



---

## ***Portrait d'un Inconnu: zones ténébreuses et grises d'un jeu malsain***

LINA AVENDAÑO ANGUIA

*Universidad de Granada*

*Portrait d'un Inconnu* de Nathalie Sarraute figure la quête d'une identité impossible à cerner puisqu'elle n'existe qu'en vertu d'un balancement de forces antithétiques qui tend à une harmonie pourtant inexistante. Rien n'est simple. Les êtres tiraillés, dont le caractère obscur et suspect attire le narrateur homodiégétique, sont toujours à faces multiples, fuyants, pleins de replis inexplorés et secrets. Aussi les traits de soumission et de sujétion de la fille sous l'autorité du père intransigeant et oppressif s'avèrent-ils désavoués par une attitude butée. En effet, les simagrées de la victime à la «petite voix sans timbre, tout étranglée» (35)<sup>1</sup> sont désavouées par «la ligne furtive du dos» (31), «le derrière rentré comme une hyène» (34), «le cou tendu en avant plein d'une raideur agressive» (36), la tête qui «a l'air d'un poing serré» (*ibid.*). Toute l'opiniâtreté d'un combat mené avec acharnement affleure dans son air têtu et sûr d'insecte. C'est la fille qui finalement vient à bout, ou presque, d'un père que maîtrise provisoirement la docilité, la faiblesse visible à «son air ratatiné, comme vidé», «son visage un peu affaissé [...] car il a eu affaire à plus forte partie» (208). Cependant, *Portrait d'un Inconnu* n'est pas le portrait balzacien de l'avarice malgré l'acharnement de la fille, «le nez dans la crasse, fouillant, flairant partout, toujours à l'affût de quelques sous à gratter» (175). Il n'y est pas ques-

---

<sup>1</sup> Les références insérées de la sorte dans le texte renvoient aux pages de *Portrait d'un Inconnu*, Gallimard.

tion non plus de ce genre de «poupée grossièrement fabriquée, cette camelote de bazar à l'usage du vulgaire» (193), mais d'êtres «sans contours, chauds et mous, malléables» (*ibid.*). Des êtres dont les mouvements ressemblent plutôt à une ronde sans fin qu'aux «gestes de la vie courante, [qu'aux] poursuites des figures de ballet» (181). Si aucun caractère fixe, net et arrêté ne distingue des créatures au profil estompé, leur singularité s'affirme toutefois. Elle naît du paradoxe qui pousse la lutte autant à la violence de «déroutements de serpents dans l'ombre» (35), qu'aux jeux, aux mordillements, à «l'odeur familière, fade et un peu sucrée, de l'intimité» (181). Tantôt puissants, tantôt faibles, le père et sa fille se déchirent – elle, «un serpent qui redresse la tête et mord», lui, furieux «comme un chien qu'une guêpe a piqué» (119). Souvent, au contraire, ils se fondent «collés l'un contre l'autre, dans leur fade et chaude odeur, tout enveloppés de lourdes vapeurs» (182), ou encore «oscillant d'un même mouvement» (*ibid.*), lorsque leurs deux silhouettes ne forment plus «qu'une seule tache sombre» (196).

Le narrateur «vibrant à toutes les hideurs» (128), «corps conducteur à travers lequel passent tous les courants» (131), victime de ses propres persécutions devient, lui aussi, objet de suspicion. Il arrive lui-même à être toisé par l'œil narquois — celui du père — qui le voit «courir à la recherche de sensations, de “visions d'art”» (88). Lors de sa visite au musée, le narrateur est «semblable au criminel qu'une impulsion morbide pousse à revenir hanter les lieux du crime». Son «besoin de jouer [avec lui-même] un jeu dangereux, malsain» (81) le pousse vers le *Portrait d'un Inconnu*, sentant comme celui-ci «lan[ce] vers [lui], avec un douloureux effort, de la nuit où il se déba[t], son appel ardent et obstiné» (*ibid.*). Sa libération provient de cette découverte. Se reconnaissant effectivement dans l'indifférencié, il s'identifie au portrait de l'homme aux contours flous, incertains et fragmentaires, *l'Inconnu*, l'homme au pourpoint, dont les «yeux seuls [...] paraissaient avoir tiré à eux et concentré en eux toute l'intensité, la vie qui manquait à ses traits encore informes et disloqués» (80). S'érige, dès lors, un sujet de conscience qui, à travers un sondage intime, manifeste son essence multiple, insaisissable alors que l'image émergée se plie au regard de surface qui en façonne et fige la netteté fallacieuse.

