

## ***Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier : un récit indécidable?**

Abdoulaye DIOUF, Université Cheikh Anta Diop (Dakar)

layebbg@yahoo.fr

### **Résumé**

À rebours de l'idée répandue qui classe *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier dans la veine du récit classique en raison du parcours initiatique de son héros – le jeune Olivier –, cet article démontre, en partant de l'étude de plusieurs catégories romanesques, qu'il s'accommode plutôt de l'indécidabilité narrative qui clôture le règne du sens unique et proclame l'ère de l'entremêlement des critères classificatoires. De ce point de vue, le roman semble anticiper sur l'esthétique romanesque contemporaine autour de la subtilité de l'entre-deux.

**Mots-clés** : Chronotopie, Indécidabilité, Langage, Modernité, Personnage, Quête, Tradition.

### **Abstract**

Contrary to the widespread idea that Robert Sabatier's novel entitled *Les Allumettes suédoises* is in the vein of classical narrative because of the initiatory journey of its hero - the young Olivier - this article demonstrates, starting from the study of several novelistic categories, that it rather adapts to narrative undecidability which closes the reign of the one-way sense and proclaims the era of the intermingling of classificatory criteria. From this point of view, the novel seems to jump ahead the contemporary romantic aesthetics around the subtlety of the in-between.

**Keywords**: Chronotopia, Undecidability, Language, Modernity, Character, Quest, Tradition.

## Introduction

Souvent présenté comme un roman traditionnel sans grande prétention, avec un récit aux allures initiatiques, *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier, pour peu que son auteur soit académicien – il fut membre de l'académie Goncourt –, n'en est pas pour autant académique. Voici ainsi posé le postulat à partir duquel cet article voudrait montrer que son écriture, à la forme subtilement composite et au style finement tricoté, conjoint savamment tradition et modernité au carrefour d'une esthétique qui s'apparente à ce que B. Blanckeman (2008, p. 206) appelle l'indécidabilité, dans le sens d'un « embrouillement des repères distinctifs » que S. Houppermans (2008, p. 138) présente comme « la conséquence des découvertes fondamentales de la science au XX<sup>e</sup> siècle ; Einstein, Heisenberg et leurs successeurs ont effacé les frontières séculaires entre matière et mouvement, entre matière et énergie, entre temps et espace ». Un tel fonctionnement erratique du récit procède sans doute, chez Robert Sabatier, de l'orientation esthétique de son roman à l'époque de sa parution – les années 1969 –, dernier quart du siècle marqué par une série de crises<sup>1</sup> que l'écrivain tente de représenter par le biais d'un état extrême d'incertitude à travers lequel il se montre moins épris des appartenances (d'école, de genre, etc.) et plus acquis aux formes hybrides. Ce sont ces crises (extratextuelles) dont les récits indécidables se veulent être l'écho (intratextuel) :

À époque incertaine, récits indécidables : la notion d'indécidabilité narrative se veut la théorisation souple de ce postulat [...]. La notion de récit indécidable désigne alors un texte aux degrés de fictionnalité différenciés, qui subvertit les catégories littéraires établies en surimprimant leur protocole. À toute tension unilatérale, toute concentration polarisatrice, il préfère la mise au clair de ses possibles, la mise en doute du parti-pris, du pari tenu – récit dévoyé, qui se complait hors des lignes droites, en traverse des marges. Pluralité, différences, simultanités, paradoxes : tels en seraient les paradoxes structurels (B. Blanckeman, 2008, p. 11-13).

---

<sup>1</sup> Crise économique (augmentation de l'inflation et du taux de chômage dans les pays industrialisés), géopolitique (reconfiguration de l'espace international avec la dislocation des systèmes communistes), idéologique (remise en cause des grands référents communautaires en France), biologique (nouvelles formes de conception de la vie humaine comme le clonage du génome humain).

Ainsi conçu, le récit de Robert Sabatier entretient un rapport problématique avec le sens, clôturant, de la sorte, toute vue unifiante et totalisante pour finalement présenter le texte comme une boîte de Pandore d'où peuvent s'envoler toutes les virtualités interprétatives. Il s'agit, en partant des travaux de B. Blanckeman sur « les récits indécidables », de la théorie du récit de P. Ricœur et des modélisations en sémiotique narrative (A. J. Greimas, J. Fontanille), de voir dans quelle mesure *Les Allumettes suédoises* se situe dans un entre-deux subtil. Nous l'analyserons à partir de catégories romanesques dont certaines sont certes esquissées, mais d'autres non encore explorées par la critique qui s'intéresse à l'indécidabilité narrative et à l'œuvre de Sabatier. L'on se demandera alors comment, en minant la quête dans le roman (1), on voue les personnages à l'indétermination et à la sous-détermination (2) qui les confinent ainsi dans un chronotope indécidable (3) où le langage se montre parasitaire (4).

