meurtrier de toute une famille –, de l'autre côté, le crime du protagoniste reste relégué à l'*après-coup* : ce n'est que grâce au parcours du chien de la maison que le spectateur découvre les corps assassinés. Les images se succèdent à la vitesse du pas du chien, comme des échantillons d'un cauchemar, construites à la manière d'un rêve – par des fragments déplacés qui seront condensés par le montage. Finalement, dans la dernière chambre, la dernière personne vivante, la femme aux cheveux blancs qui « n'attend rien⁴ », attend patiemment son heure. De sa mort, seul le geste d'Yvon saisissant la hache nous est montré. Le hors-champ garde le mystère, le secret d'une mort qui, comme celle de la *Jeanne d'Arc* de Bresson, devient sacrée. Du fait d'être sacrée, elle ne peut pas être dite, et relève dès lors du régime de l'euphémisme :

Le verbe que nous avons rendu par « adorer en silence », c'est *euphemein*. De ce mot, qui signifie à l'origine « observer un silence religieux », provient le terme d'« euphémisme », lequel désigne les mots tenant lieu d'autres que la pudeur ou la politesse interdisent de prononcer. (Agamben, 2003 : 34-35)

Le hors-champ constitue donc l'expression euphémique, aussi bien chez Bresson que chez Sarraute, qui rejette le face-à-face avec le récit. En revanche, il « témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle 'insiste' ou 'subsiste', un Ailleurs plus radical, hors de l'espace et du temps homogènes » (Deleuze, 1983 : 30).

Faute de représentation, le Réel est ce *quelque chose*, ce *cela* d'inquiétant qui, comme dans le tropisme xx, ne nous laisse pas dormir, nous réveille. Caché dans la profondeur la plus sombre des tiroirs, derrière une porte, dans un regard, dans la coupure d'un plan, dans le fragment du corps, dans l'effet que produit la mécanique du mouvement qui n'est plus pensé par le corps agissant automatiquement. Caché, il attend. « Le [R]éel, dit Lacan, c'est au-delà du rêve que nous avons à le chercher – dans ce que le rêve a enrobé, a enveloppé, nous a caché, derrière le manque de la représentation dont il n'y a là qu'un tenant-lieu » (Lacan, 1973 : 59). En lien avec la définition de Lacan, Philippe Arnaud résume ainsi la place du réel dans l'œuvre de Bresson :

Le réel, dans la réalité, c'est ce qui n'est pas encore assimilé, et à l'écran, le réel, c'est ce qui n'est pas immédiatement ou directement figurable. C'est ce qui se passe entre les choses. [...] Le réel ne se confond pas avec la réalité, il en est la part excédentaire, dont la réalité, ce réel connu, pacifié, égal à son attente, porte le chiffre ou l'empreinte. [...] Le réel relève d'un rapport entre indices qui désignent son apparition, le défaut dont s'accompagne son étrangeté. [...] Le réel travaille dans une déhiscence de la réalité perceptible. Il désigne un lieu vide, c'est celui qui résulte d'un croisement, et produit une énigme qui s'élève au-dessus des interprétations avec la force irréductible d'un statut que n'épuise aucune des versions qui tentent de le nommer. (Arnaud, 2003 : 17-18)

³ Voir Robert Bresson, *L'Argent*, 01:16:28-01:18:41.

⁴ Voir Robert Bresson, *L'Argent*, 01:15:07.

Le Réel, c'est l'impossible avec le vide pour seule géographie, gisant dans l'abîme, aucune lumière ne peut l'atteindre, sauf peut-être celle de l'image-affection. Le hors-champ où le récit réside est, en définitive, le lieu commun aux deux créateurs, par lequel les frontières de l'invisible éclatent comme le réel immédiat, tout en faisant émerger la possibilité. Et c'est précisément dans le non-espace, dans le hors-champ, qu'existe le Réel. Il s'agit de l'espace (le non-espace) qui dessine la topographie de l'invisible, dont il est impossible de se rapprocher autrement que par le ressenti, l'infra-sensible. Un espace, en définitive, perçu par son négatif, au sens filmique, que l'on peut définir seulement par ses extrêmes – l'immédiateté sensible du réel brut. C'est là-bas où demeure ce *quelque chose* qui hante le devenir-action jamais matérialisé.

Derrière les portes, au fond du couloir, dans les tiroirs... c'est là où se cache l'irreprésentable, mais aussi dans les gares, dans les stations, des lieux communs, de passage quotidien où rien ni personne ne reste, des lieux qui invitent à l'oubli des mille visages, des mille gestes automatiques qui se répètent chaque jour et qui disparaissent... éphémères.

BIBLIOGRAPHIE :

ARENDDT, Hannah, & HABIB, Claude (1986). *Les Fruits d'Or: Nathalie Sarraute. Les Cahiers du GRIF*, 33, 16-28.

AUBERACH, Erich (1998). *Figura*. Madrid : Trotta.

AGAMBEN, Giorgio (2003). *Auschwitz: L'archive et le témoin*. Paris : Payot et Rivages.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970) *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil.

BRESSON, Robert (1988). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.

BRESSON, Robert (1983). *L'Argent*. Marion's Film, FR3, Eos Film.

BRESSON, Robert (1961-1962). *Procès de Jeanne d'Arc*. Agnès Delahaie.

BRESSON, Robert (1959). *Pickpocket*. Agnès Delahaie.

CALIN, Françoise (1976). *La vie retrouvée: étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Paris : Lettres Modernes Minard.

DELEUZE, Gilles (1983). *L'Image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Les Éditions de Minuit.

ESTÈVE, Michel (1983). *Robert Bresson. La passion du cinématographe*. Paris : Albatros.

LEE, Marc (1996). Tropismes : le réel comme rythme de l'histoire. *Études littéraires* 29, 1, 11-20.

LACAN, Jacques (1973). *Le Séminaire livre xi. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil.

MEYER, Bernard (1993). Synecdoque et tradition. *Histoire Épistémologie Langage*, 15, 2, 7-37.

MINOGUE, Valérie (1996). Notes et variantes. In : N. Sarraute, *Œuvres complètes* (pp. 1727-1735). Paris : Gallimard.

PROVOYEUR, Jean-Louis (2003). *Le Cinéma de Robert Bresson. De l'effet de réel à l'effet de sublime*. Paris : L'Harmattan.

RANCIÈRE, Jacques (2001). *La fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil.

SARRAUTE, Nathalie (1996). *Tropismes*. In *Œuvres complètes* (pp. 1-32). Paris : Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie (1996). *Conférences et textes divers*. In *Œuvres complètes* (pp. 1641-1713). Paris : Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie (1996). *L'Ère du soupçon*. In *Œuvres complètes* (pp. 1551-1620). Paris : Gallimard.

SAULE, Peggy (2005). Le mécanisme du corps comme manifeste de l'essence pure chez Robert Bresson. *Entrelacs*, 5, 73-77.

AIC

STAROBINSKI, Jean (1981). Brève histoire de la conscience du corps. *Revue Française de Psychanalyse*, 45, 261-279.