Cette prospection abyssale ne trouve d'endroit légitime que dans les zones ténébreuses et grises. Par exemple «dans la pénombre de ce qu'on appelle poétiquement “le paysage intérieur”» (26), sur «une immense étendue grise le long de laquelle [on] se sent glisser doucement comme sur une paroi lisse» cherchant «quelque chose de sûr à quoi se retenir» (142), dans les cours sombres où l'on devine «de vagues grouillements dans les coins, des choses menaçantes». De même, c'est dans un paysage sous-marin que «toutes les choses ont l'air de va-



ciller, elles oscillent, [...] elles se boursouflent, prennent des proportions étranges» (168). Parfois, l'obscurité acquiert paradoxalement une inversion bénéfique comme l'allégresse ressentie sous «la lumière cendrée» (79) des salles silencieuses désertes du musée. C'est bien dans le coin le moins éclairé que la présence du tableau convoité est annoncée. Ainsi, les courtes bouffées semblables «à ces bouffées d'air âcre et chaud qui montent du sol dans l'air sec et froid de l'hiver» (*ibid.*), ou «la plaque dorée qui luisait dans la pénombre» (80) trahissent le portrait.

Au contraire, la lumière lénifiante dissipe la crampe au cœur, la sensation de vertige, permet de rejoindre «la terre ferme [...], les vitrines chatoyantes, les rues animées, le pressentiment exquis d'un effort apaisant et joyeux» (143). Au jour, l'univers est «frais et chatoyant comme sont après la pluie ces toiles d'araignées étincelantes où tremblent et brillent au soleil [...] des gouttelettes irisées» (153). Mais l'éclat souvent trompeur renferme une fixité mortelle qui étouffe la pulsion vitale:

Tout s'apaisera peu à peu. Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de sereine pureté que prennent toujours, dit-on, les visages des gens après leur mort. (212)

Ce qui renvoie à l'aspect clair et précis des choses, le fait ostensible, est abandonné pour un espace intérieur stagnant, où aucune progression n'est possible, où aucune hiérarchie événementielle n'est permise, où la fluidité temporelle est neutralisée. Ainsi, le présent, signe d'un temporel annihilé s'associe-t-il à un espace de sensations simultanées, superposées dans leurs transparences au gré d'un regard scrutateur.

Rien n'étant définitif, dans l'univers du possible, le sujet se révèle maniable. Livré au regard des autres, il reflète fidèlement l'image que les autres lui renvoient de lui, «sous [un] regard plein d'une attente paisible et confiante, [il] se soulève comme [il se doit]» (200), ou soumis simplement à la manipulation d'un regard tout-puissant, «hissé hors de son néant» (108), il se tient tout frémissant. «Comme les fils invisibles qui actionnent les marionnettes, le courant qui sort [des] regards dirige tous [les] mouvements, les gestes» (162). Cette malléabilité favorise une identité changeante, fluctuante, qui frise facilement la désintégration; «il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise» (67). Irrémédiablement la peur face à l'instable s'installe. Dès lors, pour parer à la précarité de son identité et de son univers, le sujet fragilisé s'acharne à fixer ses attaches, tente de s'accrocher à n'importe quel bastion de sécurité, d'ordre, de déjà vu.