### **1. Autour d'une quête problématique**

La pratique sémiotique, d'A. J. Greimas (inspiré par le modèle de V. Propp) à J. Fontanille, a toujours mis en avant un modèle narratif fondé sur un manque à combler, faisant ainsi de la quête un élément indispensable au récit. Celle-ci se présente, tel que Greimas le montre dans *Sémantique structurale*, comme un désir qui mobilise le « sujet » et les autres actants qui l'aident (« adjuvants ») autour d'un « objet » à l'obtention duquel s'opposent aussi d'autres forces (« les opposants »). C'est le schéma de « l'épreuve et de la quête » généralisé par la sémiotique narrative des années 1960-1970 et que J. Fontanille (2003, p. 115) considère comme « un schéma universel du sens de l'action » en ce qu'il s'intéresse à la circulation des objets de valeurs. Cette quête, qui montre l'ancrage des événements dans un projet humain, est d'autant plus importante qu'elle fait partie des critères définitoires du récit retenus par C. Bremond (1966, p. 62) : la succession, l'intégration dans l'unité d'une même action et l'implication d'un intérêt humain.

Dans *Les Allumettes suédoises*, la quête est présentée de manière problématique. En effet, non seulement son objet n'est pas explicitement désigné dans la formulation initiale, mais elle est minée et très tôt vouée à l'échec par une dynamique qui l'assujettit à une chose inatteignable aux allures orphiques. Avec l'emploi du conditionnel (« il ne pourrait jamais l'atteindre ») et de l'indéfini (« quelque chose ») qui encadre la formulation de cette quête, le récit se prête alors à l'ouverture des possibles :

Atteint par la mélancolie, Olivier, sans mère, sans sœur, pensa que durant des soirs et des soirs, il errerait ainsi dans la nuit à la recherche de quelque chose qu'il ne pourrait jamais rejoindre, se réchauffant mal, comme aux braseros d'hiver, à des foyers étrangers, les siens étant éteints à jamais (R. Sabatier, 1969<sup>2</sup>, p. 94).

Après avoir présenté les circonstances de la mort de la mère d'Olivier –Virginie Châteauneuf – et évoqué rapidement le décès de son père – Pierre Châteauneuf –, le récit offre ainsi au lecteur un champ d'actualisations inférentielles qui n'interdit pas, pour faire l'étiologie du manque qui frappe Olivier, de rattacher cette quête à la recherche d'un paradis perdu – l'affection maternelle au regard des relations fusionnelles qui les unissent – dont la rue Labat où il erre constamment constituerait l'ersatz. Le personnage principal de Sabatier, dans cette situation de manque incommensurable, se résout finalement dans la peau d'un individu aboulique, sans ambition, condamné à l'errance sans cesse dans les rues de Montmartre et de Paris. Avec cette errance – marque de l'indécidabilité – à l'intérieur d'un espace clos et l'absence de perspective claire qui la caractérise, Olivier Châteauneuf s'illustre dans un manque de détermination dans l'action que nous étudierons plus amplement dans la seconde partie de notre analyse. D'ailleurs, c'est sous le mode de l'émerveillement et de l'éveil qu'il découvre la rue de manière épiphanique et, par métonymie, la vie réelle dans toute sa nudité, à la manière d'une scène de spectacle. Le sémantisme des verbes « voir », « observer », « retenir », « apparaître » et le lexique théâtral (« scène », « décor », « spectacle ») en disent plus :

---

<sup>2</sup> Pour toutes les autres références au corpus, nous renvoyons à cette édition de 1969.

Assis sur le bord du trottoir, [...]. Il ne se leva pas tout de suite, observant attentivement tout ce qui l'entourait comme s'il venait de s'éveiller dans un lieu inconnu de lui. Pour la première fois, le spectacle le retenait, scène après scène, décor après décor : jusqu'ici, il n'avait fait que se blottir dans les bras de sa mère, à l'écart des choses de la rue, il ne les avait jamais vraiment vues, et voici qu'elles apparaissaient dans leur existence propre, le ramenant à son corps, à ses vêtements, à lui-même (R. Sabatier, p. 9).

Cette situation sociale précaire qui enferme dans la solitude d'une existence piètre, sans grande ambition, est le propre de plusieurs autres personnages dans le roman. Ainsi, si la quête n'est pas minée et vouée à l'échec, elle est associée dans le récit à des objets sans valeur qui finissent par lui enlever tout caractère de désir ardent à la recherche duquel le personnage met en œuvre une série d'actions. C'est le cas de Jean qui, inscrit au chômage, jouait des cartes en complicité avec Georges, vendait des cravates à la sauvette et tenait un commerce de lames de rasoir. Il est présenté sous les traits d'un personnage « indécis » (donc indécidable) qui inscrit sa vie sous le signe de l'abandon sans une quête bien définie :

C'était un être pacifique, droit de caractère, indécis, timide, et qui, sans aide, avait élaboré une philosophie quotidienne, assez courante dans le quartier : il avait décidé une fois pour toutes de fuir les complications et de se fixer dans une existence monotone, sans ambitions et sans surprises, son destin idéal était contenu dans une expression imagée : « Vivre en Père Pénard » (R. Sabatier, p. 48).

Avec sa femme Élodie, Jean forme un couple à la périphérie de la modernité triomphante, qui se contentait de deux bicyclettes ou d'un tandem pour pédaler sur les routes (R. Sabatier, p. 49). De la même manière, le vieux trimardeur Bougras méprisait l'argent et « subsistait avec un minimum de travail en se livrant au pis-aller à des métiers épisodiques allant de l'emploi d'homme-sandwich à la tonte des caniches en passant par des collaborations avec des entreprises de déménagement, de pose de vitres ou de peinture. En bref, il donnait des "coups de main" » (R. Sabatier, p. 67). D'ailleurs son

ambition d'élever des poules défraya la chronique dans la rue. Par la suite, la bergerie succéda à la basse-cour. Par ailleurs, en dehors de son commerce de bagues, il cirait également les parquets d'un appartement de l'avenue Junot, travail qu'il juge « mercenaire, indigne et subalterne » (R. Sabatier, p. 319). Ces personnages de Sabatier sont réduits finalement à de petits métiers et à des emplois précaires symptomatiques d'une quête médiocre. Toutes choses qui mettent en exergue la profondeur érosive de la crise économique des années 30. Il en résulte des effets subversivement notables qui figent les personnages dans la médiocrité sociale qui débouche sur la révolte, l'anarchie et finalement sur l'incommunicabilité et la difficulté de vivre ensemble. Le cas de Bougras en est une preuve :

Il logeait au premier étage, au-dessus de la Blanchisserie Saint-Louis, dans une pièce de cet immeuble étroit. C'est là qu'il avait réuni pour améliorer son confort, le produit d'innocents chapardages : son mobilier se composait de chaises de square, de guéridons de café, d'un banc de métro peint en brun avec la réclame des magasins *Allez Frères* du Châtelet, et surtout de sa plus parfaite réussite [...]. Quant au lit, il provenait d'un terrain vague et son squelette métallique, mal réparé, jetait de temps en temps une note sonore. [...], il se mettait d'autant plus en colère. Ayant dû céder pièce par pièce son élevage, il décida de jouer de la trompette de cavalerie à sa fenêtre et quand un passant ou même un agent de police l'apostrophait, il criait d'une voix de stentor : « Vive la Sociale » (R. Sabatier, p. 68-69).

Avec ces différentes déclinaisons de la quête, entre désir dysphorique et ambition piètre, *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier mime l'indécidabilité narrative qui place le roman à la jointure de la fiction classique et des tentatives expérimentales plus récentes. Mais comme c'est la poursuite de la quête qui met en branle les actions et les événements qui sont à l'origine du récit, il va de soi que toute atteinte portée à cette quête influe sur le vouloir-faire et le pouvoir-faire des personnages dont l'absence de détermination (indétermination) et sa carence (sous-détermination) laissent place à une autre forme d'indécidabilité narrative dans le roman.

## **2. Indétermination et sous-détermination des personnages**

L'inexistence de quête claire pour Olivier et la médiocrité de l'ambition des autres personnages les enferment dans une absence et un manque de détermination qui recourent les trois formes d'inaction relevées par F. Revaz (2009, p. 146) : « soit le héros diffère le passage à l'acte, soit il agit sans savoir pourquoi, soit encore il subit ». Les actions dans lesquelles Olivier s'illustre sont des jeux où l'on voit rarement une motivation purement rationnelle en raison de sa mentalité d'enfant qui en est encore au stade pré-logique. Dans *Les Allumettes suédoises*, les jeux, avec toute leur gratuité, sont sans enjeu réel sur le cours des choses et le destin d'Olivier. Cette dimension ludique peut, en partie, du moins pour le cas d'Olivier, expliquer son manque d'ambition notable dans la vie car, à la différence du roman du XIX<sup>e</sup> siècle où le personnage était choisi sur la base de la maturité, de l'éloquence et de son statut social élevé, Robert Sabatier mise dans *Les Allumettes suédoises* sur un enfant de dix ans. En dehors de ces jeux, dont les actions sont sans but précis, Olivier manifeste par ailleurs son indétermination à travers la solitude qui s'apparente à ce « minimalisme narratif » dont parle F. Revaz (2009, p. 141) pour désigner « les personnages indéterminés et les intrigues épurées, voire inachevées ». Avec cette solitude qui l'assimile à un animal replié dans son terrier, fuyant la logique implacable du monde, « il était à l'abri de tout, dans un autre monde, au-delà de lui-même, il pouvait essayer de rassembler des idées, des images, il trouvait la possibilité de se réunir » (R. Sabatier, 1969, p. 125). C'est donc la mélancolie qui suscite en lui ce désir d'insularité, faisant ainsi de lui un Robinson décidé à se mettre à l'écart du monde des hommes. Ici, l'indécidabilité s'illustre également à travers la porosité du récit sabatiérien aux autres récits qui ont développé le mythe de la robinsonnade (celui de Michel Tournier par exemple) avec le héros Olivier mâtiné d'aspects propres à Robinson :

Il en était à se demander s'il ne choisirait pas un nouveau domaine secret, à lui seul, tout au moins en imagination, une partie d'un des terrains de la Butte [...]. Il marquerait ses limites par des pierres et y vivrait comme Robinson dans son île (R. Sabatier, p. 224).