S'ajoute à cette incertitude l'angoisse d'un temps qui fuit. Apparaît en conséquence la disposition à échapper «le dos humble et furtif» (36), «le dos aplati, comme poussé par le vent, [le] dos toujours rentré, comme menacé par derrière d'un coup de pied, [les] longues jambes maigres en avant» (34). Survient l'agitation frénétique dans les yeux qui courent comme traqués:

Ses yeux qui s'étaient mis à courir tout à coup comme l'aiguille aimantée qui se met à osciller plus fortement d'un côté à l'autre du cadran, indiquant l'intensité accrue du courant. Les coins de sa bouche se crispaient légèrement comme tirillés par un tic. Je sentais qu'elle avait envie de se dresser, de s'interposer pour empêcher quelque chose de se produire, pour l'arrêter, mais qu'elle ne pouvait que se contorsionner doucement sur place à sa manière silencieuse, à peine perceptible. (130)

En outre, la tendance à engloutir ou à répandre laisse voir chez certaines femmes «avec quelle adresse, quelle vorace obstination, elles happent au passage, font sourdre de tout [...] ce qu'il faut pour se tisser ce cocon, cette enveloppe imperméable» (42) ne pouvant empêcher cependant que «quelque chose d'épais et d'âcre filtre d'elles comme une sueur, un suint» (40). Tous ces désirs rampants, mordants qui se déroulent comme «des petits serpents, des nœuds de vipères, des désirs secrets et corrosifs» (*ibid.*), se déploient impunément au sein de l'intériorité la plus profonde, préservée sous l'anonymat. Si ces grouillements confus osent se montrer en pleine lumière, la plus petite menace suffit à les refouler dans des endroits sombres. À la surface, rien ne subsiste de ces drames minuscules, petites bêtes grises des régions intérieures qui rongent les formes ciselées dans un blanc mortuaire. Seul un objet solide et dur permet pour un instant de dissiper le danger, le drame fourmillant au seuil de la conscience. La barre de savon aux bords mystérieusement coupés devient ainsi «l'os qu'on emporte pour le ronger à l'aise dans sa tanière» (120), permettant de passer la nuit, d'écarter des angoisses d'autant plus dangereuses qu'elles s'avèrent intimes.

Aranéide dénicheur de faille, le père joue le jeu à son tour, comme le narrateur qui aime à disséquer le petit fait vrai: «il sent avec son flair subtil quelque chose [...] une petite bête apeurée, il cherche, comme on fouille» (37). Comme le narrateur, il éprouve «cette jouissance de maniaque, douloureuse et écœurante [...] qu'on ressent à presser entre deux doigts son propre abcès pour en faire jaillir le pus, arracher par morceaux la croûte d'une plaie» (178). Dominateur, le père étend son ombre gigantesque sur ce monde où ils vivent enfermés. Monarque paternel, il exerce son empire sur son entourage, ne fût-ce que le temps de captiver un regard innocent, d'étaler cet aspect de «rentier à l'abri de son



pavillon coquet... sa quiétude... ce sentiment de sécurité qui augmente curieusement avec l'âge» (110). Pourtant l'autorité de parade est facilement désarçonnée sous un tout autre prisme ; sous le regard inquisiteur de la vieille amie, par exemple, dans la grisaille morne et sale de la gare, il ne peut empêcher ses peurs d'affleurer.

Ce monde en conflit, vacillant, dévoile en abîme la fonction métanarrative même, où le narrateur étire ou accélère à volonté le tempo textuel:

L'araignée [...] tout change. Au gré de son caprice. Le monde, docile, s'élargit à l'infini ou au contraire se contracte, devient étroit et sombre ou immense et transparent. À son gré, les couleurs changent. Rien n'est fixe. Rien ne s'impose à lui, sous son impulsion comme la toile légère où se balance l'araignée, le monde oscille et tremble. (110)