Cette solitude s'accroît graduellement chez lui avec le retrait progressif des personnages avec qui il jouait dans la rue :

La rue n'était plus tout à fait la même. Elle devenait froide, inquiétante, dangereuse. Virginie avait disparu, puis Daniel, puis Mac, et maintenant Loulou, Capdeverre, Ramélie... [Mado est partie en vacances] C'était comme une soustraction sur un grand tableau noir :

64-9 = 55 (R. Sabatier, p. 374).

Cela donne l'impression d'assister à la fin d'une pièce de théâtre avec des personnages qui quittent la scène un à un. Ainsi, l'étau se resserre autour du personnage principal. Puisque tout départ de la rue est dangereux et apparaît comme une menace, il ne reste plus à Olivier, malgré lui, que l'ultime départ après qu'on lui a notifié la décision du conseil de famille, longtemps gardée par ses cousins, de l'envoyer chez son oncle et sa tante. Cette aversion du départ qu'il assimile à la mort depuis le décès de sa mère fait qu'il vit le sien comme un moment de deuil qui lui rappelle irrésistiblement l'enterrement de Virginie. Avec ce départ d'Olivier de la rue Labat (qui clôt une aventure) vers un nouveau quartier de Paris (qui ouvre une nouvelle page de sa vie), le récit de Sabatier révèle une impossibilité de conclure, signe d'une « ruine de la fiction de la fin » (P. Ricœur, 1984, p. 49). La fin imminente (du récit) se transforme en fin immanente (puisqu'Olivier quitte la suffisance solitaire pour intégrer le milieu bourgeois solidaire de Paris qui l'accueille). Ce qui ouvre des conditions de possibilité d'une autre vie qui continue dans une saga comprenant entre autres romans *Trois sucettes à la menthe* paru en 1972 (Olivier quitte la rue Labat pour aller vivre chez son oncle Henri et sa tante Victoria dans un appartement cossu de Paris), *Les Noisettes sauvages* en 1974 (où il rejoint ses grands-parents paternels le « pépé » maréchal-ferrant, la « mémé » et leur fils Victor à Saugues dont il découvre les merveilles) et *Les Filles chantantes* en 1980 (Olivier est âgé de 16 ans, devient apprenti imprimeur, joue l'étudiant et découvre l'amour avec les filles). Ce qui montre, comme le note P. Ricœur (1984, p. 44), que le système de clôture d'un récit peut décrire une indécidabilité conclusive :



Dans la tradition du roman réaliste, la fin de l'œuvre tend à se confondre avec celle de l'action représentée ; elle tend alors à simuler la mise au repos du système d'interactions qui forme la trame de l'histoire racontée. C'est à cette forme de terminaison que se sont efforcés la plupart des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est alors relativement aisé, en confrontant le problème de composition et sa solution, de dire si la fin est réussie ou non.

Il ajoute :

Ce n'est plus le cas lorsque l'artifice littéraire, en vertu de la réflexivité dont on a parlé plus haut, fait retour sur son caractère fictif ; la terminaison de l'œuvre est alors celle de l'opération fictive elle-même. Ce renversement de perspective caractérise la littérature contemporaine. Le critère de bonne clôture y est beaucoup plus difficile à administrer, en particulier lorsque celle-ci doit s'accorder avec le ton d'irrésolution de l'œuvre entière.

Pour les autres personnages, la sous-détermination qui les mobilise autour d'ambitions piètres procède de la marginalité dont ils sont victimes avec la quadruple infirmité qui les frappe : physique (l'Araignée Daniel est infirme, la femme de Lucien est poitrinaire), verbale (Lucien bégaie), sociale (soumis à la vindicte populaire, Mac bénéficiait dans la rue d'« une célébrité de mauvais aloi » et les gens de la rue reprochaient à Mado « de ne rien savoir d'elle » (R. Sabatier, p. 55-134) et morale (Olivier lui-même est orphelin). De plus, les personnages sont présentés comme des êtres en rupture de ban : Bougras apparaît comme un trimardeur, un anarchiste désabusé qui méprise les conventions sociales et la Bourgeoisie, ne croit pas en Dieu ; Mac est peint sous les traits d'un caïd finalement alpagué par la police et Olivier est décrit comme un voyou. Mieux, Sabatier multiplie dans son roman les catégories de personnages placés dans les périphéries et les faubourgs de la vie sociale : les clochards, les apaches, les manouches qui habitent les rues de Montmartre. De condition sociale médiocre, ils sont souvent comparés aux animaux : en raison de son repli sur lui-même, « le sauvage » Bougras se voyait comme « un rat subsistant grâce aux reliefs des autres » (R. Sabatier, p. 213) et sous le poids des prospectus qui l'écrase, il se dit « bête comme un âne un jour de foire » (R. Sabatier, p. 210). La référence au bestiaire devient finalement un *topos* dans l'imaginaire

de Sabatier. Elle s'accroît avec le rapprochement d'Olivier à un animal à la compagnie bonne, facilement domptable (R. Sabatier, p. 213), la comparaison du monde à une jungle peuplée de paumés et de salingues (R. Sabatier, p. 195). Elle culmine avec la « zoologisation » de l'espace de la ville qui rattache les personnages à des animaux :

Auprès de ce bestiaire des villes, il en existe un autre, aussi excitant pour l'imagination, auquel Olivier, comme tous les enfants, était attaché [...] On trouvait dans cette zoologie particulière l'emblème au béret du louveteau, le lion blanc de l'amidon Rémy et celui noir du cirage, le crocodile des premières chemises Lacoste, la cocote de la poule au Pot au-dessus de sa marmite fumante, le pingouin Alfred auprès de Zig et Puce, Mickey et ses comparses, Félix-le-chat, le vieux Gédéon de Benjamin Rabier et l'éléphant Babar qui venait de naître, les petits chevaux du jeu, le héros des fables de La Fontaine et de Florian, etc. (R. Sabatier, p. 188-189, voir aussi p. 187).

Avec cette disqualification des personnages, c'est tout l'être qu'ils représentent qui se trouble. Ici Robert Sabatier, comme l'autre Robert – Musil de son nom de famille, auteur du roman, *L'Homme sans qualités*<sup>3</sup> –, semble s'inscrire dans l'idée d'« homme sans qualités » avec des personnages qui peinent à imposer leurs marques. De ce point de vue, rien n'interdit de ranger *Les Allumettes suédoises* dans la catégorie de ce que B. Blanckeman (2008, p. 84-85) appelle :

Les fictions de la contrition humaine dont le vingtième siècle a su multiplier les occurrences. Ils foisonnent de personnages décalés, sans concorde avec eux-mêmes, pour lesquels objets et lieux deviennent des rivaux parce que toute vie se décentre d'eux. Mais si l'esprit est ainsi en peine d'âme, ces personnages tentent toutefois de se reconquérir un désir.

Et c'est à travers ce tiraillement entre « peine d'âme » (qui fige dans l'indétermination) et la volonté de « reconquérir un désir » piètre (qui confine dans la sous-détermination) que se trouve l'indécidabilité narrative. Elle se manifeste également

---

<sup>3</sup> C'est le titre de son roman paru en deux tomes en allemand entre 1930 et 1932. La version française a été traduite par Philippe Jaccottet (Paris, Seuil, 1957-1958).

à travers la représentation de la psychologie des personnages caractérisée par une texture mouvante, à la jointure du réel et de l'imaginaire, deux lignes aux frontières poreuses qu'Olivier transgresse allègrement. Malgré sa rationalité qui le fait manifester une sensibilité émotive (il s'émeut de la mort de sa mère qui lui manque énormément, voit son émotion s'agrandir jusqu'aux limites de l'insoutenable lors de l'autodafé des livres de l'hidalgo évoqué dans le film *Don Quichotte* auquel il assiste, etc.), Olivier Châteauneuf est habité par des cauchemars, des rêveries et des hallucinations. Toutes choses qui donnent de la consistance aux registres de l'inconscient dans le roman. Depuis la mort de sa mère, il vit avec « des inconnus redoutables qui lui rendaient visite la nuit » (R. Sabatier, 1969, p. 56) : un grand homme noir vient lui saisir le bras, tantôt c'est une forme féminine au visage voilé qui l'observait en silence au pied de son lit. Cet imaginaire l'entraîne souvent dans la confusion des êtres qu'il voit (R. Sabatier, p. 74) sous la forme d'une superposition du fantôme de sa mère qui peuple ses rêves avec l'image d'autres femmes de son quotidien. Cela donne lieu à une dialectique indécidable de la mémoire (souvenirs de la mère quand il est seul) et de l'oubli (évanouissement de la figure de la mère qui se confond à d'autres femmes avec les « enchantements nouveaux » qui lui proviennent de la rue :

Dans l'esprit troublé de l'enfant, les visages se superposaient, se mêlaient. Celui de Virginie perdait de sa netteté, recevait en surimpression Mado ou Élodie jusqu'à ce qu'un fait, un incident, une rencontre fissent remonter le visage blond, inanimé, à la surface du lac, effrayant et pensif (R. Sabatier, p. 267) ;

« Que fais-tu là ? Il faut rentrer maintenant... » Il ouvrit les yeux. À l'image de Virginie, se substitua celle d'une femme lui ressemblant. Olivier la connaissait pour l'avoir vue dans la rue (R. Sabatier, p. 99) ;

Olivier, immobile comme un pantin, se laissait aller à sa rêverie. [...] Il frémit et le désespoir l'envahit : ce n'était plus sa mère qu'il voit, mais une forme féminine inconnue qui ressemblait aussi bien à Mado la Princesse qu'à Élodie. Il ferma les yeux, les rouvrit et ne vit plus rien dans la pièce : ses fantômes s'étaient dissous (R. Sabatier, p. 185).

Si à ces aspects à travers lesquels on reconnaît les tentatives modernes de désintégration du personnage on ajoute les caractéristiques du personnage du roman classique comme l'identité civile (ils ont un prénom et nom), différentielle (ils sont dotés de caractères), l'identification à une classe sociale (ils appartiennent à la bourgeoisie moyenne ou à la classe démunie), on s'aperçoit davantage que le roman de Robert Sabatier présente un dynamisme indéfinissable et infini qui en fait un texte que l'on peut difficilement figer à une place déterminée.

Cette dimension paratopique qui caractérise la représentation de la modalité volitive des personnages est observable également à travers la symbolisation de l'espace-temps à partir du constat que l'indétermination et la sous-détermination font de sorte que la chronotopie dans laquelle ils évoluent échappe difficilement à l'indéfinissabilité.