Mais il existe également des moments de répit, de quiétude crispée, menaçante en équilibre instable à mi-chemin entre une sombre agitation et une fixité inquiétante. L'intervalle des heures grises, ces heures vides où tout reste en suspens. Il s'agit d'un instant de victoire sur le temps, privilège du *tout-puissant* «marchant avec la miraculeuse adresse du lunatique sur l'extrême bord du vide» qui se forme au début du dimanche après-midi, quand dans la sécurité trompeuse des petites rues il est «assoupi comme dans son élément» (124). Par contre, les ténèbres d'une nuit vivante, inquiétante favorise l'approfondissement d'une conscience qui s'engage dans les sombres abîmes du Moi. Si un temps intérieur se déroule en spirale profonde, à l'extérieur, l'instant s'élargit, s'étire, pétrifie toute pulsion de vie:

Notre vie, non pas telle que nous la sentons au cours des journées, comme un jet d'eau intarissable, sans cesse renouvelé, qui s'éparpille à chaque instant en impalpables gouttelettes aux teintes irisées, mais durcie, pétrifiée: un paysage lunaire avec ses pics dénudés qui se dressent tragiquement dans un ciel désert, ses profonds cratères pleins d'ombre [...] cette vision [...] qui le fait sursauter tout tremblant et le tient éveillé la nuit. (115)

La quête anxieuse soumise à un mouvement fébrile, grossissant dans le noir, ancrée dans l'enfance, manifeste un attrait pour l'état pur de l'être dénué, abandonné à ses pulsions primitives, sous le désarroi que déclenche toute indétermination. Il en résulte un tourment obscur imprégné de mort, qui nourrit l'activité prospectrice de pulsions morbides. L'esprit sonde aveuglément les tréfonds, attentif aux résonances de n'importe quel bruit suspect, comme un «enfant nerveux qui, entendant du bruit la nuit, cherche dans tous les coins [...] quelqu'un



tapi là, une menace, prêt à se jeter sur lui» (119). Seul le fait solide et sûr, par son effet anesthésique, saura rétablir la tranquillité stérile, éloigner les contingences dans «l'univers calme et clair, aux contours nettement tracés, aussi différent de celui, gluant et sombre, que l'est le monde des adultes, du monde ouaté et flou de l'enfance» (76).

Toute cette agitation interne est conçue dans l'angoisse larvée que procure une idée particulière du temps. Perçus comme fuite inexorable, les symboles du nocturne et des ténèbres y restent associés. De même, la jonction du bruit et du mouvement s'attache à rendre l'intériorisation du temps passé, un temps mort auquel on s'accroche avec une complaisance malsaine, celle que trahit la scène où le père compte la nuit «les torchons salis qui sèchent à la cuisine, les allumettes brûlées» (24) ou «ramasse les vieux journaux» (*ibid.*). L'écoulement du temps est d'autant plus redoutable qu'il constitue en outre un mal dévorant, incarné dans *Portrait d'un inconnu* par la femme terrible, sangsue avide. La femme possède de fait tous les signes sacrés d'une vestale du culte à la mort, ses paroles sont toutes-puissantes: «elle semble être comme les élus que la Divinité choisit pour accomplir de saintes missions» (103). Puisque selon G. Durand (1984: 104), l'eau est mortuaire, véritable doublet substantiel des ténèbres, l'appel de l'ondine n'est ici qu'un encouragement ténébreux à la mort. Ainsi, lorsque «l'eau suinte», que «le papier est devenu gris», qu'il «s'est décollé et pend» (149), «elle jouit de le traîner là, devant ce trou, cette tache qui suinte, dans cette crasse qu'elle croit être à eux deux, mais qui n'est qu'à elle» (141). Cette conception de la féminité vorace, ténébreuse, renforcée par l'isomorphisme qui relie le sang vicié et noir à l'eau souillée et néfaste (Durand, 1984: 110), apparaît clairement dans l'exemple suivant:

C'est quelque chose de minuscule [...] Il la reconnaît c'est la saveur, c'est la couleur même de la peur [...] des réminiscences macabres [...] on entend des coups de sifflet déchirants, annonceurs de séparations tragiques, d'arrachement, la vieille est là, près de lui, sur le banc, avec son ventre pointu, sa bouche édentée... elle le regarde d'un petit regard de côté et sourit de son sourire inquiétant, faussement tendu... [...] il sent sa pointe acérée plantée en lui comme un dard: «ils sont durs avec vous», et il presse et il gratte et il fouille tout autour comme on fouille impitoyablement la chair tuméfiée [...] elle, toujours insatiable, plus avide, fixée sur lui comme une sangsue, elle draine toutes ses forces, elle le vide... [...] l'angoisse, comme un sang vicié et noir, s'épaissit et enfle». (117-118)

Pourtant l'empire des ténèbres n'est pas l'apanage de la femme, envisagée dans l'imaginaire de l'auteur plutôt comme mythe de la mort que comme personnage type dont l'essence négative serait attachée à une perception im-



mémoriale de la féminité. Suivant un mouvement pendulaire propre à l'univers sarrautien qui veut que tout soit voué au renversement, le père, métamorphosé en envoyé de la mort, devient le bourreau et exerce son emprise sur sa victime:

L'adolescent maussade continuait à les suivre docilement en silence. L'auréole dont ils se nimbaient le fascinait sans doute, ou peut-être n'avait-il pas la force de lutter, tout affaibli qu'il était, fragile et sans défense dans l'air trop tiède et doux, dans la mollesse déliquescence de ce soir de printemps.

De temps en temps, on les voyait s'écarter et se donner de grands coups sur l'épaule, l'air satisfait, et les pans de leurs longs pardessus noirs, un moment confondus, se séparaient et flottaient derrière eux comme des bannières, des étendards. (113)

Conjurer la mort, soustraire le sujet à l'écoulement du temps, voilà le défi. D'une part, l'image de l'indéfectible appelle un univers stable, sans aucune fissure, où l'on s'accroche aux attaches familières et à la quotidienneté afin d'écarter l'angoisse, d'évincer toute pulsion funeste. Les grouillements intérieurs, inquiétants, se heurtent aux cloisons étanches d'une lumière éclatante qui se plaque sur la conscience obscure pour en étouffer la moindre flétrissure:

Et quand le jour se lève tout à fait, quand le voisin ouvre ses volets, quand la bonne referme en entrant, d'un claquement familier, la porte de la cuisine –la petite boule s'arrête. Le calme se fait en lui [...] le réveil est paisible. La barre de savon, posée sur la planche au-dessus de l'évier, luit doucement au soleil matinal, comme le sable moiré de la plage après une nuit d'orage. (123)

D'autre part, la victoire sur le temps signale le rétablissement salutaire, quoique momentané, par lequel sont surmontés l'état de déchéance et la puissance perdue. Le temps et l'espace s'ouvrant dans un infini transcendant, une certaine sublimation ajoutée à une certaine pureté semblent se livrer à une conquête de soi:

Je voyais à mon approche se lever à grands coups d'ailes joyeux les oiseaux blancs dehors, sur la place.

Je me sentais libre tout à coup. Délivré. L'Inconnu [...] m'avait délivré. La flamme qui brûlait en lui avait, comme un chalumeau, fondu la chaîne au bout de laquelle ils me promenaient. J'étais libre. Les amarres étaient coupées. Je voyageais poussé vers le large. (81-82)

Or, l'initié, le lecteur accoutumé aux textes sarrautiens, s'attend au refus d'adhérer à toute pureté nettement tranchée. En effet, là encore, l'ironie dissipe



l'ascension enthousiaste. Pour évincer le trompe-l'œil, l'auteur se sert cette fois du père — ombre ou conscience — qui prend le dessus et arrive à désavouer le narrateur:

Ils surgissaient devant moi partout plus intenses, plus rayonnants qu'ils ne l'avaient jamais été, mes bijoux, mes délices d'autrefois. [...] Le temps, comme l'eau qui se fend sous la proue d'un navire, s'ouvrait avec un bruit de soie froissée sous l'épave du bateau. De minces crêtes d'écume blanche couraient, frémissantes d'allégresse...

«Assez! Taisez-vous! Assez!» Une forme vêtue d'un complet gris se soulevait, un dos rond se penchait [...] C'était à moi, je le savais bien, qu'il criait. (85-86)

Que Nathalie Sarraute nie la lumière, qu'elle revendique le monde des ombres, et l'ascension noire découvre le creusement d'une conscience, le lieu propice à la prospection: le narrateur monte l'escalier sombre, fouille, trouve «cela [...] leurs déroulements de serpents dans l'ombre» (34). Mais c'est surtout la descente qui dilate l'instant par une pénétration au plus profond de l'être. Le temps s'intègre, de la sorte, à la matière sombre dont la lenteur, immanente à la viscosité, s'attache au creusement intérieur. Souvent un suintement visqueux et lent, éloigné d'un éclat trop ardent, se double d'une chaleur douce, rassurante et intime où s'agglutinent les obsessions cachées.

Le miroir, ce doublet ténébreux de la conscience dont parle G. Durand (1984), s'avère être pour l'auteur des tropismes un écran par lequel, en proie à ses soupçons, le narrateur soumet ses personnages au crible de son regard. Le miroir, véritable verre déformant interposé, sert ainsi à dépouiller le personnage de ses traits distinctifs, manifestant de la sorte le redoublement d'une nature scrutatrice, celle du narrateur. L'anamorphose réduit l'image du personnage, désormais dépossédé de son identité, à une condition louche, à un dos noir, à un être en fuite ou encore à une ombre projetée sur un mur. Le miroir et le mur se rejoignent de ce fait dans l'isotopie du reflet obscur, indice de faille, de fissure. L'être aux contours indéfinissables n'est pourtant pas exempt de sentiments calfeutrés, de penchants intimes qui se révèlent dans la réduction à une composante essentielle. Surgissent alors des visions noires, comme des champignons dans l'ombre, une tête comme un poing, un dos, des jambes, des yeux saillants, ou encore, des habits noirs qui dénoncent la fascination pour le monde des ombres.

L'instinct de mort, le désir d'union avec l'autre, de syncrétisme, pousse donc le narrateur à plonger dans l'indifférencié, dans cette conscience anonyme, innommée, espace aux remous confus où la durée s'instaure en permanence, se



déploie en profondeur. Toute dénomination pétrifie la virtualité à laquelle est voué le personnage. Celui-ci se transforme en ombre fuyante, trouble et foisonnante, ou encore en intimité noire. La noirceur de l'univers tropismique, que justifie le creusement intime, identifie l'écriture sarrautienne à un véritable creuset où se dissout l'identité<sup>2</sup>. Ce phénomène de fusion explique que le narrateur soit souvent nargué par ses personnages — finalement réduits aux voix d'une seule conscience qui s'interpelle. Quant aux visions noires, fétiches chers à l'auteur, elles ne dépendent que du sujet de conscience, ce *je* qui est tout et qui n'est rien<sup>3</sup> car c'est bien lui qui les fait surgir.

Le narrateur adhère à son personnage, se colle à lui, et s'il en usurpe la place, il disparaît à son tour - ombre fuyante, anonyme:

Ce mur me convient très bien comme fond. Nos silhouettes sombres se découpaient sur lui: elle, son dos aplati, ses jambes maigres lancées en avant, sa tête tendue en avant comme un poing, ses yeux saillants et durs fixés droit devant elle ; moi, trotinant à son côté, tourné vers son profil, avec sur mon visage ce sourire obséquieux, sinistre, niais, exaspérant. (52)

Poussée à l'extrême, l'adhésion aboutit à une véritable absorption. À force d'y regarder de trop près, le narrateur est lui-même imprégné de sa propre vision. Se dégagent de la sorte des parallélismes parlants: «les réveils de condamnés à mort» du père (114) coïncident avec un sentiment de vide chez le narrateur qui commence «à sentir [en lui] quelque chose qui se soulève], [...] comme cogné de la nuit un volet mal fermé» (73-74). Des pulsions identiques les rapprochent, «un sentiment [...] qui le poussait à se redresser et à brandir — sa vie — devant ses amis étonnés, effrayés, qui essayaient de le calmer» (90). Des sensations également partagées avec la fille car «elle sent [...] une sorte de tremblement, d'excitation pénible et douce qui monte, qui augmente...» (34). Alliés lorsque lui et la fille défiaient le père de loin en train de se «pavaner quelque part à

<sup>2</sup> «Il est vrai que chacun de nous est différent de tous les autres par la combinaison de ses éléments innombrables, mais, à un certain niveau, là où ces éléments prennent leur source, nous sommes tous faits de la même substance. Il n'y a rien, qu'à l'échelle microscopique, en tant que vélléité, virtualité, tendance à peine consciente, nous n'ayons pressenti ou ressenti». (Sarraute, préface à Weismann, 1978: 10).

<sup>3</sup> «être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un "je" anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, qui a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent, privés d'existence propre, ne sont plus que des visions, des rêves, cauchemars, illusions, reflets, modalités ou dépendances de ce "je" tout-puissant» (Sarraute, 1956: 72).

son détrimment, de faire les parasites, pâmés devant “les chefs-d’œuvre”» (93). C’est également à ce trait, «le même flair» (31), attribué à la fille que le narrateur se manifeste parfois. Ou encore, quand le jeu a mal tourné et qu’il n’a plus de prise sur ses *personnages*, sa voix de victime prend une intonation mièvre (87).

Par un effet retors, le narrateur, capable de pressurer la chair ferme au point d’en faire «une enveloppe exsangue, informe et grise» (67), est pris à son propre jeu. Le pressurage de l’écriture impose, à la fin du roman, l’aspect lisse et net du père et du narrateur, adhésifs l’un à l’autre, ressemblant à «deux grosses poupées qu’on vient de remonter» (209). La petite vision qui, soumise aux jeux malsains, «gît entre [eux deux] maintenant, déchiquetée, inerte et grise, une souris morte» (49), se perd définitivement dans les mots «au goût insipide, un goût fade, légèrement écœurant... Du réchauffé...» (188). Ainsi, le narrateur s’avère-t-il l’hypersensible nourri de cliché, semblable à:

ces coureurs cyclistes qui, la course terminée, assis dans un fauteuil, continuent, sans pouvoir s’arrêter, à remuer les jambes comme s’ils étaient encore sur les routes en train de pédaler. (188)

Pourtant l’échec n’est qu’apparent puisqu’une nouvelle réalité appelle à être élaborée, attend son heure. Le lecteur engagé à «franchir un pas de plus» (212), saura retrouver la vie ailleurs, prêt à recommencer le cycle, loin de «toutes ces apparences qui n’ont d’autres buts que de vêtir le personnage de vraisemblance» (Sarraute, 1956: 78). Et si «l’avarice était le père Grandet, elle en constituait toute la substance [...] et recevait de lui, à son tour, sa forme et sa vigueur» (*ibid.*: 77), *Portrait d’un Inconnu* est un jeu dangereux, malsain qui incite le lecteur à partager des impulsions morbides.

#### BIBLIOGRAPHIE

- DURAND, G. (1984), *Structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Bordas (Dunod), 1969.
- SARRAUTE, N. (1978), *L’ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
- (1989), *Portrait d’un Inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.
- WEISSMAN, F. S. (1978), *Du monologue à la sous-conversation*, Paris, Nizet.