### **3. Un espace-temps de l'enfermement-ouverture et de l'évolution-retardement**

L'espace renvoie dans le roman à des rues réelles de Montmartre, la rue Labat et celles qui lui sont voisines et où Olivier erre sans cesse avec sa bande d'amis, et à d'autres quartiers de Paris. L'importance de l'ancrage spatial dans le roman fait que les chapitres débutent très souvent par une indication spatiale : rue Labat, rue Clignancourt, Boulevard Barbès, etc. Cette représentation donne à voir un espace euclidien avec ses intersections, ses angles, ses rues parallèles, triangulaires et perpendiculaires :

Séparé comme ce court tronçon de la rue Labat (du numéro 72 au numéro 78, du numéro 69 au numéro 77) coupé comme une tête du corps de sa plus longue partie par des carrefours successifs, ceux de la rue Lambert (hôtel du Nord, hôtel de l'Allier, commissariat de police), plus bas, des rues Ramey et Custine. S'arrêtant sur le haut à la rue Bachelet avec ses demeures lépreuses que surplombent les immeubles de huit étages sur les hauteurs de Montmartre, ce petit bout de la rue Labat forme, dissidente, une autre rue (R. Sabatier, p. 10).

Cet espace qui abrite l'errance des personnages est restreint et délimité. Il décrit par ailleurs une structure circulaire propre à l'enfermement :

Courir, pour Olivier, c'était presque obligatoirement contourner le pâté de maisons, parcourir les rues Bachelet, Nicolet et Lambert pour revenir rue Labat à son point de départ. Cet itinéraire était pour tous les enfants la représentation d'une piste de stade ; on disait : « J'ai fait deux fois (trois fois, quatre fois...) le tour ! » (R. Sabatier, p. 75).

Avec cette circularité qui circonscrit les personnages dans un univers clos, les actions s'inscrivent dans une itération du même qui borne les ambitions des personnages et circonscrit leur quête : « Dans ses pérégrinations, il [Olivier] ne dépassait pas les limites du boulevard Barbès, de la place Constantin-Pecqueur ou de la rue Marcadet » (R. Sabatier, p. 206). Toutes les fois qu'Olivier sort de cet espace pour s'aventurer dans Paris, il est accompagné d'un adulte. Et même dans ce cas, il ne dépasse pas souvent les limites qui lui sont prescrites comme lorsqu'il distribuait des prospectus pour un commerçant en compagnie de Bougras. Le motif de l'enfermement spatial s'étend avec la prolifération dans le récit d'espaces intérieurs d'infortune à l'étroitesse littéralement étouffante (le cagibi d'Olivier, la « pièce poussiéreuse et sans air, encombrée de postes de T.S.F » où meurt la femme de Lucien, le deux-pièces-cuisine sur un divan-lit dans une alcôve chez Jean, etc.). Mais comme ces espaces clos rappellent irrésistiblement à Olivier le cercueil et la prison - métaphore vive du funèbre, de l'emprisonnement et de l'impossibilité d'échapper -, le personnage principal de Sabatier tente de s'évader en errant sans cesse dans un espace ouvert qui, même s'il ne lui offre pas un horizon progressif, lui permet quand même d'échapper momentanément à la clôture :

Il détestait les cages, les barreaux, tout ce qui emprisonne. Depuis la mort de Virginie, toute prison, tout espace clos devenait un cercueil et il courait les rues qui débouchent toujours sur d'autres rues, en évitant les impasses (R. Sabatier, p. 314).

Cette errance, en même temps qu'il le mène dans les rues de Montmartre, le conduit aussi à explorer des lieux d'infortune périphériques comme la Zone située à côté

des Puces de Saint-Ouen, avec ses bicoques, ses cambuses, ses cagnas. (R. Sabatier, p. 303). Elle prend également les allures d'une déambulation intérieure avec le vagabondage constant de l'esprit d'Olivier qui « ne pouvait jamais fixer ses pensées » (R. Sabatier, p. 11). Avec l'absence de destination précise que représente l'errance, le héros de Sabatier donne l'image d'un « désinvesti » qui rechigne à s'engager dans un choix motivé. Tout fonctionne comme si Olivier subissait les actions dans le roman. Ce qui est sans doute en étroite relation à son âge mental (garçon âgé de dix ans).

Puisqu'il y a une corrélation des rapports entre l'espace et le temps qui forment un chronotope (M. Bakhtine, 1978, p. 237) au nom du principe de leur indissolubilité, il va de soi que la représentation de l'un implique celle de l'autre. De ce point de vue, le sujet qui erre, sans destination précise, est exactement celui qui a perdu ses repères temporels. À partir de ce moment, l'espace circulaire de l'errance devient l'équivalent du temps non-évolutif, non-porteur de progrès. Et s'il arrive que le temps évolue (indécidabilité), c'est plutôt d'errance en errance comme le dit le narrateur : « Ainsi s'écoulait le temps d'errance en errance » (R. Sabatier, p. 209). Ce temps de l'errance, fait de lambinage et de musarderie, est emblématique de l'indécidabilité. Il inscrit les actions du récit sous le régime de l'évolution-retardement: « Le balancier doré de l'horloge semblait très lent » (R. Sabatier, p. 14). C'est ce qui explique le renvoi sans cesse de la tenue du conseil de famille qui doit délibérer sur la garde d'Olivier : « La question de son sort se posait et sans doute plusieurs personnes y réfléchissaient-elles, chacune se demandant ce que ferait l'autre » (R. Sabatier, p. 36). Et quand la rencontre a finalement eu lieu, les cousins ont encore gardé longtemps la décision avant de la porter à Olivier, montrant ainsi que le différé du passage à l'acte procède de l'indécidabilité (F. Revaz). Avec cette longue attente, la famille d'Olivier semble « fatiguer la réalité », pour reprendre le narrateur de *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe (1989, p. 14). Le résultat des événements paraît donc s'inscrire dans l'incertitude, et le récit privilégie le provisoire et le possible – marques de l'indécidabilité – à la place du définitif et de l'incontestable.

Avec le récit récurrent des souvenirs de la figure de la mère qui peuple les rêves d'Olivier, le temps se déploie également dans la répétition et le retour du même, devenant ainsi le temps de l'éternel retour. Finalement, le temps dans le roman de Sabatier est marqué d'incertitudes qui n'offrent pas de réels progrès dans un espace circonscrit, à l'image de l'avenir du couple Jean/Élodie (p. 86) et de tous les autres personnages profondément affectés par la crise économique des années 30.

Dans le contexte d'un tel resserrement spatio-temporel, quel langage les personnages articulent-ils alors ?

#### **4. Un langage clair-obscur**

L'indécidabilité narrative investit également la catégorie langagière à partir d'un contraste entre deux parlars : l'un rudimentaire, l'autre littéraire voire soutenu. Constamment dans le récit, il y a une hésitation du mot entre plusieurs sens qui met en exergue l'indécidabilité. Cet usage en paradoxe de la langue se donne à voir à travers des constructions qui font côtoyer des expressions recherchées et le parler populaire des habitants du Vieux Montmartre, marqué par la gouaille, le débraillé, l'argot conformément à leur niveau de vie sociale. En assimilant les attitudes de ces populations au théâtre populaire, Sabatier confère une dimension carnavalesque à son univers romanesque où l'on expérimente un renversement des usages normés de la langue dans une ambiance qui transforme la rue en une scène de théâtre dans laquelle « chaque personnage était devenu une sorte de bateleur » (R. Sabatier, p. 108) : « On ne voyait que groupes animés, qu'enfants tapageurs, toute une flottille de gens et, aux fenêtres, les spectateurs contemplaient une véritable scène de théâtre comme dans une comédie interminable et sans cesse recrée » (R. Sabatier, p. 43). Dans cette atmosphère rabelaisienne, on se livre à qui mieux mieux à des joutes verbales qui mêlent plusieurs registres :

« Il existait un langage particulier qui empruntait à l'argot, mais s'apparentait surtout au parler populaire à base de sobriquets, d'images et de traits rapides ». [...], les jeunes employaient des tournures plus précieuses, mais n'évitaient pas quelque "Ça boume ?" quelque "Mon pote !" ou quelque " P'tite tête, va !". On parlait de "bisenesse", de la "boîte", de la "piaule" et le patron était le "singe". On disait "môme" avec tendresse, "gonzesse" avec mépris. Les désignations familiales empruntaient au latin : le "pater", la "mater " ou à d'obscures transformations : le "frangin", la "beldoche", le "beaufe" quand ce n'étaient des termes campagnards : "le pépé et la mémé", "le tonton et la tata", ce dernier terme étant aussi employé pour les homosexuels » (R. Sabatier, p. 42-43).

Ainsi, un peu à l'écart de l'académisme et du purisme langagier – exigence de l'une des gardiennes des Lettres françaises qu'il intégra en 1971 –, le roman de l'académicien se fait l'écho d'une crise (du sens du mot) qui affecte la fonction référentielle. Il en résulte une sorte de brouillage linguistique qui décline un mouvement erratique du sens. Olivier en donne de multiples exemples. Il assimile le conseil de famille à « un conseil disciplinaire où à une réunion de juges sévères où il serait l'accusé » (R. Sabatier, p. 36). Lorsque son ami Lucien l'homme aux postes de T.S.F. dit : « c'est un petit ménage ! », cela donne lieu à des idées imprécises chez lui qui mêlent « femme de ménage », « pain de ménage », « ménagères », « vivre en ménage » (R. Sabatier, p. 74). De la même manière, le galon rouge du petit-fils de Mme Papa, soldat de première classe lui fait penser aux « wagons rouges des premières classes du métro » (R. Sabatier, p. 220). Bien plus, lorsque Grosmalard dit qu'il est « né coiffé », Olivier, ne comprenant pas ce que cette expression voulait dire, « imaginait la naissance d'un bébé roux qui venait au monde avec un béret sur la tête » (R. Sabatier, p. 222). La même confusion fantaisiste s'observe également dans son esprit quand Mado lui dit qu'elle est mannequin : il ne « comprit pas le sens de ce mot. D'abord, parce qu'étant du masculin, il ne pouvait s'appliquer à une femme. Ensuite, parce qu'il évoquait pour lui quelque chose d'inerte, cette forme sur laquelle Virginie drapait des tissus en forme de robes » (R. Sabatier, p. 279). En dehors de leur dimension humoristique qui égaie le récit, ces confusions traduisent un écart entre les adultes et Olivier, double figure de l'enfant (âgé de dix ans) et de l'*infan* (non encore mature à la



communication). Ce qui est de nature à renforcer son insularité sociale et sa marginalité linguistique dans un monde qui lui devient de plus en plus inaccessible.

Bien plus qu'un simple brouillage linguistique, la crise du sens des mots dans le roman appelle à une lecture en accordéon. Elle s'incarne, par ailleurs, à travers un « alphabet en folie » qui scande le vide et un sens difficilement déchiffrable, par le moyen d'une esthétique qui semble postuler uniquement le regard. De la même manière qu'Olivier éprouve de la difficulté à sommer le disparate de la rue le premier jour où il la découvre et à mettre de l'ordre dans le spectacle qui s'offre à sa vue, le lecteur a également du mal à intégrer en un objet organisé et sensé le défilement infini des mots, un autre marqueur d'indécidabilité :

En levant les yeux et en déplaçant lentement la tête, Olivier lut successivement : *Entreprise Dardart, couverture-plomberie, Banchisserie, Les Vins Achille Hauser*. Il parcourut encore d'autres mots, mais si vite qu'ils n'en formèrent qu'un seul, interminable et sans signification : *oeufsdujourarriogedirectauvergnekubpainviennois plisséscols...*, puis il essaya de lire à l'envers, avant de détacher chaque lettre et de tenter de mettre de l'ordre dans cet alphabet en folie (R. Sabatier, p. 10-11).

On est sans doute loin du registre académique et de son style châtié, mais on n'est pas non plus proche de la déconstruction langagière à la Robbe-Grillet. Le roman de Robert Sabatier, avec ces fantaisies verbales, exhibe ainsi le mouvement de la contestation organique que vit la langue française de l'extérieur (par des écrivains francophones comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, etc.) et de l'intérieur (par ses plus illustres gardiens, les académiciens), mais à son plus grand bénéfice :

Destituée à l'échelle internationale, contestée organiquement, la langue française expose ses incertitudes dans des œuvres qui à la fois la reflètent et la réactivent. L'usure et la crispation verbales mises en situation participent des symptômes d'une crise dont s'affolent plusieurs romans contemporains, qui y perçoivent aussi l'épiphénomène d'une disparition plus inquiétante, celle des liens d'être élémentaires (B. Blanckeman, 2008, p. 63).

## Conclusion

L'indécidabilité narrative, à la manière d'une métaphore filée, s'étend dans *Les Allumettes suédoises* de Robert Sabatier où elle investit plusieurs catégories esthétiques à partir d'une démarche qui exhibe la crise du sens unique. De la quête minée dans le roman, qui affecte la modalité volitive des personnages partagés entre indétermination et sous-détermination, au langage qui joue sur le clair (de l'usage soutenu et châtié) et le sombre (de l'emploi rudimentaire et argotique) en passant par une représentation de l'espace-temps qui conjoint enfermement-ouverture et évolution-retardement, partout, le récit se montre comme « un médiateur pour temps flottants » (B. Blanckeman, 2008, p. 17). Une nature indécidable donc, pris dans un double jeu d'énonciation (qui formule un sens) et de dénonciation (qui conteste le même sens), invitant ainsi à soutenir avec beaucoup de circonspection la thèse du roman traditionnel (quelque initiatique que soit par ailleurs l'allure du récit) ou moderne (quelle que soit du reste la dimension novatrice de certaines de ses formes). C'est cela aussi le pouvoir alchimique de la littérature que réussit Robert Sabatier dans son roman : traduire la crise économique des années 30 et l'incertitude qui en a résulté par une crise esthétique qui joue sur l'entremêlement des critères distinctifs pour déjouer toute interprétation unique du sens.

## Références bibliographiques

BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BLANCKEMAN Bruno, 2008, *Les Récits indécidables*. Jean Échenoz, Hervet Guibert, Pascal Quignard, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

BREMOND Claude, 1966, « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 60-76.

FONTANILLE Jacques, 2003 [1998], *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

GREIMAS Algirdas Julien, 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse.

HOUPPERMANS Sjef, 2008, *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*, Éditions Bordas / SEJER, Paris.

MUSIL Robert, 1957-1958 [1930-1930], *L'Homme sans qualités*, traduction française Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil.

REVAZ Françoise, 2009, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck Duculot.

RICŒUR Paul, 1984, *Temps et Récit 2. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Édition du Seuil.

SABATIER Robert, 1969, *Les Allumettes suédoises*, Paris, Éditions Albin Michel.

, 1972, *Trois sucettes à la menthe*, Paris, Éditions Albin Michel.

, 1974, *Les Noisettes sauvages*, Paris, Éditions Albin Michel.

, 1980, *Les Filles chantantes*, Paris, Éditions Albin Michel.

TOURNIER Michel, 1967, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard.

TOUSSAINT Jean-Philippe, 1989, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit.