

UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP - DAKAR

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

DEPARTEMENT DE LETTRES MODERNES



POETIQUE DU NOUVEAU ROMAN :

LES GOMMES ET LA JALOUSIE D'ALAIN

ROBBE-GRILLET

THESE DE DOCTORAT DE TROISIEME CYCLE

Présentée par :

Augustin COLY

Sous la Direction de :

M. Amadou Falilou NDIAYE

Maître de Conférences

Dakar, Novembre 2006

IN MEMORIAM

12 août 1989

Je ne peux pas oublier

Florence SAGNA, ma tendre maman

Elle avait tant d'amour pour ses enfants, mais la destinée, brutalement, mit fin à sa tendresse. Et ainsi le temps, par effraction, en un jour devint éternité. Eternité dont DIEU seul a le secret :

« Socrate : - Voilà pourtant que l'heure est déjà venue de nous en aller, moi pour mourir dans quelques temps, vous pour continuer à vivre ! Qui, de vous ou de moi, va vers le meilleur destin ? C'est pour tout le monde chose incertaine, sauf pour la Divinité ! »

PLATON, *Apologie de Socrate*, 42 a.

A Lucien COLY, mon papa.

REMERCIEMENTS

Au seuil de cette thèse, j'adresse mes plus vifs remerciements à mon maître M. **A. Falilou NDIAYE**, pour avoir accepté de diriger avec bienveillance les différentes étapes de son évolution, malgré les multiples charges qui sont les siennes. Par sa rigueur, ses suggestions, sa franchise, son goût du travail bien fait, son sens élevé de l'humain, le maître nous a donné l'occasion d'explorer les jardins de la Littérature avec sérénité et espoir. Qu'il trouve ici l'expression de notre très profonde gratitude

Toute ma reconnaissance va également à tous les enseignants du Département de Lettres Modernes, à M. Bacary SARR en particulier pour sa constante disponibilité. J'associe à mes remerciements M. Souleymane GOMIS, sociologue et membre du groupe de recherches Ghera. Je profite de cette opportunité pour remercier *ab imo pectore* tous les membres de ce groupe pour leurs disponibilités, leurs esprits éclairés et la confiance qu'ils accordent à la jeune génération. Je rends un hommage posthume à Gunar G. MICHELSEN, membre norvégien du groupe, arraché précipitamment à notre affection.

Ma reconnaissance va encore, très spécialement, à ma famille dont l'aide et la compréhension m'ont été précieuses. Qu'Elisabeth SAGNA, Bacary DIATTA, Félix SAGNA, Jean Pierre SAGNA, Odile COLY, Christine COLY, Rose COLY, Roger B. COLY, Casimir SAGNA, Damien COLY, Nazaire COLY, Maram C. FALL, Elisabeth SAGNA (ma nièce), Christine C. SAGNA, Nathalie A. BIAGUI, Florentine MALOU et Michel Ange MALOU trouvent ici l'expression de notre profond amour.

Je tiens à ajouter que l'aide et la compréhension de M. Victor DIATTA qui m'a accueilli et traité comme un fils sont autant de raisons de lui exprimer toute ma reconnaissance.

Mes amis Elie Michel BASSENE, Raoul BIAGUI, Gabriel L. T. BOISSY, Doudou CAMARA, Moussa CAMARA, Moussa COULIBALY, Ousmane DIA, Samba DIAKHATE, Pape Amadou DIAWARA, Mohamed Lamara DIALLO, Serigne Ben Moustapha DIEDHIOU, Etienne DIEDHIOU, Etienne DIEME, Modou DIOP, Abdoulaye DIOUF, Karim DIOUF, Aimé KANTOUSSAN, Mamadou FAYE, Fatou KONATE, Adrien KENY, Jean Adolphe KENY, Jean Joseph KENY, Innocent NDEQUI, Namath Ernest NDEQUI, Rokhaya SAKHO, Moussa Balla SANE, Pape Sarra SENE, EL Hadji SONKO, de même que tous les

étudiants travaillant sous la direction du *magister* **A. Falilou NDIAYE** m'ont toujours témoigné un soutien infailible. Qu'ils en soient ici particulièrement remerciés.

Enfin, je voudrai louer les qualités humaines de Marie Rose FAYE, Marième BA, Ndèye BODIAN, Sokhna FALL et Yacine DIOUF qui ont, avec le cœur à l'ouvrage, assuré la saisie de ce travail.

SIGLES UTILISES

A.E.	<i>Angélique ou l'Enchantement</i>
D.	<i>Djinn</i>
D.J.C.	<i>Les Derniers Jours de Corinthe</i>
D.L.	<i>Dans le labyrinthe</i>
G.	<i>Les Gommages</i>
J.	<i>La Jalousie</i>
Im.	<i>L'Immortelle</i>
Mar.	<i>L'Année dernière à Marienbad</i>
M.R.	<i>Le Miroir qui revient</i>
M.R.V.	<i>La Maison de rendez-vous</i>
P.N.R.	<i>Pour un nouveau roman</i>
P.R.N.Y.	<i>Projet pour une révolution à New York</i>
R.	<i>Un régicide</i>
S.T.O.	<i>Souvenirs du triangle d'or</i>
T.C.F.	<i>Topologie d'une cité fantôme</i>
V.	<i>Le Voyeur</i>

INTRODUCTION

« La plus haute qualité de notre esprit est seulement la faculté (et en termes de morale : le devoir) de concevoir une forme qui puisse donner l'unité au monde et "l'élever à notre ressemblance". Ce sera, par un juste retour, le véritable avènement de l'homme, de cet homme qui est "à venir" » (P.N.R., 91).

De Flaubert à Joyce, le roman contemporain a ouvert des espaces jusque-là inconnus de l'esthétique littéraire. Certes, la coupure de la Seconde Guerre mondiale, avec la découverte des horreurs de l'holocauste, a élargi les frontières du roman – dans l'esprit et la forme. Mais il demeure qu'un groupe d'écrivains motivé par le « *souci de recherche* »¹ esthétique a largement contribué à renouveler les formes d'expression du roman – du roman français en particulier.

Ce groupe, dont Alain Robbe-Grillet s'est imposé comme fédérateur, du fait du succès qui accompagna *Les Gommes*, à sa parution, en 1953, constate que le recours aux idéologèmes² du roman traditionnel est révolu. L'homme n'est plus cet être au-dessus des contingences du monde extérieur. La matière du monde s'est également dérobée à la compréhension et s'est détachée progressivement de la profondeur que lui avait attribuée l'esprit humain. Cette nouvelle vision n'a pas échappé à Roland Barthes qui souligne :

¹ Expression de Marguerite Duras reprise par Hubert Nyssen, « Marguerite Duras. Un silence peuplé de phrases », *Synthèses*, n^{os} 254-255, 1967.

² Aristote, dans *Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont Roc et J. Lallot, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1980, estime que « *les histoires bien agencées ne doivent donc ni commencer ni finir au hasard* » (p. 21) mais « *selon la vraisemblance* » (p. 24).

« (...) Dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse, son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé. L'écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage »³.

Héritiers de cette « conscience malheureuse », les écrivains des années cinquante ont été à la fois confrontés aux violences destructrices de la guerre et aux exigences d'un langage à renouveler.

Au fait, le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale a considérablement affecté la totalité de la pensée humaine : classes, individus, institutions et société perdaient leurs sens. De même, les valeurs et principes de liberté, de progrès perdaient leur efficacité et n'éclairaient plus l'homme dans sa quête éthique. Les écrivains, conscients de cette faillite, tentent d'inaugurer une nouvelle esthétique romanesque. Michel Zérafra affirme en ce sens :

« L'esthétique du roman est renouvelée (...) sous l'effet conjugué de l'histoire même du roman (...) et du refus, affirmé par des écrivains novateurs, de puiser dans cette histoire des modèles inadéquats. On reconsidère le romanesque au moment où ces écrivains désagrègent, sans le renier, tout un héritage de principes et de formes »⁴.

Concomitamment à cette désagrégation, une scission s'est instaurée entre l'homme, les mots et les choses. Si, comme le note Robbe-Grillet, les choses

³ *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953, p. 09.

⁴ *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 26.

acceptent « *la tyrannie des significations* », ce n'est, en fait, « *qu'en apparence – comme par dérision – pour mieux montrer à quel point elles restent étrangères à l'homme* » (P.N.R., 20). Manifestement, « *l'évidence a quitté le langage comme elle a quitté la conscience des écrivains et si les valeurs paraissent "authentiques", elles ne sont plus dicibles* »⁵.

Ce constat, aveu d'impuissance de l'esprit humain à entrevoir un au-delà du regard, entraîne, à la suite des *Gommes*, une littérature qui s'auto-réfère. Celle-ci bâtit son autonomie autour d'une poétique assurant la parturition du récit, déclinant sa nature esthétique en parodiant, le cas échéant, les figures traditionnelles de style. La prééminence d'une description qui désarticule les structures, la désagrégation du personnage, à travers les effets de récurrence et de dédoublement, l'espace circulaire, la temporalité de l'éternel présent, les vues panoramiques héritées du cinéma concourent à exprimer clairement que « *le texte n'est plus contrôlé, il contrôle* »⁶. Avec cette poétique, l'on aboutit à une vision du monde qui, refusant l'anthropomorphisme, métaphorise le chaos humain.

Les Gommes et *La Jalousie*, objets de notre analyse, illustrent bien cela en procédant à une dislocation de la diégèse qui n'autorise guère une reconstruction linéaire et structurée du texte. Aux anciens procédés, se fiant à l'intelligibilité du monde, Robbe-Grillet propose des récits qui n'obéissent plus à un axe directeur unique et cohérent. C'est dire que *Les Gommes* et *La Jalousie* se construisent une géométrie dont le style assure la variation. De fait, prenant acte de l'impossibilité de la représentation réaliste et refusant d'évoquer un monde faussement stable et cohérent, Robbe-Grillet se projette sur les techniques d'expression et de composition et se propose, à partir du récit, de montrer le véritable décor.

⁵ Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1973, p. 16.

⁶ Louis Bazinet, *Le lecteur comme écrivain*, Montréal, Editions Novotexto, 1990, p. 177.

L'écriture crée une dynamique dont la démarche se démarque de toute volonté de globalisation. Elle entraîne hommes et objets dans un itinéraire au bout duquel apparaît un vide. Au demeurant, il appartient au destinataire, face à cette forme de spiralisation du récit autour d'un non événement, d'offrir une intrigue au texte et d'interpréter celle-ci. Umberto Eco souligne cet exercice en affirmant :

« Le texte est donc un tissu d'espaces blancs (...) un mécanisme paresseux (...) qui vit sur la plus-value de sens qui est introduite par le destinataire. (...) un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général, il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »⁷.

Les nouveaux romanciers, conscients de ce fait, mettent à contribution la polysémie. Depuis *Tropisme* (1938), l'œuvre de Sarraute, par exemple, tente de restituer ces mots du subconscient, ces forces qui par des mouvements giratoires tournent une conscience vers autrui, vers le monde, vers elle-même. Surdéterminant les perspectives de lecture, l'œuvre de Claude Simon présente, aux yeux d'Eco, « *un tissu (...) d'interstices à remplir* »⁸. En effet, si pour certains écrivains l'écriture doit être gérée par des normes préétablies, les nouveaux romanciers adoptent une attitude opposée et imposent un rapport subvertissant les conventions littéraires. L'écriture devient une injonction interne avant tout. Guidée par un élan désinvolte, celle des néo-romanciers s'apparente à une farce qui tourne en dérision le tragique de la vie. Cette farce, aux yeux de Domenach, réorganise le tragique et le modernise par le comique qu'il prend en charge.

⁷ *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965, pp. 66-67.

⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 66.

« La tragédie ne revient pas du côté où on l'attendait, où on la recherchait vainement depuis quelque temps – celui des héros et des dieux – mais de l'extrême opposé, puisque c'est dans le comique qu'elle prend sa nouvelle origine, et précisément dans la forme la plus subalterne du comique, la plus opposée à la solennité tragique : la farce, la parodie »⁹.

Cette formalisation du récit, épousant un champ sans référent, nous interpelle, à plus d'un titre, sur la désarticulation des structures dans l'œuvre robbe-grillétienne. Se laissant « *prendre aux cercles du doute et de l'impuissance* » (G., 52), l'univers diégétique d'Alain Robbe-Grillet est celui du déconditionnement. Nulle part n'apparaît un signe manifeste d'anthropomorphisme. Aucune conscience intelligente ne guide le cheminement du récit. Les objets, dans cette logique subversive, acquièrent une autonomie qui tend à démontrer que l'époque où ils se prêtaient à une interprétation exhaustive est révolue. D'ailleurs, ce qui prime c'est l'émergence de l'insignifiant qui, dans le récit, se déploie à la faveur d'une écriture morcelée et fragmentée. Dans une telle description, accordant son pouvoir aux choses et à l'insignifiant, le personnage, pris de vertige, est psychologiquement inexistant. L'implicite, l'approximatif, le confus et le doute s'interpénètrent, en l'absence d'un régulateur. Conscient de son handicap, le personnage robbe-grillétien, par la voix de Simon, dira dans *Djinn* :

« J'ai admis [...] de rester dans une ignorance totale de ma mission exacte et des buts poursuivis par l'organisation. Je n'ai nullement souffert de tout cela, je me suis, au contraire, senti heureux et léger [...] j'ai fini par accepter de perdre l'usage de

⁹ *Le Retour du tragique*, Paris, Editions Seuil 1967. Cité par Michel Lioure, in *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Nathan/VUEF, 2002, p. 157.

mon libre arbitre et celui de mon intelligence [...], si bien que j'agis désormais sans rien comprendre à ce que je fais ni à ce qui m'arrive, sans même savoir où je me rends [...] j'ai bien voulu être un agent irresponsable » (D., 60-61).

A travers cette irresponsabilité du sujet agissant apparaît la genèse même de l'ambition robbe-grillétienne : produire un texte par lui-même. Ce programme aboutit à un hasardeux énoncé.

L'usage du procédé filmique fait appel à la représentation qui, dans l'œuvre de Robbe-Grillet, contrairement à l'écriture classique qui permettait de situer chronologiquement les événements les uns par rapport aux autres, instaure, par le biais des figurants, un dynamisme du texte agissant pour son propre compte. Gérard Genette a vu juste en décelant « *La parenté de l'écriture de Robbe-Grillet avec le langage cinématographique* »¹⁰. D'ailleurs, Robbe-Grillet revendique cette parenté : « *Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions (...)* » (P.N.R., 130).

Dès lors, comment l'espace-temps se présente-t-il dans ses romans ? Comment reconstituer un espace-temps déconstruit par un monde que le langage ne peut ni épouser ni épuiser ?

Chez Robbe-Grillet, la spatio-temporalité est intégrée au progrès d'une écriture : l'attente de quelqu'un qui monte un escalier, dans *Les Gommages*, la fenêtre, les jalousies, la plantation, dans *La Jalousie*, ne sont plus seulement, comme le note Michel Raimond¹¹, définies par leur appartenance au monde de

¹⁰ Cité par Roger-Michel Allemand, « Alain Robbe-Grillet », *Le Magazine littéraire*, dossier sur « Les écrivains cinéastes », p. 69.

¹¹ Michel Mansuy, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », in *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain. Actes et colloques n° 8 de Strasbourg*, Paris, Editions Klincksieck, 1971.

l'étendue. Elles sont reprises au titre de *leitmotive* et donnent l'impression de s'intégrer à une construction thématique. L'absence de continuité temporelle, aussi bien dans *Les Gommages* que dans *La Jalousie*, renforce cette impression d'un montage essentiellement littéraire.

Au demeurant, il convient de s'interroger sur la manière dont se déploie ce montage ? Par quels mécanismes se structure-t-il ? Dans l'œuvre robbe-grillétienne, l'option d'une narration atemporelle semble être privilégiée.

C'est pourquoi le souvenir, l'anticipation, le délire et le mirage se bousculent dans *Les Gommages* et *La Jalousie*. Cette association, dans un même registre, du passé, du présent et du futur, est rendue possible par un *hic et nunc*. Par conséquent, l'écriture devient la seule finalité du texte. Ce qu'illustrent les propos de Gérard Genette :

« Ceci peut être un acte présent, cela un souvenir, ceci encore un mensonge et cela un fantasme, mais tous ces plans sont étalés au même niveau, celui du réel ici et maintenant, par la vertu d'une écriture qui ne sait et ne veut exprimer que du réel et du présent »¹².

Ce réel et ce présent sont strictement confinés dans l'espace de l'écriture. Robbe-Grillet, commentant *La Jalousie*, confirme lui-même cette analyse en précisant qu' « *il était absurde de croire que dans [...] La Jalousie existait un ordre des événements, clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre (...)* » (*P.N.R.*, 132).

Ainsi, les récits des *Gommages* et de *La Jalousie*, privilégiant la recherche formelle, s'appuient sur une spatio-temporalité totalement fictive qui ne se réfère qu'à « *l'organisation textuelle* », comme l'atteste Yves Reuter :

¹² « sur Robbe-Grillet », *Tel Quel*, n° 8, 1962 – repris en postface à l'édition de *Dans le labyrinthe*, Paris, U.G.E., collection « 10/18 », 1964, et reproduit dans *Obliques*, n°s 16-17, « Robbe-Grillet », Paris, Borderie, octobre 1978, sous le titre « vertige fixé », p. 100.

« (...) Il faut constater que l'effet du réel est tributaire de la présentation textuelle de l'espace plus que de la réalité des lieux (...) en tout état de cause, et de la même façon que pour l'espace, l'effet du réel est le produit de l'organisation textuelle »¹³.

Consubstantiel à cet espace, le temps, dans *Les Gommages* et dans *La Jalousie*, devient hallucinatoire et onirique. Eric Gans dit qu'il « traduit un désir irréalisable de totalité et l'impossibilité de retourner à l'ordre du mythe »¹⁴.

L'impossible clin d'œil au passé, dans l'œuvre robbe-grillétienne, ouvre le champ à des récits flottants et à une représentation sans passé ni avenir qui, du fait de leur « capacité à enregistrer pratiquement n'importe quoi »¹⁵, pervertissent l'univers de la représentation.

Par le truchement de sa grammaire, l'énoncé devient une réalité autonome, la seule dont l'artiste puisse rendre compte, en souscrivant à ces propos de Ludovic Janvier :

« La narration qui visait à nous faire croire au monde du récit en tant qu'objet constitué hors de l'effort du romancier apparaît maintenant comme dérisoire. La description n'est pas un miroir tendu au monde, elle constitue un monde. Elle n'est pas une image, puisqu'elle est une parole, et doit s'accepter comme telle. C'est donc en tant que parole, uniquement révélatrice de son propre effort, qu'elle peut nous toucher. Ne se fiant qu'à lui-même, si le roman est recherche, il est recherche par le moyen limité de l'expression »¹⁶.

¹³ *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000, pp. 36 et 38.

¹⁴ Cité par R. M. Tremblay, « Entre le mythe et l'histoire : l'oscillation du romanesque », www.wlu.ca, 04 décembre 2004.

¹⁵ Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 09.

¹⁶ *Une parole exigeante. Le Nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1964, p. 177.

Cette « *recherche par le moyen limité de l'expression* » est une métaphorisation du chaos humain. Le monde devient une réalité insondable, indéchiffrable, insensée et dépourvue de toute stabilité. Par conséquent, l'homme, dans les relations qu'il entretient avec son entourage immédiat, est obligé « *de penser " avec les choses" et non pas sur elles* » (P.N.R., 62).

Dès lors, les maisons, les rues et les différents espaces deviennent le lieu de déroulement de l'action qui signale au lecteur les générateurs auditifs, visuels et sonores autour desquels se déroule la pellicule du film symbolisant la banalité. Les vertiges qu'engendre le texte robbe-grillétien nous interpellent sur le pessimisme qui hante la vision du monde de l'écrivain.

En nous appuyant sur *Les Gommages* et *La Jalousie*, objets de notre analyse, nous nous attellerons à rendre compte, dans la première partie, de l'apport fondamental de la narration et de la description dans l'élaboration des textes robbe-grillétiens. A cet effet, nous examinerons la logique de la narration et le pouvoir de la description. Cette partie vise à montrer que la fiction s'organise grâce à un métadiscours sur l'écriture elle-même. Ce métadiscours, se fondant sur l'énonciation qui supplante l'énoncé et s'érigeant comme un prétexte structural, illustre bien le point de vue de Françoise Van Rossum-Guyon qui affirme que la technique narrative de Robbe-Grillet « *déplace l'accent de l'énoncé à son énonciation, par une mise à nu du travail même de la narration à l'intérieur du récit* »¹⁷.

Dans la seconde partie, après l'étude de la désagrégation du personnage, nous allons progressivement examiner l'espace et l'écriture du temps. La stagnation du récit à laquelle aboutit la structuration temporelle est une transition qui nous permet, dans la troisième partie de notre analyse, d'aborder la manière avec laquelle la poétique robbe-grillétienne peint la morosité ambiante qui gangrène le monde d'après-guerre. A ce niveau, l'étude de l'auto-

¹⁷ « Le Nouveau Roman comme critique du roman », dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui : Actes du colloques de Cerisy-la-Salle*, 2 volumes, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, p. 220.

référentialité de l'œuvre combinée à la métaphorisation du chaos humain devrait, sans nul doute, nous permettre de saisir la dialectique qui va de la poétique à la vision du monde. Chez Robbe-Grillet, le regard porté sur le monde prend la forme d'une énonciation imaginaire doublée d'une tragédie du langage. De ce fait, la métaphorisation du chaos humain symbolisée par cette précarité latente permet de mieux comprendre le pessimisme qui entoure la pensée de Robbe-Grillet.

Notre étude, au-delà du corpus, s'étendant à l'ensemble de la production littéraire de Robbe-Grillet, n'a pas la prétention d'être exhaustive ou totalisante. Elle se veut une prise en charge de quelques-uns des procédés narratifs qui fondent le Nouveau Roman.

PARTIE I : LA LOGIQUE DE LA NARRATION

CHAPITRE 1 : LA LOGIQUE DE LA NARRATION ROBBE-GRILLETIENNE

Dans ce chapitre inaugural de la première partie, nous allons, à travers une brève histoire littéraire, montrer comment le concept de poétique a été pris en charge à travers les siècles. En partant des théories aristotéliennes¹⁸ qui ont influencé, voire régenté la production littéraire pendant plusieurs siècles, nous évoquerons les mutations progressives qui, découlant des fluctuations qui caractérisent les rapports entre l'humain et son univers mais également de l'ingéniosité des artistes, aboutissent, dans l'univers diégétique robbe-grillétien, à une poétique non informée par une quelconque préoccupation de mise en relief du signifié. Cette innovation désarticule considérablement les structures textuelles. La fonctionnalité des figures de style et l'usage du discours indirect libre sont, à cet égard, révélateurs de la déstructuration de la narration.

L'examen des *Gommes* et de *La Jalousie* laisse apparaître une floraison d'emplois imagés qui, au-delà de leur musicalité, participent à l'élaboration du texte.

Dans *Les Gommes*, par exemple, les analogies, qu'il faut caractériser d'emblée comme fausses, permettent au texte de prendre son autonomie par rapport aux grands mythes qui ont, jadis, servi de repères à l'homme dans sa quête de stabilité. Elles utilisent parfois des indices du mythe d'Œdipe ou du mythe religieux de la résurrection de Lazare pour aboutir à des résultats paradoxaux. A la place de la consolidation des valeurs et des significations auxquelles convergent ces deux mythes, respectivement dans la tragédie sophocléenne et dans la Bible, les analogies, dans *Les Gommes*, conduisent au

¹⁸ Dans *Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p.55, Aristote estime qu' « en ce qui concerne l'imitation narrative (...), il est clair qu'il faut y composer l'histoire (...) autour d'une action complète menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin... ».

doute et à la banalité qui se prolongent dans *La Jalousie* où le narrateur apparaît comme une conscience vide, totalement incapable de se départir d'un subjectivisme sans fondement.

A ce titre, les jeux de mots, dans ces deux récits, relativisent toute certitude et ouvrent le champ à des métaphores qui rendent compte du caractère dérisoire de l'essence humaine. Au demeurant, l'errance de Wallas dans la ville circulaire des *Gommes*, le crime contre-nature qu'il va commettre, les chants incompréhensibles des indigènes dans *La Jalousie*, la relation suspecte de Franck et A..., toujours dans *La Jalousie*, deviennent le reflet d'un monde sans repères ni plans que seul le truchement des mots suffit à illustrer. Ces mots, dans leur interaction, se conjuguent selon un style indirect libre qui leur offre une marge de manœuvre qui manipule objets et personnages.

1-1. Des approches de la poétique

Sur le mode du grec *poiêtikê*, la poétique est manifestement l'art de la création. Loin d'être un art spécifique à telle ou telle autre œuvre, elle demeure intrinsèquement liée à la création littéraire. Dès le chapitre inaugural de sa *Poétique*, Aristote estime « vouloir » traiter de l'art poétique « en lui-même »¹⁹. L'assimilant à un discours théorique, Gérard Genette estime que « sous les noms de poétique et de rhétorique, la théorie des « genres » et, plus généralement encore, la théorie du discours remontent (...) à la plus haute antiquité, et d'Aristote à la Harpe, se sont maintenues dans la pensée littéraire de l'Occident jusqu'à l'avènement du romantisme (...) (Aujourd'hui, la critique doit) bien admettre la nécessité (...) d'une discipline assumant (les) formes d'étude non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, et qui ne peut être qu'une théorie générale des formes littéraires – disons une poétique »²⁰.

Il y a donc prise de conscience du langage à la base même de l'acte littéraire ; et, même si l'écrivain n'est pas toujours tenté par des spéculations abstraites, la littérature, en revanche, a toujours une dimension métalittéraire que prennent en charge l'exégèse et la théorie. Dans le premier cas, celui de l'exégèse, il est question d'élucider, d'explicitier ou d'interpréter telle ou telle œuvre. Dans le second cas, l'objectif est de trouver des éclairages sur le discours même qui décrit l'histoire racontée par l'œuvre. Le discours théorique ne porte pas, dans les deux cas, sur les œuvres, mais justement sur la littérature. Dans *Poétique*, Aristote signale la présence simultanée de ces deux traits qui, loin de faire de son œuvre un ouvrage de théorie littéraire, sont le cadre privilégié d'une représentation à l'aide du langage. En conséquence, après un sommaire consacré à la *mimesis* en général, Aristote décrit les propriétés des

¹⁹ *Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 07.

²⁰ *Figures III*, Paris, Seuil, 1978, p. 10.

genres représentatifs, lesquels sont analysés en une série de niveau d'une part, de segments de l'autre. Ainsi, la *Poétique* aristotélicienne est, selon toute évidence, la texture interne qui, prenant en charge un système de signes et de codes significatifs, participe à une catégorisation fondée sur l'organisation. Le primat est donc accordé à l'organisation. Celle-ci est, de fait, intérieure au système littéraire et ne se rapporte pas particulièrement au référent, puisque l'œuvre littéraire, même si elle prend en charge les sentiments personnels de l'auteur, est toujours une construction et un jeu qui se suffit de façon très évidente à son formalisme. S'intéressant particulièrement à la manière dont se déploie la littérarité dans les textes en prose, Chklovski estime que le contenu événementiel d'un roman est séparable des procédés de composition. Ces derniers sont le legs inestimable qui perpétue la vitalité du genre. Du coup, contrairement à l'histoire qui est spécifique à chaque œuvre, la poétique devient la fonction de chaque œuvre en ce qu'elle assure la corrélation avec les autres œuvres à l'intérieur du même genre. La réalité littéraire supplante la réalité à laquelle se réfère la fiction proprement dite. Etant dissociable de la réalité littéraire, le langage s'offre certaines propriétés qui en font la matière de la littérature. A ce titre, Tzvetan Todorov, rendant visible le rapport entre la littérature et le langage, affirme :

« La littérature jouit d'un statut particulièrement privilégié au sein des activités sémiotiques. Elle a le langage à la fois comme point de départ et comme point d'arrivée ; celui-ci lui fournit tant sa configuration abstraite que sa matière perceptible, il est à la fois médiateur et médiatisé. La littérature se révèle pourtant non seulement comme le champ qu'on peut étudier à partir du langage, mais aussi comme le premier dont la connaissance peut jeter une lumière nouvelle sur les propriétés du langage lui-même »²¹.

²¹ *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 33.

Les derniers mots de Todorov prennent en charge l'inéluctable alliance entre littérature et langage. En effet, en même temps qu'il éclaire la littérature, le langage se découvre lui-même. Les deux réalités sont inséparables et cette union découle du fait que le langage s'offre une fonction caractérisée par le fait que l'accent est mis sur le message en tant que tel et sur les signes dont il est constitué. L'information véhiculée par le texte littéraire est, quant à elle, reléguée au second plan.

De fait, la littérature devient l'objet de divers discours théoriques parmi lesquels il faut compter la rhétorique.

Considérée d'abord comme l'art de parler en public, puis de bien parler, puis de bien écrire, c'est-à-dire de convaincre et de persuader le récepteur d'un discours, la rhétorique a toujours été un des piliers de la littérature. De l'Antiquité à l'époque contemporaine en passant par la Renaissance, la littérature s'en est constamment nourrie. De fait, il convient d'examiner son adaptation aux diverses époques, à la critique, aux sciences de la littérature. Sous des formes tantôt apparentes, tantôt inapparentes, la rhétorique est restée vivace et actuelle. Au XX^e siècle, sous le nom de formalisme, elle prend son envol à partir de la Russie pour se propager en Europe et s'adapter à la modernité. Réagissant contre le contenu politique, social, idéologique, humaniste des œuvres écrites sous l'oppression tsariste, Eichenbaum, Chklovski et autres dénoncent la signification non littéraire des œuvres de leurs prédécesseurs. Ils s'accordent sur les principes selon lesquels les mots se suffisent à eux-mêmes et que la littérature est au-delà du sens ; il faut placer l'œuvre d'art au cœur des préoccupations esthétiques, et non dans un cadre où se déploient biographie, histoire littéraire, psychologie, civisme... Les procédés de composition et d'expression sont la seule finalité de la littérature, l'unique héros de la littérature, dira Jakobson²². En France, au lendemain de la Première Guerre mondiale, Valéry, en multipliant les actions pour promouvoir un retour

²² *Essais de linguistique générale*, Paris, Edition de Minuit, 1963.

à l'étude de la forme comme unique principe de durée pour une œuvre littéraire, entame un processus qui s'écarte de l'idéologie. Dans *Variété*, il affirme :

« (...) *L'état ou émotion poétique me semble consister (...) une tendance à percevoir un monde, un système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent chacun à chacun, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont, d'autres part, dans une relation indéfinissable... »*²³.

Cette inconstance, déjà perceptible dans l'œuvre de Valéry, constitue un des matériaux poétiques du Nouveau Roman. Chez Robbe-Grillet, l'esthétique s'impose d'abord comme une aventure ; celle d'une forme qui assure sa parturition dans l'imprévisibilité de ses significations et s'affirme comme l'essence et la quintessence de la création. Entre les unités formelles, le romancier établit des liens de structures qui parviennent à un échange authentique avec son récepteur en privilégiant le mouvement régissant la machinerie mentale. La poétique robbe-grillétienne établit un cryptage dont l'une des clés privilégiées de texture semble être l'approche structuraliste telle que définie par Genette, celle qui « *se constitue comme telle au moment où l'on retrouve le message dans le code, dégagé par une analyse des structures immanentes, et non plus imposé de l'extérieur par des préjugés idéologiques* »²⁴. D'ailleurs, refusant que le poids social de son engagement privé ne prenne le dessus sur son œuvre, Robbe-Grillet s'identifie en deux personnalités distinctes : celle de l'artiste et celle du citoyen. A ce titre, il écrit :

²³ In *Œuvre*, Paris, Plon, coll. « La Pléiade », t. 1, 1957, p. 150.

²⁴ *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 150.

« *La révolution que doit tenter chaque artiste est une révolution des propres formes de sa pratique [...]. Le citoyen doit agir dans la société et le créateur doit agir dans l'œuvre, et l'œuvre agira plus tard dans la société [...]* »²⁵.

On comprend alors assez nettement l'ampleur du malentendu qui, lors de la signature du *Manifeste*²⁶ des 121, aura présidé à la reconnaissance temporaire de Robbe-Grillet par Sartre, qui voyait là le signe d'une entrée dans le rang, d'un engagement du romancier en tant que tel, alors qu'en réalité l'engagement de Robbe-Grillet s'inscrivait dans un cadre privé qui n'entamait en rien sa liberté d'écrivain. Son œuvre n'en porte aucune trace, comme l'illustre bien cette prise de position dans *Obliques* :

« [...] *L'artiste peut aussi user de son poids social : cela donne, par exemple, Le Manifeste des 121 [...]* ; j'ai signé ce manifeste avec la conviction que, si un certain nombre d'intellectuels considérés comme ayant quelque importance [...] signaient un manifeste de suspicion envers le travail de l'armée française en Algérie, cela pourrait avoir un certain poids... [...] dans ce cas-là j'ai montré que j'étais prêt, dans ma propre existence, à prendre des risques civiques, mais qui n'engagent pas mon œuvre, qui engagent seulement mon nom d'écrivain, ce qui est tout à fait autre chose. A l'époque [...], je militais pour l'indépendance du peuple algérien, mais je n'ai jamais introduit rien de tel dans mes romans ou films. Resnais avait demandé, à un moment, si on ne pouvait pas mettre dans L'Année dernière à

²⁵ « Robbe-Grillet », *Obliques*, n^{os} 16-17, *op. cit.*, pp. 79-86.

²⁶ Ce *Manifeste* est une déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie, comme indiqué sur le site : www.manifestedes121.com, 01 juin 2006.

Marienbad des dialogues qui fassent plus ou moins allusion à la guerre d'Algérie, j'ai dit non, ça me paraissait, comment dire, indécent »²⁷.

Se refusant d'imiter le monde, l'écriture l'invente et le découvre. Robbe-Grillet souscrit, sans aucun doute, à l'opinion de Butor selon laquelle les seules œuvres engagées qui vaillent sont celles qui « *transforment la façon dont nous voyons et racontons le monde* »²⁸ car, si, comme l'écrit Raymond Jean, « *il existe une fonction politique du Nouveau Roman, [...] [elle] réside [...] dans la force de subversion (de négation des valeurs littéraires admises)* »²⁹.

Cela explique que, loin de respecter ses propres règles et de s'en tenir aux mêmes schémas et formules, Robbe-Grillet ne cesse d'évoluer, d'un texte à l'autre, et refuse qu'on le catalogue comme « Pape » du Nouveau Roman, n'ayant accepté ce rôle de chef de file que provisoirement, pour mettre en exergue ses propres motivations et celles de ses autres camarades d'aventure. De ce point de vue, il n'y a pas lieu de dissocier ce qui est de l'ordre de la création et ce qui ressortissait de l'entreprise de rationalisation et de simplification :

« La seule relation qui puisse exister entre [les vues théoriques et les œuvres] est justement de caractère dialectique : un double jeu d'accords et d'oppositions » (P.N.R., 11).

Cette tournure d'esprit, Robbe-Grillet la revendique aussi au nom du droit personnel à l'évolution :

²⁷ Robbe-Grillet, in *Obliques*, op. cit., p. 41.

²⁸ *Répertoire II*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1964, p. 90.

²⁹ *Pratique de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 19.

« [...] Je voudrais faire comprendre que mes prétendues théories sur le roman ne sont pas autre chose que des réflexions que j'ai faites à la suite des critiques [...] vous vivez, vous écrivez, vous lisez des critiques, vous recueillez des informations de vos lectures, votre point de vue se modifie en fonction de ces dernières nouvelles »³⁰.

Robbe-Grillet revendique une liberté complète dans sa création. Mais cette liberté se conçoit dans l'acte même de création et non dans la théorie. Alors que le romancier classique, en s'accordant une semblable liberté de décision, la dissimulait, Robbe-Grillet révèle sa présence organisatrice :

« Vous évoluez et l'on dit tout de suite : « c'est incohérent, il change tous les jours ». Or il est évident que la défense change en fonction des points sur lesquels a porté l'attaque. Ce sont seulement des échanges nouveaux. Pourquoi parler de contradiction ? Il n'y a pas de théorie du roman ou encore moins de théorie du nouveau roman. Le romancier invente pour chacun de ses romans sa propre forme »³¹.

C'est ainsi qu'après avoir indiqué, dans *Les Gommès*, que le peintre de la première vitrine a sous les yeux un agrandissement photographique de la maison de Dupont – « Mais devant l'homme, au lieu de la campagne hellénique, se dresse en guise de décor un immense tirage photographique d'un carrefour de ville, au vingtième siècle » (G., 131) –, il termine sa description par « évidemment » (G., 131). Le hasard introduit un élément correspondant

³⁰ Entretien avec Pierre Fisson, « Moi, Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, 23 février 1963.

³¹ *Id.*, *ib.*

aux préoccupations de Wallas ; ce « hasard » n'est rien d'autre que la volonté de l'écrivain qui se parodie ainsi elle-même.

Cette volonté de l'écrivain s'exerce à deux niveaux : dans le choix des éléments narratifs de base et dans celui des règles de fonctionnement du récit. Dans *Les Gommès* et *La Jalousie*, il s'agira de réaliser le maximum de combinaisons possibles avec un certain nombre de personnages, l'idée d'un meurtre, d'une jalousie malade et absurde et le dérèglement du temps. C'est pourquoi *Les Gommès* et *La Jalousie* se présentent, finalement, comme des objets clos sur eux-mêmes, sans « avant » ni « après », comme une mécanique dans laquelle existe un certain jeu entre les rouages, mais qui pratique constamment un réajustement. On songe à la structure du récit dans *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon.

Tout, dans l'œuvre robbe-grillétienne, est le fruit d'une pratique et non d'une théorie. C'est en cela que le romancier ne tarde pas à s'opposer à l'entreprise de systématisation de Ricardou, en affirmant la nature ludique de la théorisation : « *Je continue à envisager cette activité théorique d'une façon beaucoup moins sérieuse que la vôtre, beaucoup plus joueuse en somme. Je continue volontairement à formuler des interdits ou des objurgations que je considère moi-même comme inacceptables, et c'est dans cette mesure que j'ai envie de les formuler* »³². De ce point de vue, faut-il souligner que, contrairement au roman traditionnel qui s'appuie généralement sur des théories, le Nouveau Roman ne doit pas être, aux yeux d'Alain Robbe-Grillet, « *un moule préalable pour y couler les livres futurs* » (*P.N.R.*, 11). Robbe-Grillet renchérit en montrant que, bien au contraire, la théorie ne joue tout simplement que le rôle d'une amorce, fonctionnant par réaction permanente :

« *J'aime [...] la théorie [...] mais j'ai l'impression [...] au*

³²Alain Robbe-Grillet, discussion après la communication de Jean Ricardou, « Terrorisme, théorie », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, t. 1, Paris, U.G.E., collection « 10/18 », 1976, p. 35.

moment où j'écris, que c'est de nouveau comme si cela ne servait à rien, comme si je ne croyais pas à cette possibilité créatrice de la théorie, sinon pour créer au contraire autre chose que ce qu'elle a dit »³³.

A la lumière de cette assertion, il convient de se rendre à l'évidence que l'usage de la théorie est un moyen pour lancer un appel au changement. Le sacerdoce d'un écrivain se veut d'abord comme une fonction qui s'acquiert par la pratique. Comme l'explique Olivier-René Veillon, au sujet de Robbe-Grillet, l'« *incitation à la théorie est un appel permanent au changement de terrain que la pratique accomplit et déçoit, dans la mesure où elle ne peut l'accomplir que partiellement, en portant en elle un appel à une autre relance* »³⁴.

Ce mouvement constant de projection de l'écriture, au-delà de ce qu'elle formule dans l'instant, se matérialise par un formalisme nouveau. Si l'adjectif « formalisme » implique, en critique littéraire, un jugement péjoratif, dans la mesure où on y soupçonne le synonyme de stérilité, dessèchement du pouvoir d'invention, recours à des stéréotypes usés, tentatives de masquer des insuffisances par une perfection gratuite, chez Robbe-Grillet, le formalisme allie fond et forme. Gérard Genette dit d'ailleurs que « *Reconstruire « un roman de Robbe-Grillet, comme « traduire » un poème de Mallarmé, c'est l'effacer* »³⁵ car c'est « *toujours dans la forme que réside l'apport spontané du créateur en même temps que l'objet de sa recherche. C'est elle qui constitue l'œuvre d'art : [...] le vrai contenu de l'œuvre d'art, c'est sa forme* »³⁶.

La forme et le contenu ne doivent pas être distingués. Dans un texte, c'est la narration qui détermine la fiction : la manière de dire est suffisante pour rendre compte de la situation de l'homme dans le monde, sans que le

³³ *Obliques, op. cit.*, pp. 273-276.

³⁴ « Robbe-Grillet, son double et la politique de la fiction », in *Obliques, op. cit.*, pp. 51-52.

³⁵ « Vertige fixé », postface *Dans le labyrinthe, op. cit.*, p. 100.

³⁶ Robbe-Grillet, « En retard ou en avance ? », entretien accordé à *L'Express*, 8 octobre 1959.

romancier puisse déceler à l'avance quel en sera le sens. Cette méconnaissance du sens par le romancier, en même temps qu'elle justifie la liberté d'action de la fiction, fait du Nouveau Roman non pas une école mais le cadre d'expression de tous ceux qui sont épris de recherches. Ainsi, contrairement à une école qui élabore des règles auxquelles doivent s'astreindre tous les adeptes, le Nouveau Roman appréhende la recherche et l'esthétique comme fondement de l'innovation romanesque. A ce propos, Nathalie Sarraute, revenant sur les dénominations, affirme l'aspect secondaire de celles-ci :

*« Il m'importe peu de savoir si ce que je fais s'appelle encore
« Nouveau Roman » « Nouveau Nouveau Roman » ou déjà
« Nouveau Nouveau Nouveau Roman ». Les étiquettes pour moi
sont sans importance »³⁷.*

En effet, porter un nom qui va au-delà de l'aspect novateur des écrivains modernes c'est verser dans la compréhension, la justification. Or, il ne s'agit nullement d'analyser le passé ou le futur. Il s'agit tout simplement de s'ouvrir aux fluctuations, changements, variations du monde en produisant un roman de l'extension et non un roman de la compréhension.

Les Gommages et *La Jalousie*, objets de notre analyse, illustrent bien cela. Dans les deux textes, l'existence n'est pas traversée par un fil conducteur unique et continu, mais plutôt par une infinité de fils interrompus dont la restitution préfigure la prise en charge de la multitude et de l'incohérence. En effet, le labyrinthe existentiel rend tout événement aléatoire et, désormais, c'est sur les absences de la mémoire que reposent les éléments générateurs de textes. Ces absences annulent toute progression, toute rétrogradation. Du coup, le narrateur agit à la manière d'un dictaphone mis en marche : il enregistre tout, il dévoile tout ce qui traverse le champ de la vue, de l'ouïe, etc. Dans

³⁷ « Nathalie Sarraute à réponse à tous », *Le Figaro*, 4 février 1972, p. 15.

L'Immortelle, Robbe-Grillet reconnaît qu'il s'agit d'« un narrateur qui ne « raconte » rien, mais par les yeux de qui tout est vu, par les oreilles de qui tout est entendu, ou par l'esprit de qui tout est imaginé » (Im. 7-8).

Mais, étant donné que ce dernier ne peut se trouver qu'en un seul lieu et en même temps, ces descriptions, quoique prolixes, sont, *ipso facto*, fragmentaires. Cette fragmentation fait que, dans *Les Gommès*, chacun des personnages, sans se soucier de la véracité des propos qu'il avance, a son mot à dire, car son ouïe et son regard sont suffisants pour faire de lui le dépositaire d'un fragment de vérité et même de plusieurs en fonctions de ses déplacements. Au demeurant, les fragments, s'accumulant sans se recouper, font des *Gommès* un roman de l'extension. Dans *La Jalousie*, l'extension s'obtient par le biais d'un narrateur à imagination trop débordante : destitué de l'omniprésence et de l'ubiquité qui étaient des attributs classiques de sa fonction.

Dans *Les Gommès*, l'intrigue policière est une enveloppe vide. Il n'y a jamais eu de meurtre avant l'arrivée de Wallas. Néanmoins, l'ensemble des éléments génériques d'un roman policier sont présents : un assassinat commandité par un mystérieux groupe, un détective, des témoins, des pièces à conviction. Dès lors, toute lecture réaliste du roman est évacuée. Les 24 heures qui serviront à Wallas pour mener à terme son enquête n'opèrent pas, comme le veut le roman policier, un retour à une situation normale qui s'inscrit dans l'ordre rationnel des choses. Au contraire, ces 24 heures seront le temps que la balle mettra pour accomplir le crime contre-nature : le meurtrier s'ignorant lui-même. Du coup, entre ces deux extrémités s'insère une rhétorique qui, guidée par une narration superficielle et gratuite, connecte les deux bouts et assure la cohésion d'ensemble.

Dans *La Jalousie*, le regard désordonné d'un narrateur jaloux modifie l'histoire et laisse place à des suppositions que rend possible la fonctionnalité des figures géométriques. La description de la scutigère est, à cet égard, révélatrice de la part que jouent les figures et motifs de la description dans les grands tourments qui habitent le mari. Pendant l'absence de A... et Franck,

l'insecte qui, auparavant, n'était long que de « dix centimètres » prend un volume considérable :

« Le mille-pattes gigantesque : un des plus gros qui puisse se rencontrer sous ces climats. Ses antennes allongées, ses immenses pattes étalées autour du corps, il couvre presque la surface d'une assiette ordinaire. L'ombre des divers appendices double sur la peinture mate leur nombre déjà considérable » (J., 163).

Cette évolution grandissante de l'insecte est comparable à l'intensité de la jalousie du mari. De même, son écrasement par Franck métaphorise, pour ainsi dire, l'adultère. Au fur et à mesure que revient l'acte d'écrasement de l'insecte, le lecteur devine à quel point les techniques d'expression et de composition robbe-grillétiennes amplifient, dans ce cas précis, les soupçons du mari :

« La tache est sur le mur de la maison, sur les dalles, sur le ciel vide. Elle est partout dans la vallée, depuis le jardin jusqu'à la rivière et sur l'autre versant. Elle est aussi dans le bureau, dans la chambre, dans la salle à manger, dans le salon, dans la cour, sur le chemin qui s'éloigne vers la grande route » (J., 141).

Cette tache, à première vue, souille le mur, mais elle influence, également, l'image que le mari se fait de sa femme. L'imagination devient un support qui soutient la vision du mari jaloux soucieux de rassembler les divers éléments prouvant la culpabilité et l'avilissement moral de sa femme. C'est dire que, dans les deux œuvres, la narration met à nu le vide que provoque l'opacité du monde. Cette narration aboutit à la désarticulation des structures par le biais d'un récit superficiel accordant aux objets et à l'insignifiant une autonomie. Le tout est rendu possible par une écriture fragmentée et morcelée qui entraîne

dans son déchirement le personnage. Ce dernier, affecté profondément, se désagrège au point de s'assimiler aux choses.

Il semble être la résultante d'éléments autonomes. Ses entités se démultiplient selon une logique qui nie toute parenté biologique. De même, l'interception de la lumière par le corps du personnage n'est plus soumise à ses mouvements ; il évolue de manière autonome. Ce manque de lien entre les composantes d'un même personnage oblige la narration à prendre en charge les moindres détails. Du coup, les arrêts sur image foisonnent et aucune conjonction narrative des plans et des séquences n'existe. Au contraire, tout part des disjonctions et de l'isolement des clichés que capte la caméra. *La Jalousie* est, à ce titre, révélateur du drame que provoque l'image. Etant donné que le mari n'a aucune preuve matérielle pour étayer ses soupçons sur les relations entre Franck et A..., il se rabat sur le décryptage du film de leur présence. De là provient l'isotopie du regard mais aussi la prolifération d'indices qui provoquent le doute du mari. C'est par le regard que les soupçons du mari prennent forme. L'œil devient le support sur lequel s'appuie ce narrateur. Observant A... et Franck, il décrit leurs attitudes avec un regard qui trahit sa volonté de les surprendre. Le lien identitaire des « *deux mêmes fauteuils* » (J., 28) implique, *de facto*, par un glissement métonymique, le rapprochement de leurs deux occupants habituels.

Ce rapprochement se confirme par le fait que « *deux des quatre mains portent au même doigt le même anneau d'or, large et plat : la première à gauche et la troisième qui enserme le verre tronconique à moitié rempli d'un liquide doré, la main de Franck* » (J., 190). Cette focalisation montre, aux yeux du mari, que l'anneau de Franck, symbole de son alliance avec Christiane, n'est pas à la bonne main. Ce qui traduit le possible adultère, selon le mari. Ce mari, qui n'existe que par son entourage, use donc, pour s'en convaincre, de commentaires qui, découlant du seul film de sa vue, sont assimilables à une pure invention.

En assumant une fonction structurante, l'écriture justifie la démarche décrite par Michel Pierssens :

« *La question à chaque fois se pose : que sait un texte ? Mais aussi comment le texte fait-il de son propre déploiement la réponse à cette question sur quoi il joue son existence et son sens, en visant à nouer de nouveaux nœuds dans la langue, les figures, les discours (...) ?* »³⁸.

En appoint à cette question-réponse de Pierssens, il convient de noter que les vocables s'appellent les uns les autres au gré d'associations qu'instaure un mode de lecture oblique, dans la transversalité de l'axe paradigmatique et non dans la logique linéaire de l'axe syntagmatique. Tel est le mode énonciatif qui régit *La Jalousie* mais également *Les Gommages*. Dans ce dernier roman, Robbe-Grillet sature le message initial par le biais d'informations qui, se superposant sans s'éclaircir, ne font découvrir, en fait, que la réalité des mots. Ainsi, les confusions des divers personnages par rapport au prétendu meurtre de Dupont, en révélant l'inexistence d'une histoire, montrent qu'une absence d'histoire sur le plan de la fiction engendre une histoire sur celui de l'écriture. En empruntant le mot de Barthes, on aurait dit qu'au « *degré zéro* » de l'action correspondent des marques signifiantes de la parole qui emprunte le mouvement des mots. Le personnage se console en adaptant son regard et son ouïe au tournoiement des signes. Ainsi, malgré la dissolution du référent, ses organes des sens créent une récurrence qui apparaît à la fois comme le mode et le matériau même du fonctionnement narratif. C'est, pour ainsi dire, le psittacisme du récit qui constitue le texte en objet sémantique. L'interprétation des objets changeant en fonction des hypothèses du narrateur, le texte de *La Jalousie* repousse indéfiniment les limites de la compréhension et devient une extension gratuite et hasardeuse. Le panneau du titre, faussement évocateur d'une narration empreinte d'une forte subjectivité, n'est qu'un substrat, un

³⁸ « Epistémocritique », *Spirale*, n° 77, mars 1988, p. 8.

prétexte qu'il faut dépasser, car le livre ne vit que sur sa substance, dans l'immanence instantanée de sa matière verbale. Contrairement au réalisme classique qui accordait le primat à la fiction au détriment du processus narratif, dans *La Jalousie*, c'est l'inverse. C'est ce que l'on pourrait appeler la pâte brute des phrases, la réalité du texte :

« La phrase ne représente rien d'autre qu'elle-même (...) et, si elle fait semblant de parler du monde extérieur, c'est seulement un alibi qu'elle se donne, car elle ne peut parler que d'elle-même, de sa structure, de son mouvement propre, de sa propre tension »³⁹.

Confirmant qu'il s'inscrit dans une dynamique d'épuration de la signification, Robbe-Grillet avoue d'ailleurs que son ambition n'est pas de laisser à son lectorat une œuvre « intelligente » mais plutôt une œuvre qui, progressivement, détruira l'intuition du lecteur. Dans *Angélique ou l'Enchantement*, il affirme :

« Plus un message contient d'informations, c'est-à-dire de choses ignorées ou même insoupçonnables par son destinataire, moins sa signification lui paraîtra évidente » (A.E., 168).

Au demeurant, il convient d'apprécier que ce n'est pas le hasard qui guide la volonté de Robbe-Grillet de sévir contre la signification. Il voudrait, par ce procédé, orienter son lecteur vers ce qui reste quand il n'y a plus rien à dire, inviter le lecteur à examiner de plus près ce qui lui permet de se rendre compte qu'il n'y a plus rien à dire : l'écriture.

³⁹ Robbe-Grillet cité par Jean Mitry dans son article « Propos de cinéastes », *Revue d'esthétique*, vol XX, n^{os} 2-3, avril-septembre 1967.

Dans *Les Gommès*, c'est l'écriture qui fait sens. Le roman est le lieu d'un insoutenable suspense où le jeu des interrogations permet une infinité de réponses donnant lieu à autant de romans possibles. En effet, productrice de sens, la contrainte formelle procède par jeu et en sollicite toutes les aptitudes. Le roman est le lieu d'une quête folle qui est plus du ressort de la recherche de soi que de celle d'un véritable programme susceptible de séduire le destinataire. D'ailleurs, pour montrer que le roman n'est pas le lieu privilégié où se déploie une intrigue « humaine », Robbe-Grillet procède d'emblée à rendre ambigu les instances narratives. Dans *Djinn* et dans *La Maison de rendez-vous*, les pronoms n'ont plus valeur de référentialité mais acquièrent une nature exclusivement textuelle : « (...) le narrateur lui-même (...) entreprend (...) de mettre en doute sa propre réalité (...). Le « je » se met en crise, en même temps que l'unité et la stabilité de la personne sont mises en question »⁴⁰. De fait, l'entreprise robbe-grillétienne semble s'accorder avec les aspirations de Maurice Blanchot qui, analysant la recherche actuelle, appelait au « triomphe de l'impersonnalité sur la subjectivité et [à] l'investissement de l'écrivain par l'écriture »⁴¹.

Le phénomène de suppression de repères humains est aussi présent dans *le labyrinthe* où les actions qui semblent se déployer de façon classique se figent dans une immobilité d'œuvre peinte. Le roman, en insistant sur l'invraisemblance du récit par le biais de l'interaction de l'intrigue et de représentations esthétiques, se joue de la cohérence. L'écriture s'arroge, dès lors, le monopole de l'intrigue. Les arrêts sur image et les animations d'une représentation figée indiquent que la seule manipulation de l'intrigue qui tienne est celle qui résulte de l'oscillation de l'écriture entre espaces extérieurs et espaces intérieurs, espaces mobiles et espaces immobiles. A preuve, nous avons le tableau de *La défaite de Reichenfels* qui, accroché au mur du café, contient

⁴⁰ Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973, pp. 35-36.

⁴¹ *L'attente, l'Oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 34.

des éléments présents dans le récit, au point que cette intersection de la peinture et de l'action conduit bientôt la première à s'animer. De même, les pronoms annulent les identités des personnages. Ainsi, au pronom sujet du premier énoncé répondra, en toute dernière section, un pronom objet de même personne censé représenter le médecin qui aurait tenté de soigner le soldat blessé : « *A ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile. Le soldat blessé était mort* » (D.L., 211). Le pronom, en passant de sujet à objet, brouille l'intelligibilité du texte. On ne peut dire avec exactitude si c'est le personnage auquel fait allusion le pronom sujet dont il est question de la visite ou si c'est le personnage auquel se réfère le pronom complément dont il est question. Olga Bernal affirme à ce propos : « *Le point de vue [...] est agencé de telle façon qu'il détruit toute identité au fur et à mesure qu'elle se crée. L'expérience du labyrinthe est en partie provoquée par l'impossibilité du lecteur à établir des identités* »⁴². Comme on peut s'en douter, les expressions rétrospectives de l'auteur en la matière n'apportent pas un éclairage en ce sens, bien au contraire, elles contribuent à la complexification de l'œuvre : « *Le premier narrateur est un écrivain, le second est un soldat ; mais que se passe-t-il ? Dans l'aventure pensée et vécue par le soldat, est créé un médecin, et ce médecin devient à la fin le narrateur qui est dans la chambre et qui est rentré dans la chambre par le mouvement même de l'écriture du soldat* »⁴³.

Si *Dans le labyrinthe* présente une intrigue scripturale par le truchement de la pronominalisation, dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, l'adjectivation devient, en somme, un exemple presque emblématique du conflit interne à l'être et à la langue qu'il parle, entre distanciation et attrait, puisqu'il est à la fois perte de contrôle théorique – « *logorrhée* » (D.J.C., 179). – et repli

⁴² Alain Robbe-Grillet : *Le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964, p. 172.

⁴³ Alain Robbe-Grillet, discussion après la communication de Jean Alter, « *Perspectives et modèles* », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (éd.), 2 volumes, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, p. 50.

autistique – « *incapacité fondamentale à communiquer avec autrui* » (A.E., 85). – sur un inexprimable vide intérieur. Le narrateur prend acte de cette ambiguïté liée à l'exercice de sa fonction et oscille entre une échappée irrépessible de la langue et une incapacité à dépasser le superficiel.

Dans *Projet pour une révolution à New York*, dès que le narrateur tente de se projeter hors du texte, une parole anonyme, tel un lecteur critique, semble l'interpeller pour lui demander des comptes :

« - *Est-ce vraiment utile ? N'avez-vous pas tendance à trop insister [...] sur l'aspect érotique des scènes rapportées ?*
- *Tout dépend de ce que vous entendez par le mot « trop ».* *J'estime au contraire, pour ma part, les choses étant ce qu'elles sont, être resté plutôt correct. Vous remarquerez par exemple que je me suis abstenu de raconter en détail le viol collectif de la petite fille capturée dans le métro [...], ou l'arrachage compliqué des bouts de seins pratiqué sur l'Irlandaise Joan Robertson, alors que je pouvais sans mal organiser, sur chacun de ces événements capitaux [...] plusieurs paragraphes d'une grande précision » (P.R.N.Y., 188).*

Cette voix anonyme n'est qu'un prétexte permettant à Alain Robbe-Grillet d'évacuer tout support extérieur au texte. Au demeurant, il convient de préciser que même si chez Robbe-Grillet un certain nombre de passages frôlent la pornographie, cette dernière n'est que l'imagination de l'écriture. Les scènes sentimentales et le discours qui les sous-tend expriment la force de l'imaginaire sexuel, mais suggèrent aussi qu'il s'agit pour l'écrivain de se dégager de la pornographie collective, « *des situations analogues se trouvant dans la plupart des romans vendus par les librairies galantes* » (V., 93).

Reconnaissant sa complaisance insistante envers les imaginations perverses, Robbe-Grillet ne se défend pas sur le plan de la morale : il ne les

dénonce pas, mais les désigne comme le moteur glissant de son inspiration esthétique :

« - J'aurais été quand même en droit, il me semble, de dire au moins comment elles avaient toutes fini crucifiées d'une façon différente : la plus jeune exposée de dos, la tête en bas, clouée par les deux pieds et les paumes de mains à un poteau en forme d'Y, ses fesses charmantes – encore intactes – offertes ainsi au dessus de l'autel, après avoir eu auparavant son sexe impubère et ses petits seins naissants...

- Ici encore je vous arrête » (P.R.N.Y., 188).

Dès que lancé, le narrateur se laisse aller à ses désirs et il faut qu'un interlocuteur lui coupe la parole pour juguler un discours qui, au fil de l'œuvre, rejoint les fantasmes sexuels les plus explicites :

« -(...) Vous employez à plusieurs reprises, dans votre narration, des expressions comme celles là : « petits seins naissants », « fesses charmantes », « cruelle opération », « pubis charnu », « splendide créature rousse », « éclatante plénitude », et même une fois : courbes voluptueuses des hanches ». Est ce que vous ne croyez pas que vous exagérez ?

- De quel point de vue serait-ce exagéré ?

- Du point de vue lexicologique

- Vous prétendez que ce sont des incorrections ?

- Non, pas du tout !

- Des erreurs matérielles ?

- La question n'est pas là.

- Alors des mensonges ?

- Encore moins !

- *Dans ce cas, j'avoue ne pas voir ce que vous voulez dire (...) le texte est correct, et rien n'est laissé au hasard, il faut le prendre tel qu'il est* » (P.R.N.Y., 188-189).

Les derniers propos – « *rien n'est laissé au hasard* » – montrent que la dimension pornographie est seulement virtuelle. Le narrateur utilise les mots pour assurer sa parturition. D'ailleurs, dans le semblant de dialogue avec le lecteur, il devient son propre critique et affirme la primauté de l'imaginaire sexuel qui s'exprime au détour des phrases dont l'auteur peut se protéger :

« Tous les postiches proposés ici ont une telle vraisemblance que l'on s'étonne de ne pas voir perler (...) de fines gouttes de rubis » (P.R.N.Y., 54).

Si la vraisemblance est elle-même reconnue par le narrateur, c'est qu'en réalité il n'a pas d'emprise sur le déploiement textuel. Dès qu'un champ sémantique ou lexical est convoqué, les mots s'appellent les uns les autres selon une dynamique qui ramène tout à l'écriture.

Dans *La Jalousie*, l'incertitude qui caractérise le boy par rapport à l'attitude de A... est prise en charge par l'écriture :

« La dame, est elle ennuyée », dit le boy. Il emploie cet adjectif pour désigner toute espèce d'incertitude, de tristesse ou de tracas. Sans doute est ce « inquiète » qu'il pense aujourd'hui, mais ce pourrait être aussi bien « furieuse », « jalouse », ou même « désespérée » (J., 178).

Il y a donc une extension, une prolifération de sens qu'autorise l'écriture. La part d'irréalité des personnages est si importante que seule l'écriture permet de maintenir le récit dans l'ordre de l'imaginable. Ainsi,

toujours dans *La Jalousie*, le narrateur, se livrant à son exercice habituel d'observation, décrit :

« La chambre est maintenant comme vide. A... peut avoir ouvert sans bruit la porte du couloir et être sortie de la pièce, mais il demeure plus probable qu'elle s'y trouve toujours, hors du champ de vision, dans la zone blanche comprise entre cette porte, la grande armoire et le coin de la table où un rond de feutre constitue le dernier objet visible. En plus de l'armoire, il n'y a qu'un meuble (un fauteuil) dans ce refuge. Cependant l'issue masquée par laquelle il communique avec le couloir, le salon, la cour, la grande route, étend à l'infini ses possibilités de fuite » (J., 187).

La narrateur commence par une description hypothétique et se livre, par la suite, à une description qui poursuit une évocation, apparemment imaginaire, où se succèdent divers épisodes dont l'enchaînement n'est possible que par le biais de connecteurs logiques nuancés qui mettent en péril le souci d'évocation réelle. Plus qu'une présence de A... sur les lieux, c'est plutôt une présence scripturale qui remplace le physique par des mots. Le concret de la présence physique est remplacé par l'artificiel de la présence imaginaire. La présence imaginaire, se démarquant de toute tentation de naturalisme du discours, s'inscrit dans une dynamique où l'écriture du début n'éclaire pas celle de la fin. L'inexistence d'un ordre narratif aliène l'illusion réaliste. Dans le même registre, on peut lire, vers la fin de *Projet pour une révolution à New York*, tout un passage où le narrateur exprime ce dont il aurait encore dû parler mais qu'il n'a plus le temps de faire, en même temps qu'il relève un élément nouveau, trop tardif pour être introduit dans le récit :

« Il me reste encore (...) à décrire le quatrième acte du supplice de Joan (...). Mais le temps presse. (...) Et voilà qu'il vient

d'apparaître un « chat » au détour d'une phrase (...). Mais le chat n'a encore joué aucun rôle ici (...), il ne peut donc s'agir que d'une erreur... A propos des infirmières blondes (...), il aurait surtout fallu rechercher ce qu'est devenue la plus plaisante, cette grande fille frôleuse aux immenses lunettes noires et au parfum violent... Mais il est trop tard » (P.R.N.Y., 208).

Cette ouverture tardive de la narration aurait pu être tout autre. Elle permet à la poétique robbe-grillétienne de se dégager, dans *Projet pour une révolution à New York*, de tout ce qui pourrait renvoyer ses générateurs à la nature et à l'innocence. C'est donc, comme l'affirme Roger-Michel Allemand, « la poïesis inventaire du langage qui finit par générer la fiction »⁴⁴. Tandis que Raymond Jean juge que la « combinatoire morphologique [substituée] à l'organisation d'éléments représentatifs un travail de « montage d'écriture », et à une œuvre [...] de l'ordre du « dire » une autre de l'ordre du « faire », [...] c'est-à-dire décidée à s'affirmer contre toute position théorique antérieure à l'exercice d'une pratique »⁴⁵.

Dès que la théorie précède la pratique, il y a recherche d'exhaustivité, tentative de compréhension qui passe par la volonté de tout embrasser et de tout exprimer. Renoncer à la théorie est une manière, pour Robbe-Grillet, de mettre en exergue, au nom du matériau existentiel, « le manque qui parle » (M.R., 229). L'épilogue des *Gommes*, en annulant toutes les supputations sur la prétendue mort de Dupont, montre que les quatre premiers chapitres de ce roman appartiennent au monde de l'« irréel », du « truqué » (G., 38). Au demeurant, il convient de noter que la réalité étant fuyante, inutile, accidentelle et si particulière, tout événement, dans *Les Gommes*, apparaît à chaque instant

⁴⁴ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1997, p. 157.

⁴⁵ *Pratique de la littérature, op. cit.*, 1978, p. 55.

comme gratuit, et toute existence, en fin de compte, est privée de la moindre signification unificatrice. L'inertie intellectuelle des personnages s'oppose à l'énergie des mots qui se chargent néanmoins d'un pouvoir fictionnel qui anime le récit. La configuration de ce récit, purement scriptural, répond à une désarticulation des structures dont l'examen est d'un intérêt certain dans l'exercice de décryptage de la structuration des *Gommes* et de *La Jalousie*.

1-2. La désarticulation des structures

Les Gommès et La Jalousie font usage de procédés stylistiques qui, bien qu'ils ne révèlent rien de stable, ont une fonction indicielle très forte dont le noyau dur réside dans le détail qui les rend imparfaits ou les modifie d'une description à une autre. A cet effet, les analogies, les jeux de mots et les métaphores participent d'un processus de négation du roman traditionnel par une considérable dégradation de l'homologie apparente des choses et de l'uniformité du monde. Par le biais des jeux de mots, les canons de l'étude des genres sont remis en cause à leur source même. Si bien qu'il n'est plus possible de déterminer vraiment la nature des textes et être affirmatif quant à leur fidélité par rapport à tel ou tel pacte de lecture. Cette instabilité se justifie par le fait qu' « *il arrive aussi qu'une image perçue de façon irréfutable ait été si fugitive, et en même temps si improbable, qu'on doute aussitôt de sa véracité. A peine quelques années plus tard, elle apparaît comme une pure vision onirique, qui a seulement survécu parce qu'on l'a souvent rapportée, devenue toutefois avec le temps de moins en moins crédible, de plus en plus irréaliste, romanesque* » (D.J.C., 155).

Dans le texte robbe-grillétien, les analogies jouent un rôle primordial. *Les Gommès et La Jalousie* nous offrent, à travers l'analogie des personnages et des lieux, des ouvertures qui accordent la primeur du discours à l'écriture qui devient, *de facto*, le support essentiel et la quintessence même de la narration. Aussi l'examen de ces analogies peut-il servir, dans un certain sens, à montrer à quel point le récit dans ces deux œuvres est tributaire des techniques d'expression et de composition.

Dans *Les Gommès*, plusieurs analogies créent un rapprochement entre le détective Wallas et l'assassin présumé de Daniel Dupont, Garinati : leur identité apparaît comme le premier lien unissant leur destin : « VS » pourrait bien être le sigle servant à remplacer Wallas. D'ailleurs, le commissaire Laurent ne manque pas l'occasion de rappeler à Wallas qu'il peut être le

meurtrier recherché, du fait que l'employée de la poste l'a reconnu et que son « *nom n'est pas sans rappeler ce « VS » prudent qui le désigne* ». (G., 168)

La ressemblance physique des deux hommes crée une confusion et justifie d'ailleurs les récits-devinettes de l'ivrogne visant à inculper Wallas ; mais aussi l'étonnement des agents de la poste devant Wallas qui tente de prouver qu'il n'est pas le propriétaire des pneumatiques.

C'est dire que, de l'identité à la ressemblance physique, Robbe-Grillet ne ménage aucun effort pour matérialiser, le mieux possible, cette absence de frontière entre Wallas et Garinati. Et, le fait que le personnage de Wallas figure au cœur de cette polémique identitaire est loin d'être hasardeux. Par cette analogie, Robbe-Grillet exprime son désaccord d'avec les conceptions traditionnelles. Il montre que la notion de personnage central est absurde et peut bien être extraite du roman sans grandes conséquences. Wallas, dédoublé, permet à Robbe-Grillet d'illustrer la mort progressive du héros incapable d'affirmer sa propre personnalité. Dans *Les Gommages*, sa mort est d'autant plus inéluctable que sa résistance provoque un humour ironique de la part d'une des agents de la poste. Au commissariat général, quand enfin arrive le moment de chercher des précisions sur le destinataire et le destinataire des pneumatiques, Wallas se voit condamné à avouer qu'il a un sosie :

« Wallas doit donc commencer par expliquer qu'il n'est pas André VS, ce qui plonge la jeune fille dans un étonnement encore plus grand :

- Mais... la lettre... tout à l'heure ?...

Oui, c'est bien lui qui a pris la lettre, mais c'était la première fois qu'on le voyait rue Jonas. Il a profité de sa ressemblance avec l'abonné en question.

- eh ben... Eh ben... répète la vieille demoiselle un peu suffoquée » (G., 193-194).

Cette analogie qui permet une interchangeabilité de rôles entre Wallas et Garinati aliène considérablement la notion de personnage mais encore plus celle de héros. Wallas n'a aucune spécificité qui préserve son identité. Cette absence de frontière qui, à première vue, est bénéfique – lui ayant permis de prendre un pneumatique qui ne lui était pas destiné – se révèle problématique, car elle anéantit toutes les actions qu'il mène. Le narrateur semble dire aux lecteurs de ne pas se fier aux investigations d'un soi-disant détective qui peut bien être aussi le meurtrier. De fait, de l'analogie entre Wallas et Garinati naît la volonté robbe-grillétienne d'accorder une importance primordiale à l'énonciation et non à l'énoncé qui, lui, est porteur du « mensonge » de la fable.

Ce désaveu du personnage « central », au moyen de l'analogie, est un procédé pratique des théories des nouveaux romanciers qui visaient à discréditer la centralité du récit autour d'un noyau stable : le héros. Dans *Les Gommès*, son incohérence suffit à lui enlever la paternité du récit. Il devient un simple protagoniste observé par un regard soucieux de révéler son positionnement, ses déplacements, ses faits et gestes dans la ville circulaire. C'est ce regard inapte à aller au-delà des descriptions superficielles qui construit le texte en rassemblant, tantôt par contiguïté, tantôt par diffraction, les divers éléments observés. Ce regard montre l'importance de l'analogie qui, dans le cas précis des *Gommès*, atteste que le texte n'est pas le reflet d'un quelconque récit préexistant, d'autant plus que celui qui est censé le dérouler ignore lui-même sur quelle ficelle tirer. En effet, pour montrer que les recherches des nouveaux romanciers visent non pas à se ressourcer du passé mais plutôt à innover, Robbe-Grillet parodie les textes sacrés. A première vue, le lecteur a l'impression que ce qui va se passer dans *Les Gommès* est inéluctable et doit, à l'image du destin tragique, s'accomplir malgré les efforts de l'être pour y échapper :

« Le parcours immuable se poursuit. A mouvements comptés. [...]. La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. Il ne s'agit que de suivre le texte, en récitant

phrase après phrase, et la parole s'accomplira et Lazare sortira de sa tombe, tout enveloppé dans ses bandelettes... » (G., 23).

La suite des événements va illustrer le non accomplissement de cette prophétie évangélique. Dès lors, apparaissent les reniements respectifs de la représentation et de l'imitation des procédés qui ont toujours prévalu en littérature jusqu'à cette époque charnière du milieu du XXe siècle. La résurrection de Lazare est rapprochée à l'état de Dupont pour qu'apparaissent davantage les dissemblances. Lazare retrouve le souffle vital pour entrer dans l'éternité alors que Dupont, après avoir joué au mort, apparaît pour mieux succomber ; feignant d'être mort, Dupont ne refait surface qu'au moment où le coup de Garinati prolongé par Wallas, 24 heures plus tard, finit par le tuer.

Outre la rupture avec le mythe religieux, l'analogie permet à Robbe-Grillet, dans un autre cadre, de rapprocher Wallas d'Œdipe pour mieux les séparer et rompre définitivement avec l'imitation du passé. En effet, en faisant de Wallas un avatar moderne du héros sophocléen, Robbe-Grillet atteste que le parcours chaotique et funèbre de l'homme a séparé l'actualité du passé mythique. Contrairement à Œdipe à qui l'oracle de Thèbes avait déjà annoncé la destinée, Wallas n'est pas prisonnier de la fatalité. C'est son libre arbitre qui va déterminer sa destinée.

Jean Ricardou résume d'ailleurs assez clairement les rapports entre le roman robbe-grillétien et la tragédie de Sophocle qui est au cœur des *Gommes* :

« Dans l'un et l'autre récit, la situation de départ est bien l'envers de la situation d'arrivée, mais l'opération qui permet de passer du départ à l'arrivée est inverse. Dans Œdipe-Roi, tout est consommé, les actes vont se produire. Dans Œdipe-Roi, il y a un rapport intrinsèque : c'est l'enquête [...] qui provoque les actes et induit Wallas à accomplir le meurtre sur lequel il enquête. En d'autres termes, l'activité d'Œdipe est une opération aléthéique : elle dévoile ce qui a eu lieu, l'activité de

Wallas une opération productrice : elle engendre ce qui n'était pas. Avec Œdipe, l'on passe d'une erreur (Œdipe est innocent) à une vérité (il est coupable) avec Wallas, d'une fiction (Dupont fait semblant d'avoir été tué) à une réalité (Dupont a été réellement tué) »⁴⁶.

A la lumière de ces remarques, on peut commencer par affirmer que Wallas est un Œdipe à l'envers, puisque sa culpabilité, contrairement à celle du héros de la mythologie, n'est nullement avérée dès l'entame du texte, mais ne prend forme qu'à la fin du roman. De plus, à la manière de Rousseau⁴⁷ qui, dans la préface de la première édition de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), voulant persuader le lectorat de jeunes filles, utilisait des méthodes dissuasives pour piquer à vif son amour propre et le pousser à ouvrir le livre, Alain Robbe-Grillet avertit que son roman pourrait posséder un sens caché. Mais la récurrence avec laquelle il s'y prend fait qu'il est difficile de ne pas considérer cet avertissement comme un piège :

« Au milieu des mots habituels se dresse ça et là comme un fanal quelque terme suspect, et la phrase qu'il éclaire de façon si louche semble un instant cacher beaucoup de choses, ou rien du tout » (G., 53).

Quelle attitude le lecteur doit-il adopter ? Que faut-il choisir ? Le sens caché ou le « rien du tout » ?

⁴⁶ *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Essais », 1990, pp. 45-46.

⁴⁷ Jean-Jacques Rousseau dit ceci dans sa préface : « ce recueil avec son gothique ton convient mieux aux femmes que les livres de philosophie. Il peut même être utile à celles qui, dans une vie déréglée, ont conservé quelque amour pour l'honnêteté. Quant aux filles, c'est autre chose. Jamais fille chaste n'a lu de romans, et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue ; mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre, le mal était fait d'avance », in *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Paris, Editions Garnier Frères, 1952, p. VI.

Encore, la réponse nous est fournie par le traitement réservé au mythe dans *Les Gommés*. En effet, grâce à la dérision, le mythe devient presque une simple « intrigue policière » et se trouve privé de toute noblesse. Tous les éléments qui, dans la tragédie classique, étaient les piliers de l'élaboration du mythe tombent dans une dégradation extrêmement significative : le rôle du sphinx poseur d'énigmes est tenu par un ivrogne guignolesque qui mélange les pédales. Du coup, l'énigme, ayant jadis pour but d'attirer l'attention de celui qui est interrogé sur les dangers encourus, devient une simple devinette aux fonctions ludiques et divertissantes. A preuve, nous avons le remplacement de la mythique devinette par trois autres qui n'ont strictement aucun lien avec la légende grecque : « *Quel est le comble pour un employé des postes ?* » (G., 29) « *Quelle est la différence entre un chemin de fer et une bouteille de blanc ?* » (G., 119) « *Quel est l'animal qui est noir, qui vole qui a six pattes ?* » (G., 265).

Privilégier l'une des questions au nom d'un rapprochement possible entre Wallas et Œdipe c'est se livrer à un subjectivisme non fondé et non avénu. En fait, le traitement que Robbe-Grillet inflige au mythe d'Œdipe substitue la banalité à la noblesse. Les réactions des divers personnages, face aux motifs anciens, détruisent la grandeur du mythe. A la page 108, Wallas, apercevant « *le rideau brodé qu'il a remarqué plusieurs fois au cours de sa promenade matinale* » commente : « *ça ne doit pas être très sain de faire ainsi boire un bébé à la mamelle des brebis : anti-hygiénique au possible* ». Cette réflexion digne d'un pédiatre évacue l'angélisme métaphorique de cette image.

Lorsque qu'à la page 37 Garinati contemple les débris flottants à la surface de l'eau, il identifie d'abord « *les miettes éparses* » ensuite « *les deux bouchons* » et, ce n'est, enfin, qu'à la troisième approximation qu'il y aperçoit « *un animal fabuleux : la tête, le cou, la poitrine, les pattes de devant, un corps de lion avec sa grande queue, et des ailes d'aigles* ».

Cette reconnaissance, de degré inférieur, n'influence en rien la vue de Garinati, car bien avant même qu'elle ne soit décrite elle était qualifiée de « *grotesque* ». De fait, si l'on admet qu'il s'agit là de la reconnaissance d'un

sphinx, il faut valider également la configuration clownesque de son faciès ; « *une poupée de jeu de massacre* ».

Il y a donc une volonté manifeste de désacraliser le mythe. Robbe-Grillet y parvient grâce aux figures de Wallas et Garinati qui profitent d'un pseudo-retour au mythe pour renoncer à une vision tragique de l'existence. Leur attitude ironique vis-à-vis d'une vision anthropocentrique et mythique donne un sens à l'aventure humaine présente et non à celle passée. C'est dire que, dans *Les Gommès*, l'analogie des personnages est signe de modernité. Elle permet à Robbe-Grillet de réinventer les mythes de la civilisation dans laquelle il vit. La parodie des mythes religieux et sophocléen, par le biais de l'analogie, corrobore l'idée des nouveaux romanciers selon laquelle le sort de l'homme n'est pas cloué au pilori par une quelconque force surnaturelle qui répand sa cruauté sur l'homme, mais il l'est plutôt du fait de son libre choix. Le monde n'est plus une pesanteur que l'homme se doit de subir mais une réalité qu'il se doit de transformer.

Cette ouverture qu'offre l'analogie des personnages, dans *Les Gommès*, n'est qu'une des facettes parmi tant d'autres possibilités. Aussi *La Jalousie* explore-t-il d'autres perspectives.

Dans ce roman, l'analogie des personnages revêt un caractère particulier. Elle permet au narrateur jaloux de donner forme à son obsessionnelle jalousie. A cet égard, il convient d'apprécier d'un côté l'entente parfaite entre Franck et A... et de l'autre le regard toujours réprobateur du narrateur. L'analogie permet donc au narrateur d'exprimer tout ce qui le différencie des deux « amants ».

C'est dire que la convergence des points de vue entre Franck et A... révèle plus qu'elle ne cache les distorsions entre Franck et le mari de A... L'analogie illustre le degré de cynisme et de machiavélisme du mari. Ainsi, s'étant rendu compte que A... approuve l'idée de Franck de se payer un camion avec un moteur neuf, il imagine, dans sa conscience malheureuse, les cas de figures pouvant anéantir ces projets :

« Il devrait pourtant savoir que c'est tout le contraire : le moteur neuf sera un jouet d'autant plus attirant, et l'excès de vitesse sur les mauvaises routes, et les acrobaties au volant... » (J., 25).

On pourrait croire que ces remarques du mari de A... sont adressées à Franck en guise de conseils. Mais les points de suspension qui terminent la phrase laissent plutôt paraître un désir de voir son « rival » victime d'un accident. Pour éviter que Franck se serve de ce camion et fasse des randonnées en ville en compagnie de A..., il préfère que ce dernier soit victime d'un fatal accident. Il pousse sa cruauté à son paroxysme et imagine la scène :

« Dans sa hâte d'arriver au but, Franck accélère encore l'allure. Les cahots deviennent plus violents. Il continue néanmoins d'accélérer. Il n'a pas vu, dans la nuit, le trou qui coupe la moitié de la piste. La voiture fait un saut, une embardée... sur cette chaussée défectueuse, le conducteur ne peut redresser à temps. La conduite intérieure bleue va s'écraser, sur le bas côté, contre un arbre au feuillage rigide qui tremble à peine sous le choc, malgré sa violence » (J., 166-167).

L'analogie entre A... et Franck est cruciale pour le narrateur dont la machinerie mentale confond objectivité et subjectivité, réalité et hallucination. Au vu du comportement du mari, l'on se rend à l'évidence que c'est l'analogie qui lui permet de déceler les motifs censés orienter ses investigations. Ses préjugés, vis-à-vis des Noirs présents dans *La Jalousie*, montrent qu'il s'est résolu à détester tout ce qui unit Franck et A... Le simple fait, par exemple, que A... reconnaisse qu'un garçon nègre « *a une belle voix* » (J., 195) pousse le mari-narrateur à avoir contre les Noirs une haine viscérale. Celle-ci trouve d'ailleurs un écho favorable dans *Le Miroir qui revient* où, « *contre la conspiration qui menace chaque instant de faire chavirer les fragiles*

échafaudages de son colonialisme », le narrateur évoque « *la végétation proliférante des tropiques, la sexualité ravageuse prêtée aux Noirs, les yeux sans fond de sa propre épouse et tout un univers parallèle, innommable, constitué par les bruits qui cernent la maison* » (M.R., 39-40).

Ce passage trahit la subjectivité du narrateur et prolonge les propos désobligeants qu'il ne se privait pas de tenir à propos des mélodies africaines. Et ce prolongement de la haine par l'évocation dans *Le Miroir qui revient* de la sexualité des Noirs fait croire que, dans *La Jalousie*, le mari jaloux a peut être même soupçonné sa femme de coucher avec des Noirs.

Nous voyons donc que l'analogie est un facteur de cloisonnement du personnage du mari. Les connexions possibles entre les autres personnages l'isolent davantage. De fait, étant donné que c'est son isolement qui lui permet d'être prolifique en descriptions, il convient de noter que l'analogie assure la texture du récit. Dès lors, la jalousie, en tant que sentiment, perd sa teneur habituelle, du fait qu'elle n'est pas inspirée par une conscience cohérente. Mais ce déficit est d'autant plus important qu'il déclenche chez le narrateur une inspiration mécanique digne des procédés d'expression de l'inconscient, comme le relève Anzieu⁴⁸. Dans l'impossibilité de prouver concrètement l'adultère de sa femme, le mari jaloux privilégie tantôt le regard, tantôt sa conscience vide pour appuyer sa plaidoirie. L'écriture passe alors de support de communication à indice de l'acte d'adultère.

Outre l'analogie des personnages, l'analogie des lieux, dans *Les Gommès* et *La Jalousie*, est aussi révélatrice du primat de l'énonciation sur l'énoncé. Dans *Les Gommès*, des analogies naturelles font que toutes les rues, tous les carrefours se ressemblent. Ces ressemblances diminuent considérablement la faculté de Wallas de se mouvoir dans la ville circulaire. Très souvent Wallas se trouve en face de « *rues perpendiculaires absolument identiques* » (G., 48). Ce décor redoublé préfigure ses égarements. Son parcours

⁴⁸ Didier Anzieu, *Psychanalyse et langage*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1989.

est ponctué d'hésitations qui le conduisent à une confusion des lieux et l'obligent, le cas échéant, à des retours en arrière incessants. Il est, à l'image de cette femme qui essaie vainement de « *situer dans sa tête* » (G., 56) le centre ville, désorienté. Il marche les pieds enflés dans une errance qui semble, inéluctablement, le précipiter vers un sort peu enviable. Les analogies de l'espace semblent être de deux ordres : une analogie qui harmonise le cadre réel et une autre qui crée un trait d'union entre le paysage des *Gommes* et celui du mythe d'Œdipe. La première analogie dévoile la complexité d'un monde hanté de précipices. Dans ce monde insaisissable, Wallas et les autres protagonistes sont à la recherche de repères, mais cette recherche s'avère stérile, car la standardisation apparente des maisons et des rues n'est que le reflet aléatoire d'une réalité changeante. La seconde analogie, en semblant s'ouvrir au cadre de déploiement d'*Œdipe-Roi*, permet d'évacuer les archétypes culturels, de les gommer pour évacuer la tradition. Reconnaisant la souveraineté de sa fiction par rapport à la tradition, Robbe-Grillet, à la suite de la publication de *Projet pour une révolution à New York*, dira à Colette Canty : « *Je réinvente la mythologie de la civilisation dans laquelle je vis* »⁴⁹.

Dans cette tentative de renouvellement des valeurs, le romancier entre dans une « *ère du soupçon* »⁵⁰ qui rend le contenu du roman douteux. Le romancier renonce à restituer le passé, car rien de réel n'autorise son retour. Alain Robbe-Grillet dira à ce propos :

« *Avant l'œuvre il n'y a rien, pas de certitude, pas de thèse, pas de message. Croire que le romancier a quelque chose à dire, et qu'il cherche comment le dire représente le plus grave des contresens. Car c'est précisément ce « moment », cette manière*

⁴⁹ Entretien, *Le Progrès*, 15 octobre 1970.

⁵⁰ Expression utilisée par Nathalie Sarraute comme titre de son ouvrage critique sur le roman : *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

de dire qui constitue son projet d'écrivain, pour obscur entre tous, et qui sera plus tard le contenu douteux de son livre » (P.N.R., 121).

En deçà de toute trame dramatique véritable, le récit donne forme à des fantasmes et fluctuations qui déconstruisent toute identité stable. Il en résulte que l'art, déchu de sa souveraine efficacité, ne cherche plus que lui-même comme essence. Ne pouvant s'appuyer sur rien de ce qui est antérieur – l'auteur ou le monde –, le roman se fonde sur une double absence qui pousse à l'éclosion de nouvelles techniques d'expression et de composition.

Dans *La Jalousie*, l'analogie des lieux est révélatrice de la gratuité de la narration. Elle accorde un privilège à la banalité. Les soins méticuleux, que le narrateur prend pour rester le plus fidèle possible au décor qu'offre la plantation de bananes, ne mènent à rien d'intelligible. Ainsi, la minutie géométrique inaugure à dessein un texte subjectif, par excellence, remettant en cause tout un système narratif conventionnel. Le seul contact possible entre l'homme et la nature est essentiellement descriptif. A preuve, nous avons la description de la plantation de bananes :

« Le côté droit (c'est-à-dire aval) n'a plus que treize bananiers, au lieu de vingt trois.

Le bord inférieur, enfin, n'est pas rectiligne, la petite rivière ne l'étant pas : un ventre peu accentué rétrécit la pièce vers le milieu de sa largeur (...)

Sur le second rang, en partant de l'extrême gauche, il y aurait vingt deux plants (...)

La troisième rangée n'a, elle encore, que vingt deux plants, au lieu des vingt trois que comporterait de nouveau le rectangle » (J., 34-35).

De surcroît, cette description, essentiellement algébrique, ne cherche aucunement à établir un lien possible entre la nature et l'homme. L'analogie a, dans ce cas précis, pour visée de saper définitivement l'illusoire relation qu'avaient imaginée les écrivains réalistes entre l'homme et le cosmos.

En somme, l'analogie des personnages et des lieux, dans *Les Gommès* et *La Jalousie*, atteste que dans les conceptions robbe-grilléliennes du roman la primauté doit être accordée à la texture du récit, car le sémantisme s'obtient par construction et non par imitation. De ce point de vue, la démarche analogique offre des ouvertures à partir de rapprochements qui, décelant des réalités insoupçonnées, procèdent de la création.

A côté des analogies, *Les Gommès* et *La Jalousie* offrent, par les jeux de mots, une prolifération d'interprétations qui détachent le récit de toute attache extérieure. Une dichotomie s'opère, grâce aux jeux de mots, entre une intrigue banalisée et une texture qui rejette toute vision profonde.

Dans *Les Gommès*, les jeux de mots relativisent toute donnée pouvant conduire à l'élaboration de certitudes. Ils introduisent le doute et l'interrogation dans le récit, dans le but d'anéantir les rapprochements possibles entre le monde de la narration et le monde extérieur. Alors que le lecteur semble dénouer progressivement l'intrigue en imaginant qu'elle s'oriente vers le dévoilement du lieu de rencontre des commanditaires et du meurtrier de Dupont, la narration se réfracte par un jeu de mots qui mine tout espoir :

« Un mot est illisible dans une des phrases considérées (...) comme significative – un mot de sept ou huit jambages qui ressemble à « ellipse » ou « éclipse » et qui peut aussi bien être « aligne, « échoppe », « idem » ou encore beaucoup d'autres choses » (G., 170).

L'illisibilité du mot connote qu'en réalité les mots tiennent l'intrigue prisonnière et, par conséquent, aucune interprétation n'est possible, sinon celle que propose le contenu infratextuel. Le texte devient souverain et, même s'il

fait allusion à d'autres textes, il garde sa capacité d'autonomie. Les devinettes de l'ivrogne sont, à cet égard, révélatrices de la force que les jeux de mots peuvent donner au texte. Au comptoir, il demande à Wallas :

« Quel est l'animal qui est parricide le matin, inceste à midi et aveugle le soir ? » (G., 234).

Cette devinette pousse, *de facto*, à imaginer le reste avec aisance, car tout porte à croire qu'il est en train de lire une réadaptation moderne de la tragédie de Sophocle : Œdipe avait tué son père le matin, épousé sa mère, en guise d'héritage royal, à midi, et s'était crevé les yeux, en découvrant l'ignominie de son acte, le soir. Mais cette ouverture sophocléenne n'est qu'une fausse piste de lecture, car une inversion dans la reformulation de la devinette par une interchangeabilité des adjectifs rend impossible toute tentative de reconstruction :

« Alors insiste l'ivrogne, tu ne trouveras pas ? C'est pourtant pas difficile : parricide le matin, inceste à midi, parricide le soir. Hein ! Quel est l'animal ? » (G., 234).

De ce fait, l'instabilité des termes de cette devinette prend à contre-pied la cohérence du texte sophocléen. Les propos de l'ivrogne, incapable de fixer le discours en une suite cohérente, corroborent bien l'absence de repères dans le texte robe-grillétien. La mobilité des mots de la devinette suffit à illustrer le manque de référent. Les mots cessent d'être des indicateurs métaphoriques. Aucun parallélisme ne permet au texte de se dissoudre dans des événements dont l'historicité n'est plus qu'illusoire. La marque de la gomme que recherche Wallas ouvre sur un jeu de mots qui laisse libre cours à l'imagination et ferme le champ à une interprétation anthropomorphique. En effet, *« la marque du fabricant était imprimée sur une des faces, mais trop effacée pour être encore*

lisible : on déchiffrait seulement les deux lettres centrales « di » il devait y avoir au moins deux lettres avant et deux autres après » (G., 132).

Le fait qu'il y ait une possibilité de rajout de deux lettres de part et d'autre du « di » ne saurait conduire à une lecture visant à nommer la gomme de façon certaine œ-di-pe. Contrairement à l'interprétation qu'a pu faire Bruce Morrissette⁵¹, les deux lettres centrales n'annoncent en rien un retour au mythe ancien. Si, à première vue, le nom d'Œdipe apparaît en filigrane dans *Les Gommages*, force est d'admettre que l'interprétation de Morrissette s'oppose à la visée du texte. D'ailleurs, cette gomme introuvable ne saurait porter un nom historiquement chargé, car le récit est détaché du souci de profondeur. En outre, le destinataire de l'œuvre est investi d'un rôle qui lui donne la responsabilité de la construction sémantique comparable à celle qui est traditionnellement l'apanage exclusif de l'auteur. Il n'y a donc pas de possibilités que cette gomme porte la marque œ-di-pe, car le texte se construit par une structuration narrative qui accorde toute sa confiance au matériau linguistique⁵². Le « di » suscite l'idée d'une ouverture au mythe mais demeure une provocation qui reste à l'état de formulation uniquement. A ce titre, l'intitulé du roman *Les Gommages*, en étant au pluriel, laisse entrevoir que Wallas, dans sa quête, trouvera certainement beaucoup de gommages sans qu'aucune d'entre elles n'assouisse vraiment son instinct de quêteur.

⁵¹ Bruce Morrissette interprète la devinette comme un retour de Robbe-Grillet à une psychologie traditionnelle. Il prétend que la version « *aveugle le matin, inceste à midi, parricide le soir* » s'applique au cas de Wallas qui étant incapable de voir clair dans l'énigme le matin où il entreprend son enquête, regarde d'un œil équivoque sa belle mère à midi (Evelyne) et tue le soir celui qu'on peut supposer être son père. Le sphinx lui-même apparaissant brièvement dans un arrangement passager de débris flottant à la surface du canal : « *Un animal fabuleux : la tête, le cou, la poitrine (...) un corps de lion avec sa grande queue et des ailes d'aigle* (G., 37) », in *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, « Œdipe ou le cercle fermé : *Les Gommages* (1953) », pp. 37-75.

⁵² « (...) le mythe [est], pour moi, rétrogradé en position de matériau, et (...) je le parle autrement sans me soucier de son sens ». A. Robbe-Grillet, intervention dans la Discussion qui suit la Communication de Michael Spencer, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York* et *Mobile* », dans Jean Ricardou, *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle*, t. 1, « Roman/Cinéma », op. cit., pp. 92-93.

La réflexivité du texte se joue par rapport à lui-même et l'interactivité entre ce qui a déjà été vécu et ce que narre le texte n'est autorisée que pour magnifier la valse des mots qui, une fois libérés de l'emprise humaine, s'épanouissent sans censure :

« Ce sont (...) les thèmes du roman eux-mêmes (objets événements, mots, mouvements, formes, etc.) qui deviennent les éléments de base engendrant toute l'architecture du récit et jusqu'aux aventures qui s'y déroulent selon un nombre de développements comparables à ceux qui mettent en œuvre la musique sérielle ou les arts plastiques modernes. Loin de disparaître, l'anecdote se met à foisonner, discontinue, plurielle, mobile aléatoire, désignant elle-même sa propre activité, elle devient un jeu au sens le plus fort du terme »⁵³.

Perturbant la réception, le mot devient un élément essentiel de ce « jeu ». Le brouillage dans la communication devient quasi-certain. A ce titre, il est pertinent d'examiner le dialogue entre Wallas et la femme au tablier, lavant le trottoir devant la boutique :

« Pardon Madame, pour aller à la poste centrale, s'il vous plaît ? Après un instant de réflexion, elle répond :

- La poste centrale ; qu'est ce que vous appelez la poste centrale ?

- La grande poste, je veux dire » (G., 54).

Les mots revêtent plusieurs définitions possibles qui brouillent toute velléité de compréhension. Dans ce dialogue, le mot « centrale » constitue le

⁵³ Alain Robbe-Grillet, « Après *L'Eden et après* », *Le Nouvel Observateur*, 29 juin 1970.

nœud de l'incompréhension. Pour Wallas, on pourrait supposer qu'il fait allusion à la poste qui coordonne les autres postes quelle que soit sa position géographique. Par contre, pour la femme, le mot fait allusion à l'emplacement de cette poste par rapport à la géographie de la ville. Finalement, la problématique du langage se pose à travers ce jeu et laisse le personnage dubitatif quant à sa faculté à se faire comprendre. Il ne sait jamais si la question qu'il pose est la bonne ou si elle a été bien posée. Les convictions ne sont jamais communes. Les réalités sont irréductibles à un sens définitif tant qu'elles ne cessent de s'accroître à l'aide d'un puzzle d'hypothèses qui se contredisent, se dilatent ou se réfractent. La prolifération des possibles évacue la certitude et immerge le discours dans l'aléatoire. Cette versatilité est révélatrice du nouveau mode de fonctionnement du langage. Gérard Genette, appréciant le caractère subversif de ce dernier, affirme :

« Mais le langage, et spécialement le langage littéraire, fonctionne rarement d'une manière aussi simple : l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours »⁵⁴.

Dans cette optique, le dialogue n'est plus un échange, mais une équation qui ne livre aucun indice pouvant aider à découvrir les inconnues. Au-delà de la polysémie, le jeu est banalisé jusqu'à son extrême. A preuve, nous avons le dialogue entre le commissaire et le docteur Juard qui bute sur les mots « *cambricoleur* » et « *intention* » (G., 80). Pour le commissaire, le meurtre de

⁵⁴ *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, pp. 46-47.

Daniel Dupont est politique, probablement orchestré par des « *terroristes* » (G., 78). Son argumentation s'appuie sur l'intérêt que Roy-Dauzet porte à cette histoire qui lui vaut le sacrifice « *de lancer à travers le pays toute sa clique d'agents secrets et de détectives* » (G., 78). Pour Le docteur Juard, qui n'imagine pas que celui qu'il cache dans sa clinique peut susciter un tel intérêt pour les mouvements terroristes, Daniel Dupont a été tué par un cambrioleur en mauvaise posture. L'un et l'autre restent fidèles à leur conviction et leur dialogue « *ne propose qu'une certitude : celle de la banalité* »⁵⁵. Que le docteur puisse parler de cambriolage tout en avouant le caractère intentionnel du crime provoque l'étonnement de Laurent qui ne peut comprendre les propos de ce dernier qui, tout en reconnaissant que le meurtrier « *n'a rien emporté* » (G., 80) persiste à parler de cambriolage, et pire, d'« *intention de le faire* » (G., 80). L'incommunicabilité est grande et réductible en un jeu de mots. C'est ce qui se lit à travers la réaction du docteur :

« *Vous jouez sur les mots, Monsieur le Commissaire, insiste le petit docteur : il avait sans doute l'intention de le faire* » (G., 8).

Mais, même à découvert, le jeu s'étend et perpétue l'incompréhension. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre la réponse de Laurent qui, ignorant la remarque que vient de faire son interlocuteur, continue : « *oh, « l'intention » ! Vous allez vite en besogne* » (G., 80).

Dès lors, les prévisions sont vaines. Aucun personnage ne peut réellement soupçonner les questions auxquelles il va faire face. Le docteur, qui a commis l'erreur de se préparer à un jeu de questions réponses, découvre l'inutilité de ses efforts :

⁵⁵ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 21.

« Il croyait qu'on allait lui poser des questions précises auxquelles il s'est préparé et voilà qu'on le laisse se débrouiller tout seul, comme s'il était dans son tort » (G., 80).

Les mots ne se laissent jamais découvrir par la faculté à signaler le sens caché. Jacques Leenhardt note à ce propos :

« Jouer sur les mots c'est déjà postuler une incertitude du sens de ceux-ci, c'est faire de l'ambiguïté sémantique une des caractéristiques essentielles du langage ; autrement dit, le jeu sur les mots implique une défiance fondamentale à l'égard de la faculté de signifier en même temps qu'un usage volontaire de ce flottement »⁵⁶.

Le langage ne se propose guère de véhiculer des valeurs. Il se limite à faire preuve de la déshumanisation du monde de plus en plus attiré par les objets. Ces derniers, contrairement à l'homme en contradiction avec lui-même, *« sont, en effet, dépourvus de cette « profondeur » que l'auteur leur nie, ils sont également dépourvus des qualités qui pourraient faire croire à leur existence »⁵⁷.*

De ce point de vue, il apparaît que Robbe-Grillet n'établit jamais un rapport entre l'homme et la nature. Les objets de Robbe-Grillet sont des « être-là ». La narration utilise des mots qui certifient l'existence des choses et des objets en tant que réalités autonomes. Dans *La Jalousie*, les jeux autour des formes orthogonales déconditionnent l'objet par le biais d'une géométrie visuelle aux allures phénoménologiques. Les yeux rivés sur une partie de la plantation de bananes, voici ce qu'a pu voir le narrateur :

⁵⁶ *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet, op. cit., p. 225.*

⁵⁷ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963, p. 165.

« *La courbure de la rive entre à son tour en jeu à partir de la cinquième rangée : celle-ci en effet ne possède également que vingt-et-un individus, alors qu'elle aurait vingt-deux pour un vrai trapèze, et vingt-trois pour un rectangle (ligne d'ordre impair). Ces chiffres eux-mêmes sont théoriques, puisque certains bananiers ont déjà été coupés au ras du sol, à la maturité du régime. C'est en réalité dix-neuf panaches de feuilles et deux espaces vides qui constituent le quatrième rang, et, pour le cinquième, vingt panaches et un espace – soit de bas en haut : huit panaches de feuilles, un espace vide, douze panaches de feuilles* » (J., 35-36).

Cette description est sans âme et elle empêche toute tentative d'humanisation du discours. L'illusion réaliste est mise de côté au profit d'un mode productif qui assure son artificialité. Ce procédé consistant à privilégier le caractère inventif du langage est aussi très présent dans *Projet pour une révolution à New York* où, pour montrer l'égaré du monde des significations, le narrateur annonce d'emblée « *la disparition de JR* » (P.N.R.Y., 56) qui erre, pulvérisé qu'il est, par le matériau linguistique. D'ailleurs, un détour phonétique rend visible son errance. En effet, les initiales JR peuvent bien se prêter à « j'y erre » et coïncider tout à fait à la réalité du roman, du fait que malgré les recherches relatives à sa disparition – recherches qui ont d'ailleurs occupé une grande partie du travail du narrateur (P.R.N.Y., 56) – son errance se perpétue. Son nom se prête alors à un jeu qui matérialise la vacuité de l'intrigue. Cette vacuité, désignant instantanément l'égaré des personnages, se transforme, quand elle s'applique à l'écriture, en une sorte de dialogue des mots ayant pour finalité de les élever au rang de narrateur. A la page 193 de *La Jalousie* l'on dit que « *cinq ou six phrases sont alors échangées sur les doses respectives de quinine nécessaires dans les différentes zones tropicales, selon l'altitude, la latitude, la proximité de la mer, la présence de lagunes, etc. Puis Franck revient aux effets fâcheux que produit la quinine sur*

l'héroïne du roman africain que A... est en train de lire. Il fait ensuite une allusion – peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre – à la conduite du mari, coupable au moins de négligence selon l'avis des deux lecteurs. La phrase se terminait par « savoir attendre », ou « à quoi s'attendre », ou « la voir se rendre », « là dans sa chambre », « le noir y chante », ou n'importe quoi » (J., 193). Les derniers mots de cette citation – « ou n'importe quoi » – nous éclairent sur l'ascendant considérable que les mots prennent sur les personnages. Malgré leur absence de fluidité, ils s'imposent par le truchement d'un jeu auquel les personnages ne peuvent que se soumettre. D'ailleurs, le fait de combler les vides de la narration par des mots tantôt phonétiquement proches est aussi une parade pour les personnages. Ces derniers, ne pouvant prendre de la hauteur par rapport au texte, acceptent bien cette musicalité des mots et s'en tiennent là. Cela justifie l'attitude de A... et Franck, peu soucieux de donner une certaine cohérence à leur dialogue. La priorité n'est pas la compréhension mais plutôt l'adhérence à la dynamique des mots et à leur interaction. Sans chercher à clarifier les termes « savoir attendre » ou « à quoi s'attendre », « Franck et A... sont déjà loin. Il est à présent question d'une jeune femme blanche – est ce la même que tout à l'heure, ou bien sa rivale, ou quelque figure secondaire ? – qui accorde ses faveurs à un indigène (...) » (J., 194).

La conscience vide s'adapte bien à la superficialité des mots qui dictent la nouvelle règle de conduite : montrer et non plus démontrer. Et, comme montrer n'implique aucunement la nécessité de déduction, la compréhension se trouve reléguée à l'arrière plan et, du coup, les personnages se trouvent dispensés du périlleux exercice de décodage des signes.

En somme, tout comme les analogies, les jeux de mots garantissent l'autonomie du texte par des soubresauts qui, en même temps qu'ils annoncent la faillite du langage, montrent qu'une fissure s'est opérée entre la psychologie classique et les recherches des nouveaux romanciers. Cette fissure, occasionnée par le détachement progressif du « cordon ombilical » qui unissait l'homme à

son langage, est créatrice d'un monde : celui de la narration. Ce monde purement scriptural accorde beaucoup de place aux métaphores.

Considérées comme des comparaisons elliptiques opérant une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentés en omettant le signe explicite, les métaphores sont un maillon essentiel de la production littéraire des nouveaux romanciers en général, de Robbe-Grillet en particulier.

Dans *La Jalousie* où elles acquièrent tout leur sens, les métaphores coordonnent les expériences significatives menant à l'errance mentale du mari jaloux. Les déplacements giratoires du « mille-pattes »⁵⁸ sont, à cet égard, révélateurs et comparables à la phobie, aux fantasmes du mari :

« Soudain, la partie antérieure du corps se met en marche, exécutant une rotation sur place, qui incurve le trait sombre vers le bas du mur. Et aussitôt sans avoir le temps d'aller plus loin, la bestiole choit sur le carrelage » (J., 128).

Ces descriptions rappellent la situation du mari qui, comme la bestiole, n'a pas « *le temps d'aller plus loin* » dans ses investigations, à cause de sa trop grande attention pour des détails sans grande portée significative. La métaphore vient, à juste titre, attester qu'à l'image de « *la bestiole [qui] choit sur le carrelage, se tordant encore à demi et crispant par degrés ses longues pattes* » (J., 128), la littérature est ébranlée dans ses assises les plus profondes.

Multipliant les passages du métadiscours, Robbe-Grillet attire l'attention des lecteurs sur les mécanismes internes de son ouvrage. Ces mécanismes, dans *La Jalousie*, opèrent des ruptures brutales qui sont métaphorisées notamment par « *la voix du second chauffeur qui (...) chante un air indigène aux paroles incompréhensibles* » (J., 99) :

⁵⁸ « *Le mille-pattes* » apparaît différemment aux pages 27, 63, 69, 90, 97, 112, 145, 166 et 202.

« A cause du caractère particulier de ce genre de mélodies, il est difficile de déterminer si le chant s'est interrompu pour une raison fortuite (...) ou bien si l'air trouvait là sa fin naturelle. De même, lorsqu'il recommence, c'est aussi subit, aussi sur des notes qui ne paraissent guère constituer un début, ni une abrupte reprise (...). Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue » (J. ,100 -101).

Ce chant, dont la structure est équivoque, métaphorise le désordre du langage qui se déploie sans aucun arrangement possible. Il met à nu le discours de la banalité qui conduit à l'impasse. Il figure un commentaire de la structure discontinue de *La Jalousie*, car il faut prendre ici le mot poème à son sens étymologique de création. De ce fait, « *l'air indigène* » n'est pas seulement un chant autochtone né dans le pays, mais aussi l'écriture même qui naît d'elle-même, produisant en boucles ses propres enchaînements, ses blancs narratifs.

Outre *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe* est un roman où l'emploi métaphorique permet de montrer le caractère lacunaire du monde. La stabilité de la représentation est révolue, la présence de repères est éphémère :

« Sur le bois verni de la table [des matières], la poussière a marqué l'emplacement occupé pendant quelque temps – pendant quelques heures, quelques jours, minutes, semaines – par de menus objets, déplacés depuis, dont la base s'inscrit avec netteté pour quelque temps encore, un rond, un carré, un rectangle, d'autres formes simples, certaines se chevauchent en partie, estompées déjà, ou à demi effacées, comme par un coup de chiffon » (D.L., 10).

Au regard de ce passage, on se rend compte que l'appréhension du monde dans sa totalité est impossible, car la description visuelle n'est que la

métaphore d'un état transitoire et non d'un achèvement. Dès lors, il n'y a plus de certitudes qui tiennent :

« Le soldat se demande si c'est bien là le même personnage que celui rencontré chez la femme aux yeux clairs, celui qui justement lui a signalé l'existence et cette pseudo-caserne pour malades. Si ce n'est pas le même, pourquoi l'homme lui adresse-t-il la parole d'un air de connaissance ? Si c'est le même, comment est-il venu jusqu'ici sur sa béquille, par les rues couvertes de neige glacée ? Et dans quel but ? » (D.L., 139).

A l'absence de repères pouvant permettre l'identification du narrateur et du personnage central fait écho l'identité changeante et fugace d'un double métaphorique ; le gamin qui apparaît tantôt comme une « silhouette », tantôt comme une ombre incertaine, dépersonnifiée :

« Chaque fois que la tache arrive au niveau d'un lampadaire, elle exécute un mouvement rapide vers celui-ci et reprend aussitôt sa course en avant, dans sa direction première. Bientôt il est facile de distinguer l'étroit pantalon noir qui enserre les jambes agiles, la cape noire rejetée en arrière qui vole autour des épaules, le béret de drap enfoncé jusqu'aux yeux » (D.L., 41).

L'impossibilité d'identification est à l'origine de l'éclatement de l'enfant en plusieurs identités possibles. Comme *La Jalousie*, *Dans le labyrinthe* métaphorise la perte de repères. L'univers robbe-grillétien est celui des traces d'un temps révolu, à jamais perdu.

En somme, la fonctionnalité des figures de style permet, dans une large mesure, de constater qu'en réalité dans le texte robbe-grillétien la forme joue un rôle de premier ordre. C'est grâce à elle que s'élabore l'esthétique robbe-

grillétienne qui s'impose, *de facto*, comme une aventure qui se charge de conduire significations et signes dans les méandres de l'imprévisibilité.

Dans *Les Gommès*, tout comme dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet s'appuie sur les unités formelles pour établir des liens de structures. Mais, à l'opposé du roman traditionnel où les structures servaient à montrer une correspondance entre l'univers de la narration et l'univers du réel, dans le Nouveau Roman, elles servent plutôt à créer les conditions d'autonomie de la diégèse. De fait, le texte s'isole et c'est de cet isolement que découle la capacité de la narration à être créatrice. Les fausses analogies, les jeux de mots et les métaphores deviennent le support sur lequel se fonde le texte pour faire du signifiant une véritable intrigue. La problématique de la composition textuelle devient alors la métaphore des angoisses ontologiques : la grammaire du récit en tant que génératrice de l'histoire est aussi source d'inspiration de l'être. De même, l'intratextualité et les reprises continues, d'une œuvre à l'autre, permettent d'opérer une métamorphose de l'esthétique qui s'oriente vers un vaste projet de mutations et de recompositions. En cela, la création robbe-grillétienne inaugure un réalisme subjectif.

C'est dire que les figures de style, outre le rôle secondaire qui consiste à éclairer le texte à l'aide d'images, deviennent une modalité de fonctionnement qui se déploie à l'aide d'un cryptage dont l'une des clés de lecture pouvait être, sans doute, la méthode structuraliste telle que définie par Genette. Celle qui « *se constitue comme telle au moment précis où l'on retrouve le message dans le code, dégagé par une analyse des structures immanentes et non plus imposé de l'extérieur par des préjugés idéologiques* »⁵⁹.

Se fondant, pour ainsi dire, sur cette méthode structuraliste, les textes des *Gommès* et de *La Jalousie* s'auto-référent par le truchement des mises en abyme et du style indirect libre qui n'autorisent guère l'ouverture à d'autres champs d'investigation.

⁵⁹ *Figures I*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 150.

Par les mises en abyme, le texte devient sa propre source d'inspiration. Il est à la fois le signe et le lieu de la transformation du monde. Cette transformation est prise en charge par un style indirect libre qui témoigne de la difficulté pour les personnages et l'écrivain d'appréhender le monde avec exhaustivité. D'ailleurs, conscient de ses limites, Robbe-Grillet avoue que l'écrivain « *le plus lucide ne sait pas ce qu'il fait, et même, de jour en jour, il sait qu'il ne peut pas le savoir, à moins d'être déjà mort [...] pour travailler, pour combattre, il faut vivre, ce qui revient à dire être transpercé sans cesse par la béance et l'aveuglement* » (D.J.C., 18).

Dès lors, il convient d'examiner comment, à travers les mises en abyme et le style indirect libre, *Les Gommages* et *La Jalousie* donnent suite aux prêches de Robbe-Grillet.

La mise en abyme, se définissant comme « *tout miroir réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire* »⁶⁰, joue une importante fonction dans *Les Gommages* et *La Jalousie*.

Dans *Les Gommages* apparaissent de multiples renvois mis en abyme qui concourent à déréaliser l'espace de la représentation et à empêcher l'élaboration de la construction de repères. Ce procédé vise, visiblement, à jeter un flou dans la compréhension du lecteur. De ce point de vue, les tableaux, images, photographies, affiches, statues participent d'une mise en abyme où se dissolvent les principes de référencialités.

Les éléments du décor participent de l'accentuation de l'instabilité généralisée déjà perceptible dans le jeu des descriptions aux sens variables. Dans *Les Gommages*, un certain nombre d'images s'invitent dans le récit et en indiquent le fonctionnement. De fait, on note une transposition du sujet à l'échelle de ses éléments. Les transformations et les retournements de situations qui ont lieu, dans ce roman, épousent parfaitement les « *oscillations* » du pont basculant :

⁶⁰ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 76.

« Mais, de l'autre côté de la barrière, on pouvait constater que tout n'était pas encore terminé : par suite d'une certaine élasticité de la masse, la descente du tablier n'avait pas pris fin avec l'arrêt du mécanisme, elle s'était poursuivie pendant quelques secondes, sur un centimètre peut être, créant un léger décalage dans la continuité de la chaussée, une remontée infime s'effectuait qui amenait à son tour la bordure métallique à quelques millimètres au-dessus de sa position d'équilibre, et les oscillations, de plus en plus amorties, de moins en moins discernables – mais dont il était difficile de préciser le terme – frangeaient ainsi, par une différente série de prolongements et de régressions successifs de part et d'autre d'une fixité but illusoire (...) » (G., 158).

Le principal enseignement qu'on peut tirer de ce passage c'est que la « *fixité* » est « *illusoire* ». Il convient donc de noter que la description de ce pont basculant renferme en son sein la philosophie des *Gommes* qui s'affiche à travers le mouvement, la mobilité. La non-fixité des éléments de ce pont suggère, par mise en abyme, la mobilité de la narration qui explose en plusieurs séquences avec des variations infimes. Aussi est-il nécessaire de souligner que, si généralement la mise en abyme s'obtient par une infiltration de micro-récits dans l'histoire centrale, dans *Les Gommes*, la description d'une chose aussi banale qu'élémentaire – un pont – suffit à la convoquer. Ce processus, loin d'être un hasard, illustre bien la volonté robbe-grillétienne de fragiliser les idées et les concepts. Toutes les supputations autour du meurtre de Dupont sont si dérisoires et réversibles qu'un simple regard fortuit suffit à susciter une description qui les infiltre. Mieux, cette description, en aboutissant à la conclusion selon laquelle tout est « *illusoire* », ne se limite pas à épuiser le texte ; elle va plus loin, en soulevant des interrogations sur la notion de vérité : y a-t-il une vérité dans *Les Gommes* ? *Quelle vérité* ?

Avec constance, les suppositions et hypothèses ne cessent de montrer que toute prétendue vérité est en réalité parfaitement vaine et ne peut aucunement parvenir à l'essence des choses et des êtres. Robbe-Grillet dira d'ailleurs, à la suite de Barthes⁶¹, qu' « *une pensée « véridique » à la cohérence trop forte, c'est comme de l'huile bouillante ; vous pouvez y plonger n'importe quoi, il en ressortira toujours frite* » (M.R., 68).

A un monde trop humanisé, et trop sûr de sa culture et de sa civilisation, succède, dans l'univers romanesque robbe-grillétien, un monde qui ne revendique que sa seule présence. Mais cette présence est au moins indélébile. Le propos suivant, en revenant sur l'épuration du signifié, esquisse une lecture similaire :

« Vivre en paix avec le monde, ce serait l'avoir dégagé de toute interprétation, l'avoir « gommé », l'avoir nettoyé de tout sens »

⁶².

L'adaptation de ce propos, dans l'univers romanesque, ne pouvait tendre que vers une narration essentiellement superficielle – celle du texte même – qui se substitue au réel quotidien que prétend refléter la narration classique ; de sorte qu'avec Lucien Dällenbach on peut noter :

« S'il arrive qu'un roman de Robbe-Grillet mette sa propre réception en abyme, cela ne signifie pas qu'il pratique un quelconque « symbolisme externe » : l'ambition d'une telle œuvre étant d'avoir lieu toute seule, l'affirmation de son autonomie entraîne nécessairement une rupture des relations

⁶¹ Barthes affirme, par une métaphore, sa « *résistance éperdue à tout système rédacteur* », in *La Chambre claire*, Paris, Le Seuil, coll. « Cahier du cinéma », 1980, p. 21.

⁶² Ludovic Janvier, *Une parole exigeante, op. cit.*, p. 116.

avec une réalité extralinguistique à laquelle elle ne veut rien devoir (...) : suspendre la visée référentielle conduit à replier l'œuvre sur soi et à mettre l'accent sur sa seule auto-représentation »⁶³.

L'indétermination constante des significations, sans cesse remises en cause par un narrateur qui utilise les interrogations des personnages pour s'interroger lui-même sur ce qu'il va dire, élabore ce processus. Le spectacle qui s'offre au narrateur devient alors sa source d'inspiration.

Outre *Les Gommès*, *La Maison de rendez-vous* offre ce type de procédé. En effet, dans cette œuvre, le regard évasif d'un balayeur analphabète provoque l'inspiration d'un narrateur initialement sans projet. Il récupère ce regard fixé sur un illustré chinois et propose au lecteur sa redécouverte sous forme de mise en abyme :

« Au bout du faisceau en paille de riz, (...) apparaît un nouvel exemplaire de la même revue illustré ; c'est le douzième au moins qu'il ramasse depuis qu'il a commencé son travail (...). Et une fois de plus, il contemple la réception mondaine qui se déroule dans l'immense salon surchargé de glaces, de dorures et de stucs » (M.R.V., 133).

Le texte prolonge la vue de l'image dont la production venait de s'épuiser dans l'esprit du balayeur et en fait à nouveau le décor du salon de Lady Ava.

Cette méthode descriptive était déjà présente dans *La Jalousie*. En effet, « *le roman africain* »⁶⁴ que lisent A... et Franck et dont l'intrigue reprend celle

⁶³ *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 164.

⁶⁴ Il est question du « *roman africain* » aux pages 16, 26, 54, 82, 93, 138, 194 et 216.

qui, dans la réalité, provoque les obsessions du mari-narrateur, établit une comparaison entre Christiane et l'héroïne du roman. Si, dans *Les Gommès*, c'est le pont basculant qui permet de mettre en abyme l'incertitude, dans *La Jalousie*, la situation de Christiane comparée à celle de l'héroïne du « roman africain » permet d'arriver au même résultat. Dans ce roman, le micro-récit s'offre des libertés significatives à plus d'un titre. Pour jauger la portée de la mise en abyme dans *La Jalousie*, il convient d'exposer brièvement les différences notables dans les deux récits : le micro-récit et le récit-mère.

Dans le récit-mère, A... est le personnage le plus en vue et les relations qu'elle établit avec Franck justifient les pages du livre. Dans le micro-récit, l'héroïne, décrite à travers ses problèmes de santé et son allergie à la chaleur tropicale, est assimilable à Christiane. A preuve, nous avons le glissement automatique par lequel l'on passe de la situation de l'héroïne du « roman africain » à celle de Christiane. Lisant le roman dont « l'action se déroule en Afrique », A... et Franck découvrent que « L'héroïne ne supporte pas le climat tropical (comme Christiane) » (J., 26). Cette occurrence, loin d'être anodine, se poursuit de plus belle aux pages suivantes. Ainsi, dans une autre conversation entre Franck et A..., à propos du « roman africain » :

« On parle de climat, mais ça ne signifie rien.

- Les crises de paludisme...

Il y a la quinine.

Et la tête, aussi, qui bourdonne à longueur de journée ?

Le moment est venu de s'intéresser à la santé de Christiane »

(J., 54).

A chaque fois qu'il est fait allusion au « roman africain » apparaît aussitôt une brève comparaison entre son héroïne et Christiane. Cette mise en abyme réhabilite cette dernière qui, dans le récit-mère, n'existe qu'à travers les propos des autres ; partant d'un statut inférieur – figurante, allons-nous dire –,

elle accède au rang d'héroïne. Il y a donc une inversion qui met le couple A...-Christiane dans une relation de rivalité anachronique.

Dans un contexte applicable à *La Jalousie*, aussi bien sur le plan temporel que spatial, A... prend le dessus sur Christiane. Par contre, le retour au passé, dans un contexte de la colonisation, permet à Christiane de prendre une revanche sur A... par le biais de la mise en abyme et par anticipation. Cette valse est essentielle dans la poétique robbe-grillétienne.

Etant donné que la victoire de Christiane remonte à l'époque coloniale, il faut en déduire qu'au-delà de la narration, Robbe-Grillet utilise cette inversion pour illustrer ses théories sur le personnage. Il avoue indirectement que s'il avait eu à produire des romans à l'époque où « *le roman africain* » avait été écrit, il aurait certainement accordé la primauté à un personnage à la fois physique et moral. Mais, le temps ayant fait son œuvre, il se conforme à son époque et épouse parfaitement la situation actuelle. C'est pourquoi, dans *La Jalousie*, la Christiane du « *roman africain* » subit les effets de l'érosion temporelle et, péniblement, elle se maintient dans *La Jalousie* où elle n'apparaît qu'à travers le flot de paroles qu'échangent A... et Franck à son propos. Son remplacement par A... se justifie par le fait que son maintien aurait provoqué une accoutumance qui eût voilé l'évolution dégradante du personnage entre l'époque dont fait allusion « *le roman africain* » et celle de *La Jalousie*. Cette hypothèse est renforcée par un indice intéressant à la page 26. En effet, à la lecture de cette page, nous nous apercevons que l'*alter ego* de Christiane dans le « *roman africain* » a légitimement droit au nom d' « *héroïne* » (J., 26), alors que A... ne bénéficie nullement de cet attribut qui aurait été un anachronisme, au vu de son époque. De même, il est important de noter que, de la même manière que l' « *héroïne* » du « *roman africain* » résiste mal à la fuite du temps, A... aurait été une incomprise, si elle s'était permise un bond dans le passé. L'illustration vient du fait que, face à la réaction de Franck qui s'étonne qu'« *une femme blanche accorde ses faveurs à un indigène, peut-être à plusieurs* », A... tempère : « *Eh bien pourquoi pas ?* » (J., 194). Sans tenir compte des réalités contextuelles qui marquent l'époque du « *roman africain* »,

A... projette l'ouverture vers les Noirs. L'«*héroïne*», quant à elle, aurait agit autrement car, à son époque, la relation entre Blancs et Noirs était frappée du sceau de la domination.

On peut supposer que le mépris du mari de A... pour les Noirs justifie son refus de lire le « *roman africain* » qui, dans sa narration, accorde une grande part aux Noirs. Il estime, peut-être, que lire un roman où il est question de Noirs est une façon indirecte de reconnaître leur personnalité. Malheureusement pour lui, son attitude de mépris vis-à-vis des Noirs est source de ténèbres. Elle sera à l'origine des difficultés qu'il éprouve, tout au long de l'histoire, à épier la vie des deux complices. C'est donc le rejet du « *roman africain* » qui marquerait le point de départ d'une brouille évidente entre le narrateur et l'objet de sa narration. Ce roman pourrait constituer, en quelque sorte, l'énigme que le narrateur ne parvient pas à comprendre.

Cette incommunicabilité irrémédiable du narrateur s'oppose aux rapports interpersonnels qu'entretiennent A... et Franck. Le roman qu'ils commentent est, en réalité, une représentation détournée de l'univers de l'œuvre même. Abondant dans le même sens, Binta Diédhiou affirme :

« Si A... représente la figure secondaire du micro-récit, si ce personnage est la rivale de l'héroïne, si l'héroïne c'est Christiane, il est évident que A... est la maîtresse du mari de celle-ci, à savoir Franck »⁶⁵.

Dans cette logique, s'élabore un rapport métonymique entre le livre qui contient et le livre contenant. Ce rapport s'organise dans un incessant aller et retour où se dissolvent les frontières entre l'imaginaire et le réel. L'exemple le plus éloquent de cette homogénéité entre fiction et réalité apparaît au quatrième chapitre où :

⁶⁵ « *Retours et répétitions dans le nouveau roman : les exemples du Voyeur et de La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 1999, p. 94.

« Jamais ils n'ont émis au sujet de roman le moindre jugement de valeur (...). Les discussions entre eux, se sont toujours gardées de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni aucune qualité du récit (...).

Ils déplorent (...) quelquefois les hasards de l'intrigue, disant que « ce n'est pas de la chance », et ils construisent alors un autre déroulement probable à partir d'une nouvelle hypothèse, « si ça n'était pas arrivé ». D'autres bifurcations possibles se présentent en cours de route qui conduisent toutes à des fins différentes. Les variantes sont très nombreuses ; les variantes des variantes encore plus. Ils semblent même les multiplier à plaisir, (...) s'excitant au jeu, sans doute un peu grisé par cette prolifération...

« Mais par malheur, il est justement rentré plus tôt ce jour-là, ce que personne ne pouvait prévoir ».

Franck balaie aussi d'un seul coup les fictions qu'ils viennent d'échafauder ensemble. Rien ne sert de faire des suppositions contraires, puisque les choses sont ce qu'elles sont : On ne change rien à la réalité » (J., 82-83).

Ce passage peut faire l'objet de trois lectures parallèles. D'une part, le dernier propos de Franck sous-entend une analogie contextuelle entre le « roman africain » et la situation qu'il vit avec A... Le fait que, dans « le roman africain », un des personnages « soit justement rentré plus tôt ce jour là » est aussi applicable à la situation de Franck et A... qui pourraient être

surpris par le mari anachronique⁶⁶ qui dérange leur intimité. D'autre part, cette intervention de Franck bouleverse la diégèse. Puisque le mari jaloux fait figure de narrateur, l'on peut supposer qu'en interdisant aux « deux amants » d'assouvir leur désir à travers la fiction du roman qu'ils lisent, il bouleverse également leurs projets en mettant un terme à toute issue heureuse.

Enfin, les commentaires de A... et de Franck parodient un comportement lectoral stéréotypé qui, prenant le livre pour réel, ne voit pas, en réalité, qu'il y a une ligne de démarcation entre le monde et la représentation romanesque ; à tel point qu' « *on ne peut rien changer* » (J., 83).

Dans *Projet pour une révolution à New York*, également, la mise en abyme s'apparente à la construction déjà présente dans *La Jalousie*.

Dans ce roman, la mise en abyme est d'une très grande puissance, puisque les réduplications sont beaucoup plus nombreuses. Le supplice de Joan Robeson est analogue au sujet du documentaire proposé par la série télévisée. Et, ironie du sort, ce supplice se déroule au moment même où les médias diffusent cette autre cérémonie religieuse analogue dont la scène se déroule en Afrique centrale. Le caractère réfléchissant de la cérémonie du documentaire, dans *Projet pour une révolution à New York*, répond à une certaine harmonie temporelle qui rend jumelles les deux scènes. Et cette harmonie temporelle va, à son tour, provoquer et renforcer le couplage des deux espaces. De ce fait, l'activisme des révolutionnaires se trouve en partie justifié par les idées que leur inspire le cérémonial africain :

⁶⁶ Même si le rapport conflictuel entre Franck et le mari-narrateur n'apparaît pas dans la mise en abyme de manière directe, il faut reconnaître qu'il permet de l'éclairer. En effet, aux pages 171-172, le colon « *debout sur l'appontement (...) coiffé d'un casque colonial (...) moustache noire à bouts relevés, selon l'ancienne mode* » s'apparente au mari voyeur qui s'oppose à Franck « *vêtu à l'européenne* » (J., 157), ouvert, dynamique et voulant, malgré le mari jaloux, confier des camions « *aux chauffeurs noirs* » (J., 25). Dans cette comparaison apparaissent deux couples naturels qui vivent à des époques distinctes. Franck et A..., couple du présent ; le mari et Christiane, couple du passé colonial.

« *Les comédiens en viennent maintenant à l'identification et à l'analyse des trois gestes choisis. Le raisonnement qui assimile le viol à la couleur rouge (...) est (...) subjectif bien qu'il fasse appel (...) à des recherches concernant les rituels religieux de l'Afrique centrale, au début du siècle, et le sort qu'on y réservait aux jeunes prisonnières* » (P.R.N.Y., 38-39).

Aussi la séquence où un homme pénètre dans une chambre par effraction et y ayant trouvé une jeune fille la menace, en disant : « *Tais-toi, idiot, ou je te fais mal* » (P.N.R.Y., 65), met-elle en abyme une scène fictive que le narrateur s'est procuré grâce à une version enregistrée sur une « *bande magnétique qui poursuit son déroulement lent et irrégulier* » (P.R.N.Y., 64).

On constate, dès lors, une certaine artificialité du récit qui, reprenant des visions réfléchies, tente de s'organiser. Etant donné que, très souvent, les récits premiers sont essentiellement fictifs (romans – bandes sonores – séries télévisées), les analogies offrent, par conséquent, une structuration qui marque la volonté de Robbe-Grillet de construire l'esthétique romanesque sur le modèle de la figure spirale pour en faire le reflet d'un monde en perpétuelle perte de vitesse.

La mise en abyme remet en cause la crédibilité du récit en soumettant au lecteur les images d'un miroir qui, au lieu de se limiter à mirer le décor que lui offre son orientation, se mire lui-même.

La fissure constatable entre les récits-mères et les micro-récits engendre une disjonction entre les faits et leur interprétation. Du coup, le discours indirect libre s'invite dans la narration et concilie les contraires par une prise en charge de toutes les hypothèses et probabilités, même les plus extrêmes.

Dans *Les Gommages*, le discours indirect libre permet de maintenir l'intrigue dans une dynamique en spirale. Il assure la jonction entre le début et la fin de l'intrigue par le biais d'un relativisme qui transforme toute progression en annulation. A première vue, le dialogue entre Garinati et Bona, à propos de

l'exécution du travail convenu, semble prouver que Garinati va bien s'acquitter de sa tâche et que, par conséquent, aucun rebondissement n'est envisageable :

*« Vous dites bien que vous allez maintenant tuer Daniel Dupont ?
- Je le jure ! » (G., 103).*

Cependant, le discours indirect libre qui structure les énoncés suivants suffit à montrer la théâtralité même de la scène, mais également son artificialité :

« L'acte manqué revient de lui-même à son point de départ pour la seconde échéance... un tour de cadran et le condamné recommence son geste théâtral [...]. Et de nouveau... » (G., 103).

Le caractère fictif, qui fonde l'argumentaire de Bona, est rendu possible par un discours différé qui bat en brèche les convictions de Garinati. Cet exemple illustre que le discours, en prenant du recul par rapport à l'immédiateté de l'action, autorise une manipulation de l'intrigue et par conséquent le retour de l'acte manqué.

Dans *La Jalousie*, le discours indirect dépersonnalise la narration. La perte de pouvoir du narrateur est perceptible dans le soliloque intérieur du mari jaloux. Ce soliloque remplace la pensée cohérente. Par cette substitution, la narration qui découle de la prise de position d'un narrateur subjectif élargit son subjectivisme et exploite les méandres de la pensée. C'est, par exemple, le cas dans cet échange entre le mari et sa femme :

« Pour plus de sûreté encore, il suffit de lui demander si elle ne trouve pas que le cuisinier sale trop la soupe. "Mais non, répond-elle, il faut manger du sel pour ne pas transpirer" ».

Ce qui, à la réflexion, ne prouve pas d'une manière absolue qu'elle ait goûté, aujourd'hui, au potage » (J., 24).

Cette immixtion du narrateur, dans la pensée de A..., est révélatrice de sa capacité à infléchir, à sa guise, l'orientation du récit. D'ailleurs, d'une manière abusive, il se soumet à des interprétations qui condamnent d'avance A... et Franck. Tel est le motif qui justifie sa volonté d'accuser A... d'entretenir une relation coupable avec Franck. En effet, sur de simples faits extérieurs très souvent observés par un œil guidé par la haine, le narrateur, analysant les comportements des deux « amants », en déduit une présomption de culpabilité qui va *crescendo*. Outre cette illustration, le discours indirect libre qui fait allusion à l'achat du camion et à son usage par les chauffeurs Noirs montre que le personnage-narrateur se plaît à s'attribuer un pouvoir hors du commun qui lui donne la possibilité de décider du sort des autres. Par le discours indirect libre, il prend sa revanche sur un présent qu'il juge défavorable, car consacrant le bonheur des acteurs de la relation adultérine. Pour apprécier à sa juste valeur les rudiments de vengeance du mari, il convient de lire ces quelques lignes :

« La conversation est revenue à l'histoire de camion en panne : Franck n'achètera plus, à l'avenir, de vieux matériels militaires ; ses dernières acquisitions lui ont causé trop d'ennuis ; quand il remplacera un de ses véhicules ce sera du neuf » (J., 25).

Le premier paragraphe rapporte, manifestement, par l'intermédiaire du personnage narrateur, les propos de Franck. Ce passage, avec une neutralité sans équivoque, traduit assez fidèlement les intentions de Franck. Le second est, en revanche, très ambigu :

« Mais il a bien tort de vouloir confier des camions modernes aux chauffeurs noirs, qui les démoliront tout aussi vite, sinon plus » (J., 25).

On pourrait l'interpréter de la même manière que le premier, mais la conjonction de coordination « *mais* », en tête de phrase, indique une contestation des idées de Franck par une autre voix narrative. Le paragraphe suivant ne tarde pas à confirmer cette hypothèse :

« Quand même, dit Franck, si le moteur est neuf, le conducteur n'aura pas à y toucher » (J., 25).

Visiblement, Franck répond aux réserves formulées par son interlocuteur qui, dans le texte, en ne les exprimant qu'indirectement, procède à une rétention d'informations dont la diffusion pourrait être salvatrice. En effet, s'engager dans une discussion directe aurait été une manière de l'interpeller sur les risques qu'il encourt en confiant ses biens logistiques aux Noirs. Etant donné qu'il considère Franck comme un rival, il préfère élaguer de son discours toute solennité. Le discours indirect étant moins injonctif que le direct, le personnage-narrateur se plait, avec malice, à mettre en exergue ce que l'on pourrait nommer l'avant-première des supplices de Franck. Cette avant-première commence par le sentiment d'invulnérabilité de Franck qui met en avant « *ces trois ans d'expérience* » (J., 25) pour justifier l'expression de sa vanité. L'abstention de A..., qui jusqu'alors n'a pas parlé, bipolarise assez clairement les rapports entre les « amants » complices d'une part et le mari d'autre part. Le discours indirect libre est donc un moyen pour le mari jaloux de prendre sa revanche sur A... et Franck.

En somme, aussi bien dans *Les Gommages* que dans *La Jalousie*, le discours indirect libre est assez révélateur de la désarticulation des structures qui, jadis, assuraient la cohérence de la narration dans le roman traditionnel. Cette désorganisation est aussi rendue possible par une description qui, rompant

les amarres avec la psychologie traditionnelle, tente une nouvelle expérience qui s'appuie sur le superficiel, le banal, l'insignifiant. Ainsi convient-il, à la suite de la désarticulation des structures, d'examiner le pouvoir de la description.

CHAPITRE 2 : LE POUVOIR DE LA DESCRIPTION

Les Gommès et *La Jalousie* contestent les formes traditionnelles d'écriture, inaugurant des formes neuves qui prennent en charge la dissipation permanente de la pensée humaine : procédés adaptés à la sensibilité de notre temps. Car la crise de la conscience, anéantissant toutes les valeurs anciennes, remodèle l'univers diégétique. *Les Gommès* et *La Jalousie* illustrent ce fait, par le biais d'un langage désarticulé, l'image d'un monde en pleine décadence.

Ces œuvres nient la cohérence du monde à travers des récits superficiels ; l'autonomie des objets et la prégnance de l'insignifiant qui exposent le vide de la conscience humaine. En fait, la situation de l'homme, incapable de manipuler, à sa guise, le cours des événements, justifie l'option de rejet des idéologèmes du passé.

Le récit s'appuie sur une grammaire qui génère une syntaxe narrative ayant pour finalité de mettre en relief l'extension sémantique possible des mots. Dès lors, les innombrables hypothèses, que provoque la flexibilité des mots, deviennent la quintessence du récit, inspiré par et pour lui-même. Cette activité autonome des mots produit un décentrement des personnages qui ne sont plus hiérarchisés de manière à permettre une claire identification des protagonistes. D'ailleurs, ils « *n'existent qu'à la façon de silhouettes, d'ombres nues par des ressorts qui nous échappent* »⁶⁷.

Construits non sur des certitudes mais des hypothèses, ces romans, par une narration incohérente, autorisent à croire à la béance de l'être. La mise en question du personnage vise en priorité celui qu'une tradition romanesque a souvent imposé comme l'un des premiers d'entre eux : le narrateur. Il perd l'usage de sa conscience qui s'anéantit devant les choses. *La Jalousie* offre un exemple qui confirme le vide intérieur de ce dernier ; un mari épie son épouse

⁶⁷ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, op. cit., p. 163.

et son amoureux suspecté, Franck leur voisin, par les ouvertures d'un abat-jour vénitien. Mais sa conscience se cristallise dans son regard qui, par une description obsessionnelle, évacue de la narration toute émotion, tout sentiment.

La fusion du « je » du narrateur au sein d'un monde de représentation devient effective et explique l'envahissement du roman par la description essentiellement superficielle. Le passage ci-dessous en dit long sur cet aspect mécanique et incohérent de la narration :

« Les bras de A..., un peu moins nets que ceux de son voisin à cause de la teinte – pourtant pâle – du tissu, reposent également sur les accoudoirs. Les quatre mains sont alignées immobiles. L'espace entre la main gauche de A... et la main droite de Franck est de dix centimètres, environ » (J., 30).

La précision de la description conduit paradoxalement à une intrigue décousue, inspirée par le seul ordre de repérage des objets. Ces derniers assurent leur autonomie par l'absence de programme narratif continu qu'ils imposent au récit ; et, du coup, émerge le culte de l'insignifiant qui étale ses aptitudes à déployer le drame de la banalité et du chaos humain. Dès lors, le réel devient insondable à tel point que reconstituer les divers éléments du puzzle s'avère une tâche impossible.

Ce chapitre se propose, à travers l'incohérence et l'errance du récit, de montrer l'autonomie et la prégnance de l'insignifiant. Il s'agira de découvrir comment, de la négation des formes anciennes, on aboutit à la création d'un langage dont l'inéluctabilité n'échappe guère aux commentateurs, dont Gaëtan Picon qui estime :

« Si le but du romancier est de transmettre une vision qui concerne l'homme et le monde où il vit, il ne reçoit cette vision

ni de l'écoute des voix intérieures ni de la contemplation des choses réelles, il la conquiert en créant un langage »⁶⁸.

L'acte d'écriture est, de ce fait, très lié à la volonté créatrice du romancier. Ce dernier, dans *Les Gommages* et *La Jalousie*, s'appuie sur la banalité du récit et l'omniprésence de l'insignifiant pour dévoiler son ingéniosité.

⁶⁸ *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1956, p. 212.

2 - 1. L'incohérence et l'errance du récit

Face au monde moderne privé d'unité et condamné à des descriptions inexorablement limitées et instables, le langage doit évoluer, s'adapter constamment :

« Le monde (...) ne peut plus s'exprimer par un seul nom. Il contient nécessairement des factures indépendantes. En d'autres termes, il faudrait refaire entièrement le langage. La place même du langage dans les valeurs est bien changée »⁶⁹.

La fragilisation des idées de continuité et de permanence provoque la rupture d'avec des modèles traditionnels de représentation de l'homme dont la stabilité était, naguère dans le roman, garante du sentiment d'identité et de celui de la réalité du monde. C'est pourquoi, quand paraît *Les Gommès*, en 1953, on a observé que *« quelque chose bouge du côté du roman »⁷⁰.*

Ces remous affectent principalement le pouvoir du langage qui se heurte à l'impossibilité de signifier le monde. Ce constat amène Robbe-Grillet à affirmer :

« C'est peut-être, en fin de compte, ce contenu douteux d'un obscur projet de forme qui servira le mieux la cause de la liberté » (P.N.R., 121).

Le Nouveau Roman accorde une importance primordiale à *« ce contenu*

⁶⁹ Paul Valéry, « Langage et modernité », in *La Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 1484-1489, Paris, Caen, 1999, p. 59.

⁷⁰ André Billy, *Figaro Littéraire*, 27 octobre 1957, p. 02.

douteux ». Aussi *Les Gommès* illustre-t-il parfaitement la perte de visibilité de ce monde par une superficialité d'où se manifeste l'absence de profondeur du langage. Aussi bien dans la devinette, sans cesse renouvelée autrement par l'ivrogne, que dans la tentative de Wallas d'interroger la bonne de Dupont apparaît une dilution du message qui perd progressivement sa charge sémantique. A première vue, l'exemplaire de la carte postale expédiée par l'inconnu semble ressusciter les souvenirs suivants :

« Wallas et sa mère étaient arrivés enfin à ce canal en cul-de-sac ; les maisons basses, au soleil, miraient leurs vieilles façades dans l'eau verte. Ce n'est pas une parente qu'ils recherchaient : c'était un parent, un parent qu'il n'a pour ainsi dire pas connu. Il ne l'a pas vu – non plus – ce jour-là. C'était son père » (G., 238-239).

Si ces souvenirs se confirmaient, cela aurait signifié que Wallas avait logé, lors d'un séjour antérieur dans la ville circulaire, dans l'immeuble où résidait Evelyne, la papetière. Cette dernière étant, à l'époque du passage de Wallas, l'épouse de Dupont, on aurait compris aisément que Wallas est le fils de Dupont.

Cette déduction aurait légitimé le rapprochement que Morrissette a voulu établir entre *Œdipe-Roi* et *Les Gommès*. Mais cette dérive vers l'hypothétique est niée par les allégations précédentes de Wallas qui avoue, à la femme de ménage, à qui elle voulait demander l'emplacement de la poste, qu'il vient de faire connaissance avec la ville il y a peu de temps.

Parfois, la dilution se manifeste par un décalage de dialogues qui n'autorise pas la compréhension. La conversation au téléphone entre le commissaire Laurent et le patron de *Café* est, à ce titre, révélateur :

« Le patron c'est moi.

- *Ah c'est vous ! C'est vous qui avez raconté à un inspecteur cette stupidité au sujet d'un prétendu fils du professeur Dupont ?*

- *J'ai rien raconté du tout. J'ai dit qu'il venait quelquefois des jeunes gens au comptoir, qu'il y en avait de tous les âges – certains largement assez jeunes pour être ses fils...*

- *Avez-vous dit qu'il avait un fils*

- *C'est bien. Je voudrais parler au patron*

- *Le patron, c'est moi.*

- *Ah c'est vous ! C'est vous qui avez raconté cette stupidité au sujet du prétendu fils du professeur ?*

J'ai rien raconté du tout.

- *Avez-vous dit qu'il avait un fils ?*

- *Mais j' en sais rien, s'il avait des fils. J'ai dit seulement qu'il venait des jeunes gens de tous les âges au comptoir.*

- *C'est vous qui avez raconté cette stupidité, ou bien c'est le patron ?*

- *Le patron, c'est moi*

- *C'est vous, jeunes gens stupidité, professeur au comptoir ?*

- *Le patron, c'est moi*

- *C'est bien. Je voudrais largement fils, il y a bien longtemps, prétendue jeune morte d'étrange façon...*

- *Le patron, c'est moi. Le patron... Le patron... Le patron... »*
(G., 263).

Dans ce dialogue étrange, il n'y a pas d'adéquation entre la question posée et la réponse fournie. Face à l'énoncé *leitmotiv* du patron – « *Le patron, c'est moi* » – censé le préserver des attaques en justice, Laurent décompose malgré lui la cohérence sémantique de sa réplique. Par conséquent, à la place d'une enquête de fond, qui aurait été faite par un rassemblement des divers indices, émerge une pseudo-enquête se préoccupant peu de cohérence. Ce

procédé, en renversant les codes sur lesquels s'établissent traditionnellement les dialogues, met l'accent sur l'errance du récit qui se suffit à son propre reflet. Thoraval et alii notent à ce propos : « *de nombreux nouveaux romans apparaissent comme une organisation de variantes des thèmes principaux. Un thème ne s'y développe plus selon la chaîne du temps ou d'une causalité psychologique. Il éclate en variations diverses, selon les lois de la simultanéité, de la multiplication, de la substitution* »⁷¹. Les significations avérées s'estompent et cèdent la place à des significations qui, se fondant sur une certaine incertitude, concourent à nier la cohérence des commentaires. C'est pourquoi « *les significations que découvre l'analyse sont celles que le récit ne contient que pour les refuser : il peut donc être utile de les reconnaître, mais d'une manière en quelque sorte négative et toute provisoire, et pour mieux dégager par contraste le mouvement réducteur de l'œuvre qui se construit qu'en les détruisant* »⁷².

Les descriptions sont vaines alors, parce que minées de l'intérieur par un discours qui les gomme au fur et à mesure qu'elles apparaissent. Ce processus destructif est présent *Dans le labyrinthe* où la parole tombe dans la déchéance aussitôt qu'elle est produite :

« *Il remarque à cet instant que la porte est entrouverte : porte, couloir, porte, vestibule, porte, puis enfin une pièce éclairée, et une table, avec un verre vide dont le fond contient encore un cercle de liquide rouge sombre, et un infirme qui s'appuie sur sa béquille, penché en avant dans un équilibre précaire. Non Porte entrebâillée. Couloir. Escalier. Femme qui monte en courant d'étage en étage, tout au long de l'étroit colimaçon où son*

⁷¹ Thoraval, J., Bothorel, N. et Dugast, F., *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976, p. 56.

⁷² Gérard Genette, « Vertige fixé », in postface *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, réédité en 1962, coll. « 10/18 », p. 120.

tablier gris tournoie en spirale. Porte. Et enfin une pièce éclairée : lit, commode, cheminée, bureau avec une lampe posée dans son coin gauche, et l'abat jour qui dessine au plafond un cercle blanc. Non. Au-dessus de la commode une gravure encadrée de bois noir est fixée... Non. Non. Non. La porte n'est pas entrebâillée » (D.L., 95-96).

Dans ce roman, comme l'illustre le passage ci-dessus, l'intérêt de la scène est supplanté par l'énonciation. L'enchaînement des propositions s'effectue, *ex-nihilo*, à partir d'une image initiale qui devient la véritable intrigue : « *la porte entrebâillée* ». Il est à noter que l'adoption de cette forme de motif spéculaire résulte d'une volonté de tourner en dérision la fausse stabilité dont faisait montre le roman réaliste ou naturaliste. Ecrire équivaut à « *tracer un cercle à l'intérieur duquel viendrait s'inscrire le dehors de tout cercle...* »⁷³. Le discours robbe-grillétien est donc essentiellement dérisoire ; il se désagrège sans arrêt ni finalité et ne renvoie, dans l'œuvre, « *à rien d'autre qu'à soi même : il n'a pas d'objet de référence (pas plus un décor géographique qu'une histoire, ou que l'identité d'un narrateur), c'est une parole qui ne parle de rien* »⁷⁴.

Cette vacuité de la parole avoue implicitement l'impuissance du personnage qui s'embrouille et s'enroule dans ses théories. Dans *Les Gommages*, Garinati, ayant échoué dans sa tentative de tuer Dupont, tente d'expliquer à Jean Bonaventure les raisons de son échec. Ce dernier le rassure : « *Il (...) est mort. Vous avez de la chance* » (G., 104). De même, Dupont laisse croire à tout le monde qu'il est mort, alors qu'il n'est que blessé. Les journaux, malgré leur incapacité à justifier la mort de Dupont, encore moins à la prouver, sont

⁷³ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 112.

⁷⁴ « Un écrivain non réconcilié », postface de Franklin J. Matthews à *La Maison de rendez-vous*, Paris, Minuit 1965. p. 182.

affirmatifs : un crime crapuleux commis par un cambrioleur (G., 27). Le docteur Juard fournit à la police locale un « *certificat de décès* » (G., 31) pour confirmer la mort de Dupont. L'errance du récit est donc rendue possible par une superposition de mensonges des personnages qui, au vu de leur comportement, montrent qu'ils ne sont rien de plus qu'une pièce d'un puzzle.

Cette agonie du personnage favorise l'incohérence et l'errance du récit, dans la mesure où le personnage reste la seule instance qui dans un roman pouvait amener la profondeur en rattachant, à l'aide de correspondances, le présent au passé. La prise en considération du traitement réservé au personnage par Beckett, Sarraute et Robbe-Grillet, dans quelques-unes de leurs œuvres, permet, dans une large mesure, d'illustrer la connexion entre la subversion du personnage et la volonté de rendre incohérent le récit au point d'aboutir à son errance.

A la suite de Faulkner qui affectionne la technique du nom redoublé, Samuel Beckett, dans *Molloy*, met en scène deux Jacques Moran, l'un étant le père et l'autre le fils, sans pour autant donner des indices qui peuvent assurer l'intégrité de chacun des deux. Robbe-Grillet, dans *La Maison de rendez-vous*, par un ironique jeu de pseudonymes et d'homonymes, fait défiler, sous le regard agacé du lecteur, Laurent, Loraine et Lauren ; Johnson, Jonstone et Jonestone ; Georges Marchat, Georges Marchant et Georges Marchand. Nathalie Sarraute, inspirée par l'initial K de Kafka, va plus loin et soumet au lecteur des pronoms qui, dans leur diversité, rendent impossible toute tentative d'identification du personnage.

Ce brouillage de repères aboutit avec Beckett à des symboles mathématiques interchangeables :

« C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre (...) puis chacun reprit son chemin. A vers la ville, B à travers les régions qu'il semblait mal connaître. Je parle (...) de l'autre

promeneur, A ou B, je ne me rappelle plus, qui rentrait sagement chez lui »⁷⁵.

A chaque fois que l'itinéraire d'un personnage est tracé, c'est pour matérialiser son annulation progressive. Si, au départ, le narrateur distingue A et B, au bout d'un instant, il perd leur trace et se trouve dans l'impasse ; incapable de dire si celui qui rentre chez lui c'est « A ou B ».

Dès l'instant où le personnage est insaisissable, un fossé se creuse alors entre l'univers subjectif et le domaine purement objectif. Le subjectif, autorisant les hypothèses, les approximations, les confusions, devient quelque substance qui n'a pas de contours. Cette absence d'ancrage conduit, irréductiblement, à la production d'un récit dont le seul fidèle allié reste la musicalité. Cette musicalité prend en charge, selon Jacques Derrida, « *La totalité de l'équivoque elle-même, en un langage qui fasse affleurer la plus grande synchronie possible. La plus grande puissance des intentions enfouies, accumulées et entremêlées dans l'âme de chaque atome linguistique, de chaque vocable, de chaque mot, de chaque proposition simple, par la totalité des cultures mondaines dans la plus grande génialité de leur forme (...); faire apparaître l'unité scripturale de la culture empirique totale dans l'équivoque généralisée d'une écriture qui ne traduit plus une langue dans l'autre à partir des noyaux de sens communs, mais (...) actualise leurs consonances les plus secrètes, décèle leurs plus lointains horizons communs (...)* »⁷⁶.

Ainsi, le récit acquiert toute sa plénitude par un flottement des diverses structures qui font dire à Ricardou que « *c'est dans le texte que se produit le texte (...); la fiction devient la narration de sa propre narration* »⁷⁷.

⁷⁵ Molloy, Paris, Minuit, 1951, pp. 09, 11 et 14.

⁷⁶ Cité par Stephan Heath, « The Nouveau Roman », A study in the practice of writing, Philadelphia, Temple University Press, 1972, p. 25.

⁷⁷ *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, t.2, op. cit., p. 99.*

C'est dire que *Les Gommès* inaugure bien l'insertion de l'incohérence et de l'errance dans le paysage romanesque en poussant à son extrême la narration du « rien dire ». Mais, outre *Les Gommès*, *La Jalousie*, par une approche différente, met en exergue un récit dont la superficialité et l'errance sont aussi apparentes et significatives à plus d'un titre.

Si, dans *Les Gommès*, l'incohérence et l'errance s'obtiennent grâce à l'indétermination et le caractère approximatif des protagonistes, dans *La Jalousie*, la subjectivité du mari jaloux sert de toile de fond à la désarticulation du langage. En effet, l'absence d'un narrateur neutre, capable de fournir des renseignements sur les véritables rapports qui unissent Franck et A..., aboutit à une vision aveuglée des choses. Ce narrateur, à la fois juge et partie prenante, ne livre qu'une pure subjectivité, qu'une liberté échevelée et sans fondement où toute notion d'ordre préétabli serait retranchée. En réalité, le texte de *La Jalousie* livre au lecteur des significations. Seulement, ces significations, découlant de l'enregistrement visuel et quelquefois auditif du mari jaloux, ne sont qu'illusoire et vaines tentatives de cerner la vérité. Il y a une volonté, de la part du mari jaloux, de soumettre les événements neutres à une analyse qui s'effectue nécessairement dans l'incertitude, dans une conscience brouillonne où le subjectif arbitraire et virtuel se mêle à la réalité objective. La relativité du regard accusateur du mari jaloux plonge alors le récit dans des démonstrations fortuites et obscures. Jean Alter note à ce sujet :

« *La Jalousie est un roman vraiment gratuit, puisqu'elle propose une mise en œuvre romanesque d'une activité condamnée à la stérilité par sa nature même* »⁷⁸.

Le récit est à dessein subjectif par excellence, mettant en cause tout un

⁷⁸ *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Genève, Droz, 1966, p. 33.

système narratif conventionnel. Le vrai dialogue n'existe pas, la parole rapportée est banale et en ce sens elle est dépourvue de tout moyen de véhiculer une communication cohérente. A..., en écoutant Franck discourir sur le roman qu'elle est en train de lire, ne sait pas si « *sa phrase se termine par « savoir le prendre » ou « savoir l'apprendre », sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit ou de quoi » (J., 26).*

Cette absence de signification ne conduit pas au doute comme dans *Les Gommages*, mais plutôt à des récits vides sur des thèmes absurdes. Le récit se pose comme exercice de liberté dont la plénitude s'acquiert par un formalisme affiché. Au mythe humaniste de la profondeur du langage se substitue un récit dont la vacuité centrale est le cœur d'un puzzle narratif. Olga Bernal a pu dire que « *le roman de Robbe-Grillet débute par un vide originare, se développe autour de lui et se termine par la propagation du vide sur la totalité »*⁷⁹. Le roman devient, dès lors, le cadre d'expression de ce « *long, immense (...) dérèglement de tous les sens »*⁸⁰ prôné naguère par Rimbaud et sur lequel repose le Nouveau Roman. Ainsi, apparaît la technique du centre vide, de l'histoire flexible et du narrateur « hors sujet » qui font figure de finalité de l'œuvre.

L'interrogation des nouveaux romanciers, portant sur les aspects formels du roman au détriment du fond, aboutit à une dissolution de l'intrigue qui laisse la place à un « ventre mou » dont la flexibilité déjoue toute tentative de recomposition. Jean Ricardou, revenant sur cette vacuité, affirme que « *le roman cesse d'être l'écriture d'une histoire pour devenir l'histoire d'une écriture »*⁸¹.

La tentative du langage d'épouser et d'épuiser le réel s'estompe par le biais d'une certaine équivoque qui fait de l'écriture le lieu privilégié où s'expriment à la fois l'indéchiffrable et l'irreprésentable. Van den Heuvel dira :

⁷⁹ Alain Robbe-Grillet : *Le roman de l'absence, op. cit.*, p. 104.

⁸⁰ « Une Saison en enfer », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972, p. 251.

⁸¹ *Problème du Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 166.

« L'activité (...) se propose (...) de retrouver l'instabilité de la vie, son incohérence dynamique, non pas sa logique causale. La quête n'est pas menée dans le but d'expliquer, de donner une signification à ce qui est ou a été, mais d'en montrer l'inexplicable »⁸².

Comme pour confirmer ces affirmations, Robbe-Grillet avoue l'obscurité qui entoure la genèse d'un livre. A son niveau, il est incapable de dire si l'influx initial est producteur de l'influx final :

« Je ne crois pas que je pourrais jamais prendre la parole pour expliquer comment cela s'est produit : au départ, il y a une espèce de matière uniforme qui tourne, il y a des choses qui bougent, etc. Je ne peux pas dire comment parce que je ne peux pas savoir comment. Comme si tout le texte lui-même était d'une part la démonstration de sa production et, en même temps, peut-être, la démonstration inverse : celle de la méconnaissance où je suis de sa production ou, au contraire, de la fuite devant quelque chose qui serait ce processus producteur »⁸³.

Dans l'impossibilité de déchiffrer, l'auteur est, comme ses personnages, incapable de se projeter dans la connaissance. Le boy et le messager, dans *La Jalousie*, communiquant ou du moins échangeant des propos dans

⁸² « L'espace du sujet : la "Nouvelle Autobiographie" », in *Space and Boundaries/Espace et Frontières. Proceedings of the XII th Congress of the International Comparative Literature Association*, Munich, Judicium Verlag, 1990, p. 89.

⁸³ Discussion après la communication de Dimitru Tsepeneag, « Projet de rien : espace et structure chez Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, t. 2, pp. 306-307.

l'incompréhension, sont, à cet égard, révélateurs de la révolution qui frappe le langage :

« Lui et le messager sont maintenant tournés l'un vers l'autre. Le second écoute, sans donner le moindre signe de compréhension. Le boy parle à toute vitesse, comme si son texte ne contenait aucune ponctuation, mais du même ton chantant que lorsqu'il s'exprime en français. Brusquement, il se tait. L'autre n'ajoute pas un mot, fait demi-tour et reprend en sens inverse le chemin par lequel il est venu, de son pas mol et rapide, en balançant sa tête et son couvre-chef, et ses hanches, et ses bras le long du corps, sans avoir ouvert la bouche » (J., 178-179).

Ces errances langagières résultent du fait que *« (...) la cohésion entre l'individu et la société, le langage et les choses, la conscience et l'univers est extravertie. Le social n'est, désormais, rien d'autre qu'un monde qui doute d'un ensemble de valeurs qui (...) l'ont conduit à la guerre. L'homme est comme perdu à l'intérieur de la structure sociale. La seule chose qui lui reste est de se redéfinir, voire de se re-situer à l'intérieur des choses »*⁸⁴.

C'est donc, à juste titre, que la technique du centre vide fait irruption dans la narration car, à la suite de la guerre, le renoncement aux *« notions périmées »* (P.N.R., 25) était de mise. Prenant acte de cette perte d'efficacité de l'héritage culturel et linguistique, Barthes opte pour l'exploitation de nouvelles perspectives :

⁸⁴ Jean Denis Nassalng, *« Desagrégation du personnage et narration dans L'Étranger d'Albert Camus et La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet »*, Mémoire de Maîtrise, *op. cit.*, p. 03.

« Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part littérature »⁸⁵.

Il n'est donc pas étonnant que les personnages de *La Jalousie* se contentent seulement d'entendre sans y mêler un souci de discernement. Ils se suffisent à une émission de sons qui ne trouble guère leur calme. La parole de l'autre n'est guère importante car sa modulation en une hypothèse quelconque, selon son choix, fait toujours recette. Ainsi, A... demande au boy d'apporter quelque chose qui pourrait être une assiette ou de la glace, mais le boy ne pouvant confirmer « ne voit dans l'interrogation, mal posée, qu'une invite à se dépêcher davantage ». « Tout de suite j'apporte », dit-il, pour faire prendre patience. Il parle de façon assez correcte, mais ne sait pas ce qu'on veut de lui » (J., 51).

Le commentaire du narrateur qui clôture cette citation est une déduction heureuse, en ce sens qu'il permet de se rendre compte que le procédé du centre vide, faisant office d'intrigue dans *La Jalousie*, interpelle directement le lecteur qui doit s'inviter dans l'élaboration du texte par ses hypothèses. En effet, le texte, au lieu de soumettre une analyse, « révèle une constellation (...) analysable »⁸⁶ qui fait appel inéluctablement au lecteur.

Évaluant ce rapport dialectique de l'œuvre et du lecteur, Hans Robert Jauss souligne :

⁸⁵ *Leçons*, Paris, Seuil, 1978, p. 16.

⁸⁶ Alain Robbe-Grillet, «Extrait d'un débat public avec Alain Robbe-Grillet », dans Alain Goulet, *Le Parcours mæbien de l'écriture* : Le Voyeur, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des Lettres Modernes », 1982, p. 92.

« Le rapport entre l'œuvre et le lecteur offre un double aspect, esthétique et historique car (...) pour rénover l'histoire littéraire, il est nécessaire d'éliminer les préjugés de l'objectivité historique et de fonder la traditionnelle esthétique de la production et de la représentation sur une esthétique de l'effet produit et de la réception. L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des « faits littéraires » mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres »⁸⁷.

Au demeurant, la polysémie et le dynamisme deviennent un des atouts du refus de la profondeur du texte, d'autant plus que chaque nouvelle lecture recrée un autre récit qui, tel le phœnix, renaissant de ses cendres, naît des suites de la première lecture. C'est par l'errance que prend forme un processus de parturition qui ne fait que fertiliser davantage le genre romanesque. Le narrateur jaloux et névrosé, à la suite de son « autofécondation »⁸⁸, offre, à son insu, une chance inouïe de devenir « lecteur narrateur » à celui qui, avant d'ouvrir *La Jalousie*, n'était que lecteur simple. Cette redistribution des rôles inspire Jacques Derrida qui, constatant le rôle assigné à la lecture, note

« une certaine dislocation qui se répète régulièrement dans les textes (...), c'est-à-dire dans l'expérience tout court, dans la réalité sociale, historique (...). Ces déconstructions sont en cours, ça arrive et la lecture qu'on peut faire de ces lézardes (...) y intervient (...) elle y est inscrite »⁸⁹.

⁸⁷ *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Editions Gallimard, 1978, pp. 49-50 et 51.

⁸⁸ Carl Gustav Jung, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel (pour la traduction), (1946) 1980, p. 77.

⁸⁹ *Points de suspension*. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, Coll. « La Philosophie en effet », 1992, p. 367.

L'inscription de la lecture dans le processus de création est d'autant plus inéluctable que, dans le cas précis de *La Jalousie*, par exemple, le narrateur est tiraillé entre une objectivité chaotique et une subjectivité banale. Il perd toute capacité d'appréhender les choses avec exactitude. Son subjectivisme virtuel subvertit toute tentative d'élucidation du réel. D'ailleurs, il n'est qu'un marginal qui se réduit à une instance narrative ; il n'a pas de consistance physique et erre dans un anonymat qui l'éloigne de plus en plus du monde qu'il prétend représenter :

« (...) La constitution d'un tel narrateur, réduit à l'abstraction pure, se fonde essentiellement sur la relation entre ce sujet (...) et l'univers fictif, représentation sur des rapports qui sont non seulement des rapports de distance, mais surtout des rapports de force »⁹⁰.

Il y a un effacement du mari jaloux narrateur qui apparaît, dans le texte, par le procédé consistant à inclure dans ses discussions les pensées ou propos des autres personnages. Sa fonction, pour ainsi dire, de caméra, lui enlève toute implication effective dans l'action. Le champ fermé que forment A... et Franck le plonge dans une solitude notoire qui provoque les railleries de Franck :

« Il fait ensuite une allusion peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari » (J., 26).

Le narrateur donne l'impression d'être une conscience vide qui soliloque sans grande conviction. Il est réduit à sa plus simple expression qui est d'énoncer le récit uniquement sans pour autant le doter de significations.

⁹⁰ Pierre van den Heuvel, « le narrateur narrataire ou le narrateur lecteur de son propre discours » (*La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet), in *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 147.

Autant dire avec Barthes « *qu'il n'est qu'un lieu de passage (et de retour) de la figure* »⁹¹. Corrélativement à ce « non-être » du narrateur, la production du récit est profondément altérée et dégradée.

Du stendhalien miroir⁹² promené le long d'un chemin et réfléchissant « *une transparence rêvée* »⁹³, le roman devient « *Un espace habité par la dévastation, exprimant le sentiment actuel de fin du monde, l'image de la catastrophe, au moyen d'un art qui réduit au maximum ses moyens d'expression jusqu'à la limite minimale extrême* »⁹⁴.

En somme, si dans *Les Gommages* la superficialité et l'errance proviennent aussi bien de l'incommunicabilité des personnages que de la complexité de l'espace, dans *La Jalousie*, le « hors jeu » de la sphère à laquelle appartient le narrateur suffit à les provoquer. Autant dire que la perception de *La Jalousie* comme un roman mettant en évidence la jalousie, sentiment humain, n'est que fausse alerte. Olga Bernal, ayant remarqué la déshumanisation du sentiment de jalousie, affirme :

« *Ce qu'il y avait à l'origine dans le roman, ce n'est pas de la jalousie, passion qui naît de l'amour, mais bien plutôt ce contrevent qui permet de regarder les choses d'une certaine manière* »⁹⁵.

C'est dire que ce qui motive la curiosité du mari jaloux ce n'est donc rien d'autre qu'un désir obsessionnel de contrôle de l'épouse : « *Le narrateur*

⁹¹ S/Z, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 68.

⁹² « *Un roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin* », in Lucien Leuwen (1834), Moscou, Editions « RADOUGA », 1984, p. 19 (Deuxième Préface, 2 août 1836).

⁹³ Edouard Glissant, *L'intention Poétique*, Paris, Seuil, 1969, p. 129.

⁹⁴ Arata ISOZAKI, « L'Espace Japonais », Cahiers Renaud Barrault, n° 102, oct. 1981.

⁹⁵ Alain Robbe-Grillet. *Le roman de l'absence*, op. cit., p. 205.

de ce récit, un mari qui surveille sa femme »⁹⁶, est un détective à la solde de son imagination. Les descriptions abondantes des repas pris ensemble entre Frank et A..., les centimètres séparant la main de Frank de celle de A... (*J.*, 30) n'autorisent guère une déduction visant à établir des relations amoureuses encore moins sexuelles entre ces derniers. Autrement dit, la jalousie est une persienne qui, en fonction de son degré d'ouverture⁹⁷, influence les descriptions du mari jaloux réduit à un regard ou à une oreille. Il n'a pas d'identité et est obligé d'épier la vie des autres pour combler les vides de son existence. Cette activité dérisoire n'est pas sans rappeler l'humiliation de Wallas qui, incapable de décliner son identité au *boss* du *Café*, tombe dans une marginalisation aussi dégradante que celle qui frappe le mari jaloux :

« Il s'appelle Wallas Double vé, a deux il, a, èss. Wallas. Du moins c'est ce qu'il prétend ». La phrase est volontairement blessante – injurieuse même – et la façon dont le patron toise son client en le prononçant, oblige à la fin celui-ci à intervenir. Il sort son portefeuille pour y prendre sa carte d'identité, dans l'intention de fourrer sous les yeux de son logeur, mais il n'a fait qu'ébaucher son geste, qu'il se souvient de la photographie apposée sur la pièce officielle : celle d'un individu nettement plus âgé que lui, qu'une moustache brune apparente à quelque turc d'opérette (...) il doit, bien entendu, éviter de s'en servir » (*G.*, 125).

C'est dire donc que dans *Les Gommages* et dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet,

⁹⁶ Alain Robbe-Grillet, intervention dans la Discussion qui suit la communication d'Olivier-René Veillon, « *Le Jeu avec le feu* critique de *L'Année dernière à Marienbad* – de l'épure aux faseiements de l'idéologie », dans Jean Ricardou, *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Acte du colloque de Cerisy-la-Salle op. cit.*, p. 178.

⁹⁷ Jalousie ouverte : pp. 40, 41, 119, 179 et 182 ; entr'ouverte : pp. 48, 49, 76 et 205 ; fermée : pp. 16, 52 et 89.

conscient de la déshumanisation du monde, s'inscrit dans une dynamique d'instabilité, de mobilité, d'incertitude ; ces variantes étant les seuls signaux qu'émet le monde moderne. A l'image de ce que Françoise Calin affirmait en guise de conclusion à son étude consacrée à Nathalie Sarraute, l'œuvre de Robbe-Grillet « *interroge, déchire le monde et se déchire elle-même, repoussant inlassablement les traditions, les dogmes, les certitudes, tout ce qui, voilant l'angoisse humaine, trahirait la Vie et par conséquent l'Œuvre d'Art* »⁹⁸. Ce déchirement n'entraîne-t-il pas une gratuité favorable à l'autonomie des objets et la prégnance de l'insignifiant ?

⁹⁸ *La vie retrouvée*, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, Paris, Lettres Modernes-Minard, « Situation », n° 35, 1976, p. 238.

2-2. L'autonomie des objets et la prégnance de l'insignifiant

L'effritement progressif des certitudes de l'homme entame la crédibilité des valeurs dont il est porteur. A la suite de la Première et de la Seconde Guerre mondiale qui ont marqué de leur empreinte l'histoire de l'humanité, la société se plie au nouveau contexte qui renie la fiabilité des piliers : la morale, la religion, le noyau familial s'étiolent pour n'avoir pas su justifier encore moins prévenir les massacres que ces guerres ont engendrés. Falilou Ndiaye écrit à ce sujet : « *La guerre opère comme une coupure dans ce parcours obstiné de l'interrogation éthique. Coupure révélatrice, elle dissèque la réflexion du moraliste, expose les intuitions et sentiments métaphysiques aux tourments de l'âpre réalité, le cours des événements* »⁹⁹. Le crépuscule des valeurs entraîne une précarité qui sape les bases de la conscience humaine. Du coup, l'homme perd ses attributs et se place au même niveau que les contingences. Dès lors, le roman, se voulant l'écho des mutations sociales, s'adapte à la nouvelle situation et l'adopte par le biais du Nouveau Roman qui, guidé par la recherche, comprend que le genre romanesque ne pouvait plus tirer sa pertinence à partir d'un homme, fut-il héros, d'autant plus qu'il était moins sûr de lui-même : ni sa psychologie ni sa raison n'ont le pouvoir démiurgique de modifier la laideur du monde. Sa désagrégation implique une restructuration du récit qui s'auto-explore, car la chute de l'homme a entraîné, à sa suite, celle du narrateur qui « *ne possède même pas de frontière individuelle* »¹⁰⁰.

Cet avilissement du personnage conduit les nouveaux romanciers à jeter leur dévolu sur les choses et l'insignifiant. A ce titre, Robbe-Grillet affirme :

⁹⁹ Amadou Falilou Ndiaye, « *Albert Camus : Éthique et Politique* », Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Littérature française, Dakar, Février, 2001, p. 31.

¹⁰⁰ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, op. cit., p. 167.

« A la place de cet univers des « significations » (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique, ou autre » (P.N.R., 20).

Bien avant cet aveu, *Les Gommages* et *La Jalousie* avaient déjà exploré l'univers des choses et de l'insignifiance. Dans *La Jalousie*, la narration, pas à pas, se livre à une description minutieuse des objets et de leur emplacement. La course du soleil et son ombre aux diverses heures de la journée soutiennent la narration :

« Maintenant, l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud – ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse (...) le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison (...) sont encore protégés de ses rayons par le toit » (J., 09).

La narration est sans ambition. Cette nouvelle pratique scripturale s'offre à travers un kaléidoscope de motifs dont le chevauchement n'est justifié par aucune motivation. Cette « description futile »¹⁰¹ corrobore bien les propos

¹⁰¹ René Etiemble, « Robbe-Grillet », dans *C'est le bouquet !* (1940-1967), t.V d' *Hygiène des lettres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 308.

de Rénato Barilli qui note, à propos de *La Jalousie*, que le mari jaloux aurait pu dire « *qu'il n'y a rien, en fait de spectacle, à voir derrière la porte que parce que je suis un jaloux, mais ma jalousie n'est rien sinon un simple fait objectif qu'il y a un spectacle à voir derrière la porte* »¹⁰².

Cette peinture banale de la réalité se poursuit en des images qui, au lieu de s'associer, s'emboîtent et se catapultent, brouillant ainsi la réalité qu'elles sont censées véhiculer. Robbe-Grillet trouve là un moyen de se départir du « *cœur*¹⁰³ *romantique des choses* » (*P.N.R.*, 20) et d'afficher clairement que « *les choses sont les choses* » (*P.N.R.*, 47). Cette perception de l'objet impose celui-ci par sa seule omniprésence qui dissout toute tendance à servir de « *support aux passions humaines* » (*P.N.R.*, 20). Dès lors, apparaît une certaine irréalité de l'objet qui n'a pas manqué d'attirer l'attention de la critique, dont Gaëtan Picon qui affirme :

*« L'objet écrit, décapé de tout sens, essuyé de toute trace humaine, loin de bloquer notre représentation et la satisfaire, paraît ainsi d'une irréalité insoutenable, engendrant le besoin et l'attente de la signification dont il vient d'être privés. Il semble le premier mot d'un drame qui nous est dissimulé, mais que nous ne cessons de soupçonner »*¹⁰⁴.

Ainsi s'expliquent le plaisir et la complaisance de ce romancier à délimiter avec minutie le contour des objets. Nous pouvons noter dans *Les Gommages*, à travers la description du « *quartier de tomate* », ce jeu :

¹⁰² « De Sartre à Robbe-Grillet », *Revue des Lettres Modernes*, n°s 94-99, 1964, p. 111.

¹⁰³ Pierre Danger estime que les objets, dans le roman traditionnel, ont un cœur. A ce propos, il affirme qu'« *il y a (...) une mystérieuse correspondance entre leur forme ou leur matière, leur beauté, leur laideur et certains aspects de celui à qui ils appartiennent* », in *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973, p.169.

¹⁰⁴ *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, coll. « Tel Quel », 1988, p. 181.

« Un quartier de tomate en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur. Celui-ci, d'un rose atténué légèrement granuleux, débute, du côté de la dépression inférieure, par un faisceau de veines blanches, dont l'une se prolonge jusque vers les pépins – d'une façon peut-être un peu incertaine. Tout en haut un accident à peine visible s'est produit : un coin de pelure, décollé de la chair sur un millimètre ou deux, se soulève imperceptiblement » (G., 161).

Cette description, assez naturaliste, prive toute tentative de faire des correspondances entre l'objet et l'homme. Analysant cette privation, Genette affirme :

« Qu'il s'agit (...) d'une écriture littérale, qu'aucune expressivité affective ou poétique n'altère dans sa rigueur. Les objets y apparaissent comme des surfaces mesurables et géométriquement réductibles, à mi-chemin de la chose et de la figure simple, jamais comme des substances ouvertes à la rêverie, à la projection d'un goût, d'une possession, d'une profondeur symbolique »¹⁰⁵.

Refoulant cette « *profondeur symbolique* » entre les choses et les êtres, Robbe-Grillet crée, au profit des objets, une intrigue qui ridiculise les actions

¹⁰⁵ « Vertige fixé », in postface *Dans la labyrinthe*, op. cit., p. 283.

des personnages. Dans *Les Gommages*, la description banale noie le meurtre de Daniel Dupont au profit de réalités insignifiantes dont l'évocation foudroie l'intrigue policière. Observant une porte qui se ferme, le narrateur, n'interprétant plus ce geste comme étant l'impossibilité d'explorer l'univers du dedans, reste fasciné par la pénétration du pêne dans la gâche et le bruit du mécanisme :

« Le pêne claque en reprenant sa place dans la gâche ; en même temps le battant de la porte vient frapper lourdement contre la chambranle et toute la masse de bois se met à vibrer bruyamment, entraînant des résonances inattendues jusque dans les montants et dans les panneaux de côté » (G., 106).

Le roman s'organise autour des objets qui, recouvrant leur intégrité, subvertissent l'intrigue par une absence de profondeur. Le « bon sens cartésien »¹⁰⁶ est dévoyé par un enchevêtrement gratuit. Cette désinvolture satisfait Claude Simon qui, revenant sur sa création romanesque, témoigne :

« Je ne veux rien prouver, rien démontrer, seulement traduire les impressions sensorielles qui s'organisent au fur et à mesure que je rédige. C'est un livre qui va se faire en se faisant. Il y a en moi une masse de formes du monde qui s'accumulent, s'agglutinent en blocs dont chacun devient un bouquin. Quand je vous dis que j'entrevois ce roman sous la forme de traîneaux qui se chevauchent les uns sur les autres, vous serez bien avancé »¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Dans *Le Discours de la méthode* (1637), Descartes, en définissant une logique de l'idée claire et précise, construit sa métaphysique suivant la raison. Il en déduit l'existence de Dieu, de l'Homme et du monde extérieur.

¹⁰⁷ Cité par Jean H. Matthews, « Un nouveau roman ? Recherche et tradition », in « De Sartre à Robbe-Grillet », *Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 94-99, 1964, pp. 08-09.

Dans la création romanesque robbe-grillétienne « *ces traîneaux qui se chevauchent* » ne sont pas seulement des objets. Robbe-Grillet va plus loin, en mettant en évidence l'influence que les objets exercent sur les personnages. La déshumanisation ne se limite pas, pour les objets, à un recouvrement de la liberté. Elle l'élargit aux personnages qui deviennent des êtres-objets.

Dans *Les Gommages*, le personnage, déshérité de son passé, tombe dans une solitude qui le plonge dans un état très avancé de dépersonnalisation. La description du patron du *Café* est, à ce titre, révélatrice du glissement progressif de l'être vers la chose :

« Il n'a pas besoin de voir clair, il ne sait même pas ce qu'il fait. Il dort encore. De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes, sauvés pour une fois du flottement des intentions humaines ; chaque seconde marque un pur mouvement : un pas de côté, la chaise à trente centimètres, trois coups de torchon, demi-tour à droite, deux pas en avant, chaque seconde marque, parfaite, égale, sans bavure. Trente et un. Trente deux. Trente trois. Trente quatre. Trente cinq. Trente six. Trente sept. Chaque seconde à la place exacte » (G., 11).

Ce passage du prologue esquisse le cheminement à l'issue duquel le « monde chosifié »¹⁰⁸ et insignifiant envahit et dissout le personnage. Le patron de *Café*, en devenant une « silhouette » (G., 12), un « fantôme » (G., 12) de « type quelconque » (G., 14), avoue son incapacité à se différencier des objets qui, de plus en plus, envahissent son champ de représentation.

Dans sa chute progressive, le personnage passe d'abord par une transition apocalyptique qui l'entraîne vers des situations qui avilissent sa raison :

¹⁰⁸ Robert Georjin, « Robbe-Grillet ou l'illusion du roman objectal », *La Structure et le Style*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1975, p. 26.

« Le patron se penche vers la glace (...) une contraction malveillante déforme progressivement son visage. La mort n'est-elle pas toujours étrange ? La grimace s'accroît, se fige en un masque de gargouille, qui reste un moment se contempler. Ensuite un œil se ferme, la bouche se tord, un côté de la face se crispe, un monstre encore plus ignoble apparaît pour se dissoudre lui-même aussitôt » (G., 15).

Le personnage, dans ce cas précis, est présenté comme un monstre dont la grimace efface tout indice humain. Cherchant « à se reconnaître au milieu des tables et des chaises » (G., 11), il devient l'image de « ce cadavre de femme continuant illusoirement des gestes utiles »¹⁰⁹.

Ce démembrement du corps est une allusion à la désagrégation du personnage dont la chosification passe par l'impossibilité de préserver la plus petite particule de la frontière physique. Et c'est en cela que les propos de Michel Zérafra confirment les transformations du personnage :

« L'homme est dépouillé des divers aspects d'une progressive et inexorable réduction de la personne : ces attributs qui pouvaient signifier sa cohérence et son identité. Il ne peut même plus recourir à l'imaginaire. Sa personne est réduite à ce qu'on lui fait faire et ce qu'on voit de lui »¹¹⁰.

Nul doute que cette robotisation du personnage est la conséquence du foisonnement des objets. L'écrivain, pour perpétuer leur règne et leur suprématie, procède à une annihilation de l'intégrité physique de l'être qui était

¹⁰⁹ Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, réédité en 1994, p. 39.

¹¹⁰ *Personne et Personnage : le romanesque des années vingt aux années cinquante*, op. cit., p. 415.

l'une des marques les plus visibles de la conscience humaine. Il y a donc un rapport de cause à effet entre l'émergence des objets déshumanisés et la décomposition du personnage. Mamadou Moustapha Kanté commente cette logique en affirmant :

« Dans ces romans de dévoration, le monde extérieur, englouti, brisé, devenu prétexte à la domination d'une conscience qui ne trouve plus d'appui en dehors qu'en elle-même s'effondre et entraîne dans sa chute le personnage désormais incapable de se définir par rapport à lui »¹¹¹.

Dès lors, se justifient les gestes humains qui répondent favorablement à l'influence des choses. C'est pourquoi, à l'image du « quartier de tomate » (G., 161), le corps humain est aussi insensible à la profondeur des significations. La description des employés des chemins de fer est, à ce titre, riche d'enseignements :

« Tous les trois découpent des petits cubes dans trois disques de pain au fromage. Les trois autres assiettes contiennent chacune un exemplaire de l'arrangement hareng – tomate – œuf dur – olives dont Wallas possède également une copie. Les trois hommes, outre leur uniforme identique en tout point, ont la même taille et la même corpulence ; ils ont aussi, à peu de chose près, la même tête. Ils mangent en silence avec des gestes rapides et précis » (J., 161-162).

A la déshumanisation des objets – « quartier de tomate » – s'ajoute

¹¹¹ « Evolution de l'esthétique romanesque et nouveaux personnages, 1945-1957 (Sartre, Nimier, Beckett, Butor) », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 1989, p. 121.

celle du corps humain qui ne souffre plus de la tyrannie. Il n'y a plus une cohésion d'ensemble du corps humain. Chaque organe, même s'il fait des gestes utiles, les fait en toute autonomie, car toute osmose est perçue comme une aliénation.

A ce titre, l'indifférence de A..., face aux aléas du climat, montre l'absence d'influx nerveux assurant la jonction entre son aire motrice, le cerveau, et son aire périphérique, la peau. C'est sans doute ce qui justifie le fait que A... « *ne souffre pas de la chaleur* » (J., 10) mais, elle « *ne craint pas le froid non plus* » (10). Son corps semble non réactif face à ces contraintes que sont le chaud et le froid. D'ailleurs, le comportement physique de A... est perçu sous une forme ambivalente qui met plutôt en évidence l'aspect mécanique et symétrique de ses faits et gestes :

« Les deux bras tendus s'écartent d'une distance égale de part et d'autre des deux hanches. Les mains tiennent toutes les deux la barre de bois d'une façon identique. Comme A... fait porter l'exacte moitié de son poids sur chacun des hauts talons de ses chaussures, la symétrie de tout son corps est parfaite » (J., 135-136).

A ce regard clinique du narrateur s'ajoute la division apparente dans la chevelure de A..., séparée en deux parties distinctes par « *une raie médiane* » (J., 65). La narration semble guetter les moindres détails qui dénotent l'impassibilité de l'homme. Elle les fige dans des postures qui révèlent les lignes de l'anatomie.

Convaincus de l'absurdité du « *for intérieur* »¹¹², les nouveaux romanciers s'acharnent sur une description chosifiée. Etant donné que, mis à part la profondeur, l'homme n'est qu'un bloc mobile, les descriptions

¹¹² Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op. cit., p. 12.

mécaniques justifient amplement leur procédé et confirment les propos de Nathalie Sarraute qui note que « *l'unité, structure du personnage-objet est modifiée dans le sens d'une disparition plus ou moins radicale du personnage* »¹¹³.

Joignant la théorie à la pratique, elle met en évidence un personnage - écrivain dont le seul acte distinctif par rapport aux objets est la mobilité volontaire. Ainsi,

« son bras est comme une tige métallique articulée qui se déplie et se replie. J'arrache. Je froisse. Je jette.

*La tige appuie, s'incruste. Le geste répété se grave. Encore et encore. Je reprends une nouvelle feuille. Ses doigts s'agitent. Sur la page blanche les mots, les phrases se forment (...) Son regard court le long des lignes, il hoche la tête »*¹¹⁴.

Support privilégié d'une projection superficielle, la description mécanique supplante l'incertitude des significations. « *Rien n'est plus fantastique en définitive que la précision* » (P.N.R., 142). A cette précision, clouant au pilori l'anatomie du corps, répond la désarticulation des structures de l'univers romanesque robbe-grillétien par un procédé qui tourne en dérision la valeur syntaxique de la ponctuation. Dans *Les Gommages*, le point d'interrogation direct est perverti. Les points de suspension, qui indiquent que la pensée n'est pas complètement exprimée ou mettent en valeur ce qui suit, sont utilisés abusivement à des fins qui ne répondent pas au souci de cohérence.

Les points d'interrogation se succèdent, dans *Les Gommages*, et semblent, à première vue, guider le lecteur vers une affirmation finale ; celle qui dérive de

¹¹³ Repris par Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 288.

¹¹⁴ *Entre la Vie et la Mort*, Paris, Gallimard, 1968, p. 08.

la progression du questionnaire. Ils aident la narration à se maintenir dans une pseudo-intrigue policière. Justement, c'est cette pseudo-intrigue qui dilue le rôle de l'interrogation pour maintenir le plus longtemps possible son lecteur dans le suspense. A la référence aux mythes religieux et hellénique s'ajoute l'interrogation qui, laissant présager une issue heureuse selon le cheminement classique du roman policier, semble en être la clef de l'énigme. Pour appréhender le meurtrier de Daniel Dupont, il faut d'abord saisir le mobile du crime et essayer de comprendre le mécanisme que le meurtrier a mis en pratique pour atteindre son but. Ce programme plonge Wallas, Laurent et le jeune inspecteur dans une collecte d'informations qui induit forcément la collaboration des autres protagonistes (Mme Bax, Evelyne, Le docteur Juard, l'ivrogne, le propriétaire du *Café*, Juliette Dexter, Mme Jean, Mlle Lebermann, Mme Smite). Mais le statut de Wallas, détective « *tombé du ciel* » (G., 37) et étrangeté non exempt de « *reproche* » (G., 195), crée un climat de suspicion qui favorise une recherche de vérité à des fins individuelles. Du coup, personne ne détient le monopole de l'interrogation. Ceux qui interrogent deviennent interrogés et *vice versa*. Chacun, selon sa compréhension et ses objectifs, opte pour une grille de questions qui est conforme à ses attentes.

Dans cette mouvance, Garinati, présenté comme le premier suspect, ne déroge pas à la règle et, contre toute attente, cherche à identifier Wallas à l'aide des questions qu'il pose au patron de *Café*. Autant dire qu'avec toutes ces interrogations, la saisie de la réalité devient illusoire. Partant d'un même point, les interrogations prennent des directions parfois diverses et quand elles reviennent, elles se chargent d'une très forte dose de subjectivisme qui ne permet pas au lecteur d'opérer un tri judicieux et concluant. Ainsi, pour le propriétaire du *Café*, Wallas est énigmatique et en sait, sans doute, plus qu'il ne veut en dire. Mme Jean, Juliette Dexter, Mlle Lebermann prolongent la pensée du patron du *Café* et pensent même qu'il se pourrait que Wallas et Garnati ne soient qu'une et même personne. La conséquence d'une telle implication est exprimée par Laurent qui soupçonne Wallas d'être, peut-être, le meurtrier. Face à ces allégations concordantes s'oppose celle du jeune inspecteur qui pointe

d'un doigt accusateur le prétendu enfant naturel de Dupont qui aurait commis son forfait « *Le Lundi vingt six octobre, à vingt et une heure huit...* » (G., 198). Wallas, quant à lui, soupçonne, sans pouvoir donner forme à ses soupçons, un certain « VS » (G., 168).

Ces « certitudes incertaines » font mieux, comme dirait Jakobson, que « *ralentir la connaissance* »¹¹⁵ ; elles intensifient le champ du possible. Au demeurant, l'interrogation, au lieu de glisser progressivement vers un dénouement unique, comme il en donne l'air, au vu de l'intrigue, rejoint le champ de l'insignifiance en ce qu'elle favorise une vaine spéculation sur un meurtre qui, ne s'étant pas encore réalisé, est à venir. Les investigations, partant du présumé meurtre de Daniel Dupont, s'accroissent confusément sans réussir à cerner la réalité. Contrairement aux véritables romans policiers qui exploitent judicieusement les moindres indices à l'aide de questions, la quête de certitude, dans *Les Gommès*, piétine. Les propos du narrateur de *Projet pour une révolution à New York* collent bien à l'intrigue des *Gommès* :

« *La faible et brève clarté des petites flammes fugitives (...) ne réussit à faire sortir de l'ombre que des détails si agrandis par leur proximité immédiate qu'il est impossible de leur attribuer un sens* » (P.R.N.Y., 172).

Cette perte de sens se justifie par le fait que ces « *petites flammes* » de *Projet pour une révolution à New York* sont « *fugitives* » et, par conséquent, insaisissables. Elles s'adaptent mal au conformisme de la réalité qui se révèle, le plus souvent, par son caractère statique et historique. En somme, les interrogations permettent d'illustrer qu'avec *Les Gommès* il y a autant de romans possibles que de personnages.

¹¹⁵ Roman Jakobson, « Du réalisme artistique », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 106.

Mais, outre les interrogations, les points de suspension remplissent le registre de l'insignifiance par le biais de la banalité. Le dialogue entre le patron du *Café* et le « *Service des étrangers* » (G., 133) est, à ce titre, illustratif :

« - *Ici le Café des Alliés, dix rue des Arpenteurs...*
Un voyageur à déclarer.
Un long silence. L'ivrogne ouvre une bouche démesurée.
On entend, derrière le comptoir, un robinet qui goutte régulièrement dans son bac.
- Oui, une chambre la journée
- ...
- Ça arrive.
- ... » (G., 124).

Ces points de suspension, n'accompagnant aucun mot, peuvent être interprétés comme une absence de signification.

En effet, ces points de suspension qui correspondent à la réponse du « *Service des étrangers* » bloquent la tentative de dialogue entre ce service et le patron du *Café*. Pourtant, ce patron, en affirmant : « *J'enverrai la fiche, mais on aime mieux se mettre en règle le plus tôt possible... Surtout quand on a affaire à certaines gens...* » (G., 124), semble détenir une des clés de l'énigme. Mais, curieusement, c'est en ce moment que la narration se réfracte. Ce refus se poursuit :

« (...) *je vous dis qu'il est arrivé hier soir !*
- ...
- Oui, cette nuit seulement ! Pour la nuit d'avant, vous n'avez qu'à lui demander.
- ...
- En tout cas, moi je vous aurai prévenu ! » (G., 125).

Autant dire que ces vides, tout en soulignant le manque d'omniscience du narrateur, érigent un mur de démarcation entre le passé opaque et le présent hasardeux. Les propos du patron du *Café* sont, en quelque sorte, une résurgence de mythe dans le temps présent. En cherchant à compromettre son client, le patron crée, malgré lui, un trait d'union entre la devinette de l'ivrogne et le cours des choses. Etant donné que cette devinette tend à inscrire le mythe d'Œdipe au cœur du meurtre de Daniel Dupont, comme semble le confirmer d'ailleurs l'ivrogne : « - *Et puis il a voulu me tuer ! ...Hé ! Faut leur dire aussi qu'il a voulu me tuer !* » (G. 125), une réponse favorable du « *Service des étrangers* » aurait sonné comme une confirmation sans ambages du retour au mythe d'Œdipe. C'est dire que les points de suspension sont le moyen par lequel la narration se maintient dans une dynamique de nouveauté. Ils sont la réponse que l'écriture donne pour mettre fin à toute tentative de lecture réaliste. D'ailleurs, l'attitude de Laurent face à l'argument de son interlocuteur plonge ce dernier dans un état d'anachronisme inquiétant. En effet, en voulant provoquer auprès du commissaire un motif d'arrestation de Wallas, il ne réussit qu'à susciter une « *plaisanterie* » (G., 124). Les points de suspension suggèrent que le récit « *peut prendre diverses formes* »¹¹⁶. Dans ce cas-ci la forme prise est celle qui, refusant toute *catharsis*¹¹⁷, s'inscrit dans une mouvance d'innovation ou « *l'esprit hésite à s'aventurer* » (G., 121).

L'écriture revendique, en ces suspensions, le monopole de la narration. Désormais, au-delà du texte, il n'existe aucune intrigue qui tienne. Il faut se limiter à cette « *pénombre* » (G., 11) qui, tout en se reconnaissant dérisoire, gratuite et insignifiante, revendique les premiers rôles dans la narration.

¹¹⁶ Serge Hutin, *L'Alchimie* (1951), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1967, p. 69.

¹¹⁷ Selon Aristote, la *catharsis* désigne la « purification » éprouvée par les spectateurs pendant et après une représentation dramatique. Dans ce cas précis, il s'agit d'une méthode psychanalytique qui consiste à rappeler dans la conscience les souvenirs refoulés.

A ce titre, les points de suspension qui suivent le non moins algébrique nom de « l'héroïne » de *La Jalousie* préfigurent le déploiement d'une intrigue dont les protagonistes n'imitent cependant en rien le cheminement d'une intrigue traditionnelle. Au-delà de l'étrangeté du nom A..., c'est le tâtonnement vers lequel s'achemine l'intrigue qui est métaphorisé par les trois points de suspension. L'*a priori* cède la place à une profession de sens favorable à la banalité et à l'insignifiance.

En somme, le climat de l'après-guerre pousse le nouveau romancier au rejet du matériau traditionnel. Il s'aperçoit que le monde n'est pas un bien à conquérir : « *las de tout calculer, il finit par attendre (...) l'événement incalculable* » (*P.R.N.Y.*, 96). Cet événement, variable, peut être le geste ou l'objet dépouillé de tout sentiment humain. Mais il peut aussi être l'homme lui-même car, comme le déclare Robbe-Grillet :

« *S'il y a une constance chez tous mes héros, c'est une espèce de défiance mentale. Ils ont toujours l'impression d'avoir la tête vide* »¹¹⁸.

Et, c'est justement cette « tête vide » qui achève les consciences et introduit l'anodin et l'insignifiant dans la narration qui, elle-même, finit par devenir anodine et insignifiante.

¹¹⁸ Cité par Michel Rybalka, « Robbe-Grillet commencé par lui-même », *Le Monde des livres*, 22 septembre 1978, p. 17.

DEUXIEME PARTIE :
DU PERSONNAGE A LA SPATIO-TEMPORALITE

CHAPITRE 3 : LA DESAGREGATION DU PERSONNAGE

Privé du legs de la cohérence psychologique, le personnage s'allège progressivement du fardeau qui, jadis, faisait le prestige du roman traditionnel. Dans *Les Gommès*, Wallas devine l'errance qui l'attend : « *il va falloir qu'il demande son chemin* » (G., 54). Du coup, il est périodiquement relégué à la périphérie du sens et ne trouve aucune issue de secours qui puisse lui permettre d'échapper à la désagrégation.

Noyé dans « *son halo* » (G., 12), Wallas vit au rythme de sa propre destruction. Il revendique, au vu de sa décrépitude, son appartenance à une ère qui a enseveli les doctrines. Ayant perçu la relation de cause à effet entre le monde d'après-guerre et la représentation romanesque, Roland Barthes constate la nécessité « *de reconnaître (...) que le héros qui était comparable à l'homme de la société va aussi proportionnellement s'acheminer vers la sénilité avant de s'anéantir complètement en cadavre* »¹¹⁹.

Ainsi, progressivement, le personnage se dédouble et, de division en division, il devient un reflet transparent vacillant de l'histoire centrale aux récits périphériques. Il devient un figurant qui, n'étant rattaché à rien, est manipulé par les mots.

¹¹⁹ *Le degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 10.

3 - 1. Les dédoublements et les reflets

La saisie de l'ampleur du dédoublement et de l'effacement dont fait l'objet le personnage, dans le Nouveau Roman, nécessite un bref regard rétrospectif sur le roman traditionnel. Si l'on considère l'évolution du genre romanesque, de ses débuts à la période qui précède le Nouveau Roman, on se rend compte que le personnage y fait figure de constante.

Le roman du XVII^e siècle, par exemple, bâtissait toute sa cohérence autour du personnage. Le romancier, dans sa production littéraire, centralisait tout sur le personnage. *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette illustre bien la centralité du personnage. Ce roman, par le biais des récits enchâssés, met l'accent sur le pouvoir des personnages qui, par leur cohérence psychologique, manipulent les événements à leur guise. Jusqu'au roman réaliste, le traitement du personnage, quoique variable d'une œuvre à une autre, justifiait le primat qui lui était accordé. Dans le roman réaliste, le personnage donnait tout son éclat à l'imitation du réel. Flaubert, dans *Madame Bovary* (1856), peint un paysage qui, jusqu'aux moindres détails, se prête, comme par correspondance, à accueillir les états d'âme de l'héroïne. Mais il convient de se demander comment, du baroque au réalisme, le roman est-il parvenu sans faille à faire du personnage le maillon fort de toute fiction romanesque ? Par quels matériaux linguistiques a-t-il réussi la prouesse de stabiliser le personnage ?

Roland Barthes, dans sa définition du personnage, semble apporter quelques éléments de réponse :

« Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semble s'y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus au moins congruents plus ou moins contradictoires) ; cette complexité

détermine la « personnalité » du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d'un mets ou le bouquet d'un vin. Le Nom propre fonctionne comme le champ d'aimantation des sèmes ; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif (biographique) »

120

Ce temps évolutif impose des exigences que ce personnage se doit d'accomplir :

« Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême » (P.N.R., 27).

Ainsi, dans le roman traditionnel, le personnage bénéficiait, en plus de l'intégrité physique, d'un héritage socioculturel qui semblait pérenniser son imposante stature sur les marches de la littérature.

Isabelle Daunois, en restreignant son analyse au personnage du roman, estime que ce dernier « constitue, pour l'imaginaire et la pensée moderne, l'une des métaphores les plus fortes, ou si l'on préfère l'un des outils les

¹²⁰ S/Z, op. cit., p. 68.

opératoires pour décrire et explorer l'existence humaine (...) [II] s'offre comme un réservoir infini d'aventures et de destins possibles, infinité qui est celle-la même à laquelle aspire la conscience moderne, de sorte que l'on peut proposer que, de tous les êtres de fiction, le personnage du roman est l'un des plus étroitement liés à l'expression de cette conscience »¹²¹.

Mais Daunois, en étant aussi catégorique, avait sans doute mal apprécié les mutations dont le processus avait déjà été entamé. En effet, à partir de Flaubert on note un balbutiement qui donne lieu à une véritable problématique du personnage. L'auteur de *L'Education sentimentale* (1869), quoique réaliste, tempère les ardeurs de la plupart de ses prédécesseurs en livrant le personnage à lui-même. C'est ainsi que la prophétie de Frédéric à l'égard de Deslauriers – « *Rappelle-toi Rastignac dans La Comédie humaine ! Tu réussiras, j'en suis sûr* »¹²² – ne se réalise pas. L'absence de triomphalisme conduit à un échec de tous les personnages qui, renonçant à poursuivre un objectif insaisissable, se résignent à l'acceptation du médiocre but atteint. C'est pourquoi Frédéric qui, durant toute sa jeunesse, n'avait d'yeux et de cœur que pour madame Arnoux, se rend à l'évidence que la belle jeune dame qu'il avait convoitée était différente de la dame qui vient s'offrir à lui. Désormais, avec Frédéric, le personnage évite la possession car elle inspire une crainte, celle d' « *en avoir dégoût plus tard* ». Ce renoncement qui fait de la fin de *L'Education sentimentale* un négatif du *Père Goriot* (1834) introduit un pessimisme qui bouleverse la stabilité du personnage. De dépréciation en dépréciation, le personnage entre dans une désagrégation qui rime avec la perte d'attributs génériques. Ce décentrement justifie l'attitude de Virginia Woolf qui s'insurge contre Arnold Bennet qui posait, comme préalable à un bon roman, l'acquisition par le personnage d'un statut social et psychologique. S'inscrivant dans la même mouvance que Woolf, Robbe-Grillet, appréciant la révolution du roman, le décentrement du personnage en particulier, souligne :

¹²¹ « Le Personnage de roman », <http://www.fabula.org>, 03 août 2005.

¹²² Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale* (1869), Paris, Gallimard, 1955, p. 35.

« Dans le roman véritablement moderne [le personnage] ne devrait plus avoir droit au nom de « héros » ; sans traits de physionomie, sans nature, sans traits de caractère, désigné quelquefois par de simples initiales, il n'est plus qu'un support insaisissable, presque invisible »¹²³.

Cet effacement engendre l'impossibilité de saisir l'essence des protagonistes. Luc Vigier, abondant dans le même sens, s'inspire du second roman de Robbe-Grillet pour étayer son propos :

« Le héros des Gommès n'en est pas un, dans la mesure où ses intentions psychologiques sont quasi inexistantes. On ne connaît rien des craintes ou des désirs de Wallas, le détective, rien des motivations de Garinati, le tueur, l'auteur entretient soigneusement un doute sur l'état de Dupont, la victime »¹²⁴.

Un vide caractérise les personnages qui deviennent confusément repérables. Dès lors, le dédoublement, consistant à scinder un personnage en deux identités nettement distinctes, devient courant dans le Nouveau Roman. Alain Robbe-Grillet ne déroge pas à la règle et use, dans son œuvre, de ce procédé.

Le reflet du patron sur l'aquarium, dans *Les Gommès*, concurrence celui-ci au point de lui ravir la vedette :

« Un gros homme est là debout, le patron, cherchant à se reconnaître au milieu des tables et des chaises. Au-dessus du

¹²³ « Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », *Critique*, n^{os} 111-112, Août-Septembre 1956, p. 699.

¹²⁴ « La crise de la représentation », <http://www.fabula.org>, 24 décembre 2005.

bar, la longue glace où flotte une image malade, le patron ; verdâtre et les traits brouillés, hépatique et gras dans son aquarium » (G., 11-12).

Visiblement, le reflet, jadis pseudo-réalité signalant l'influence d'une partie du personnage, devient, de la sorte, une réalité autonome qui ne renvoie qu'à sa propre apparence. L'autonomie de l'apparence conduit, dans *Les Gommés*, à une décrépitude du personnage. Peu à peu le reflet devient actif et sa mobilité agissante fatale pour le personnage. De l'aquarium qui rend horrible le personnage, l'on aboutit au déluge engloutissant l'espace humain. C'est ce que semblent signifier ces propos faisant allusion à l'immersion de la ville sous les eaux du déluge :

« Il lui reste encore deux petits millimètres dont il n'a rien fait. Deux derniers petits millimètres. Deux millimètres carrés de rêves... ce n'est pas beaucoup. L'eau glauque des canaux monte et déborde, franchit les quais de granit, envahit les rues, répand sur toute la ville ses monstres et ses boues... » (G., 260).

Si l'on considère que « *dans l'eau trouble de l'aquarium des ombres passent furtives* » (G., 126), on se rend à l'évidence que la catastrophe naturelle qui guette la ville est du ressort des ombres incontrôlables. Une fois de plus, par le biais des reflets, Robbe-Grillet donne une preuve de l'irréalité de son œuvre. Tenter sérieusement de transposer dans la vie quotidienne les fantoches qui s'agitent dans *Les Gommés* est impossible, tant leur existence ne va pas au-delà de la fable du roman.

Dans *La Jalousie*, la plupart des personnages luttent contre la montée en puissance de leur double. Franck et le narrateur, tout en ayant des visées qui les rendent hostiles l'un à l'autre, présentent des caractéristiques qui les lient.

En effet, dans *La Jalousie* intervient tout d'abord le narrateur qui, malgré le fait qu'il ne soit jamais auto-désigné par un « je », n'en est pas moins présent, ainsi que le montre l'étude de Van den Heuvel¹²⁵. Ainsi, tandis que A... est d'avis que l'on ferait bien d'aller chercher de la glace, mais que ni « elle ni Franck ne bouge de son siège » (J., 47 et 106), c'est ce personnage-narrateur qui « traverse la maison » (J., 48), voit que dans « l'office, le boy est en train déjà d'extraire les cubes de glace de leurs cases » (J., 50), et qui est le destinataire des paroles du serviteur : « Madame, elle a dit d'apporter de la glace » (J., 50). Le narrateur fait également état de son déplacement dans la maison en ces termes : « Les chaussures légères à semelles de caoutchouc ne font aucun bruit sur le carrelage du couloir » (J., 48). Ses déambulations dans la maison, alors que « A... n'est pas rentrée » (J., 175) de son voyage avec Franck, sont décrites de façon identique : « Les chaussures à semelles de caoutchouc ne font pas le moindre bruit sur le carrelage du couloir » (J., 175). Or, ayant entendu le cri d'un animal tout près de la maison, « Franck se relève d'un mouvement rapide et se dirige à grands pas de ce côté, ses semelles de caoutchouc ne font aucun bruit sur les dalles » (J., 208). Pareillement, Franck donne bien l'impression d'habiter, à l'instar du narrateur, la maison de A... quand il est signalé qu'il « va venir tout à l'heure pour prendre A... et l'emmener jusqu'au port » (J., 142), mais que sa présence est annoncée par le boy alors qu'« aucun bruit de moteur n'a pourtant troublé le silence » (J., 143).

Autre point : Franck porte un « complet blanc » (J., 88, 109, et 205) qui l'apparente au « personnage vêtu à l'européenne » (J., 157), « vêtu d'un complet blanc » (J., 172), personnage figurant « sur le calendrier des postes » (J., 155). A noter que ce personnage qui « s'incline sans rien perdre de sa raideur » (J., 172), pour regarder « une sorte d'épave dont la masse imprécise flotte à quelques mètres de lui » (J., 157), n'est pas sans évoquer l'ouvrier

¹²⁵ « Le Narrateur narrataire ou le narrateur lecteur de son propre discours (*La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet) », dans *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, op. cit., pp. 142-164.

indigène, « immobile penché vers l'eau boueuse, sur le pont en rondins » (J., 182), qui « a l'air de guetter quelque chose, au fond de la petite rivière – une bête, un reflet, un objet perdu » (J., 183). D'ailleurs, il n'existe pas, entre indigènes et européens, de distinction bien tranchée : alors que le boy a le bras « de couleur brun foncé » (J., 52) et le cuisinier noir la voix « volubile » (J., 16 et 93), Franck possède une « main brune » (J., 113) et est qualifié de « loquace » (J., 17).

Tout comme dans *Les Gommès* où Garinati, poursuivant un objectif différent de celui de Wallas, semble en être un clone imparfait malgré leur suspecte ressemblance physique, le narrateur semble être également un clone imparfait de Franck malgré leur rivalité. Sauf que, dans le cas précis de *La Jalousie*, l'accent n'est pas mis sur le physique mais plutôt sur la capacité du narrateur à prolonger les intentions de Franck. Même si ce prolongement est pernicieux en ce qu'il cherche à révéler la bassesse et la mort probable de Franck, elle montre, quand bien même, que la rivalité oppose des « frères ennemis ».

En nous appuyant sur *Les Gommès* et *La Jalousie*, nous nous rendons compte que le dédoublement acquiert tout son sens. C'est donc chez les personnages qui manifestent un antagonisme certain qu'il faut chercher quelque forme de dédoublement. Le plus souvent, ceux qui ont une source commune sont ceux qui présentent le plus de différences. En somme, les personnages ne sont, en réalité, que les avatars de leurs « ennemis ». L'ennemi peut être personnalisé et/ou matérialisé.

Dans *La Jalousie*, au fur et à mesure que s'élabore l'œuvre, l'image, la photographie deviennent également les composantes fondamentales d'une poétique qui privilégie le reflet. Ce dernier se présente sur un mode pictural abstrait. Didier Anzieu note à ce propos :

« Le narrateur a affaire aux reflets, aux images, aux doubles des êtres et des situations, comme s'il ne leur était pas présent

directement mais qu'il les observât par l'intermédiaire d'un miroir ou d'une reproduction photographique en picturale »¹²⁶.

L'illustration parfaite de cette perte de pouvoir du personnage au profit des reflets apparaît dans *La Jalousie* où A... est considérablement meurtrie par son reflet :

« Son ombre raccourcie se projette, perpendiculairement, sur le dallage dont elle n'occupe, en longueur, pas plus d'un carreau » (J., 135).

Le primat du reflet sur A... est progressivement renforcé malgré son statut de personnage très en vue dans le roman. Son penchant pour la musique des Noirs, précédemment notée dans le cadre de l'analogie, la place au même niveau que ceux-ci et, pis encore, elle subit les assauts de l'espace qui s'emploie, à travers le réfléchissement des miroirs, à assurer sa désagrégation. Aux pages 119 et 120, *« c'est la surface du miroir, qui renvoie l'image du visage entier, de face, et le regard inutile sans doute pour la surveillance du brossage ».*

L'espace de la chambre, par la complicité du miroir, fausse la représentation du personnage. Du coup, entre le personnage réel et sa projection sur la glace, se crée un second personnage qui, faussement identique au premier, devient un autre personnage.

D'ailleurs, la scène où A... finit, elle-même, par tomber dans le piège de ses miroirs réfléchissants atteste assez nettement de l'érection du reflet au rang de personnage autonome :

¹²⁶ « Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *Les Temps Modernes*, vol. 21, n° 233, 06 octobre 1965, p. 627.

« Elle est assise devant le miroir (...) les deux visages se rapprochent. Ils ne sont plus qu'à trente centimètres l'un de l'autre. Mais ils conservent leur forme et leur position respective : un profil et une face parallèles entre eux. La main droite et la main du miroir dessinent sur les lèvres et leur reflet, l'exacte image des lèvres, un peu plus vive, plus nette encore, à peine plus foncée » (J., 142).

Dans cette illustration, le dédoublement atteint son paroxysme. En effet, le personnage réel et son reflet essayent, l'un comme l'autre, de se découvrir. Et de cette observation naît de chaque part une doublure : le personnage réel, en observant le reflet, tente de vérifier la part d'existence et d'animation de ce dernier qui, de son côté, adopte la même attitude. Au demeurant, « la main du miroir » dessinant « l'exacte image des lèvres » crée un troisième reflet, celui qui, surgissant de l'inconscient, permet à A... d'identifier et d'authentifier, le cas échéant, la lèvre. De même, la main réelle de A..., posée sur la lèvre, fait l'objet d'une duplication qui permet au visage du miroir d'authentifier l'image extérieure. Les reflets visibles créent des reflets virtuels qui prennent forme dans l'inconscient des personnages. Cet inconscient est l'une des forces motrices de la mise en pratique du dédoublement. Le refus de la *mimesis*, dans *La Jalousie*, pose les jalons d'un roman s'affirmant comme expression d'un inconscient. En effet, comme l'atteste Philippe Sollers, ayant « touché les centres nerveux de l'inconscient social dans lequel nous vivions (...) ce que nous proposons veut être aussi subversif que la critique faite par Marx de l'économie classique »¹²⁷.

A la source de cette nouveauté subversive constatée par Philippe Sollers, Sigmund Freud a déjà tenté une lecture psychanalytique du roman en

¹²⁷ Philippe Sollers, « Écriture et révolution », in *Tel Quel-Théorie d'ensemble*, Paris, Editions du Seuil, collection « Points », 1968, p. 70.

s'appuyant sur l'écrivain auquel incombe un nécessaire écart vis-à-vis des normes sociales :

« Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement ; c'est dans sa propre âme, qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement, parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations »¹²⁸.

Justement, la présence du dédoublement dans *Le Voyeur* donne raison à Freud qui y voit l'incarnation d'une création romanesque. Dans ce roman, Mathias, le personnage « central », est un solitaire et de sa solitude naît l'impossibilité, pour lui, de distinguer le factuel de l'imaginaire. En outre, il n'a qu'un prénom qui, étrangement, n'est pas suivi d'un nom. Il n'existe, aux yeux des autres, que par le biais de son activité : vendeur de montre. Il voyage de ville en ville pour écouler sa marchandise. Et ce travail, lui collant à la peau, devient l'équivalent de son être. Tel est le sens qu'il faut donner à l'attitude des habitants qui, essayant de se renseigner sur son identité, lui demandent : « vous êtes voyageur ? » (V., 48) « Ça serait pas vous le voyageur qui vend des montres ? » (V., 110 et 249). Mathias, son prénom, et « le voyageur »,

¹²⁸ *Délires et rêves dans La Gravidité de W. Jensen*, tr. fr., Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 1992, pp. 243-244.

obligation liée à sa fonction, engendrent deux personnalités distinctes qu'il faut désormais séparer par une conjonction de coordination. De fait, quand Mathias et le voyageur sont l'un en face de l'autre, le dédoublement est quasi-apparent :

« Mathias termina son absinthe. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne tout en relevant les yeux sur le voyageur (...) Tandis que le marin et le pêcheur s'immisçaient, se faufilaient, s'interposaient entre le voyageur et Mathias » (V., 222).

En convenant, à la lumière du « discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet »¹²⁹, que le miroir, la vitrine et l'eau jouent un rôle important dans le processus de dédoublement des personnages, on comprend qu'en « relevant les yeux », Mathias était certainement devant une glace qui lui a renvoyé sa propre image. Mais, tiraillé entre la réalité et sa propre fantasmagorie, il favorise la dualité et la vit. Le délire double l'amnésie, si bien que l'analyse de Gilles Deleuze s'applique à la situation de Mathias :

« Le réel et l'imaginaire, l'actuel et le virtuel, courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables. C'est là qu'on parlera (...) d'image-cristal : la coalescence d'une image actuelle et de son image virtuelle, in discernabilité deux images distinctes. D'un régime à l'autre, de l'organique au cristallin, les passages peuvent se faire de manière insensible, ou les empiétements se produire sans cesse (...). Il n'y en a pas moins deux régimes qui diffèrent en nature »
130

¹²⁹ Didier Anzieu, « le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *op. cit.*

¹³⁰ *Cinéma 2-L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 166.

C'est dire qu'au-delà des personnages, le monde est devenu une entité mouvante dont les éléments, en se dédoublant, imposent une limite à la conscience. Ils s'épanouissent en toute autonomie et créent une œuvre qui se replie sur son « *murmure indéfini* »¹³¹. *Le Régicide* illustre bien ce repli. Dans ce roman s'instaure une alternance entre deux types de narrations : dans l'île, c'est le « *je* » de la voix narrative qui intervient, tandis que dans la chambre, dans la ville, tout ce qui a trait au « *héros* » (*R.*, 13) Boris, est raconté à la troisième personne. Cependant, là encore, le phénomène de protéisation¹³² est actif, de telle sorte qu'il est possible de remarquer que l'instance narrative et le personnage de Boris ne font qu'un. Ainsi, Boris et le « *je* » observent tous les deux le même numéro de l'action qui relate la victime de l'Eglise :

« *Boris regarda le journal (...) la feuille, roulée en bouchon, vint se poser sur l'eau verte ; une brise légère la poussait vers le large. Longtemps, je suis des yeux cette boule de papier qui s'éloigne* » (*R.*, 40).

L'instance narrative pose une question – « *Qui avait bien pu prononcer cette phrase et pourquoi ?* » (*R.*, 54) – à propos d'une parole dont Boris a pourtant été le témoin (voir *R.*, 52). Plus loin, à l'inverse, Boris prononce une phrase qui ne se justifie que dans le contexte du « *je* » : « *La nuit s'avance, dans quelques heures la mer redescendra* » (*R.*, 68). Parallèlement, Boris se souvient d'une chanson qui a été fredonnée devant le « *je* » et d'une scène à laquelle celui-ci a participé :

¹³¹ Gérard Genette, « Frontière du récit », in *Communications*, n° 8, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, p. 163.

¹³² Ce concept est utilisé par Roger-Michel Allemand, in *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, pour désigner le changement de forme des personnages dans la même œuvre ou dans deux, voire plusieurs œuvres.

« Brusquement, une image apparaît : une plage de galets, où sont au sec cinq ou six barques de pêches ; des hommes s'affairent autour d'elles ; l'un d'entre eux un peu à l'écart, regarde la mer et chante... » (R., 88).

Ainsi, comme l'indique Alain Robbe-Grillet lui-même, *Un Régicide* met en scène « *quelqu'un qui vit deux réalités en même temps* »¹³³. Ce personnage unique se trouve en permanence en bute à une lutte qui est menée à l'intérieur de lui-même par les deux figures opposées :

« Il avait l'impression de s'être retranché dans une cave avec un peuple d'ouvriers forgeant des armes et d'assister impuissants aux préparatifs d'une guerre qu'il aurait voulu empêcher » (R., 71).

A l'image de l'ensemble des personnages robbe-grilléliens, Boris et son double ne sont pas, à proprement parler, des personnages ; ils traduisent seulement la transformation d'une seule entité. Outre les dédoublements qui apparaissent à l'intérieur d'un même roman, une étude globale de l'œuvre de Robbe-Grillet permet de cerner comment le dédoublement se prolonge d'un roman à un autre. La mort que subit Franck, dans l'imagination érotique du narrateur, est assimilable à celle du personnage le plus en vue de *Topologie d'une cité fantôme*. Finissant « *mort dans un accident de voiture* » (J., 216), Franck apparaît ainsi comme le double du chauffeur d'une « *grosse automobile* » (T.C.F., 97) qui, dans *Topologie d'une cité fantôme*, trouve la « *mort au volant* » (T.C.F., 98). A noter que cette scène se rapporte à l'épisode de « *Vanadé victorieuse* » (T.C.F., 77), c'est-à-dire à l'*albédo*, phase de l'*opus*

¹³³ Alain Robbe-Grillet, cité par M. Rybalka, « Robbe-Grillet commenté par lui-même », *op. cit.*, p. 17.

dominée par la femme. Or, cette mort peut être également rapprochée à celle de Marchat, « *l'ex-fiancé de Lauren* » (M.R.V., 120), l'héroïne de *la Maison de rendez-vous*. Marchat est, en effet, présenté comme « *un gentil garçon qui n'aurait jamais su quoi (...) faire* » (M.R.V., 64) de Lauren. D'ailleurs, il ignore le maniement de son arme, en laissant « *le canon dirigé vers le sol* » (M.R.V., 98), et repousse avec des airs de vertu outragée les offres de services de la prostituée chinoise qu'il a pourtant fait monter à côté de lui dans sa « *Mercedes rouge* » (M.R.V., 128). Au surplus, la mort du jeune homme – « *la tempe fracassée, les yeux exorbités, la bouche ouverte, les cheveux poissés dans une petite flaque de sang déjà coagulée* » (M.R.V., 128) – fait songer à l'écrasement du mille-pattes, dont « *les mâchoires s'ouvrent et se ferment à toute vitesse autour de la bouche* » (J., 129 et 164) et dont le cadavre se présente comme « *une bouillie rousse* » (J., 129) formant une tache d'« *encre brune* » (J., 129). De plus, avant d'en arriver au « *suicide* » (M.R.V., 161), Marchat, « *comme s'il venait d'être frappé d'un coup de pistolet* » (M.R.V., 57), voit son existence réduite en poussière par la disgrâce que Lauren, le traitant avec dureté, lui signifie d'une voix « *grave* » (M.R.V., 25), semblable à la voix « *grave* » (D.L., 56) de la femme du soldat de *Dans le labyrinthe*.

Il y a donc un glissement entre les personnages auquel se résout l'œuvre robbe-grillétienne. Lauren, dévisagée par Johnson – Il « *regarde la jeune femme, qui continue de regarder à terre. Il la détaille avec lenteur, de bas en haut, s'attardant davantage sur la naissance de la gorge, les épaules nues, le long coup gracieux qui se courbe un peu de côté, considérant chaque ligne du corps* » (M.R.V., 53) –, est, à la fois, la prostituée de la villa bleue de *La Maison de rendez-vous* et la prostituée travaillant pour le compte de la « *Johnson Limited* » (P.R.N.Y., 100). JR est donc le prolongement de Lauren. Mais elle n'est pas la seule car Laura, tenue « *prisonnière* » (P.R.N.Y., 171) dans une maison « *dont le crépi est peint en bleu vif* » (P.R.N.Y., 14), est également une autre Lauren, comme semble l'attester d'ailleurs la contiguïté phonétique de leur prénom.

C'est dire qu'il y a une transversalité qui caractérise l'univers romanesque robbe-grillétien. Sans être les mêmes, les œuvres obéissent à une structure qui ne trahit pas la volonté manifeste du romancier de se jouer du personnage pour rompre définitivement avec la conception classique qui considère le personnage comme le centre de toute entreprise.

3 - 2. Des figurants à la place des personnages

L'univers diégétique robbe-grillétien imbrique étroitement la narration de la fiction proprement dite et le double de celle-ci, présenté sous la forme d'une relation de la représentation d'une pièce de théâtre ou d'un film. Cette duplicité fait que les personnages, aussi bien dans *Les Gommès* que dans *La Jalousie*, apparaissent comme des figurants jouant leur partition sans pour autant participer au processus d'élaboration et de production du texte. Le meurtre des *Gommès* est évoqué comme le rôle d'un acteur :

« Il le sait par cœur, ce rôle qu'il tient chaque soir, mais aujourd'hui il refuse d'aller plus loin. Autour de lui les autres personnages se figent, le bras levé ou la jambe à demi fléchie. La mesure entamée par les musiciens s'éternise... Il faudrait faire quelque chose maintenant, prononcer des paroles quelconques, des mots qui n'appartiendraient pas au livret... Mais, comme chaque soir, la phrase commencée s'achève, dans la forme prescrite, le bras retombe, la jambe termine son geste. Dans la fosse, l'orchestre joue toujours avec le même entrain » (G., 23-24).

C'est dire que dans *Les Gommès*, le personnage est le maillon d'un processus dramatique qui en fait un acteur de théâtre. Dès l'entame du récit, les indicateurs scéniques sont mis en place :

*« (...) l'unique personnage présent en scène n'a pas encore recouvré son existence propre. Il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit. Rien de plus. Un bras machinal remet en place le décor...
Quand tout est prêt, la lumière s'allume... » (G., 11).*

A bien examiner ce passage, il semble que nous soyons au lever de rideau d'une tragédie. Ou plutôt, juste avant ce lever de rideau, au moment où les machinistes ajustent les pièces. L'élan théâtral est d'autant plus présent que la structuration évoque un spectacle dramatique. Le découpage du roman en cinq chapitres qui rappelle évidemment les cinq actes chers au théâtre classique, encadrés d'un prologue et d'un épilogue, annonce une pièce. On remarquera aussi aisément que les chapitres sont eux-mêmes divisés en « scènes », appellation nullement infirmée, si l'on en croit cette indication : « *La scène sera terminée* » (G., 126). Mais ce théâtre est d'un genre particulier ; son « décor », dit-on, est « *fixé par la loi* » (G., 23). De ce fait, les personnages obéissent à une mise en scène savamment orchestrée. Dans l'entretien entre Wallas et la bonne de Dupont, la voix anonyme d'un semblant de metteur en scène apprécie, au plan phonique, la tonalité de la déclamation de Wallas :

« *Mais sa voix trop forte, au lieu de paraître émue, sonne comme une exclamation maladroite sur la scène d'un théâtre. On jugerait, maintenant, que la rangée de casseroles est peinte en faux-semblant sur le mur* » (G., 91).

Dans de tels cas, le lecteur connaît une déception particulière : alors s'il s'était laissé prendre à l'intrigue, le voici rejeté d'une réalité supposée à une illusion. La tragédie annoncée par le prologue n'est donc pas du théâtre ordinaire. Cette théâtralisation sert aussi à nous faire prendre du recul par rapport à ce qui nous est raconté. En effet, par le biais des procédés théâtraux, Robbe-Grillet expose la vacuité de ses personnages. Le fait qu'ils se laissent téléguidés par un « *décor fixé* » (G., 23) en dit long sur leur impuissance à modifier le cours des événements. Dès lors, les paroles qu'ils émettent sont dépourvues de référence réelle. Le texte bâtit son autonomie en se jouant de l'errance des personnages. L'illusion référentielle s'obtient facilement par des effets scéniques qui, en multipliant les plans de disjonctions et les chocs

internes, ne donnent plus à lire un univers intelligiblement vectorisé mais invitent le spectateur à participer à l'élaboration ludique de la cohérence narrative. Par ironie, le texte robbe-grillétien s'éloigne du mimétisme pour adhérer pleinement à ce qu'on lui projette. C'est surtout par la technique du faux raccord que l'esthétique robbe-grillétienne s'affirme à la fois comme caricature des ellipses du montage et vecteur d'un autre type de fictionalité. Le cinéma classique s'efforce d'enchaîner les plans en une suite dont la cohérence tient à la logique, à l'intelligibilité et à la vraisemblance des événements agencés les uns par rapport aux autres. La justesse d'un ton est alors fondamentale, car il s'agit de privilégier la progression dramatique du récit et d'obtenir que le spectateur y croie. Robbe-Grillet est proprement aux antipodes : en réalité, la voix anonyme qui semble régler le déroulement scénique n'est qu'une voix ironique car aucune « loi » (G., 23) ne sévit. Le scénario de départ, dans *Les Gommès*, est toujours susceptible d'être remanié et changé constamment non seulement en fonction des nouvelles idées qui se présentent mais aussi suivant les développements ou les bifurcations plus ou moins inattendus suscités ou imposés par les mots selon leur seule réalité : l'artificialité. Ainsi, « le parcours immuable » (G., 23) n'est qu'un leurre qui permet à Robbe-Grillet de critiquer ironiquement le théâtre classique et la crédibilité prétendue de ses histoires. Il crée un décalage entre sa poétique, construite dans et par le discours, et l'esthétique classique, soucieuse d'assurer la continuité entre passé et présent. Philippe Hamon dit de l'ironie des propos qui reflètent, à bien des égards, l'effet narratif qui se dégage des *Gommès* :

« C'est peut-être la notion de « distance » ou de « tension » qui caractérise le mieux dans sa diversité l'acte de parole ironique : distance d'un énoncé avec l'énoncé d'autrui ; distance d'un énonciateur à l'égard de son propre énoncé ; distance d'un énoncé avec son contexte de référence réel ; enfin, distance, interne à l'énoncé, entre deux éléments disjoints de cet énoncé (un comparant et un comparé, une cause et son effet, un diagnostic et

son pronostic, etc.). L'ironie, comme toute conduite sociale, relèverait alors d'une manière à la fois de « garder ses distances » avec autrui par l'entremise de distances sémantiques et syntaxiques construites dans et par le discours, manière ambiguë et rusée de bénéficier en même temps d'une impunité tout en excluant, en mettant à distance ceux qui me servent de cible et ceux qui n'accèdent qu'au sens explicité de mon discours. Comme dans le schéma du « bouc émissaire », comme dans la plupart des jeux qui sont à la fois conjonctifs (d'une communauté, d'une équipe) et disjonctifs (d'avec un adversaire), dans l'acte d'ironie on communique avec une communication tout en excommuniant les balourds et les naïfs »¹³⁴.

On peut dire que Robbe-Grillet, à travers l'ironie, multiplie les décalages de sorte qu'il existe un conflit perpétuel entre le mouvement et l'immobilité. Ce faisant, le romancier détache sa narration de l'illusion mimétique et invite à s'interroger sur le statut même des différents niveaux de la diégèse qui, en intégrant à la trame du récit des plans de rupture, semble là encore faire coexister au moins deux types de fiction : la fiction première (mettant en évidence l'histoire) et la fiction seconde, qui relève non plus d'un récit linéaire mais d'une réalité mentale qui procède par bouffées d'imagination. Dans *La Jalousie*, il n'y a fondamentalement aucune distinction

¹³⁴ « L'ironie », in *Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1990, p. 57.

de forme entre l'instantané de la représentation factuelle et celui de la réalité imaginée ou remémorée. Quand A...

« se contemple dans le miroir ovale, immobile, [...] pas un de ses traits ne bouge, ni les paupières aux longs cils, ni même les prunelles, au centre de l'iris vert. Ainsi figée par son propre regard, attentive et sereine, elle paraît ne pas sentir le temps passer » (J., 120).

L'interruption de l'écoulement de la durée provoque la suspension du mouvement. Ainsi, on ne peut plus dire si cette scène est récente ou tout simplement remémorée par le mari jaloux. Celui-ci, par son atemporalité, fait que l'écriture qui cherche à transcrire son vécu est contaminée par l'inconscient. De ce point de vue, les remarques de Gilles Deleuze sur l'imbrication *« du réel et de l'imaginaire, de l'objectif et du subjectif, de la description et de la narration »*¹³⁵ sont particulièrement opérantes dans l'œuvre de Robbe-Grillet :

« (...) La chose passe par une infinité de plans ou de circuits qui correspondent à ses propres « couches » ou à ses aspects (...). Comment dire que c'est le même objet (...) qui passe par différents circuits, puisque chaque fois la description a effacé l'objet, en même temps que l'image mentale en créait un autre ? Chaque circuit efface et crée un objet. Mais c'est justement dans ce « double mouvement de création et de gommage » que les plans successifs, les circuits indépendants, s'annulant, se contredisant, se reprenant, bifurquant, vont constituer à la fois

¹³⁵ *Cinéma 2-L'Image-temps, op. cit., p. 64.*

les couches d'une seule et même réalité physique, et les niveaux d'une seule et même réalité mentale, mémoire ou esprit »¹³⁶.

L'esthétique robbe-grillétienne devient un générateur scénique qui, s'inspirant du processus de gommage, met en abyme le processus de représentation. Les figurants admettent « *à la fois, tour à tour, les fragments réels proposés par la vue et l'ouïe, et au même titre que les fragments passés lointains ou totalement fantasmagoriques* » (Mar., 16). En effet, Wallas, dans *Les Gommages*, A..., Franck et surtout le mari jaloux, dans *La Jalousie*, nous invitent à projeter en nous-mêmes les postulations d'un jeu fabulateur en train de se réaliser dans la présence et l'actualité de la projection. Robbe-Grillet oppose à la vision linéaire de la temporalité une récurrence dont l'épaisseur et la signification résident dans l'actualité de l'image représentée, présentifiée dans l'instant, dans l'immédiateté de son avènement. Il exploite ainsi la qualité première du matériau filmique qui intervient toujours « *au présent de l'indicatif* » (A.E., 180). C'est pourquoi, dans *La Jalousie*, aucune verbalisation ne permet aux personnages de situer normalement les événements et les situations de l'intrigue les uns par rapport aux autres. Ceux-ci vivent dans une réalité ou plutôt une pseudo-réalité qui, en tant qu'artifice fondamental, ne peut que se boucler sur lui-même : « *c'est une illusion* » (J., 63). Dans *Les Gommages*, les personnages sont incapables de sortir de leur monde factice. Contrairement au roman traditionnel où « *l'homme est donné avec son caractère fixe et ses actes* »¹³⁷, selon les traits du caractère, dans l'univers des néo-romanciers, « *ils ne naissent pas d'un corps maternel comme naissent les êtres vivants, mais d'une situation, d'une phrase, d'une métaphore qui contient en germe une*

¹³⁶ *Cinéma 2-L'Image-temps, op. cit.*, p. 65.

¹³⁷ Albert Thibaudet, *Réflexion sur le roman*, in *Nouvelle revue française*, 1924, p. 124.

possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas été encore découverte ou qu'on en a rien dit d'essentiel »¹³⁸.

Cette absence de repères biologiques aliène considérablement leur statut de personnages et les inscrit dans la fiction en tant que figurants. S'ils pouvaient, avant, recourir au passé par le biais d'un certain statut civil, biologique ou psychologique, maintenant, les amarres ayant été rompues, seul le hasard guide la narration. A la faveur du caractère accessoire et indéterminable des figurants, l'invention et l'improvisation s'invitent dans la narration robbe-grillétienne qui atteint, pour reprendre la formule de Mekas, « *la plus haute forme de la concentration, de la conscience, de la connaissance intuitive, quand l'imagination commence à rejeter les structures mentales préarrangées* »¹³⁹.

Dans *La Jalousie*, le caractère exclusivement présentiel des figurants justifie subrepticement l'interprétation visuelle ou auditive à laquelle ils se prêtent. Un motif descriptif en génère d'autres qui, loin de le contester, le prennent pour *alter ego*. Cela est rendu possible par une certaine dilution des organes de sens. Dans *La Jalousie*, le narrateur, dans la description d'une tache, se soumet à des « *tâtonnements successifs* » (J., 126) qui justifient que son regard n'est guidé par une quelconque conscience. Il est le résultat d'une tentative d'observation qui ne peut échapper aux aléas du regard. Perçue comme « *un peu d'huile qui, goutte à goutte, a coulé du moteur, toujours au même endroit* » (J., 126), « *la tache commence par s'élargir, un des côtés se gonflant pour former une protubérance arrondie, plus grosse à elle seule que l'objet initial. Mais, quelques millimètres plus loin, ce ventre est transformé en une série de minces croissants concentriques qui s'amenuise pour n'être plus que des lignes, tandis que l'autre bord de la tache se rétracte en laissant*

¹³⁸ Milan Kundera, « L'identité problématique de l'être », [http:// www.milankundera.free](http://www.milankundera.free) , 27 avril 2005.

¹³⁹ « Notes sur le nouveau cinéma américain », in *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, numéro spécial *Cinéma : théories, lectures*.

derrière soi un appendice pédonculé. Celui-ci grossit à son tour, un instant ; puis tout s'efface d'un seul coup » (J., 127).

Si, pour le sens commun, l'huile est réputée pour sa capacité d'expansion une fois répandue au sol, le narrateur, vidé de son contenu psychologique, ignore cela et se livre à une description mécanique qui tente d'appréhender les moindres mouvements de la matière grasse. Aussi le regard se trouve-t-il fasciné par les déformations que subit ce corps.

Dans *Les Gommés*, l'absence de coordination entre le regard et l'esprit est plus manifeste. Pour manifester l'autonomie dont jouissent les diverses parties du corps, la narration robbe-grillétienne se fonde sur l'extériorité des êtres pour les confondre. A la page 119, l'ivrogne, ayant aperçu un « *type en imperméable* » (G., 119) longeant la grille, se rue sur lui sous prétexte qu'en physique et en apparence, il est pareil à Wallas avec lequel il discutait tantôt au « *Café des Alliés* » (G., 18).

Le fait que l'ivrogne aborde le « *type* » suffit à montrer que nous n'avons plus droit à un personnage mais à un figurant qui, tel un appareil magnétique, ne reconnaît que des données pour lesquelles sa compétence avait été sollicitée. Son regard ayant dévisagé une première fois un faciès similaire, un imperméable quasi identique, l'ivrogne en déduit que c'est le personnage du *Café* qu'il a croisé.

Pourtant le silence de l'homme en imperméable aurait dû lui éviter les inepties que provoque sa réaction. Examinons ce passage :

« Devant lui une espèce de grand type en imperméable longe la grille.

- Hé ! Tu ne m'attends pas ? Hé ! Copain !

Il est sourd celui-là !

- Hé, là-bas ! Hé !

Bon, il a entendu cette fois-ci

- Attends un peu ! Hé ! J'ai une devinette pour toi !

Oh ! La loi ! Pas poli le copain. C'est drôle comme le monde n'aime pas les devinettes » (G., 119).

Si, en plus du regard, l'ivrogne avait pris en considération les discussions qu'il avait eues avec Wallas au *Café*, il aurait été surpris par la réaction de l'homme en imperméable. En effet, l'indifférence de ce dernier à l'annonce de la devinette montre que c'est pour la première fois qu'on la lui raconte. Wallas aurait réagi autrement en demandant, par exemple, à l'ivrogne de ne pas abuser de son temps ou d'attendre une prochaine fois. C'est dire donc que devant l'immédiateté de l'action, l'ivrogne n'a que le regard pour appréhender le monde. Son présent annule son passé et, pour s'assumer, il se voit obligé de se limiter au capital cumulé par ses organes de sens. Or, ce capital, hérité d'une manière involontaire, ne bénéficie d'aucune ordonnance.

Dans *La Maison de rendez-vous*, Alain Robbe-Grillet s'inscrit irrécusablement dans une perspective qui souligne une inclination théâtrale. Mais, tout comme l'allusion aux mythes religieux et hellénique était une parodie, « *l'Assassinat d'Edouard Manneret* » (MRV., 84) fait subodorer la volonté robbe-grillétienne de faire usage du théâtre pour s'en prendre au personnage¹⁴⁰. En effet, cet assassinat rappelle la pièce d'Ollier. A première vue, c'est bien Manneret, éternel ressuscité en la trame de l'intrigue, qui est, de manière innombrable, victime de toute manière, de meurtres. Tout porte à croire que *La Maison de rendez-vous* s'appuie, à la manière des romans traditionnels, sur une de ces fables classiques par lesquelles les romans se

¹⁴⁰ Ce théâtre, par le biais des allusions aux mythes religieux et hellénique, investit et parodie la tragédie. Jean-Marie Domenach, in *Le Retour du tragique*, Paris, Le Seuil, 1967, appréciant ce bouleversement, affirme : « *dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent : des passions, des intérêts, des valeurs ; dans l'anti-tragédie contemporaine, ce sont des creux : des absences, des non-valeurs, des non-sens. L'anti-tragédie prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie : caractère, transcendance, affirmation. (...)* ». Cité par Michel Lioure, *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, op. cit., p.157.

plaisent, sur le mode parodique, à désigner leur fonctionnement même. Cependant, il faut souligner que si Manneret est un patronyme stable, sa fonction subit des métamorphoses « *dont les états successifs, sans être tous incompatibles, s'ouvrent pourtant aux excès d'un inquiétant mélange* »¹⁴¹. Il est successivement écrivain : « *Il est à sa table de travail. Il écrit* » (M.R.V., 70), personnage de la pièce : « *L'Assassinat d'Edouard Manneret* » (M.R.V., 84), peintre : « *La Maïa, qui est un tableau célèbre de manneret* » (M.R.V., 85). A la page 117, selon toute vraisemblance, Manneret devient un usurier dont la malignité serait célèbre. La page 167 le révèle « *à la fois médecin, chimiste, vaguement féticheur* », tandis que le narrateur dénonce, plus loin, en lui, une curieuse sorte d'agent secret :

« Edouard Manneret vient d'être assassiné par les communistes, sous le prétexte – évidemment faux – qu'il était un agent double au service de Formose. Il s'agit en réalité d'un règlement de compte bien plus trouble, bien plus complexe (M.R.V., 208).

Ce caractère multidimensionnel du personnage a pour but de désagréger l'individu, de créer de nouvelles figures établies par analogie. Ces perturbations s'en prennent aux attributs traditionnels du massif personnage balzacien : le nom, le statut social, la profession, la parenté et parfois jusqu'à l'âge et l'apparence.

En somme, *La Maison de rendez-vous*, en parodiant le théâtre, atteste qu'avec Robbe-Grillet, au toujours renaissant personnage, le roman inflige la violence d'inlassables effacements.

Projet pour une révolution à New York fait du théâtre un usage analogue. Les orateurs qui haranguent les militants rassemblés dans la salle de

¹⁴¹ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1971, p. 236.

réunion comme autant de « *spectateurs* » (P.R.N.Y., 40) sont présentés tels des « *comédiens* » (P.R.N.Y., 38) : ces « *trois acteurs* » (P.R.N.Y., 38) qui jouent leurs rôles. Leur discours comporte « *de constantes répétitions* » (P.R.N.Y., 37) et ressemble à un dialogue préfabriqué entre trois personnages :

« Ils connaissent tous les trois par cœur jusqu'à la moindre virgule, et l'ensemble du scénario se déroule comme une mécanique, sans une hésitation, sans un faux pas de la mémoire, de la langue, dans une absolue perfection » (P.R.N.Y., 38).

Ce caractère répétitif des séquences diégétiques suggère que, dans *Projet pour une révolution à New York*, nous avons des figurants qui, tel un magnétophone déroulant une cassette, récitent les séquences se prêtant de manière permanente à la redite. Ces répétitions, comme par enchantement, ne se limitent pas à imiter le mécanisme du magnétophone ; ils l'impliquent dans leur ritournelle. Dans *Projet pour une révolution à New York*, il s'agit, par exemple, de la couverture d'un livre¹⁴² et du contenu diégétique de celui-ci qui font écho à plusieurs séquences¹⁴³. Or, ce livre fait partie des romans policiers que lit Laura. Romans qui, dans leur intégralité, contiennent « *des situations analogues* » (P.R.N.Y., 93) et que le narrateur connaît « *par cœur dans leurs moindres détails* » (P.R.N.Y., 85). Il en va de même de la « *bande magnétique* » (P.R.N.Y., 63) dont l'écoute s'intègre à la narration¹⁴⁴ et dont le texte enregistré double le récit. Or, dans cette cassette, « *c'est toujours pareil : les pas, les cris, le verre cassé, et ils disent tout le temps la même chose* » (P.R.N.Y., 65). Enfin, un rôle analogue est joué par « *les exemplaires multiples, identiques, équidistants, d'une affiche géante qui se répète à brefs intervalles* » (P.R.N.Y.,

¹⁴² Voir les pages 87-90, 92 et 112.

¹⁴³ Voir notamment les pages 78-79, 82 et 192-193.

¹⁴⁴ Voir les pages 58-60, 63-65 et 156-157.

111) qui « se reproduit à plusieurs dizaines d'exemplaires » (P.R.N.Y., 28-29) et « que l'on voit partout, dans le métro et ailleurs » (P.R.N.Y., 173), notamment sur « la palissade » (P.R.N.Y., 162) du terrain vague.

A la lumière de ces illustrations, nous convenons qu'en plus du magnétophone, les figurants exploitent l'aspect filmique des affiches pour déclencher le processus qui fait figure de narration. Dans *Les Gommès*, ce phénomène est beaucoup plus complexe. Les figurants ne se fondent pas seulement sur des images ou des sons revenant comme *leitmotiv* mais traduisent, en actes, la non prise en charge des marques de prévenance que des graffitis et réclames avaient bien voulu signifier aux habitants. Examinons ce long passage des *Gommès* :

« Sur le mur d'une cour d'école il y a trois affiches jaunes, trois exemplaires collés côte à côte d'un discours politique imprimé en caractères minuscules, avec un titre énorme en haut : Attention Citoyens ! Attention Citoyens ! Attention Citoyens ! Wallas connaît cette affiche, répandue dans tout le pays et déjà ancienne, une quelconque mise en garde (...), le genre de littérature que personne ne lit jamais, sauf, de temps à autre, un vieux monsieur qui s'arrête, met ses lunettes et déchiffre avec application le texte entier (...), puis reprend sa route avec perplexité, se demandant s'il n'a pas laissé échapper l'essentiel. Au milieu des mots habituels se dresse ça et là comme un fanal quelque terme suspect, et la phrase qu'il éclaire de façon si louche semble un instant cacher beaucoup de choses, ou rien du tout » (G., 52-53).

Adapté au contexte des *Gommès*, le contenu de cette affiche nous éclaire sur la démarche des divers protagonistes. A un premier niveau, la perplexité d'un vieux qui, malgré une lecture attentive, ne parvient pas à déchiffrer le contenu de l'affiche dénote qu'il est en déphasage par rapport à la

réalité à laquelle se réfère le titre de l'affiche. L'on peut supposer que le fait que le monsieur soit vieux n'est pas un hasard. Son âge avancé trahit la volonté robbe-grillétienne de rompre d'avec les conceptions traditionnelles du roman. Que le vieux comprenne ce type de littérature aurait été un trait d'union entre la littérature traditionnelle et celle moderne. *A contrario*, sa méconnaissance de l'essentiel atteste, s'il en était besoin, que ce « *genre de littérature* » échappe à la sensibilité d'un lecteur habitué à considérer les mots comme l'expression de la pensée précise et nette. A ce second niveau, le fait que, « *de façon si louche* », l'annonce prédicative puisse « *cacher beaucoup de choses, ou rien du tout* » est plus que révélateur. A preuve, nous avons la fausse mort de Daniel Dupont qui reste un mystère pour les agents de la police, les véritables préoccupations de Wallas qui intriguent manifestement le docteur Juard, le « double jeu » de Wallas qui paraît étrange et agaçant pour les agents de la poste... A côté de cette panoplie de faits dont l'élucidation reste incertaine, apparaît un « fanal » qui ne veut rien dire. C'est le cas dans cette affaire de meurtre « où l'objectif est cependant clair (*démasquer les dirigeants d'une organisation anarchiste*) » (G., 61). En effet, les termes font allusion au meurtre de Daniel Dupont et, à ce propos, ils imputent la responsabilité à une organisation terroriste.

Il y a donc, d'une part, un trop plein de mots qui surchargent l'intrigue ; et d'autre part, un déficit de signes appropriés qui influencent considérablement les divers protagonistes dans *Les Gommès*. En fait, que l'influence agisse dans une perspective de complexification de données ou qu'elle le fasse dans le but de raréfier les hypothèses, elle n'a qu'un seul générateur : « *la phrase* ». Ainsi, tout part de l'énonciation mais y revient également selon un processus incantatoire qui n'obéit qu'à sa logique.

Parallèlement, *Souvenirs du triangle d'or* utilise plusieurs matériaux dont la nature autorise le recours au regard et à l'ouïe. Ce qui fixe les personnages dans un présent continu : leurs faits et gestes sont, de la sorte, considérablement aliénés par l'entourage immédiat. Du coup, les personnages s'offrent en spectacle, produit de l'improvisation. Ce spectacle est fécondé par

un regard et une oreille qui découvrent et exploitent les différents décors et lieux que les mouvements du personnage permettent d'exhiber. Parmi ceux-ci figurent des illustrations pouvant être regardées à loisir : « *affiche* » (*S.T.O.*, 14,24) de cirque, « *tableau* » (*S.T.O.*, 18 et 117), gravure d'un « *livre d'image* » (*S.T.O.*, 162) ou « *photographie* » (*S.T.O.*, 16). Enfin, une fonction identique est remplie par l'« *article du Globe* » (*S.T.O.*, 27) que le narrateur lit « *chaque jour* » (*S.T.O.*, 82).

En somme, dans la plupart des œuvres d'Alain Robbe-Grillet, l'aspect présentiel des personnages en fait des figurants. Ces personnages ne cherchent pas, en effet, à représenter, à reproduire les individus réels de la société, mais ils sont créés en rapport avec leur fonction symbolique. Aussi est-il facile de constater, par exemple, qu'il n'y a pas une grande similitude entre le personnage balzacien et le personnage robbe-grillétien. Celui-ci ne regroupe aucune des caractéristiques qui pourraient faire de lui un « *type humain* » (*P.N.R.*, 25). Sa profession, ses traits physiques, son habillement, son comportement ne sont mentionnés que pour autant qu'ils constituent des éléments de la dérision. A l'image des « *automates* »¹⁴⁵ artificiellement placés dans un « *imbroglio sans signification humaine* »¹⁴⁶, les personnages n'ont aucune consistance. De sorte qu'il est impossible de distinguer le réel du mental. Dans ces conditions, ils sont constamment figés dans un espace-temps isolé.

Dès lors, il convient d'examiner comment l'espace et l'écriture du temps s'énoncent dans l'univers romanesque robbe-grillétien. Comment ce mode d'inscription affecte la fiction romanesque ?

¹⁴⁵ Pierre Mathias, « *Dans le labyrinthe* », *cahiers du Sud*, vol. 49, n° 353, 1960, p. 143.

¹⁴⁶ Emile Henriot, « le Prix des Critiques : *le voyeur*, d'Alain Robbe-Grillet », *Le Monde* 15 juin 1955, p. 9.

CHAPITRE 4 : L'ESPACE ET L'ECRITURE DU TEMPS

A l'instar de la plupart des nouveaux romanciers, Alain Robbe-Grillet inaugure un espace-temps beaucoup plus apte à refléter la réalité à laquelle se réfèrent ses romans. A cet effet, l'espace, loin de se poser en éclaircisseur d'une intrigue limpide et compréhensible, est celui où chaque réalité se déploie selon la forme apparente d'une dualité qui superpose deux, voire plusieurs plans. De ce fait, il sort du cadre réaliste pour s'orienter vers un énigmatique labyrinthe qui défie toute figure géométrique. Claude Simon argue que, dans le Nouveau Roman, l'espace devient un « non-lieu » « *ignorée des cartes géographiques* »¹⁴⁷. Dans cet univers fantaisiste, le temps est délinéarisé progressivement. D'une structuration respectueuse de la dynamique circulaire de l'horloge, il se perd dans le subjectivisme et l'irréalité de l'intrigue. Du coup, perdant son universalité, il se laisse tantôt apprivoisé par chacun des personnages qui, en fonction de sa compréhension des choses, le manipule : il se suspend dans un éternel présent qui nie toute progression. Aussi convient-il, à la suite de l'étude de l'espace, d'étudier comment, à la faveur des déboîtements multiples, le temps perd sa chronologie.

¹⁴⁷ *La Bataille de Pharsale*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 136.

4-1. La circularité de l'espace

Quand bien même l'espace, dans le Nouveau Roman, cesse d'être linéaire, il n'en demeure pas moins qu'il reste très présent. Ce qui conforte le point de vue de Michel Raimond selon lequel : « *Tout roman (...) a partie liée avec l'espace* »¹⁴⁸. Cette assertion dont se sert Michel Raimond en guise d'ouverture à son étude consacrée au traitement de l'espace dans le Nouveau Roman montre que « *chaque roman explore soigneusement un lieu déterminé* »¹⁴⁹. Dès lors, l'étude de l'espace varie d'un écrivain à un autre, d'un roman à un autre.

Dans l'univers diégétique robbe-grillétien, « *le fil linéaire de la vie ou du programme narratif intéresse désormais moins que la bobine évidée en son centre autour de laquelle il [l'espace] s'enroule, s'enchevêtre, se casse se fragmente, disparaît...* »¹⁵⁰. Il opère une circularité de l'espace qui, comme le note Chantal Théry, s'appuie sur un creux. Mais à chaque roman de Robbe-Grillet s'impose une circularité singulière, parfois différente des autres. C'est pourquoi cette étude s'attachera, très souvent, aux singularités que présente chacun des romans.

Dans *Les Gommages*, alors que la progression est perçue comme un mécanisme qui repose sur la linéarité¹⁵¹, elle ne tarde pas à s'enrouler et à se mouvoir en spirale.

¹⁴⁸ « L'expression de l'espace dans le nouveau roman », dans Michel Mansuy, *Positions et oppositions sur le roman contemporain, op. cit.*, p. 181.

¹⁴⁹ Serigne Ben Moustapha Diédhiou, « *la désagrégation du temps dans Les Gommages (1953) d'Alain Robbe-Grillet et La Modification (1957) de Michel Butor* », Mémoire de Maîtrise, lettres Modernes, FLSH, UCAD, 2003.

¹⁵⁰ Chantal Théry, *L'espace dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, U.E.R. Arts-Lettres-Expression, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985, p. 01.

¹⁵¹ « *Il [Wallas] marche et il enroule au fur et à mesure la ligne interrompue de son propre passage, non pas une succession d'images déraisonnables et sans rapport entre elles, mais un ruban uni où chaque élément se place aussitôt dans la trame, même les plus fortuits (...) et le tissu s'allonge, sans un trou ni une surcharge, la vitesse régulière de son pas* » (G., 52).

D'ailleurs, le plan de la ville se présente sous forme circulaire. En effet, cette ville du Nord forme « *un anneau légèrement aplati* » (G., 63). Cet aplanissement spatial préfigure l'égaré des protagonistes. Tous les carrefours se ressemblent dans *Les Gommès*. Comment Wallas pourrait-il reconnaître ces « *maisons de brique* » (G., 47), « *ces rues perpendiculaires absolument identiques* » (G., 48) toutes pareillement simplifiées ? Nous constatons, de fait, que l'espace s'annule dans ce roman. Le personnage est incapable de reconstituer sa trajectoire : Fabius « *amorce sur la droite un trajet sinueux qui le ramène au bout d'une heure environ au boulevard circulaire* » (G., 109) ; « *Garinati au bout de quelques pas, se trouve à nouveau devant l'immeuble d'où il vient de sortir* » (G., 107) ; « *Wallas revient au commissariat comme s'il ne savait plus où aller* » (G., 237).

Il s'opère véritablement, dans *Les Gommès*, une rupture d'avec les schémas traditionnels de l'espace. A la place d'un espace symboliquement chargé, apparaît une vacuité figurée par le « *Boulevard circulaire* » (G., 54) qui transforme toute progression en immobilité prenant une forme en spirale : « *comme il a traversé la rue pour prendre à droite cette nouvelle direction, il lit avec une surprise accrue le nom : « Boulevard circulaire » sur l'immeuble qui fait le coin. Il se retourne désorienté. Il ne peut pas avoir tourné en rond, puisqu'il a marché toujours tout droit depuis la rue des Arpenteurs (...) il va falloir qu'il demande son chemin* » (G., 54).

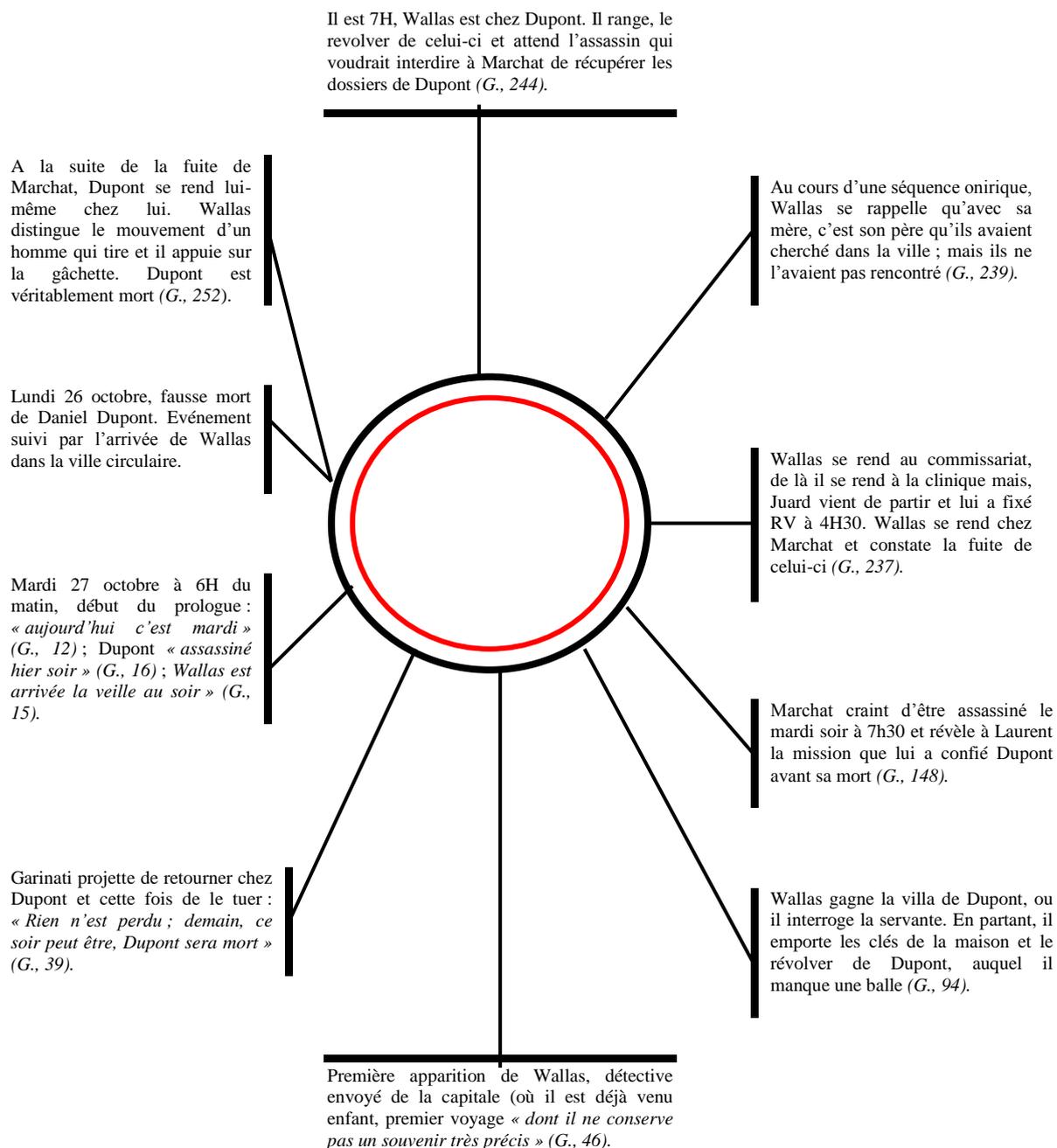
L'espace, par sa circularité, relègue le personnage de Wallas à la périphérie du sens. Il oblige, aux yeux de Barthes, l'imaginaire à se déployer « *circulairement, par détours et retours, le long d'un sujet vide* »¹⁵². « *Ce vide, facteur de liaison, restera la charnière selon laquelle, sans cesse, s'articulera* »¹⁵³ toute l'œuvre. Du coup, le retour de l'acte manqué est

¹⁵² *L'empire des signes*, Ed. d'Art Albert Skira, Camps Flammarion, 1970 ; « centre-ville, centre-vide », p. 46.

¹⁵³ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973, p. 113.

programmé en dehors de toute volonté humaine. C'est l'espace qui, par sa configuration, va rendre inéluctable le crime commis par Wallas.

Schématiquement, l'itinéraire de Wallas se présente comme suit :



Même si ce schéma prend en charge la dimension temporelle, nous nous limiterons au traitement spatial pour montrer que l'itinéraire de Wallas est conditionné par le « *Boulevard Circulaire* ». Ce qui se produit une fois se produit une seconde fois. De même, les principaux protagonistes reviennent toujours aux lieux déjà explorés. Daniel Dupont après avoir fui sa maison pour se réfugier à la clinique y revient inexorablement. Son chemin de liberté étant un cercle fermé, il se voit obligé de repasser au lieu abandonné où la réalité effroyable l'attend. Wallas, à son arrivée dans la ville circulaire, s'empresse d'aller examiner le lieu du crime mais, en le faisant, il marque de son empreinte le lieu où il va, à la fois, entamer et boucler son périple. Le lieu de départ est similaire au lieu d'arrivée. Les vrilles de l'itinéraire sont constantes dans *Les Gommages* où les personnages miment les parcours d'une reconnaissance impossible, d'un égarement qui condamne les protagonistes à faire d'incessants va-et-vient par les mêmes étapes obsessionnelles. La « *structure circulaire* » détruit les indications topographiques. Les semblants de détermination « *vers l'est, ... à l'ouest...* » (G., 18) ; « *à droite... à gauche...* » (G., 160) pourfendent les convenances de façon que « (...) *l'abus des plans (...) finisse par faire éclater l'espace traditionnel pour y substituer un nouvel espace* »¹⁵⁴. Ce nouvel espace est enclos dans une ligne dont le parcours ramène au point de départ. C'est pourquoi, il ne peut plus y avoir de progression narrative ; le récit « *se mord indéfiniment la queue* »¹⁵⁵. De bout en bout, avec récurrence, reviennent les mêmes scènes et les mêmes éléments qui,

¹⁵⁴ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 35.

¹⁵⁵ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p 139. De même, dans *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel (pour la traduction), (1944) 1970, p. 377, Carl Gustav Jung, revenant sur la structure circulaire, parle de « *cercle semblable à un dragon qui se mord la queue* ».

d'une apparition à l'autre, ne diffèrent les uns des autres que par la modalité et la nuance de leur traitement. Le récit ne débouche sur rien de nouveau que sur lui-même. Il est son propre référent. Dans *Les Gommès*, la récurrence s'est donc imposée comme élément essentiel de l'écriture. Le récit débute comme ceci :

« Dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin » (G., 11).

Le lendemain, *« dans la pénombre de la salle de café le patron dispose les tables et les chaises, les cendriers, les siphons d'eau gazeuse ; il est six heures du matin » (G., 257).*

Cependant, force est de reconnaître que la circularité, dans *Les Gommès*, s'obtient grâce à des éléments changeants. Comme nous l'avions dit précédemment, une nuance permet d'obtenir un traitement nouveau. La circularité est le fait de chaînons qui, tout en s'additionnant, manifestent leur différence. Malgré l'harmonieux mariage entre le prologue et l'épilogue, *Les Gommès* offre des plans intérieurs qui montrent que ce qui revient n'est ni l'original ni le modèle, ni la copie. C'est le simulacre, le différent, qui n'est pas un avatar dégradé d'un même original, mais *« une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle de la reproduction »*¹⁵⁶.

Les répétitions énoncées évoquent autant de différences que d'énonciations¹⁵⁷. Dès qu'un propos ou un déplacement est répété, il acquiert

¹⁵⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, « Simulacre et philosophie antique », p. 302.

¹⁵⁷ Ces énonciations ne sauraient être considérées comme *« des performances isolées, dans la mesure où, réactivés, remotivés, en divers lieux, ces modèles contaminent toute la trame narrative de l'ouverture à la clôture »*, selon Falilou Ndiaye, « Des ouvertures du roman camusien », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 22, Dakar, UCAD, 1994, p. 186.

automatiquement un sens différent du premier. Slahédine Chaouachie et Alain Montadon soulignent à ce sujet :

« Répéter n'est pas jouer. Ou bien répéter est bien jouer, jouer avec le texte pour en modifier le sens dans la reformulation d'une identité autre (...). Répéter est jouer le même et découvrir que le même ne se répète pas, que la chose répétée est déjà autre chose »¹⁵⁸.

Les Gommages illustre parfaitement ces propos à travers un discours qui, semblant se répéter, prend toujours de l'écart par rapport à celui initial. Au premier chapitre, la description « *d'un pistolet automatique de sept millimètres soixante-cinq* » (G., 77) semble se répéter, peu après, sous les yeux de Laurent contemplant « *un projectile de sept soixante cinq* » (G., 82). Mais cette répétition n'est qu'illusoire et entre dans une logique de brouillage du texte. En effet, la conformité entre le calibre du pistolet et le diamètre du projectile laisse planer le doute sur Wallas dont l'arme pourrait être une pièce à conviction justifiant son crime.

Les propos de Bona, « *vous ne lisez pas les journaux ?* » (G., 103, 105 et 218), augmentent d'intensité au fur et à mesure qu'ils sont répétés, calment les ardeurs de Garinati décidé à aller jusqu'au bout de ses actions. Ces propos sauvegardent indirectement la vie de Dupont, car ils introduisent des certitudes qui, en sapant le doute de Garinati sur son travail inachevé, lui ôtent la possibilité de commettre le crime. Etant donné que c'est l'assassinat de Dupont par Wallas, tout à fait à la fin de l'intrigue, qui donne au texte tout son caractère subversif, nous voyons donc l'importance que revêtent les répétitions de Bona dans la structuration de l'œuvre.

¹⁵⁸ « La Répétition », Association des publications de la FLSH, Université Blaise Pascal, 1991, p. 07.

Au cours de ses démarches, même si Wallas gravite autour de quelques points fixes qui épousent l'aspect circulaire de la ville : la maison de Dupont, une poste, le commissariat, la place de la préfecture, cela ne l'empêchera nullement de se perdre quelquefois. L'automatisme de la répétition fait que « *d'un simulacre à l'autre, ce n'est (...) pas la ressemblance qui prime, mais bel et bien le seul écart différentiel qui les relie et les sépare tout à la fois* »¹⁵⁹.

Outre *Les Gommages, Projet pour une révolution à New York* donne un exemple qui renforce ce que nous avons dit précédemment. La fiction n'y débute pas abruptement ; elle commence par un commentaire sur elle-même :

« La première scène se déroule très vite. On sent qu'elle a déjà été répétée plusieurs fois : chacun connaît son rôle par cœur. Les mots, les gestes se succèdent à présent d'une manière souple, continue, s'enchaînent sans à-coup les uns les autres, comme les éléments nécessaires d'une machinerie bien huilée. Puis il y a un blanc, un espace vide, un temps mort de longueur indéterminée pendant lequel il ne se passe rien, pas même l'attente de qui viendrait ensuite. Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est le nouveau la même scène qui se déroule, une fois de plus... Mais quelle scène ? » (P.R.N.Y., incipit, p. 07).

Selon toute vraisemblance, ce commentaire narre, par anticipation, un événement ultérieur. Mais « *lorsque l'action reprend, il s'agit, une fois encore, selon une classique mise en place du circulaire, de la première et donc unique scène* »¹⁶⁰, précise Ricardou.

Concernant le blanc typographique ; « *un espace vide* », tout dans

¹⁵⁹ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁰ *Pour une théorie du nouveau roman, op. cit.*, p. 212.

Projet pour une révolution à New York se dispose à le réduire. La disposition du livre n'autorise pas de « blanc ». Si, comme l'atteste le passage ci-dessus, le début est prospectif, la fin, quant à elle, est rétrospective : « *Laura, tout de suite, a dressé la tête, l'oreille tendue, l'œil fixe, les lèvres serrées, comme il a été dit* » (P.R.N.Y., 214). Il y a une attraction mutuelle des deux bouts qui, cherchant à se joindre, remplissent les espaces vides à l'aide d'hypothèses qui rappellent celles des *Gommes*. Tout comme dans *Les Gommes*, des répétitions automatiques s'enchaînent et, la même scène, au-delà des similitudes, est déjà bien différente :

« *Et brusquement l'action reprend, sans prévenir, et c'est de nouveau la même scène qui se déroule très vite, toujours identique à elle-même. J'ai enroulé la fillette dans une couverture, comme si c'était pour la sauver des flammes, descendant l'escalier métallique en zigzag devant la façade d'un building vertigineux* » (P.R.N.Y., 214).

Si, dans *Les Gommes*, la géographie circulaire de la ville autorise la circularité, dans *Projet pour une révolution à New York*, l'alibi justificatif des *Gommes* ne fonctionne pas et pourtant le récit se ferme en forme de boucle. L'on convient alors qu'au-delà de la géographie, la circularité est un phénomène qui, dans ces deux romans, relève de l'écriture. Dans *Un régicide*, Robbe-Grillet affirme :

« *Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, à la tombée du jour, une étendue de sable fin coupée de rochers et de trous, qu'il faut traverser, avec de l'eau parfois jusqu'à la taille* » (R., incipit).

Etrangement, ces propos du premier roman de Robbe-Grillet vont être prophétiques des récurrences que va comporter son œuvre à venir. La traversée difficile – « *à la tombée du jour* » – va assombrir toute la création robbe-

grillétienne jusqu'au « *petit jour qui se lève* » (*P.R.N.Y.*, 209). La création, étant parrainée par l'obscurité qui caractérise la fin du jour, justifie bien le manque de visibilité qui pousse Laurent, Wallas et bien d'autres à croire que Daniel Dupont a été « *assassiné hier soir* » (*G.*, 16). Elle justifie également les hypothèses qui sont similaires sans être les mêmes. Enfin, elle justifie la circularité car, au « *petit jour* », le personnage ne s'imagine pas avoir entamé et terminé un périple. Il le refait en découvrant ce que l'obscurité ne lui permettait pas de voir. Dans *Les Gommages*, la fausse mort de Dupont était ce que les ténèbres cachaient. Elle se révélera le lendemain, tôt le matin, quand la visibilité permet une identification des réalités entrevues. Dès lors, la rencontre Wallas – Dupont devient inéluctable : l'espace tantôt éclairci, tantôt obscurci, se prêtant à la circularité, devient la métaphore de l'être profondément scindé entre obscurité et lumière.

Outre *Les Gommages* et *Projet pour une révolution à New York*, *La Jalousie* se prête à une lecture en spirale. Cependant, Baetens avertit qu'« elle n'a sans doute pas besoin de faire coïncider son début à sa fin pour se prêter à une relecture en spirale, tout est dans le réseau de ses correspondances internes. Mais l'inclusion finale d'un voyant effet de circularité apparaît comme le signe de son appartenance à la classe des œuvres qui réclament une lecture s'écartant des sentiers battus »¹⁶¹.

C'est donc « *le réseau de ses correspondances internes* » qui assure à *La Jalousie* l'appartenance à la classe des œuvres se prêtant à une lecture en spirale. Ce réseau se tisse à travers un espace clos et un espace imaginaire qu'il convient d'examiner.

L'espace clos est celui où se meuvent A... et Franck. Il est difficile de le cerner, car c'est à partir du mari jaloux qu'on le découvre. Ce dernier, le découvrant par cliché, ne peut offrir que de brefs tableaux qui apparaissent dans la fugacité d'un moment.

¹⁶¹ « Qu'est-ce qu'un texte circulaire ? », in *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 226.

Cependant, malgré ses limites, le narrateur est incontournable dans la saisie de l'espace clos. C'est lui qui nous le décrit à travers son soliloque intérieur. La narration étant complètement dépersonnalisée, le texte a recours à cet observateur du dehors pour peindre cet univers du dedans. Robbe-Grillet avertit qu'on ne peut entrer que par les yeux du mari jaloux, narrateur destitué de l'omniscience et de l'ubiquité qui sont les attributs classiques de la fonction. Dès lors, pour mieux appréhender l'espace clos, suivons cette « *pure présence anonyme* »¹⁶² en nous invitant dans son espace imaginaire. Cet espace est analysable à partir des objets ou détails qui obnubilent le regard du narrateur. L'espace est déterminé par « *la relation du sujet à lui-même, de moi à ses propres fantasmes* »¹⁶³. L'espace arpente les contours du paysage qui s'offre au regard du mari. Par conséquent, la « *rotation sur place* » (J., 128) des mille-pattes est assimilable à l'espace imaginaire. Etant donné que le mari n'a pas de preuves palpables pouvant justifier l'adultère de sa femme, les descriptions sur lesquelles il s'appesantit, tout en prenant en charge ses intentions, métaphorisent l'espace. Ceci est d'autant plus vrai que le narrateur ne participe pas aux voyages de A... et Franck et c'est dans son cloisonnement qu'il doit imaginer l'espace de l'adultère. De surcroît, « *l'inclinaison trop forte des lames, aux fenêtres, ne permet pas d'observer l'extérieur depuis le seuil* » (J., 51). Mais au mieux, « *l'observateur* » (J., 13 et 124) doit se contenter « *d'un paysage discontinu* » (J., 51), fragmenté « *en tranches horizontales par les jalousies* » (J., 52)

Face aux variations du paysage extérieur, la récurrente description des mille-pattes découle d'une tentative de recreation d'espace. Ainsi, à la page 174, le mille-pattes qui « *s'allonge (...) se multiplie, (...) pousse des tentacules dans tous les sens, s'enroulant sur soi-même en un écheveau de plus en plus*

¹⁶² Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 241.

¹⁶³ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 90.

complexe (...) » est-il le reflet de l'univers du narrateur. Les contorsions du mille-pattes inscrivent *La Jalousie* dans une dynamique de la spirale.

Par ailleurs, il est possible de créer un rapprochement entre la forme en spirale du mille-pattes et l'enchevêtrement capillaire de A... :

« Pareille à cette nuit sans contours, la chevelure de soie coule entre les doigts crispés. Elle s'allonge, elle se multiplie, elle pousse des tentacules dans les sens, s'enroulant sur soi-même en un écheveau de plus en plus complexe dont les circonvolutions et les apparents labyrinthes continuent de laisser passer les phalanges avec la même indifférence, avec la même facilité » (J., 173-174).

Il existe une homologie entre la forme du mille-pattes et celle de la chevelure de A... Elle est indiquée par le mot « *tentacules* ». De même, « *le grésillement* » (J., 165) du mille-pattes est identifié au « *crépitement* » (J., 64 et 167) de la brosse ou au bruit « *du peigne dans la longue chevelure* » (J., 165) de A... Les « *pattes* » (J., 62) du mille-pattes renvoient aux « *dents d'écaille [qui] passent et repassent du haut en bas de l'épaisse masse noire aux reflets roux* » (J., 165).

Au reste, bien des caractéristiques du mille-pattes recourent celles de la chevelure de A... et concourent à mettre en relief un espace du retour. Cet espace est ponctué par le déplacement des signes qui, par leur tournoiement, font sens. Mais, comme dans *Les Gommages*, ce sens n'est jamais définitif. Il se prête aux multiples investigations du mari jaloux. Ce dernier n'a que deux repères : le point de départ de la fabulation narrative, à savoir l'heure de départ de A... et Franck – « *six heures et demie du matin* » (J., 123) –, et le point d'arrivée – « *il est six heures et demie. La nuit noire et le bruit assourdissant des criquets s'étendent de nouveau, maintenant, sur le jardin et la terrasse, tout autour de la maison* » (J., 218).

A la suite des *Gommes* où la jonction spatiale se fait par le truchement d'une ville étrangement circulaire, dans *La Jalousie*, elle se réalise par un espace mental. Cet espace mental revient toujours au point de départ parce qu'il ne renvoie à aucune autre issue, sinon à ses propres impasses, ainsi qu'il était déjà dit dans *Les Gommes* :

« (...) Où le chercher ? Et comment le reconnaître ? (...) la ville est grande. Il décide néanmoins de s'orienter vers le centre, ce qui l'oblige à rebrousser chemin. Au bout de quelques pas il se trouve à nouveau devant l'immeuble d'où il vient de sortir. Il porte la main à son oreille avec agacement : cette machine d'enfer ne s'arrêtera donc jamais ? » (G., 107).

Cependant, si dans *Les Gommes* l'espace circulaire assimile le début à la fin, dans *La Jalousie* le début ne coïncide pas avec la fin, comme l'a noté Baetens. La circularité s'obtient par le biais d'un narrateur dont la conscience « erre en spirale » (T.C.F., 198). Ainsi, au retour physique de Wallas au point de départ se substitue, dans *La Jalousie*, un retour à la banalité : « l'image réfléchie est franchement distordue » (J., 74). Cette distorsion rapproche, en revanche, *La Jalousie* des *Gommes*. De la même manière que dans *Les Gommes* s'effectue une séparation de l'espace entre l'axe Ouest – Est, dans *La Jalousie*, une démarcation Nord – Sud apparaît en filigrane. Mais, examinée de près, cette démarcation est aussi abjecte que celle des *Gommes*. En effet, la portion située au Sud correspond à la topographie de la plantation ; la partie que « le regard » (J., 11) peut embrasser « du fond de la chambre » (J., 11). La partie Nord correspond au côté où les fenêtres sont dotées d'un verre « grossier » (J., 55, 95 et 126) qui rend la visibilité nulle. C'est aussi de ce côté, également, que passe la route qui mène au port (J., 12).

Mais l'examen de *La Jalousie* montre que l'irruption des suppositions du mari-narrateur pervertit cette division géométrique. En effet, dans les délires du mari, la chambre, située au Sud et faisant partie du cadre dont le repérage

visuel est facile, devient le lieu de fécondation des incohérences. Au lieu que la partie Nord, dotée de verre « *grossier* », alimente la jalousie malade du mari, c'est, étrangement, la partie Sud, dont les bananiers, « *faciles à compter*» (J., 37), augurent d'une bonne visibilité, qui génère « *des cercles mouvants*» (J., 37) qui rendent le paysage «*aberrant*» (J., 96).

C'est dire qu'aussi bien dans *Les Gommages* que dans *La Jalousie*, il n'y a pas d'axes qui tiennent. L'espace se refuse à toute démarche qui serait synonyme de simplification. Fulcanelli en arrive à la déduction selon laquelle la configuration spatiale «*à la fois vile et précieuse, abjecte et recherchée (...) est la prostituée de l'Œuvre* »¹⁶⁴.

En somme, l'espace, dans les œuvres de Robbe-Grillet, est lacunaire. Il relève plus du virtuel que du réel. Du coup, pour être, il a besoin d'une interprétation qui fait une large part aux hypothèses. Du réel il ne reste que des contours qui n'expriment que la surface parcellaire d'un socle désormais absent. L'univers devient alors un réseau de reflets illusoire qui ne disent pas les choses mais en déforment les contours.

Mais il est important de voir la manière dont ces contours déformés s'incrémentent dans le temps. Ce qui conduit à examiner le traitement du temps dans l'univers diégétique robbe-grillélien.

¹⁶⁴ *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand œuvre*, t. 2, Paris, Jean-Jacques Pauvert, (1930) 1965, p. 219.

4 – 2. Le temps des horloges et le temps intérieur

Dans le roman traditionnel, le temps, par son écoulement progressif et régulier, était un repère fiable qui permettait au personnage d'inscrire son action dans une dynamique irréversible. L'écoulement du temps respectait la succession des événements les uns après les autres. Mais à l'avènement du Nouveau Roman, « *la chronologie* » suit « *les méandres de la pensée* »¹⁶⁵. C'est pourquoi, il incombe d'examiner la structure du temps dans la nouvelle configuration désarticulée du roman.

Dès l'ouverture du prologue des *Gommes*, le narrateur avertit :

« *Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître* » (*G.*, 11).

Cette métaphore inaugurale s'illustre dans le texte par un enchevêtrement de deux temps : le temps ordinaire des horloges et le temps humain, subjectif. Ce dernier, opérant par déchronologie, subvertit le premier et jette le flou sur toute tentative de reconstruction du récit suivant des bases conventionnelles. L'infailibilité du temps des horloges est ternie, dans *Les Gommes*, par le temps intérieur qui déjoue l'ordonnance des mouvements réglés à l'avance. Au moment, par exemple, où Garinati entre dans la maison de Daniel Dupont pour tuer ce dernier, il respecte à la lettre les prescriptions de son maître, Bona, qui a pris soin d'agencer les différentes étapes du meurtre selon une chronologie sans faille.

Ainsi, « *Le parcours immuable de Garinati se poursuit. A mouvements comptés La « machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre*

¹⁶⁵ Binta Diédhiou, « *Retours et répétition dans le nouveau roman, les exemples du Voyeur et de La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet* », *op. cit.*, p. 115.

surprise. Il ne s'agit que de suivre le texte, en récitant phrase après phrase, et la parole s'accomplira (...)» (G., 13).

Garinati monte l'escalier, entre dans le bureau du professeur. Il ne lui reste plus qu'à éteindre la lumière pour que « *Le temps qui veille à tout* » (*Epigraphe*) donne la solution malgré lui. Mais il hésite, il se laisse distraire, il donne une petite entorse au plan. Et c'est trop tard, car Dupont ouvre la porte et l'oblige à accomplir son acte dans la précipitation. La conséquence est immédiate et défavorable ; la balle n'accomplit pas sa mission. Robbe-Grillet oppose deux temps. D'une part, le temps prescrit par un schéma donné à l'avance et, d'autre part, le temps subjectif dont l'accomplissement s'insurge contre l'ordre. L'indétermination et l'incertitude du temps humain brouillent toute tentative de repérage du temps ordinaire.

Aussi, dans *La Jalousie*, l'absence d'une intrigue linéaire participe-t-elle à un procédé d'élimination du cadre temporel. En effet, il est impossible de certifier que les visions du mari jaloux se déroulent en 24 heures, une semaine ou un mois. Elles coexistent pêle-mêle dans la mémoire du personnage submergé par le sentiment de jalousie.

La survalorisation du temps intérieur aboutit, dans les deux romans, à la stagnation du récit dans un *hic et nunc*. Ce « *temps de base* »¹⁶⁶ est, aux yeux de Minkowski, incontournable, puisque « *il n'y a que le maintenant qui existe* »¹⁶⁷. Ce maintenant, dans l'univers romanesque robbe-grillétien, se déploie par le biais d'un discours éternellement immédiat qui fait du temps un « *contretemps* » (G., 39). Ainsi, il convient d'examiner successivement le temps mécanique et le temps intérieur, la logique du temps objectif et celle du contretemps.

Bien que Robbe-Grillet écrive qu'il ne cherche pas « *à reconstituer le temps des horloges* » (*P.N.R.*, 118), force est de constater que celui-ci n'est pas tout à fait expulsé dans ses romans. Ainsi, dans *Les Gommages*, plusieurs indices confirment que quelquefois le récit obéit à une ordonnance temporelle

¹⁶⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1984, p. 119.

¹⁶⁷ *Le temps vécu*, Paris, P.U.F., 1965, p. 31.

bien définie. Christian Milat dira à ce propos :

«La stricte concordance entre le temps des horloges et les situations où la conscience est éveillée et intacte est confirmée par Les Gommees »¹⁶⁸.

En effet, « *quand Wallas débouche pour la seconde fois sur la place de la préfecture, l'horloge marque huit heures moins cinq. Il a tout juste le temps d'entrer dans le café, à l'angle de la rue de la Charte, pour manger quelque chose en vitesse* » (G., 64). Etant donné que cette même horloge marquait « *un peu plus de sept heures dix* » (G., 63), lors du premier passage de Wallas devant la préfecture, il convient de noter que les repères temporels sont rigoureux. Les minutes qui se sont écoulées entre les deux passages de Wallas correspondent parfaitement à la durée de ses déambulations.

Outre l'horloge de la préfecture, le passage suivant donne une preuve de la domestication du temps par les personnages :

«Wallas se hâte ; il doit être près de midi. Il a encore le temps de parler au docteur Juard avant le déjeuner. Il lui faut obliquer vers la gauche pour rejoindre la rue de Corinthe, mais la première voie qui s'offre à lui de ce côté-là ne mène qu'à une rue transversale qui risque de l'égarer ; il va plutôt poursuivre jusqu'au prochain carrefour. Après sa visite à la clinique il cherchera ce bureau de poste, au bout de la rue Janeck ; il pourra s'y rendre à pieds car il n'en est certainement pas très loin .Avant toute chose : savoir l'heure exacte.

Un agent de police est justement en faction au milieu de la chaussée, sans doute pour régler la circulation à la sortie d'une

¹⁶⁸ Robbe-Grillet, *romancier alchimiste*, Ottawa, Les Editions David, 2001, p. 108.

école (il n'y a pas, autrement, assez de voitures pour justifier sa présence à ce croisement secondaire). Wallas lui fait un salut militaire.

- Quelle heure est-il, s'il vous plaît ? Demande Wallas.

- Midi un quart, répond l'homme sans hésiter» (G., 134).

Ce passage permet de comprendre que le temps est bien pris en charge dans les préoccupations humaines. Wallas, au tout début de sa randonnée pédestre, devine « *qu'il doit être près de midi* ». Et si l'on se réfère au fait qu'avant de demander l'heure, Wallas a d'abord été obligé de revenir « *en arrière* », on accepte la réponse du policier. La réponse automatique et précise de l'agent est aussi un indice qui indique la maîtrise du temps. En effet, la promptitude avec laquelle il s'exécute évacue toute hésitation et permet d'apprécier sa capacité à se situer dans le temps. Ce temps, extérieur et bien réglementé, apparaît dans le rapport de police qui débute ainsi : « *Le lundi vingt-six octobre, à vingt et une heure huit...* » (G., 198).

Comme l'attestent les illustrations ci-dessus, à l'environnement rationalisant de la préfecture et du commissariat de police fait écho celui du personnage soucieux d'inscrire son action dans une dynamique de progression. Mais nous ne pouvons parler du temps des horloges dans l'univers diégétique robbe-grillétien sans pour autant y inclure le traitement réservé au *Voyeur* où, justement, le personnage le plus en vue est un vendeur de montres qui ne se prive pas de s'en servir. Au tout début du roman, le narrateur nous informe que « *Mathias regarda sa montre. La traversée avait duré juste trois heures* » (V., 12).

Au juste, si Mathias a regardé sa montre, c'est pour avoir un aperçu sur la durée de son voyage. Elle devient, *de facto*, « *un chronomètre* » (V., 32) qui permet, avec exactitude, de préciser le temps. Vu son statut de marchand de montres, Mathias doit avoir pour objectif d'optimiser le temps de son séjour, afin de réaliser la meilleure vente possible. Pour cela, rien ne doit être laissé au hasard : « *entre l'arrivée du bateau à dix heures et son départ à seize heures*

quinze » (V., 34), il ne dispose que « de six heures et quinze minutes – soit trois cent soixante plus quinze, trois cent soixante-quinze minutes » (V., 34). Pour faire une bonne opération, Mathias semble privilégier la ponctualité, le bon usage du temps qui lui est offert.

Ces exemples, dans *Les Gommés* et dans *Le Voyeur*, montrent que le temps des horloges est présent dans la narration robbe-grillétienne. Cependant, son usage n'éclaire pas le récit. Dans *Les Gommés*, Wallas qui en a le plus besoin, n'en bénéficie pas toujours. Les deux sources fiables pouvant indiquer l'heure exacte sont l'horloge de la préfecture et la montre du policier. Or, la première source est loin du théâtre du drame et, parfois, elle n'est pas d'une rigueur absolue : Wallas a, « depuis la préfecture, suivi le même itinéraire que ce matin, et cependant il a l'impression de marcher depuis beaucoup plus de temps qu'il ne lui en a fallu la première fois » (G., 177).

En effet, à partir du moment où le personnage fait plusieurs rotations, le temps, lui aussi, s'estompe, s'efface et, avec lui, disparaît sa fonction d'ordonnance.

De même, la seconde source – la montre de l'agent – n'est pas un repère sur lequel Wallas peut compter.

Dans *Le Voyeur*, la montre permettra juste à Mathias de se fixer un rythme de travail, mais elle ne lui permettra pas de respecter ce rythme. Elle fait défection au moment où il en a le plus besoin. Aussi arrive-t-il que la durée s'allonge au point qu'il devient « vain de prétendre évaluer le temps » (V., 58). D'ailleurs, celui-ci paraît bientôt à Mathias « long, incertain, mal rempli » (V., 143). « Un trou demeurerait toujours dans l'emploi du temps » (V., 202) à tel point qu'au sein d'un espace temporel où il ne figure désormais, « aucun repère » (V., 144), « le voyageur s'efforce en vain de découvrir la position dans le temps et de calculer la longueur » (V., 139) des événements.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les instruments de mesure du temps se révèlent inopérants¹⁶⁹ et cèdent la place à un temps intérieur beaucoup plus subjectif. Ce choix, opérant des ruptures chronologiques, ne résulte pas du désir éprouvé par le romancier de « *brouiller* » (P.N.R., 132), de façon immotivée, l'ordre temporel du récit, mais il sert à évoquer des « *structures mentales privées de temps* (P.N.R., 130) des horloges. A l'instar des autres nouveaux romanciers, Robbe-Grillet est persuadé de l'inutilité de ce temps et, fort de ses convictions, il dissuade tous ceux qui seraient tentés de le reconstituer. Aussi s'interroge-t-il :

« Pourquoi chercher à reconstituer le temps des horloges dans un récit qui ne s'inquiète que de temps humain ? N'est-il pas plus sage de penser à notre mémoire qui n'est « jamais » chronologique ? » (P.N.R., 119).

Dès lors, structuré autour de 24 heures, *Les Gommès* déroule une fiction déchronologique. Il y a un chevauchement d'espaces qui se succèdent de manière circulaire, dédoublée ou sous forme de reflets et provoquant des effets de récurrence qu'autorise le temps de la narration. Au tout début des *Gommès*, Wallas s'avance, « *c'est volontairement qu'il marche vers un avenir inévitable et parfait. Autrefois, il lui est arrivé trop souvent de se laisser prendre aux cercles du doute et de l'impuissance* » (G., 52). Mais le paradoxe c'est qu'à l'issue de cette marche Wallas se rend compte qu'il est revenu au point de départ car, le boulevard circulaire qu'il avait quitté tôt ce matin se présente à lui, de nouveau.

Si dans la lexicologie traditionnelle la marche est perçue comme une conquête de l'espace, elle apparaît, ici, comme dérisoire puisque Wallas qui a

¹⁶⁹ Dans *Les Gommès* et *Le Voyeur*, les montres de Wallas et Mathias cessent de fonctionner : celle de Wallas « *marque toujours sept heures et demie* » (G., 95, 187) ; celle de Mathias avait « *les aiguilles [qui] n'avaient, pour ainsi dire, pas bougé* » (V., 154).

marché « *tout droit depuis la rue des Arpenteurs* » (G., 54) tourne en rond. L'espace est piégé et par surimpression opère un changement dans la stagnation. Du coup, « *le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus. Il n'accomplit plus rien* » (G., 133). C'est bien ce qui justifie l'arrêt de la montre de Wallas à 07h30, au moment où Garinati tente d'abattre Dupont. Le temps ne poursuivra son processus normal qu'une journée plus tard, quand l'acte manqué de Garinati sera parachevé par Wallas. Entre ces deux extrémités, apparaît, au cœur de la narration, une métalepse chronologique : ce n'est donc pas l'assassinat de Dupont mais plutôt toute cette tentative de reconstruction d'un événement absent à l'aide d'un discours indirect libre et d'un présent continu qui s'adapte bien à la versatilité des faits qui ponctuent cette journée. Ainsi,

«enveloppés dans leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduite ça et là sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre : un jour [...] sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux » (G., 11).

De fait, la durée narrative plonge dans une ambiguïté qui donne tout son sens au titre du roman. En effet, la gomme que recherche continuellement Wallas est un indice qui désigne la mission de ce dernier comme éternels recommencements, tâtonnements, confusions ; bref, un perpétuel auto-effacement. D'ailleurs, Wallas, au début de son errance, est sensible à cette étrangeté :

« Il marche. Autour de lui la vie n'est pas encore commencée. Pourtant, tout à l'heure, il a croisé sur le boulevard la première

vague des ouvriers roulant vers le port, mais depuis il n'a plus rencontré personne : les employés, les commerçants, les mères de famille, les enfants qui vont à l'école, sont encore silencieux à l'intérieur des maisons refermées. Les bicyclettes ont disparu et la journée qu'elles avaient inaugurée est revenue en arrière de quelques gestes comme un dormeur qui vient d'étendre le bras pour étouffer la sonnerie du réveil et s'accorde (...) quelques minutes de sursis » (G., 50).

Cette atemporalité, telle qu'elle est perçue par Wallas, inverse l'ordre des choses. Cette inversion conduit à un évanouissement mental rapprochant la temporalité des moments qui précèdent le sommeil :

« Celui qui s'est attardé trop avant dans la nuit, souvent ne sait plus à quelle date appartient ce temps douteux où son existence se prolonge ; son cerveau, fatigué par le travail et la veille, essaye en vain de reconstituer la suite des jours ; il doit avoir terminé pour demain cet ouvrage commencé hier soir, entre hier et demain il n'y a plus la place du présent. Épuisé tout à fait il se jette enfin sur son lit et s'endort. Plus tard, lorsqu'il s'éveillera, il se retrouvera dans son aujourd'hui naturel » (G., 51).

L'aujourd'hui naturel de Wallas et des *Gommes* n'est pas celui des horloges. Les divers rendez-vous manqués illustrent parfaitement cela. A la page 99, Bona constate : *« il est dix heures, pourtant : Garinati devrait arriver. Il devrait même être là depuis près d'une minute ; c'est déjà trop. Ces pas dans l'escalier auraient dû être les siens »*. Un peu plus loin, le docteur Juard *« s'inquiète de ce retard que ne laissait prévoir l'insistance montrée une demi-heure plus tôt par l'agent spécial »* Wallas (G., 212).

Le temps devient alors une réalité individuelle qui ne tient pas compte des phénomènes extérieurs. L'arrêt de la montre de Wallas illustre bien la négation du temps des horloges. Il est de trop et, d'ailleurs, le personnage d'Antoine, prenant Daniel Dupont pour Albert Dupont, fait une confusion qui est prémonitoire de l'excès des 24 h à venir. En effet, dès le mardi matin, il se trompe sur le meurtrier du mercredi et rejoint ainsi la narration qui, elle aussi, accuse un déficit d'informations datant de 24h. De fait, si les prévisions s'avèrent toutes fausses, c'est que les 24 h vécues drainent un cortège d'indices que le temps calendaire ne peut repérer. Mme Smite, au cours de son entretien avec Wallas, mélange les dates et affirme que « *nous sommes aujourd'hui... lundi* » (G., 91).

Le cumul des deux erreurs – celle d'Antoine et celle de Mme Smite – soustrait la journée du mardi du calendrier par deux anachronismes : le premier anachronisme évacue la journée par anticipation, tandis que le second l'efface par rétrogradation. Cet éclatement de repères conduit Serigne Ben Moustapha Diédhiou à la réflexion suivante :

« Une considération sur les modalités de fonctionnement de ce temps et de la façon dont il se révèle au lecteur peut nous conduire à affirmer qu'il s'agit d'un temps biologique, d'une expérience vécue qui, apparaissant sous la forme d'un tourbillon subvertit le temps des horloges »¹⁷⁰.

Ce « *temps biologique* » est annoncé par la publicité qui, s'adressant aux usagers de la gare, donne le conseil suivant : « *ne partez pas sans emporter Le Temps* » (G., 212). Prise au sens littéral, cette publicité indique qu'il y a une durée à soustraire. Il s'agit, bien sûr de retrancher le temps des horloges. Le

¹⁷⁰ « *La Désagrégation du temps dans Les Gommages (1953) d'Alain Robbe-Grillet et La Modification (1957) de Michel Butor* », *op. cit.*, p. 22.

caractère erroné de ce dernier nécessite la prise en charge d'un nouveau temps dépourvu d'enchaînement et adhérant à l'inconscient humain. Ce temps, prenant les formes circulaire, labyrinthique et mythique, reflète, à bien des égards, l'égarement et le vertige de la civilisation, à travers *Les Gommès* et *La Jalousie*.

Dans *Les Gommès*, le temps circulaire correspond bien au temps de l'enquête de Wallas. Ce temps fait une spirale et illustre l'affirmation de Jacques Derrida qui, analysant la dialectique temporelle, affirme :

« Le temps serait toujours un procès ou mouvement dans la forme du cercle ou de la sphère »¹⁷¹.

L'indice de la circularité apparaît nettement à travers les propos de Garinati qui affirme « *qu'il n'est jamais trop tard* » (*G.*, 103). De fait, il suffit seulement d'être en alerte pour revivre autrement un événement déjà vécu, car le temps emprunte une courbure qui autorise son retour. Ce retour, loin d'être une structure externe, emprunte les contours de l'inconscient humain. Tous les personnages, dans ce roman, sans avoir de preuve, pensent que la mort de Dupont cache beaucoup plus de réalités qu'elle n'en révèle. Du coup, ils détruisent le temps qui les sépare du futur et, de cette destruction, ils vivent une seconde fois le meurtre. C'est ce qui explique que tous les événements qui ont un lien étroit avec ce meurtre apparaissent en double : lorsque Garinati tire sur Daniel Dupont « *il est sept heures et demie* » (*G.*, 38), de même, quand Wallas prolonge cet acte et tue Daniel Dupont, « *il est sept heures et demie* » (*G.*, 252). De concert avec Jean Ricardou, nous dirons :

¹⁷¹ *Donner le temps*, Paris, Editions Galilée, 1991, p. 19.

« *Le meurtre réussi de Dupont tend en conséquence à prendre la place de l'assassinat manqué : l'épilogue à se substituer au prologue ; et, par le saut d'une spire, vingt-quatre heures à s'abolir. Ainsi fonctionne la rigoureuse machinerie des Gommages : le futur ne peut y reconstruire le passé qu'à condition de détruire le temps qui l'en sépare* »¹⁷².

La reconstitution se fait par le biais de plusieurs rotations qui convergent toutes vers le même repère : « *sept heures et demie* »¹⁷³.

La multiplicité des rotations est justifiée par le caractère individuel du temps qui s'adapte à l'interprétation de chacun des protagonistes et harmonise le tout par la jonction qu'assure le *leitmotiv* « *sept heures et demie* ». Au demeurant, même si, en action, Wallas est le seul qui autorise le retour de l'acte manqué, tous les autres personnages le stimulent et le vivent. Pour mémoire, nous pouvons rappeler l'attitude des employées de la poste qui, en soupçonnant prématurément Wallas, s'étaient inconsciemment préparées à ce retour. De même, l'ivrogne, le patron du *Café* et Laurent, en accusant diversement Wallas, ont pris part à ce retour. L'acte manqué, indissolublement lié à la circularité, s'adapte bien à l'analyse de Michel Leiris au sujet de l'œuvre de Michel Butor :

« *Tout (...) se passe doublement en circuit fermé puisque le personnage y revient à son point de départ (...), la fin rejoint le commencement, (...) sous le signe négatif de l'éternelle répétition* »¹⁷⁴.

¹⁷² *Le nouveau Roman, op. cit.*, p. 49.

¹⁷³ Cf. Les pages 143, 144, 152, 156, 176, 236 et *passim*.

¹⁷⁴ « Le réalisme mythologique de Michel Butor », Compte rendu de *La Modification*, in *Critique*, n° 129, Février 1958, pp. 313-314. Repris en Postface à *La Modification*, Paris, Editions Minuit, coll. « Double », 1957.

Outre *Les Gommès*, *La Jalousie* offre également un temps humain qui, à défaut d'être schématiquement circulaire, l'est par une confusion de la chronologie des événements au sein de la diégèse. Les incohérences de la mémoire font qu'il est impossible de dater les événements selon un ordre chronologique. Le temps suit l'homme dans ses erreurs et tâtonnements. Le narrateur, dans son souci de déterminer avec exactitude la période ou le mille-pattes a été écrasé, tourne en dérision toutes précisions : l'écrasement est intervenu « *la semaine dernière, au début du mois, le mois précédent peut-être, ou plus tard* » (J., 27). De façon analogue, il ne sait pas si son temps correspond à celui des horloges. D'ailleurs, il ne s'en soucie pas et laisse le lecteur perplexe. Les indications temporelles « *à cette heure-ci* » (J., 56 et 79), « *à ce moment* » (J., 96 et 103) ôtent à la lecture, toute tentative de recomposition. De quelle heure s'agit-il ? De quel moment ? Comment identifier et isoler cette heure ? Ce moment ? Le désordre qui habite l'instance narrative favorise le retour du même. L'imprécision et la banalité annulent la progression par une dilatation des réseaux temporels qui, au lieu de tendre vers un nouvel horizon, font comme le chant indigène qui, « *sans la moindre solution de continuité* » (J., 101), revient « *un peu plus tard, affermis, à peu de chose près identiques* » (J., 101).

En fait, si les événements se répètent, c'est qu'ils appartiennent eux-mêmes à un cycle interrompu. Dans la plantation de bananes, le temps se réduit à « *la suite prévisible des travaux en cours, qui sont toujours identiques, à peu de chose près* » (J., 95). De même, le déplacement de A... en ville n'est pas le premier, puisqu'il appartient à un cycle bien connu : A... « *n'a rien demandé, pour cette fois* » (J., 91). Dans cette logique cyclique, chaque nuit est « *comme toutes les autres nuits* » (J., 146).

Comme Bruce Morrissette l'a justement relevé, « *le narrateur vit et revit dans un même temps, un temps à deux sens. Des éléments de sa mémoire et du temps « réel » ou présent se confondent chez lui dans un temps hors du*

temps »¹⁷⁵. C'est dire donc qu'à l'image des *Gommes*, le temps, dans *La Jalousie*, épouse un circuit qui, bien qu'étant moins physique dans sa représentativité, reste tout au moins circulaire.

Mais, comme nous l'avions annoncé aux pages précédentes, le temps, dans *Les Gommes* et *La Jalousie*, peut s'appréhender selon le triptyque « circulaire - Labyrinthique - mythique ».

Il convient donc, après avoir commenté le temps circulaire, d'examiner le temps labyrinthique, celui de l'égarement. D'emblée, il faut signaler que ce temps est d'abord vécu par l'homme du vingtième siècle avant d'être adapté par l'artiste dans son œuvre. En effet, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, l'homme devient prisonnier des valeurs qui assuraient sa stabilité. Cette perte rompt la liaison entre passé et présent, présent et futur. L'homme devient un fantôme au milieu des décombres. Jack London, en s'appuyant sur sa propre expérience, signale le malaise de l'homme en ces termes :

« Quand je jette un regard sur cette époque, une foule d'impressions incohérentes m'envahissent l'esprit et je perds complètement la notion du temps »¹⁷⁶.

Cette perte de la « *notion du temps* » de l'homme soumis à lui-même transparaît dans l'univers romanesque robbe-grillétien à travers une réalité défaillante.

Dans *Les Gommes*, l'alternance ombre/lumière égare les personnages. Le passage le plus illustratif de ce jeu labyrinthique est celui qui met en évidence la rencontre Wallas – Dupont. Dans ce face-à-face, la maison de Dupont devient un véritable labyrinthe où l'individu est complètement désorienté. En effet, en fermant « *tous les contrevents* » (*G.*, 244), Mme Smite a

¹⁷⁵ « En relisant Robbe-Grillet, Lecture de *La jalousie* », *Critique*, vol. 15, n° 146, juillet 1954, p. 587.

¹⁷⁶ *Avant Adam*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 297.

isolé, involontairement, la maison de Dupont, de sorte que le temps, à l'extérieur de la maison, est différent de celui de l'intérieur. Ainsi, tandis que dehors la visibilité est encore nette, dedans « *on ne verra pas la lumière du dehors* » (G., 244) : « *La maison est noire et silencieuse* » (G., 244). Le seul moyen de s'y orienter est « *d'allumer le plafonnier* » (G., 251). Le recours à la lumière artificielle permet de rester dans l'ignorance la plus totale du temps objectif. De surcroît, l'attente, pouvant être fatale, nécessite des précautions d'usage qui rendent très brève les instants de clarté. Ainsi,

« de son observatoire, Wallas repère avec soin l'emplacement des différents meubles. Il retourne jusqu'à la porte, appuie sur l'interrupteur et, dans le noir, revient à la même place » (G., 244).

L'obscurité est le facteur essentiel favorisant l'imbroglia temporel. Elle permet aussi bien à Wallas qu'à Dupont de vivre dans un vertige qui autorise le retour de l'acte manqué. Avec l'obscurité, l'expérience visuelle s'ouvre sur une béance qui facilite la réalisation du crime contre-nature. De même, elle ne permet pas à Wallas et Dupont d'avoir des indices temporels qui pouvaient leur indiquer qu'ils s'approchaient de 07h 30 : l'heure des « *exécutions chronométrées* » (G., 174). C'est seulement après l'exécution de Dupont que le paysage labyrinthique va harmoniser son décor à celui du dehors par le bruit du tir de Wallas. Ainsi, quand « *Wallas soulève le rideau de la fenêtre (...) sa montre (...) marque sept heures trente-cinq. Il se souvient alors qu'elle était arrêtée sur sept heures trente. Il la porte à son oreille et entend le léger tic tac. Ce doit être la détonation qui l'a remise en route – ou bien le choc, s'il l'a cognée en se jetant à terre* » (G., 253-254).

C'est donc quand le récit se referme sur lui-même que le temps quantique reprend son cours normal. De fait, ce qui constitue la trame romanesque s'obtient par une déformation temporelle qui fait appel à une

altération des formes et des significations digne de cette remarque de Georges Poulet :

« *Conscience double, conscience où se trouve singulièrement accusé le conflit entre le temps, le conflit entre les pôles (...). Une ambiguïté continuelle les marque, et marque en même temps le monde où ils éclosent et sur lequel ils projettent des ondes successives qui en altèrent les formes et en rendent douteuses les significations* »¹⁷⁷ .

Dans *La Jalousie*, la succession des jours et des nuits n'a pas d'incidence sur le récit. Qu'il fasse jour ou nuit préoccupe peu le narrateur qui a comme temps de référence celui de ses préjugés. A ce titre, les divers repas pris entre A... et Franck, la position plus ou moins haute du soleil dans le ciel et l'ombre du soleil sur les piliers de la maison ne sont qu'un subterfuge temporel qui brouille la réalité. Il n'existe qu'un seul temps : celui du narrateur. Etant donné que celui-ci est irrationnel, le temps emprunte le parcours labyrinthique de sa conscience dérégulée. Ainsi pouvons-nous dire que, dans *La Jalousie*, la paralysie mentale du narrateur assure l'introduction du temps labyrinthique.

Du temps labyrinthique, dans *La Jalousie*, nous aboutissons au troisième élément du triptyque : le temps mythique. Ce temps s'incruste dans l'univers réaliste et contribue à le déréaliser. Dans *Les Gommages*, la « *campagne hellénique* » (G., 131) permet d'enfermer le personnage dans un univers polymorphe qui rétrograde toute progression. Se fondant sur le fait que « *le mythe postule l'immobilité de la nature* », Robbe-Grillet en fait usage pour briser la continuité chronologique. Ainsi se mêlent mythe et réalité, dans un enchevêtrement qui maintient statique la montre de Wallas : « *le coup de pistolet qui a tué Daniel Dupont est parti d'un autre monde !* » (G., 73). Ce

¹⁷⁷ *Etudes sur le temps humain IV : La mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968, p. 351.

monde « est une gigantesque colline où s'élèvent au milieu des cyprès, les ruines d'un temple grec ; au premier plan, des fragments de colonnes gisent çà et là ; au loin, dans la vallée, apparaît une ville entière avec ses arcs de triomphe et ses palais – traités, malgré la distance et l'entassement des constructions, avec un rare souci de détail. Mais devant l'homme, au lieu de la campagne hellénique, se dresse en guise de décor un immense tirage photographique d'un carrefour, au vingtième siècle » (G., 131).

Il est significatif que ce monde n'est ni mythique ni réaliste, mais constitue un avatar qui, par anamnèse, nie le présent et reconstitue, à sa façon, le passé.

En somme, les multiples formes que revêt le temps intérieur, dans *Les Gommés* et *La Jalousie*, basculent toute une série d'évidences et confirment le point de vue d'Etienne Klein qui, en guise de préface à l'ouvrage de Laurent Dubois, affirme :

« Le temps mathématique du physicien, aussi opératoire qu'il puisse être, n'épuise manifestement pas le sens du temps vécu : ses tic-tac répétitifs et esseulés ne sauraient donc être la pâte du vrai temps, celui de la vie (...) »¹⁷⁸.

Ce temps « de la vie » est « ancré inéluctablement en son présent existentiel »¹⁷⁹. C'est pourquoi, il convient, à la suite de ce développement, d'examiner la manière avec laquelle le temps se suspend dans un présent qui est celui de l'instant.

L'œuvre romanesque robbe-grillétienne est celle d'un monde qui fusionne passé, présent et futur dans un *hic* et *nunc* qui, conduisant à la ruine du

¹⁷⁸ *Les Paradoxes du Temps*, Editions OUSIA, 1999, p. 14.

¹⁷⁹ Pierre Astier, *La Crise du roman français et le Nouveau Réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1969, p. 212.

schéma linéaire traditionnel, provoque une stase par le biais d'un présent figé. Ce présent, par son caractère répétitif, devient intemporel et sied bien à la nouvelle esthétique qui s'élabore dans un constant processus de révélation sans origine ni finalité. Il corrobore, en ce sens, ce qu'écrit Maurice Blanchot à propos du temps :

« Ecrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence du temps. L'absence de temps n'est pas un monde purement négatif. C'est le temps où rien ne commence, ou (...), avant l'affirmation, il y a déjà le retour de l'affirmation »¹⁸⁰.

De ce point de vue, la poétique robbe-grillétienne est le surgissement d'un monde existant, jusqu'alors inexprimé ou exprimé autrement. Les répétitions séquentielles des mêmes scènes contribuent à la déconstruction du sens qui ne peut plus, dès lors, se constituer que dans le rapport d'une variante à l'autre, dans une contextualité détachée de tout effort de référentialité. Cette absence d'ancrage du récit crée un certain psittacisme qui fait que chaque structure se renouvelle à l'identique de façon immuable. Le futur n'existe plus puisqu'il n'est que la duplication du passé. Du coup, le passé et le futur se dissolvent dans le présent statique. Jacques Derrida, ayant perçu l'aliénation du passé et du futur par le présent, affirme :

« Le présent (...) n'est plus pensable comme (...) un présent enchaîné dans la synthèse temporelle »¹⁸¹.

Dans *Les Gommages*, le présent offre trois lectures possibles. La première est celle qui prend en charge notre réalité. La seconde est celle de la

¹⁸⁰ *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 22.

¹⁸¹ *Donner le temps, op. cit.*, p. 21.

fiction et la troisième celle de la narration. Toutes les trois lectures s'effectuent dans un présent varié et contradictoire. La première, celle de notre réalité, est absurde, car elle s'adapte mal à cette délinéarisation du récit. La seconde, celle de la fiction, est illusoire. En effet, toutes les scènes sont construites en cercle et s'achèvent par où elles ont commencé. Comme le roman lui-même est enserré dans un tel écho, on peut déjà affirmer qu'il se présente comme une pseudo-réalité qui se dénonce comme mensonge. Quant à la troisième lecture, celle de la narration, elle ne coïncide pas avec la chronologie de la fiction. S'il est possible, après coups, de reconstruire une chronologie des *Gommes*, débutant le lundi dans la soirée pour s'achever le mercredi matin (même si l'on ne tient pas compte du caractère fantomatique du mardi vécu par Wallas), la technique narrative de Robbe-Grillet, en bouleversant cette chronologie, transpose toutes les séquences au présent, en prenant uniquement en compte le point de vue des personnages. Ces derniers vivent dans un univers qui ne cautionne point l'écoulement temporel. Outre Wallas, Mme Smite et les agents de la poste confondent les jours dans une déconstruction qui semble nier le passé. Gilles Deleuze, revenant sur le traitement temporel, semble, dans ses recherches, cerner les raisons qui justifient le raisonnement abscons des personnages des *Gommes* :

« Jamais on n'a mieux opposé le présent qui passe, et qui emporte avec soi, au passé dont l'universelle mobilité, l'universelle ubiquité, fait passer le présent, et perpétuellement diffère de soi-même. L'objet virtuel n'est jamais passé par rapport à un nouveau présent ; il n'est pas davantage passé par rapport à un présent qu'il a été. Il est passé comme contemporain du présent qu'il est, dans un présent figé ; comme

*manquant, d'une part, de la partie qu'il est d'autre part en même temps ; comme déplacé quand il est à sa place »*¹⁸².

L'existence d'un « *présent figé* » est donc l'indice qui annule l'échafaudage temporel que les personnages tentent de reconstituer. A travers la récurrence temporelle apparaît un double programme narratif : user de la circularité pour montrer la mobilité du récit mais, également, se fonder sur cette même mobilité circulaire pour montrer que le retour est toujours inscrit dans un temps présent. *Les Gommages* est le roman d'un temps qui ne prend en charge que l'instant. Par conséquent, les différentes partitions se maintiennent par une narration rendue possible par l'élasticité, la dilatation de l'instant. D'ailleurs, Robbe-Grillet est d'avis que « *la liberté ne se conquiert pas une fois pour toutes, elle n'existe que dans le mouvement de sa conquête* »¹⁸³ et est frappé par la contradiction « *entre l'inexistence de l'instant et le fait que seul l'instant existe* »¹⁸⁴. L'instant devient un monde qui, sans passé ni futur, se suffit à lui-même. Ainsi, à l'image de la confusion temporelle de *Dans le labyrinthe*, « *dehors il neige. Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige* » (*D.L.*, 14), tout se passe ici dans un présent temporel où le « *temps ne sera plus le maître* » (*G.*, 11). Dès lors, les divers événements sont autonomes et évoluent selon une cohérence interne qui privilégie un « *ordre momentané* »¹⁸⁵. Cet ordre est pris en charge par un « maintenant » intemporel qui dérive du temps fragmentaire de l'énonciation. Marcel Vuillaume, analysant l'éternel présent auquel se résout l'énonciation, affirme :

¹⁸² « *Différence et Répétition* », Thèse de Doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, P.U.F., 1986, p. 135.

¹⁸³ Alain Robbe-Grillet, « Monde trop plein, conscience vide », dans Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Levi-Valensi, *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 226.

¹⁸⁴ Alain Robbe-Grillet cité par Jean-Jacques Brochier, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250, février 1988, p. 93.

¹⁸⁵ Louis Bazinet, *Le lecteur comme écrivain*, *op. cit.*, p. 229.

« L'adverbe – aujourd'hui, maintenant, etc. – se définit par rapport au moment de la lecture et date, non pas l'évènement auquel réfère la proposition au passé, mais le reflet présent de cet évènement »¹⁸⁶.

Dans *La Jalousie*, le récit se maintient dans l'intemporel par le biais du leitmotiv « Maintenant... » qui assure également l'instantanéité :

« Maintenant l'ombre du pilier... » (J., 09).

« Maintenant, A... » (J., 10).

« Maintenant le boy » (J., 24).

« Maintenant l'ombre du pilier Sud Ouest » (J., 32).

« Maintenant c'est la voix du second chauffeur... » (J., 99).

« Maintenant les doigts effilés de seconde main... » (J., 19).

L'embrayeur discursif « Maintenant » juxtapose les séquences du récit sans aucune chronologie. Il est impossible d'établir un classement chronologique des différentes séquences. Ce procédé était déjà présent dans *Les Gommages* où ce même embrayeur ressuscite les actions passées et les immobilise dans l'immédiateté :

« Maintenant elle tâche de se rattraper » (G., 92).

« Je regrette bien maintenant » (G., 91).

¹⁸⁶ *Grammaire Temporelle des Récits*, Paris, Minuit, 1990, p. 74.

« *Il reconstitue maintenant l'image* » (G., 113).

Cette aptitude à créer un contexte d'immédiateté, loin d'être une particularité robbe-grillétienne, « *fait sens* »¹⁸⁷ dans tout l'univers du Nouveau Roman. Dans *La Bataille de Pharsale*, Claude Simon se sert également de l'embrayeur « *Maintenant* » pour soustraire son récit du circuit temporel :

« *Maintenant il tombe (...)*

Maintenant il gît sur le sol (...)

Maintenant elle peut le voir au-dessus d'elle (...)

Maintenant je pouvais les entendre (...) »¹⁸⁸.

Dans *La Modification*, beaucoup d'indices de ce genre créent des simultanités qui favorisent la perpétuation du présent :

« *Il n'est plus temps maintenant* »

« *Vous êtes descendus immédiatement* »¹⁸⁹.

Globalement, les nouveaux romanciers adoptent un *hic et nunc* qui exprime une véritable phénoménologie de la perception. En effet, si l'on part du principe de Maurice Merleau-Ponty selon lequel la phénoménologie cherche à revenir aux choses et à les décrire telles qu'elles apparaissent à la conscience en dehors de tout savoir constitué, on se rend à l'évidence que le souci des phénoménologues de s'en tenir à la surface a beaucoup influencé le présent éternel des nouveaux romanciers. Aussi le refus catégorique que les nouveaux romanciers opposent à la linéarité classique, à l'analyse psychologique, aux explications satisfaisantes et progressives évoque-t-il, sans grandes difficultés,

¹⁸⁷ Julia Kristeva, *Séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

¹⁸⁸ *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 118.

¹⁸⁹ Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957, rééditée en 1994, pp. 162 et 163.

la première consigne husserlienne que rappelle Merleau-Ponty à propos de la méthode phénoménologique :

« *Il s'agit de décrire et non pas d'expliquer ni d'analyser* »¹⁹⁰.

Cette conception consistant à accorder la primeur à la perception est, en effet, l'élan salvateur du roman moderne qui, face à la déchéance humaine, manifeste l'urgente nécessité de se limiter à la description du présent, de l'instant, de l'immédiat sans une quelconque allusion au système classique de références.

Les nouveaux romanciers, tout en privilégiant l'instant, veulent « *comprendre de toutes les façons à la fois* »¹⁹¹ les divers événements. L'adverbe « *Maintenant* » permet, de ce fait, selon Serigne Ben Moustapha Diédhiou, « *de glisser du passé au présent du futur au présent de par l'emploi de l'adverbe dans le passé, le futur et le présent* »¹⁹².

L'embrayeur condense les trois temps classiques – passé, présent, futur – en un seul temps qui est celui du « *présent vivant* ». A ce propos, Jacques Derrida, retraçant le processus qui assure l'union des temps, affirme :

« *Déconstruire la présence ne revient pas seulement à tenir compte des horizons de présence potentielle, voire « dialectique » de la propension et de la rétention qu'on*

¹⁹⁰ *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, avant propos, p. II.

¹⁹¹ Aaron Gurwitsch, *Théorie du champ de la Conscience*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1957, p. 159.

¹⁹² « *La Désagrégation du temps dans Les Gommages (1953) d'Alain Robbe-Grillet et La Modification (1957) de Michel Butor* », *op. cit.*, p. 34.

installerait au cœur du présent au lieu de l'entourer. Il ne s'agit pas donc de compliquer la structure du temps tout en lui conservant son homogénéité et sa successivité fondamentales, en montrant par exemple que le présent passé et le présent futur constituent originellement, en la divisant, la forme du présent vivant»¹⁹³.

Au demeurant, il convient de noter qu'avec Robbe-Grillet le passé est actualisé dans le présent. L'acte créateur de l'écriture est à la fois une actualisation du passé et une remise en ordre d'une réalité devenue faillible. Dans ce processus, « *la grammaire [est] mise au service de l'exploration d'un espace – temps mental où se superposent dans la simultanéité d'innombrables plans du souvenir et de la conscience (...)* »¹⁹⁴.

La Jalousie, par exemple, se compose de la somme des informations que la « *mémoire parvient (...) à reconstituer* » (J., 24). Or, un événement laisse rarement « *un souvenir précis* » (J., 170). En plus, à mesure « *qu'il s'éloigne dans le passé, sa vraisemblance diminue* » (J., 171), au point que « *[c]'est maintenant comme s'il n'y avait rien eu du tout* » (J., 171). C'est ainsi que s'explique la présence, vite estompée, de la silhouette « *d'un noir en short, tricot de corps, vieux chapeau mou, à la démarche rapide et ondulante, pieds nus probablement. Son couvre-chef de feutre, informe, délavé, reste en mémoire* » (J., 53)

La stagnation du récit dans un « *maintenant* » existentiel reproduit immuablement chaque jour. A ce titre, Roger-Michel Allemand avertit que « *Robbe-Grillet mêle les différentes strates temporelles et glisse d'une situation à l'autre sans qu'il soit possible de déterminer à quel moment précis nous avons*

¹⁹³ *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, pp. 97 et 98.

¹⁹⁴ Raymond Jean, *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 217.

affaire, ni si le narrateur voit, imagine ou se remémore la scène qui est décrite»¹⁹⁵. Du coup, seul l'occurrence de « *maintenant* » permet de ponctuer les divers événements. Ils ne sont en rien le garant d'une concaténation temporelle mais tout simplement le reflet de réalités qui émergent concomitamment dans la conscience. Au-delà de cette absence d'hierarchisation chronologique, les « *maintenant* » évacuent toute signification. C'est cela qui justifie l'emploi du présent de l'indicatif, dans la plupart des passages. En effet, écrire au présent c'est gagner le pari de la non interprétation. « *En écrivant au présent de l'indicatif, les auteurs du nouveau roman ont choisi sans se tromper le temps qui, dans la conjugaison, n'est chargé naturellement que de présence, mais qui est vide de signification* »¹⁹⁶, *dixit* Jean Bloch-Michel. Christian Milat renchérit en soutenant que ce présent fait coïncider « *passé et présent (...) dans un espace intemporel* »¹⁹⁷. Dans *Le Voyeur*, le temps cesse de s'écouler de façon linéaire, il s'allonge ou se fige dans l'atemporalité parce que Mathias, en revenant dans son île natale, s'est plongé dans le passé ; passé tout entier englouti dans le présent. Les tentatives réitérées de récapitulation sont toutefois vouées à l'échec aussi bien pour le personnage que pour le lecteur, car elles ne parviennent pas à juguler un présent grammatical envahissant qui brouille les perspectives entre passé, présent et futur.

En somme, tout l'univers diégétique robbe-grilletien est celui d'un éternel présent qui prend en charge toutes les étapes de la vie humaine dans un emploi du temps condensé et compressé. Maurice Blanchot le souligne en affirmant :

« On dirait que le temps, dispersé par une secrète catastrophe intérieure, laisse des segments d'avenir se faire jour à travers le

¹⁹⁵ *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 79.

¹⁹⁶ *Le présent de l'indicatif. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 56.

¹⁹⁷ *Robbe-Grillet, romancier alchimiste, op. cit.*, p. 121.

présent ou en libre communication avec le passé. Le temps rêvé, le temps remémoré, le temps qui aurait pu être, le futur enfin se transforment incessamment dans la présence rayonnante de l'espace (...) »¹⁹⁸.

Dès lors, plus de chronologie qui tienne, plus de reconstitution possible, ni d'alibi, ni de certitude. Cette dilution de la réalité est rendue possible par une narration dépersonnalisée dont l'homme n'est plus le repère. Il convient, par conséquent, à la suite de ce chapitre, de démontrer que la poétique robbe-grillétienne est symbolique d'une vision du monde considérablement altérée par l'expérience de l'homme en général, l'artiste en particulier.

¹⁹⁸ *Le Livre à venir, op. cit.*, « la clarté romanesque », pp. 238-239.

PARTIE III :
DE LA POETIQUE A LA VISION DU MONDE

CHAPITRE 5 : L'AUTO-REFERENCIALITE DE L'ŒUVRE

L'écriture robbe-grillétienne nie la cohérence narrative interne. Les idées s'enchaînent dans l'axe syntagmatique avec des séquences qui, parfois, affichent leur incohérence. Cette « *auto-représentativité de l'œuvre* »¹⁹⁹ découle du fait que les « *nouvelles bases* »²⁰⁰ prônées par Nathalie Sarraute étaient déjà fonctionnelles.

En effet, après la Seconde Guerre mondiale, la prise de conscience de l'incommunicabilité du monde participe de l'affirmation de la morosité ambiante déjà lisible dans *La Métamorphose* (1913) de Kafka. Le roman s'applique à donner forme à ce délaissement de l'homme livré à lui-même. Le désespoir issu du sentiment de ne pouvoir attendre aucun secours ni du réel ni d'une quelconque doctrine humaine désarticule profondément la cohérence du langage. Du moment que celui qui raconte est moins sûr de lui, parce que maîtrisant moins l'objet de sa narration, l'écriture bouleverse les schémas traditionnels. En bon observateur, Amadou Falilou Ndiaye dira :

*« L'incertitude, où se trouve l'écrivain, nous ouvre à l'inquiétude d'une pensée, confrontée à l'ordre d'un monde où les valeurs humanistes ne sont plus dicibles. Aussi bien, l'écriture s'en trouve-t-elle, dans une certaine opacité, altérée par cette négativité »*²⁰¹.

Dès *La Nausée*, Sartre nous fait découvrir, dans une sorte de vertige métaphysique, l'absurdité de la vie. Antoine Roquentin vit une existence

¹⁹⁹ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 120.

²⁰⁰ *L'ère du soupçon, op. cit.*, p. 12.

²⁰¹ *Camus, l'Africain*, Thèse de Doctorat de 3^e Cycle, U.E.R. de Littérature française, centre de Recherche de Littérature générale et comparée, Université de Paris IV – Sorbonne, Paris, 1985, pp. 319-320.

difficile et sans issue. Dans ces moments apocalyptiques, il éprouve du mépris à l'égard de ses semblables, des objets qui peuplent ce monde et de lui-même.

« L'existence s'était soudain dévoilée (...) nous étions un tas d'existants gênés, embarrassés de nous-mêmes, nous n'avions pas la moindre raison d'être là, ni les uns, ni les autres (...) de trop ; c'était le seul rapport que je puisse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux (...) et moi (...) aussi j'étais de trop »²⁰².

En 1942, inspiré par le tragique de la condition humaine, Camus, dans *L'Étranger*, peint un personnage singulier qui semble être dépourvu de toute attache culturelle. Ce qui justifie la passivité de Meursault qui n'obéit qu'aux exigences élémentaires de ses instincts ou de ses sens ; pour le reste, il se détermine comme au hasard, car il a conclu une fois pour toute à l'absurdité de l'existence et pense que toutes les décisions, prises de positions se valent et conduisent à la déchéance humaine.

Cependant, même si, dans le fond, les romans camusien et sartrien sont à la recherche perpétuelle du langage le plus propre à traduire l'intention du moment, ils témoignent d'un idéal d'artiste qui s'apparente à l'idéal classique. La nouveauté se ressent plutôt dans le contenu qui a réussi la gageure d'engager le roman dans des voies nouvelles.

C'est dans la seconde moitié du XXe siècle que, rompant définitivement avec le roman traditionnel qui se posait en analyste rigoureux de l'homme et se plaisait à démontrer le mécanisme de la conscience, le nouveau romancier reproduit sans arrangement possible le désordre illogique de la vie. Le romancier ignore sa destination, car c'est l'acte qui consacre la naissance du roman. Il n'y a point de plan préconçu ; l'écrivain n'assure plus la parturition

²⁰² *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938, pp. 179-180 et 181.

de son œuvre ; celle-ci se suffit à elle-même et illustre bien la remarque de Nathalie Sarraute qui, revenant sur le projet de l'écriture, affirme :

« Pour l'écrivain, l'œuvre doit se suffire à elle-même, il n'y a rien à y ajouter. Et quant à sa genèse, le processus de germination, de maturation d'une œuvre est si obscur, la part de l'irrationnel, de l'inconscient y est si grande, qu'il n'est pas possible à l'écrivain d'en parler »²⁰³.

C'est dire que « *les hasards de l'intrigue* » (J., 83) sont la résultante d'une écriture orpheline de son écrivain. Du coup, chacun des personnages du roman, donnant son point de vue et participant à l'élaboration du texte, se développent d'innombrables²⁰⁴ axes de lecture qui, tout en étant différents, ne s'excluent pas pour autant.

²⁰³ « La Littérature aujourd'hui II », *Tel Quel*, n° 9, 1962, p. 51.

²⁰⁴ Christian Blot-Labarrère dira qu'« *écrire, ce n'est pas raconter des histoires, c'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois* », in *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 22.

5 - 1. L'énonciation imaginaire

Le renoncement aux schémas traditionnels du roman s'accompagne, chez Robbe-Grillet, d'une volonté de faire de l'œuvre littéraire une réalité autonome qui s'assume et s'auto-réfère. S'il est vrai que Balzac, en essayant de concurrencer l'état civil, poursuivait un objectif analogue, Robbe-Grillet va plus loin, car sa création ne se veut pas imitative. Le monde romanesque de Robbe-Grillet est un monde autre. Si, pour concurrencer le monde, Balzac s'appuie sur un contenu qui relève de la sociologie, de la morale ou de la politique, Robbe-Grillet, quant à lui, considère ce matériau comme une réalité amorphe et sans importance. Dès lors, il apparaît que le contenu des *Gommes* n'est ni une version moderne d'*Œdipe*, ni un récit policier, mais la manipulation d'éléments narratifs gratuits, pour ainsi dire.

Il n'y a ni bien ni mal dans *Les Gommes*, on n'y trouvera non plus ni vrai ni faux absolu. Étrangement, toutes les hypothèses émises sur l'attentat meurtrier finiront par apparaître vraies d'un certain point de vue, même celles qui, par rapport aux renseignements dont disposait progressivement le lecteur, semblaient les plus folles, les plus éloignées de la vérité.

En établissant un certificat de décès qui date la mort de Daniel Dupont, le docteur Juard donne raison à ceux qui croient qu'il est mort. Du coup, Madame Smite, expliquant à Wallas les circonstances du meurtre, a eu raison d'accuser le docteur Juard, comme l'atteste ce passage :

« Il m'a dit : « c'est juste une petite blessure au bras ; ne vous inquiétez pas, ce n'est rien de grave ». Je voulais le soigner moi-même, mais il ne m'a pas laissée, buté comme il était je vous ai dit – et il a fallu que j'aie appelé ce médecin de malheur, qui l'a emmené en voiture. Il ne voulait même pas qu'on le soutienne pour descendre l'escalier ! Mais quand je suis arrivée à la clinique, ce matin de bonne heure, pour lui porter du linge, j'ai compris tout de suite qu'il était mort. « Arrêt cœur », qu'il

m'a dit, ce faiseur d'anges ! Et il n'était pas plus fier que ça, allez, mon garçon. Je n'ai pas insisté ; pourtant je voudrais bien savoir qui l'a tué si ce n'est pas lui ! Pour une fois, Monsieur Dupont aurait mieux fait de m'écouter... » (G., 92).

Ainsi, la mise en circulation du certificat renforce les soupçons de Madame Smite. Si l'on suit le raisonnement de cette dernière on en déduit que le docteur Juard a profité de la naïveté de Daniel Dupont mais également de sa blessure pour l'éliminer et se précipiter à établir un acte de décès ; car, plus le blessé allait rester longtemps en vie, plus sa responsabilité allait être engagée.

Outre Madame Smite, l'inspecteur adjoint a, lui aussi, raison d'évoquer deux assassins puisqu'il faudra les deux coups de feu de Garinati et Wallas pour que Dupont meure. De fait, même s'il bute sur l'identité des deux meurtriers, il a au moins, le mérite d'avoir émis une hypothèse qui met l'accent sur le retour de l'acte. Antoine, lui aussi, voit juste en affirmant à l'ivrogne que « *Daniel (...) n'est pas mort du tout* » (G., 17). En effet, au moment où il tenait ces propos, il n'y avait que la toute première balle qui avait partiellement fait son œuvre. Et comme celle-ci n'était pas meurtrière, sa conclusion colle bien à la réalité. De même, l'ivrogne, en donnant l'information selon laquelle un nommé Albert Dupont est mort, reste fidèle à la réalité, car le texte nous renseigne que toutes les 24 heures il y a un meurtre et donc malgré le désaccord de son interlocuteur, il convient de se demander si les 24 heures auxquelles il se réfère ne sont pas autres que celles de ce dernier. D'ailleurs, l'épilogue lui donne raison :

« Eh bien, qu'est-ce que je disais !

Eh bien ? Qu'est-ce que tu disais ? demande l'herboriste.

Hein, le patron, qu'est-ce que je disais ! Albert Dupont qui est mort !

Regarde donc si c'est pas Albert qu'il s'appelle et s'il n'est pas mort » (G., 261).

L'usage de l'imparfait suggère qu'en réalité au moment où le patron du *Café* niait les allégations de l'ivrogne, le meurtre d'Albert Dupont avait bien eu lieu. D'ailleurs, on aurait dû douter de la crédibilité des propos du patron, car quand on lui avait demandé d'apporter la preuve de ses propos :

« - Tu as un journal ?

Antoine cherche dans les poches de son pardessus, puis il se rappelle :

- Non, je l'ai laissé à ma femme » (G., 17).

Mais même si le patron a eu tort de ne pas croire à l'information de l'ivrogne, il s'inscrit dans une logique de contestation qui dévoile une autre réalité : la tentative d'assassinat de Daniel Dupont. Lorsqu'il affirme que Daniel Dupont ne peut pas être mort si vite, il voit juste également, puisqu'il n'est mort qu'officiellement.

Le seul défaut de toutes ces hypothèses est qu'elles anticipent ou retardent l'intrigue²⁰⁵. L'exemple de l'ivrogne est, à cet effet, illustratif. Pendant que tous les « *citoyens* » (G., 52) tentent d'éclairer leurs hypothèses sur la mort annoncée du très célèbre professeur Dupont, il vient parler d'un meurtre apparemment secondaire. Il est donc un peu en marge de l'actualité brûlante. De même, Laurent qui avait affirmé que Daniel Dupont s'était suicidé disait

²⁰⁵ Par le biais des anachronismes s'incrute, dans le récit, un sens caché qui entoure de mystère toutes les enquêtes menées. *Les Gommès* investit ainsi le roman policier où, selon Pierre Boileau et Thomas Narcejac, « *enquête et mystère sont créés ensemble, de telle manière que, toujours, l'enquête emprunte au mystère une efficacité rare et merveilleuse, tandis que le mystère oppose à l'enquête une opacité particulièrement effrayante. Mystère et enquête se développent l'un par l'autre, se font valoir l'un l'autre, ne sont, au fond, que deux aspects complémentaires et dialectiquement liés d'une même fiction* », in *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l'Homme », 1964, p. 9.

vrai. Seulement, cela paraissait être une contrevérité parce qu'il pense à contretemps. Sa version du suicide se vérifie dans la mesure où c'est parce qu'il a pris son rêve pour réalité (en arrivant à la villa, il imagine que l'assassin pourrait, à nouveau, l'y guetter et son comportement est déterminé par ce doute) que Dupont finit par mourir donc par sa propre faute. Ainsi, tout est vrai en parti et rien n'est vrai absolument :

« Je voulais raconter une histoire qui se détruirait elle-même au fur et à mesure »²⁰⁶.

Mais il nous faut insister particulièrement sur le fait que c'est à cause de son imagination que Dupont se fait tuer. L'homme qui le conduit à sa villa a « *La carrure imposante, les manières sobres, le visage dur et fermé d'un tueur de cinéma* » (G., 247). Mais Dupont qui le prend d'abord pour un garde du corps : « *En réalité ce doit être un des « gardes du corps » que Roy-Dauzet entretient, plus ou moins officiellement* » (G., 247), se raisonne : « *Son allure avait trompé le professeur, qui sourit maintenant de son propre romantisme* » (G., 248) et lorsqu'il pense que le tueur peut être revenu, il qualifie « *ces craintes successives* » de « *plus ou moins chimériques* » et s'en trouve « *agacé* » (G., 250).

Cependant, il agit comme si le tueur était là : il prend son revolver, se déplace avec précaution. Et c'est en entendant les bruits discrets qu'il fait que Wallas interprète sa venue comme celle de l'assassin. C'est donc parce que Wallas, lui aussi, interprète mal ce qui se passe qu'il tue Dupont. Or, Wallas dans le roman a un double souci : d'une part, il ne cesse de déformer les phénomènes en leur ajoutant un sens²⁰⁷, d'autre part, il cherche à ne pas céder

²⁰⁶ Robbe-Grillet cité par Madeleine Chapsal, *Le jeune roman*, *L'Express* du 12 janvier 1961, p. 32.

²⁰⁷ Lorsque le commissaire Laurent considère que cette affaire mérite d'être classée, il refuse de le suivre, car il « *n'aime pas ces plaisanteries* » (G., 61).

face aux interprétations d'autrui. Dans *Les Gommès*, la conversation, même la plus volontairement anodine, débouche sur une série de réactions qui font dévier le personnage de son projet initial. C'est le cas de Wallas qui, en cherchant des informations neutres, débouche sur des éléments déjà interprétés, dans lesquels se reflètent les soucis et les obsessions des interlocuteurs. C'est le cas lorsque, demandant son chemin, « *Il ne sait pas comment poser sa question : il n'a pas pour l'instant de but précis ; quant aux locaux de la police (...) il répugne à les nommer, moins par méfiance professionnelle que par désir de rester dans une neutralité commode, au lieu d'aller à la légère éveiller la crainte ou simplement la curiosité* » (G., 54). En effet, quelle que soit la manière dont la question sera posée, elle éveillera une série de questions-réponses qui vont le faire sortir de sa neutralité souhaitée.

Dans ce roman, si toute parole est vérité c'est qu'en réalité aucun support fiable n'existe pour distinguer le vrai du faux. Les personnages ne cherchent pas à canaliser leurs propos selon un conformisme qui pourrait englober et harmoniser les particularités. Cette attitude est bien conforme à la volonté de se laisser guider par le hasard. On songe à Rudyard Kipling qui déclame dans son œuvre :

« *Qu'aucun mauvais rêve ne trouble mon sommeil
Que ne me harcèlent les puissances des ténèbres* »²⁰⁸.

L'invention n'est donc plus le privilège de l'écrivain. Elle se trouve partagée entre les divers personnages qui invitent à leur tour le lecteur à exercer ses capacités créatrices sans l'intermédiaire de quelque auteur.

Les différentes versions se neutralisent car, l'écrivain, en déléguant ses pouvoirs simultanément à tous les personnages, a pris le soin de les placer au

²⁰⁸ *Au hasard de la vie. Histoires en noir et blanc [et autres textes]*, Paris, Robert Lafont, coll. « Bouquins », 1988, « le Rick-Shaw fantôme », p. 825.

même niveau sans une quelconque hiérarchisation. Toute tentative de positionnement des récits en ordre concurrentiel s'amenuise. Les personnages deviennent des participants actifs au projet d'écriture. Robbe-Grillet avoue d'ailleurs cette délégation de pouvoir, en affirmant :

« Les recherches aventureuses que j'opère sur la narration (...) ont envahi tout le champ du récit : chaque personnage devient un interlocuteur puis un répondant puis un scripteur, car (...) ils sont tous aussi en train d'écrire le livre : à chaque instant, ils prennent un carnet ou un dossier ou une feuille pour devenir l'écrivain qui relate »²⁰⁹.

Ces romanciers virtuels²¹⁰, s'ignorant ou abondant dans des sens divers, créent des hypothèses qui s'accumulent les unes sur les autres dans la constitution d'un récit qui ne mérite plus le nom d'intrigue. Roger-Michel Allemand corrobore ces pratiques, en avançant :

« Tout prédicat devient vite susceptible d'être immédiatement suivi de son contraire ou mis en doute par un élément d'indétermination qui contribue à souligner l'artificialité d'une représentation imaginaire »²¹¹.

²⁰⁹ Robbe-Grillet après la communication de Françoise Van Rossum-Guyon, « Le Nouveau Roman comme critique du roman », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, op. cit.*, p. 165.

²¹⁰ Cette virtualité n'est pas sans rappeler la structure du roman policier où « la plupart du temps, on ne voit pas le rapport nécessaire intime, qui unit les personnages et les choses, autour d'eux ; (...) le héros d'un roman policier est quelqu'un qui s'éveille et n'arrive pas à se situer. Il y a une fenêtre ; quelle fenêtre ? Une porte, qui ouvre sur quoi ? Et qui est celui qui s'éveille et qui a perdu jusqu'à son nom ? (...) [Le roman] se décompose, perd son unité et sa vie profonde ; il n'est plus qu'une histoire dont chaque élément est contingent. On pourra modifier le milieu, le décor, les personnages, à volonté », affirment Boileau et Narcejac, *Le roman policier, op. cit.*, p. 218.

²¹¹ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 120.

C'est pourquoi, dans *Les Gommages*, quand le lecteur semble prendre le bon bout, tout s'arrête avec une brusquerie étrange. La flexibilité déjoue toute recomposition. Les flux et reflux de la raison sont mis à nu. Il s'avère alors opportun de ratisser large, car plus le champ de vision est large, plus la chance de prolifération des pistes de création est grande. Peu importe l'ordonnance des faits évoqués, puisque « *Les significations du monde, autour de nous, ne sont plus que partielles, provisoires, contradictoires même, et toujours contestées. Comment l'œuvre d'art pourrait-elle prétendre illustrer une signification connue d'avance, quelle qu'elle soit ? Le roman moderne (...) est une recherche* » (*P.N.R.*, 120). Et cette recherche confond et traite avec les mêmes égards les simulacres, les brouillons, les esquisses et les résultats.

Manifestement, Robbe-Grillet accorde une grande importance à l'inconscient qui échappe à tout contrôle. Il se refuse à « *arranger le passé vécu* » (*D.J.C.*, 189). La production du texte se détourne de l'ordre de la syntaxe par une « *trame trouée* » (*M.R.*, 213) dont l'avènement coïncide avec le vacillement du sens²¹². Dans *La Jalousie*, cette évanescence provoque une discontinuité de la mémoire qui se manifeste à travers l'inertie du narrateur. Ce dernier ne se signale ni en parole ni en action. Il est en marge du «je» narratif. Par conséquent, l'écriture qui s'abreuve à la source de l'imaginaire est morcelée, fragmentée, chaotique ; tel est le nouveau paysage scriptural que décrit Robbe-Grillet à travers les images suivantes :

« *Les feuillets disjoints de mon manuscrit, éparpillés en ordre aléatoire et changeant, toujours à refaire, (...) minés (...) par*

²¹² Cette errance, dans l'œuvre robbe-grillétienne, est assimilable à l'entreprise des nouvellistes qui, dans leur production, s'accordent à mettre en relief un certain vacillement de sens. Nous nous référons à Jean-Pierre Aubrit qui, analysant la structure de la nouvelle, affirme : « *La nouvelle (...) ne fait émerger que des éléments épars sur fond de néant : gestes sans luxe de motivation, fragments de vie qu'il nous faut relier entre eux ou rapporter à un ensemble qui reste dans l'ombre, ébauche de décor parfois proche de l'abstraction* », in *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Collin/VUEF, 2002, p. 151.

des ratures, les remords, l'oubli, ne seraient donc eux aussi que des fragments du roc en décomposition, comme des plaques de mica fragile arrachées au granit, à demi transparentes, à demi brumeuses, sillonnées de rayures qui s'entrecroisent en formant d'indéchiffrables et multiples réseaux » (D.J.C., 75).

Ces réseaux qui s'affichent en labyrinthe apparaissent clairement à travers les lectures de A... et Franck. Ces derniers, à la lecture du « roman africain » (J., 54), s'aperçoivent qu'en réalité toute « chance » (J., 83) de tomber sur une intrigue achevée est inexistante et, de fait, il leur appartient de construire une « nouvelle hypothèse » (J., 83).

Mais il est à noter que, si dans *Les Gommages* et dans *La Jalousie* les rebuffades que l'écriture fait subir au simulacre d'intrigue en arrivent à la fragmentation du récit par défaut d'informations concordantes, dans d'autres romans de Robbe-Grillet, celle-ci s'obtient par excès. C'est le cas dans *Le Voyeur* où le blanc typographique, mettant un terme à l'évocation du prétendu viol d'une certaine Jacqueline, crée l'effet inverse. L'image se multiplie en tous lieux du texte, et cela sans introduction préalable. Aussi, en guise d'illustration, pouvons-nous nous reporter au passage qui relate sans aucune transition possible les images de l'océan, des mouettes, d'une maison, d'une jeune fille – Jacqueline probablement – sur un lit :

« Une petite vague se brisa contre les roches, au bas de la pente, et vint mouiller la pierre à une hauteur où celle-ci auparavant était bien sèche. La mer montait. Une mouette, deux mouettes, puis une troisième, passèrent à la file, remontant le vent de leur lent vol plané – immobile. Il revit les anneaux de fer fixés contre la paroi de la digue, abandonnés et submergés tout à tour par l'eau qui s'élevait et s'abaissait en cadence, dans l'angle rentrant de la cale. Le dernier des oiseaux, décroché soudain de sa trajectoire horizontale, tomba comme un caillou, creva la

surface et disparut. Une petite vague frappa le roc avec un bruit de gifle. Il se retrouva dans l'étroit vestibule, devant la porte entrebâillée sur la chambre au carrelage noir et blanc.

La jeune fille aux allures craintives était assise sur le bord du lit défait, ses pieds nus reposant dans la laisse du tapis en peau de mouton » (V., 75).

Le viol prétendu de la jeune fille, dans les moments les plus inattendus et à l'aide de fantasmes, remonte à la surface l'univers morcelé avec lequel Mathias, ou tout simplement l'être humain, entretient des rapports lacunaires. La reconstitution de la scène du viol à partir d'une imagination proluxe et féconde trahit mal le creux de l'intrigue. De fait, l'écriture, pour combler le déficit de l'histoire, construit des fragments. Mais ces fragments, d'une part, ne se ressemblent pas les uns aux autres et, d'autre part, ils ne sont pas de la même structure que ceux auxquels ils se substituent. Moins qu'une jonction des divers éléments du puzzle, la fragmentation par excès fait émerger ce qu'il convient d'appeler une « présence de l'absence ».

En somme, le blanc typographique est un procédé structural qui, constatant la réfraction de la narration, envahit ce vide à l'aide de motifs – « mouiller », « submergés », « chambre », « étroit vestibule », « porte entrebâillée », « lit défait », « pieds nus » – qui finissent par construire un champ sémantique de l'érotisme. Cumulé à l'affiche de cinéma, à la scène rêvée par la patronne de café, à l'article du journal faisant état d'un viol de Jacqueline-Violette, l'acte sexuel s'énonce dans une mise en scène où le violeur, la violée, le cadre du viol, le témoin du viol ne sont rien d'autre que l'écriture elle-même :

« Violette avait les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc, les talons touchant la souche mais écartés l'un de l'autre de toute la largeur de celle-ci – quarante centimètres environ. On ne distingue pas la cordelette

les maintenant dans cette position, à cause d'une touffe d'herbes qui pousse par-devant. Les avant-bras sont liés ensemble dans le dos, au creux de la taille, chacune des mains dans l'angle du coude opposé. Il faut aussi que les épaules soient attachées à l'arbre, en arrière, probablement au moyen de lanières qui passent sous les aisselles, mais dont on suit mal le parcours » (V., 84).

Le redoublement visant à confondre Jacqueline et Violette en une seule Jacqueline-Violette suffit à démontrer que l'écriture prolonge la vacuité du monde par une imagination qui, elle-même, est vide. Ce qui fait dire à Marguerite Duras que l'ambition du romancier repose sur un paradoxe :

« Tout ce qu'on peut faire, c'est de parler de l'impossibilité de parler »²¹³.

Un déchirement du sens s'opère avec « *une toute autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle* »²¹⁴. Cette discontinuité s'inscrit dans une dynamique qui « *n'a rien à dire au-delà d'une présence créée* »²¹⁵. Elle s'octroie un sauf-conduit qui l'autorise à se disperser dans tous les sens. Dans *Le Miroir qui revient*, l'évocation d'un tableau de Marc Tansey en est une parfaite illustration :

« Depuis quelques semaines est exposée, au Musée d'art moderne de New York, une vaste toile où l'on me voit (...) au

²¹³ *Hiroshima mon Amour*, « Scénario et dialogue », Paris, coll. « Folio », 1959, p. 10.

²¹⁴ Eric Hoppenot, « Maurice Blanchot et le mythe », www.mauriceblanchot.net, 28 février 2004.

²¹⁵ Louis Bazinet, *Le Lecteur comme écrivain*, op. cit., p. 39.

milieu des fragments épars (...) représenté à genoux au milieu d'une sorte d'immense désert, à la surface duquel se trouvent répandues des (...) pierrailles, que je suis en train de laver, une à une, avec une brosse et une cuvette. En s'approchant (...), on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'objets (...) reconnaissables, bien que fossilisés et en miettes, qui sont les débris disparates de notre civilisation, de notre culture, de notre histoire, comme le Sphinx de Gizèh, la figure de Frankenstein, ou quelques fantassins de la Première Guerre mondiale, mélangés à des éléments brisés tirés de mes propres récits, romans ou films (...), et jusqu'à mon propre visage, et aussi moi-même à genoux en train de laver, reproduit à l'échelle très réduite et pétrifié comme tout le reste » (M.R., 58-59).

Visiblement, Robbe-Grillet semble prouver implicitement que ce tableau est le produit d'une imagination qui puise sa source de son inconscient, à telle enseigne qu'on ne peut séparer son « *propre visage* » des « *éléments brisés tirés de [ses] propres récits* ». Cette aliénation de la faculté génératrice – l'esprit – oblige le récit à s'affirmer sans projet immuable. Jean-Claude Vareille en conclut que l'écriture d'Alain Robbe-Grillet est à l'image d'une « *activité sans cause et sans finalité, une énergie cinétique qui ignore qui l'a mise en branle, une dynamique à l'état pur (...); une quête vaine par nature, car sa spécificité est justement de résider dans cette avancée même et non dans son résultat* »²¹⁶.

Dans *Les Gommages*, par exemple, si Wallas ne parvient pas à se procurer « *une gomme douce, légère, fiable, que l'écrasement ne déforme pas mais réduit en poussière* » (G., 132) ; l'écriture, elle, s'en procure aisément et

²¹⁶ « Alain Robbe-Grillet et l'écriture : délice et supplice », *Critique*, n° 381, février 1979, pp. 154-155.

gomme tout sur son passage. Ce gommage, estime Djavari, est « *une invitation lancée à l'homme moderne de se libérer du poids écrasant du mythe qui le rattache aux essences et aux archétypes (...)* »²¹⁷.

Dans cette optique, la poétique du roman d'Alain Robbe-Grillet justifie certainement l'assertion d'Umberto Eco qui déclare :

« *Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité (...), car la seule vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité* »²¹⁸.

Dans *Les Gommages*, comment prendre pour vrai les propos des uns et des autres ? Entre Laurent et son adjoint, Wallas et l'ivrogne, Mademoiselle Dexter et Madame Jean, qui dit vrai ? Qui dit faux ? Est-ce nécessaire de le savoir ? A cette dernière question, Butor, dans *La Modification*, semble répondre négativement par un enchaînement de questions dénotant que l'essentiel c'est de poser des questions. Quant à la réponse, elle n'est pas obligée de se conformer à quoi que ce soit. Ainsi, dans *La Modification*, le narrateur s'adonne à une inquisition qui mélange identité, direction, motivation, goût, attente, sensation, faculté visuelle et auditive :

« *Qui êtes-vous ? Où allez-vous ? Que cherchez-vous ? Qui aimez-vous ? Que voulez-vous ? Qu'attendez-vous ? Que sentez-vous ? Me voyez-vous ? M'entendez-vous ?* »²¹⁹.

²¹⁷ M. H. Djavari, *La Fin du Nouveau Roman, problèmes esthétiques, problèmes de réception*, thèse de Doctorat, Université de Paris III, 1995, p. 64.

²¹⁸ *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Le livre de Poche », 1982, p. 613.

²¹⁹ *La Modification*, *op. cit.* p. 254.

Cette illustration révèle une absence totale de relation cohérente entre les personnages. Ils n'ont rien en commun. Toutes leurs tentatives de dialogue sont vouées à l'échec.

Corrélativement à cette absence de bijection entre les locuteurs, l'écriture se pervertit également. Du moment que la création est insensée, l'écriture se morfond « *dans les tiroirs de ses niveaux diégétiques qui empêchent le fonctionnement de l'illusion réaliste* »²²⁰.

Il y a une connexion directe qui s'établit entre les personnages et le lecteur et dans cette relation la question de la vérité demeure un « faux débat » sans enjeu. A ce sujet, Roland Barthes estime que :

*« Le roman de Robbe-Grillet reste donc parfaitement extérieur à un ordre psychanalytique : il ne s'agit nullement, ici, d'un monde de la compensation et de la justification, où certaines tendances seraient exprimées ou contre-exprimées par certains actes ; le roman abolit délibérément tout passé et toute profondeur, c'est un roman de l'extension et non de la compréhension »*²²¹.

La non prise en charge de la compréhension découle de la banalisation de la vérité. Avec Robbe-Grillet, le mot fiction acquiert tout son sens. Une place prépondérante est réservée à l'imagination qui, se définissant comme la faculté de créer des images ou de faire des combinaisons nouvelles d'images, découvre des pistes exploratoires qui ne se soumettent guère à un quelconque jugement. Robbe-Grillet, se prononçant sur cette gratuité de l'art, reconnaît :

²²⁰ Roger-Michel Allemand, *Alain Robbe-Grillet, op. cit.*, p. 128.

²²¹ *Essais critiques, op. cit.*, p. 89.

« Pour moi, (...) une idée est intéressante dans la mesure où elle est production, où elle a une descendance, où elle engendre, (...) et non pas parce qu'elle est vraie ou fausse »²²².

Au-delà d'une volonté de lever un coin du voile sur sa propre esthétique, Robbe-Grillet, à l'orée de son entreprise autobiographique, utilisera ces propos pour fustiger « la belle théorie nouvellement promue [du] Nouveau Roman²²³ » qui, après avoir initialement réagi contre les institutions intellectuelles hégémoniques de son époque, s'est mis à définir « de façon positive ses valeurs » (*M.R.*, 12) et à substituer à l'ancien système littéraire un nouveau système considéré comme seul détenteur de la vérité esthétique. C'est dire donc qu'avec Robbe-Grillet l'art évolue selon une logique dont la seule constance est l'inconstance. Selon Robbe-Grillet, la véritable théorie doit être « une constante remise en question » :

« Rien n'est plus mouvant, instable, explorateur, que le véritable esprit théorique, inquiet de toujours remettre en question l'acquis, sans cesse ouvert du côté d'un futur possible » (*D.J.C.*, 105).

L'enfermement est le chant du cygne de la création. Par conséquent, il faut garder la création ouverte et prospective, car dès « qu'une aventureuse théorie (...) est devenue dogme, elle perd aussitôt son charme et sa violence, et du même coup son efficacité. Elle cesse d'être ferment de liberté, de découverte, elle apporte sagement, étourdiment, une pierre de plus à l'édifice de l'ordre établi » (*M.R.*, 11-12).

²²² Discussion après la communication de Jean Ricardou, « Terrorisme, théorie », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, op. cit., p. 48.

²²³ « Fragment autobiographique imaginaire », in *Minuit*, n° 31, p. 3 ; repris dans *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 12.

Le travail du romancier consiste à utiliser des matériaux qui réfèrent à un réel dont l'accomplissement n'a pas un sens moral mais plutôt physique. Les éléments du réel physique variant sans cesse, le romancier s'attache alors à suggérer l'inutilité des dogmes. Avec constance et application, il estime que toute prétendue vérité est en réalité parfaitement vaine et ne peut accéder à l'essence des choses et des êtres. Par définition, un dogme a toujours raison alors que, dans le monde des hommes, l'absolu n'existe pas. Laurence Hareng commente à ce propos :

« La fiction n'est pas de l'ordre du non-être, puisqu'elle introduit des médiations dans le réel. Autant dire que la fiction explore les possibilités du réel (...). Il ne s'agit pas de produire un discours véridique, mais d'engendrer des habitudes, des contenus ayant la force de nos croyances »²²⁴.

Tel est, pourrait-on dire, l'horizon qu'ouvre *La Jalousie*. Dans ce roman, l'intrigue met en valeur des personnages. Le narrateur anonyme, pour montrer la culpabilité de A... et Franck, utilise, le plus souvent, ses organes de sens. En fait, le point de vue de Laurence Hareng est confirmé dans cette polysémie du discours romanesque ouvert sur un champ dont la finalité n'a pas pour objet la vérité. En plus d'une intrigue extrêmement subjective, un certain nombre d'indices indiquent qu'en réalité le souci du narrateur n'est pas de se conformer à une réalité statique et repérable mais plutôt de parvenir, par le biais de la récurrence, à attirer l'attention du lecteur sur des aspects souvent mal perçus du réel quotidien. Dans sa description de la bestiole, il introduit des

²²⁴ « Les fictions juridiques », <http://www.fabula.org>, 20 février 2005.

éléments qui traduisent plus ses convictions que ce qu'il a réellement vu. C'est le rôle que joue la mise en opposition dans la description suivante :

« La bête est immobile, comme en attente, droite encore, bien qu'ayant peut-être flairé le danger » (J., 164).

La scutigère a plusieurs fonctions dans le roman. Elle est d'abord l'indice qui révèle la présence de A... et/ou Franck. Ensuite, elle est un témoin qui, par ses rotations et mouvements, semble guider involontairement le narrateur et l'interpeller sur la « relation » qu'entretiennent A... et Franck.

A chaque fois qu'A... et Franck sont réunis, la bestiole se fait également remarquer par sa présence. Elle semble guider les yeux du mari pour éclairer sa lanterne sur les vices et comportements de sa femme. Mieux, la bestiole, si l'on se fie aux descriptions du narrateur, use de subterfuges pour éviter qu'en cas d'égarement du mari, les « amants » ne trouvent une situation propice à l'intimité. Dès que A... et Franck sont, en effet, seuls sans que le regard du narrateur ne s'intéresse à eux, la bestiole fait son numéro et attire automatiquement leur attention. Quand A... fait sa toilette pour recevoir, sans doute, Franck, « l'animal » s'arrête « au milieu de mur, juste à la hauteur du regard » (J., 165) et de surcroît, il se fait reconnaître « sans risque d'erreur » grâce à la partie postérieure de son corps. Du coup, la scutigère joue comme le rôle d'un détective privé agissant pour le compte du mari. Ce détective hors du commun est un témoin gênant. L'on comprend alors assez aisément le malaise qui habite A... à chaque fois qu'elle se trouve en face de son bourreau. Considérée comme une femme qui cache à son mari sa relation adultérine, A... est, à la fois, gênée et effarouchée par la présence du complice de son mari. Franck n'est également pas en reste. Il comprend que la présence de la scutigère incommode son « amante ». Ainsi, évitant d'offrir à son « adversaire » les preuves de sa culpabilité et voulant sans doute que sa relation avec A... perdure, il se met en action :

« Franck, sans dire mot, se relève, prend sa serviette ; il la roule en bouchon, tout en s'approchant à pas feutrés, écrase la bête contre le mur. Puis, avec le pied, il écrase la bête sur le plancher de la chambre » (J., 166).

La réitération du verbe « écraser » en dit long sur la volonté d'en finir avec un témoin de trop. Le passage qui suit, en donnant des indications sur le lieu où se trouvait Franck – « il revient vers le lit et remet au passage la serviette de toilette sur sa tige métallique, près du lavabo » (J., 166) –, fait allusion à l'extrême délicatesse de cette tâche.

C'est dire que dans *La Jalousie*, le matériau utilisé pour déployer l'intrigue est bel et bien de l'ordre du réel. Seulement, l'usage qui en est fait explore des horizons à la fois nouveaux et créateurs. Il faut admettre qu'un tel symbolisme de la scutigère est possible grâce à l'imagination créatrice qui, à force d'auto-produire son propre énoncé, réussit bien à concurrencer le réel. L'énonciation de *La Jalousie* montre que Robbe-Grillet fait usage d'un matériau qui lui est propre. Il ne cherche pas à harmoniser ses vues à celles d'un quelconque artiste. Il sait qu'à partir du puzzle que constitue l'univers, tout créateur peut à la fois être initiateur et original malgré le nombre impressionnant de créateurs qui peuvent le précéder. De même, l'usage d'un même matériau qu'un prédécesseur n'exclut en rien l'originalité, car c'est dans la forme que celle-ci se situe. En utilisant une bestiole comme détective là où la littérature classique l'aurait retenu comme symbole de l'insalubrité, Robbe-Grillet atteste que la seule vérité à laquelle un artiste peut prétendre réside dans la forme de ses écrits et non dans leur contenu.

Projet pour une révolution à New York illustre bien cela en présentant des personnages dont la motivation première est de se rendre visible et non de dire la vérité. C'est le cas de Laura qui, jouissant d'une « *raison vacillante* » (P.R.N.Y., 207), « *déraisonne* » (P.R.N.Y., 169), dit des « *bêtises* » (P.R.N.Y., 169) et « *ment sans arrêt* » (P.R.N.Y., 66). De même, les policiers sont à loger à la même enseigne que Laura. Ils possèdent un regard sans expression et sont

coiffés d'une casquette munie d'« *une large visière qui cache presque les yeux* » (P.R.N.Y., 209). Leurs yeux, principal instrument de leur fonction, ne sont plus opérationnels et rendent leur travail hasardeux. Outre les policiers, les « *communistes* » (P.R.N.Y., 212) portent un « *bandeau noir qui leur masque les yeux* » (P.R.N.Y., 212 et 213) et rend « *leurs regards aveuglés* » (P.R.N.Y., 213). Les « *fillettes de couleur* » (P.R.N.Y., 119) jouent dans la cour de l'école à une sorte de colin-maillard où l'une d'entre elles « *a sur les yeux un bandeau* » (P.R.N.Y., 119). Leur rythme est presque cotonneux, à l'instar de la démarche « *comme engourdie* » (P.R.N.Y., 121) de Laura, laquelle se déplace d'un « *pas somnolent de paralytique* » (P.R.N.Y., 121) avec « *des mouvements cotonneux de somnambule* » (P.R.N.Y., 206). Il s'avère que dans *Projet pour une révolution à New York* les yeux, rendus inopérants, ouvrent le champ à un récit imaginaire qui ne suit nullement l'ordonnance du réel.

Outre l'inactivité des yeux, la fatigue permet également de parvenir à un récit épuré de toute conscience. Dans *Le Voyeur*, les variations du niveau et de l'état de la mer provoquent chez Mathias d'importants changements. En effet, « *la fatigue du voyageur* » (V., 238) disparaît lorsque « *la mer, assez basse déjà, descend encore* » (V., 238). Mais si « *ce calme parfait* » (V., 238) est remplacé par le « *fracas grandissant* » (V., 144) des lames qui déferlent, Mathias se sent « *fatigué* » (V., 127) et ses facultés intellectuelles diminuent : il flotte dans un « *engourdissement* » (V., 92) prolongé. Il « *s'embrouille, entre le spectacle et la réflexion, au point de commencer lui-même à confondre la droite et la gauche* » (V., 108). Un « *effort de pensée lui est nécessaire* » (V., 115), il parcourt l'île « *sans beaucoup réfléchir* » (V., 186), « *le mal de tête (...) lui engourdit l'esprit* » (V., 191), il ne « *jouit [plus] de ses moyens* » (V., 213). Cette perte de l'esprit se matérialise physiquement par une perte de visibilité : il se passe « *la main sur les yeux* » (V., 172) et finalement il va jusqu'à « *fermer les yeux* » (V., 126). Il y a donc chez ce personnage un processus de dérèglement du système visuel qui culmine avec la panne du système rationnel. Cette fermeture est un clin d'œil à l'imagination qui envahit la narration sans crainte de censure. Ainsi, dans *Projet pour une révolution à New York* tout

comme dans *Le Voyeur*, les exemples précédents montrent que c'est la suppression de la fonction des yeux qui autorise, le plus souvent, le déploiement de l'imaginaire. Mais il est à noter qu'hormis la suppression, l'aliénation de l'univers exploré permet également à l'imaginaire d'envahir le champ de la représentation. Ce processus déjà perceptible, comme noté précédemment, dans *Les Gommages* et dans *La Jalousie*, est présent dans la quasi-totalité des œuvres de Robbe-Grillet. Dans *Topologie d'une cité fantôme*, les objectifs sont « hors de regard » (T.C.F., 149), rien n'est « discernable » (T.C.F., 9). Il est impossible de déchiffrer l'inscription qui fait l'objet de curiosité : l'écriture est illisible. Il est indispensable de s'approcher « de l'un des réverbères du quai, pour déchiffrer les caractères à l'encre bleue délavée » (T.C.F., 107). Mais, dans « la clarté vague souvent d'un vieux réverbère » (T.C.F., 150), « il n'y a pas assez de lumière pour déchiffrer les caractères » (T.C.F., 151) ou « le dessin maintenant brouillé par la nuit » (T.C.F., 164). Les yeux, dans ces cas précis, rencontrent un milieu défavorable. L'alternance obscurité/clarté, n'obéissant à aucune régularité, brouille toutes les tentatives de visualisation du réel.

Dans *La Maison de rendez-vous*, la couleur bleue de la villa répand « la douteuse clarté bleuâtre » (M.R.V., 56). Dans cet univers où la clarté est entravée par « le jour [...] qui n'est pas encore levé » (M.R.V., 212), les lampadaires produisent seulement une clarté bleuâtre et les becs de gaz une « lumière pâle » (M.R.V., 88) qui rappelle l'obscurité de la ville circulaire des *Gommages* :

« La nuit est maintenant presque complète. Les lumières que répandent d'insuffisants becs de gaz et quelques rares boutiques, n'arrivent à créer qu'une clarté douteuse et fragmentaire » (G., 121).

Cette « clarté douteuse » compromet fortement la tentative de l'ivrogne pour prouver qu'il n'y a qu'un seul homme dont l'imperméable forme au

niveau de l'épaule un « *minuscule accroc en forme de L* » (G., 121). De même, dans *La Maison de rendez-vous*, « *l'absence de lumière constitue encore une gêne supplémentaire pour des yeux venant du grand soleil extérieur* » (M.R.V., 145). La seule différence c'est que, dans *Les Gommages*, toute la ville est plongée dans les ténèbres alors que, dans *La Maison de rendez-vous*, c'est le cadre restreint de la villa qui est frappé du sceau de l'imperméabilité : « *il n'y a rien de discernable* » (M.R.V., 25). Il est impossible « *que l'on distingue quoi que ce soit* » (M.R.V., 58), on regarde « *sans rien voir* » (M.R.V., 70). Le regard est livré à la contemplation aveugle d'un univers dans lequel s'abîme un « *œil ensommeillé* » (M.R.V., 35). C'est dire combien la conscience, dont la vue est l'expression, est malmenée. C'est d'ailleurs pourquoi, lorsqu'il constate le regard absent de Lady Ava, le narrateur se « *demande si elle possède encore toute sa conscience, si elle n'est pas déjà en train de délirer* ». Ce délire est justement la convoitise du narrateur qui ne peut se mettre en valeur qu'en suivant l'imagination féconde des personnages sous l'emprise de l'inconscient. Ainsi, les « *yeux sans vie* » (M.R.V., 151) caractérisent des personnages errants et obligés de ne se fier qu'à leur imagination.

Projet pour une révolution à New York compte également de nombreuses situations où « *l'obscurité* » (P.R.N.Y., 83) prédomine. Ainsi, dehors, « *le vide complet de la nuit* » (P.R.N.Y., 112) fait écho à « *la quasi obscurité bleuâtre de la nuit qui achève de tomber* » (P.R.N.Y., 172) et les réverbères ne jettent qu' « *une clarté douteuse aux ombres déformantes* » (P.R.N.Y., 60). Dans le métro, le tunnel est sans lumière et les quais sont mal éclairés. Dans la maison même du narrateur, il y a « *peu de lumière de l'autre côté de la porte* » (P.R.N.Y., 7 et 8) qui donne sur un obscur vestibule. Dans la chambre de Laura règne également « *l'obscurité la plus complète* » (P.R.N.Y., 19). Dans cette pénombre, le regard est condamné à l'impuissance :

« *Il s'agit de trois hommes, ou bien de deux hommes et d'une femme, c'est difficile de le préciser, tant ils sont vus (...) dans une insuffisante lumière* » (P.R.N.Y., 60).

La lumière n'est pas partout suffisante pour que le comptage des pavés soit commode. On ne distingue rien d'identifiable dans une quelconque direction. De même, « *l'intérieur [de la chambre de Laura] est trop sombre* » (P.R.N.Y., 43) pour que la jeune fille puisse être vue. Et c'est précisément pour échapper à la conscience, pour éviter « *de signaler sa présence au criminel* » (P.R.N.Y., 15). L'obscurité est un facteur d'aliénation de l'esprit et sa présence exclut tout raisonnement rationnel. C'est dans les ténèbres qu'il faut tenter de situer le crime. Il est lui-même ténébreux et obscur. L'ombre qui couvre le crime dans *Projet pour une révolution à New York* était déjà présent dans *Les Gommès* où :

« *Wallas erre à travers la ville, au hasard. La nuit est humide et froide. Toute la journée le ciel est resté jaune, bas, enfumé – un ciel de neige – mais il n'a pas neigé et ce sont maintenant les brouillards de novembre qui s'installent. L'hiver vient vite cette année.*

Les lumières au coin des rues tracent des cercles de clarté rousse, qui suffisent tout juste à empêcher le passant de se perdre. Il faut faire très attention, pour ne pas buter du pied contre les bordures de trottoirs » (G., 239).

L'errance de Wallas prime sur la mise en garde du narrateur – « *faire très attention* » – car, le hasard va se manifester à travers tous ces tâtonnements. Tâtonnements qui culminent avec la mort de Daniel Dupont dont le « *chapeau (...) demeuré enfoncé sur la tête* » (G., 252) réalise en lui une image parfaite de l'expression « *se voiler la face* » (P.R.N.Y., 27). D'ailleurs, la justesse de l'expression se justifie par le fait qu'aussi bien dans *Les Gommès* que dans *Projet pour une révolution à New York*, en plus d'une nature défavorable, les personnages se plaisent à voiler leur regard. Dans *Les Gommès*, Dupont a le pressentiment que quelqu'un l'attend dans son bureau. Il prend la précaution de marcher prudemment pour ne pas attirer l'attention du

tueur embusqué. Cependant, sa prévenance reste incomplète car ses lunettes dont le verre gauche est le plus foncé ne sont pas ôtées. De fait, de sa confrontation avec le tueur embusqué, il part défavorisé. Aussi le fait que les verres ne soient enlevés qu'à la mort – « *c'est le verre gauche qui est le plus foncé. Wallas pose les lunettes à terre et se relève* » (G., 253) – est-il révélateur du fait que la cachette de Dupont, assimilable à une double vie, était inconsciemment soumise au port de lunettes. En brouillant son regard, Dupont s'est brouillé la vie. Wallas, le tueur embusqué, comprend d'ailleurs qu'avec « *les lunettes à terre* » sa mission l'est aussi : « *Il n'a pas envie de poursuivre la fouille. Il a plutôt envie de s'asseoir* » (G., 253). Dans *Projet pour une révolution à New York*, le port de « *lunettes noires* » (P.R.N.Y., 32) manifeste également l'affaiblissement de la conscience et, parfois même, la mort. Ce qui justifie la mort par « *un battement de paupières* » (P.R.N.Y., 191) de cet homme qui, « *frappé d'un coup de pistolet* » (P.R.N.Y., 26), ramène la « *main en avant et la porte à ses yeux* » (P.R.N.Y., 27).

Si, dans les deux romans, il y a meurtre, il faut admettre qu'il n'est pas permis à la conscience d'investir les crimes. Ils sont le fruit d'une imagination qui pervertit toutes les zones de passage de la conscience. Dans cet environnement où l'inconscient, par le biais de l'imagination, est en passe de devenir le maître, le regard, en tant qu'outil de la conscience, est bien évidemment placé dans des conditions qui handicapent l'efficacité. Aux illustrations des *Gommes* et de *Projet pour une révolution à New York* s'ajoutent celles de *Dans le labyrinthe* où « *il est impossible de bien distinguer, tant l'intérieur est sombre* » (D.L., 54). Dans la chambre « *sans fenêtre* » (D.L., 196) où n'est allumée qu'une lampe, tout « *semble dans une obscurité relative par rapport au rond éclatant de clarté découpée sur le plafond blanc* » (D.L., 79). Qui plus est, « *l'œil qui a fixé trop longtemps celui-ci n'aperçoit plus, lorsqu'il s'en détourne, aucun détail sur les autres parois de la pièce* » (D.L., 79). Même en dehors de la pièce, la visibilité est chaotique. Le soldat, lorsqu'il marche en pleine tempête de neige, est amené à incliner la tête en avant de telle sorte que son « *regard se trouve dirigé vers le sol* » (D.L., 17), à baisser les

yeux, à appliquer « *sur le front la main qui protège les yeux, laissant tout juste apercevoir quelques centimètres de sol devant les pieds* » (D.L., 11), ou bien, s'il « *s'obstine à lever les yeux* » (D.L., 31), à recevoir de la « *neige dans les yeux* » (36) et à jouir de ce fait d'une « *vue brouillée* » (D.L., 15). Le soldat est obligé de plisser les paupières pour éviter d'être complètement « *aveuglé par les fins cristaux qui le frappent de plein fouet* » (D.L., 93). Etant donné ces circonstances, il est naturel que le soldat se contente de regarder de manière diffuse « *la neige qui tombe* » (D.L., 49) ou de « *fixer la pénombre* » (D.L., 29 et 108) : c'est comme si « *le soldat ne voyait pas l'enfant – ni l'enfant ni rien d'autre. Il a l'air de s'être endormi de fatigue, assis contre la table, les yeux grands ouverts* » (D.L., 29). De fait, parallèlement à ses pertes de vision qui conduisent le soldat à la fermeture des yeux, il y a également une perte de connaissance qui résulte de l'endormissement des autres organes de sens. C'est dire que la conscience du personnage, dans l'œuvre robbe-grillétienne, est érodée. C'est le cas de *Dans le labyrinthe* où le personnage, ayant perdu connaissance, est « *recroquevillé sur lui-même, ne parlant plus, n'entendant rien, ne remuant pas plus que s'il était mort* » (D.L., 198). L'inactivité des organes conduit à un assoupissement des personnages. Cette léthargie fait que leurs actes ne sont plus régis par une logique d'ordonnance soumise à la volonté de la conscience mais plutôt selon une succession de contingences qui se perdent dans les méandres de l'inconscience. Ce transfert de compétence préfigure un récit fortement soumis aux aléas du hasard. *Dans le labyrinthe* met en scène un soldat qui manifeste des facultés intellectuelles limitées : « *aucune pensée ne se devine* » (D.L., 28) dans son visage inexpressif. Il ne pense rien, il oublie la plupart des choses récentes. Il a « *l'esprit troublé par un défaut de souvenirs* » (D.L., 191) et avoue une grande ignorance en répondant « *je ne sais pas* » (D.L., 35, 62, 63, 71, 143 et 197) à la plupart des questions qui lui sont posées. Bref, il délire le plus souvent. Pour y remédier, un semblant de solutions est proposé : le soldat prend les services d'un adjuvant qui lui sert de guide et lui prête son regard. Mais, étant donné que cet adjuvant n'est rien d'autre qu'un enfant qui, par essence, symbolise l'innocence, la naïveté, il

apparaît, dès lors, qu'on n'est pas loin de la situation de départ. Dans *Les Gommages*, les personnages s'assoupissent, sombrent dans le sommeil, perdent connaissance. Le patron du « *Café des Alliés* » (G., 11) est condamné à obéir à des automatismes dont l'inconscient est le seul maître d'œuvre :

« *De très anciennes lois règlent le détail de ses gestes* » (G., 11).

Les objets de son établissement semblent alors se mouvoir d'eux-mêmes, sans l'intervention du patron, lequel « *n'a pas encore recouvré son existence propre* » (G., 11) : « *il est l'heure où les douze chaises descendent doucement des tables de faux marbre où elles viennent de passer la nuit*. La syntaxe de la phrase est adapté, pourrait-on dire, à un mouvement autonome des chaises. Ce sont les chaises qui se positionnent, d'autant plus que le « *bras machinal* » qui les remet en place, même s'il appartient au patron, manifeste son adhérence à l'ordre des chaises : « *machinal* » (G., 11).

Semblablement, c'est au point de « *limite du monde visible et de l'invisible* » (T.C.F., 36) que se situe le narrateur de *Topologie d'une cité fantôme* plongé, avant de s'endormir, dans des états à « *demi inconscients* » (T.C.F., 200). Pendant le sommeil, « *les murs de la prison s'effilochent en minces pans de brouillard laineux* » (T.C.F., 124), ce sont les images qui défilent dans le cerveau. Alors, les personnages sont parés de « *ces vêtements trop légers que l'on porte dans les rêves* » (T.C.F., 124). Il y a une volonté du personnage-narrateur de faire des images de ces rêves une source d'inspiration. Le décor qu'il peint est celui de son univers onirique. Sa divagation chimérique investit la réalité et module celle-ci selon les vertus de l'idéalisation. Cette idéalisation inverse l'ordre des choses. Le rêve, de sa situation initiale de représentations résultant de l'activité psychique pendant le sommeil, se manifeste étrangement pendant l'éveil. C'est l'expérience que vit cette jeune fille qui s'avance « *comme une somnambule* » (T.C.F., 87) et « *se déplace (...) avec une légèreté de fantôme. Elle garde les yeux grands ouverts et fixes, (...) mais elle paraît ne rien voir. Elle rêve* » (T.C.F., 87). Le rêve ne se limite pas à

sa capacité de surgissement en plein éveil, il modifie l'ordre. Les réalités diurnes et nocturnes se confondent et s'harmonisent. Au sommeil succède « *le matin, de très bonne heure* » (T.C.F., 77), un état de « *demi sommeil* » (T.C.F., 77 et 78). Du reste, l'aurore est tout à fait semblable au crépuscule. En effet, « *la pénombre intérieure du petit matin* » (T.C.F., 174) est identique à celle « *d'une fin d'après midi orageuse* » (T.C.F., 174). C'est pourquoi le narrateur mentionne indifféremment : « *c'est le matin, c'est le soir* » (T.C.F., 10), car la lumière incertaine du jour extérieur ne fournit aucune précision à ce sujet. Lorsque le narrateur se réveille, le soleil du petit matin est aussi bas que le soir. La clarté blême ne lui permet pas de savoir si c'est le matin ou le soir. Aussi le réveil est-il encore « *peuplé de fantômes légers* » (T.C.F., 77), des morceaux disloqués du cauchemar.

Entre l'endormissement dont il est question dans les premières pages²²⁵ et l'éveil manqué, à la fin du roman, par « *le petit jour (...) qui se lève* » (T.C.F., 196), le narrateur de *Topologie d'une cité fantôme* a « *dormi longtemps* » (T.C.F., 150), « *très longtemps* » (T.C.F., 152 et 153), le temps du récit du livre. Outre le narrateur de *Topologie d'une cité fantôme*, Wallas se signale également par son profond sommeil. Si dans *Topologie d'une cité fantôme* le rêve a pour déclic l'alternance sommeil/éveil, dans *Les Gommés* il intervient en modifiant la réalité vécue. C'est au plus profond des réminiscences qu'il surgit et infléchit, le plus souvent, le cours des choses. Wallas se souvient avoir entendu parler de lunettes dont l'un des verres est apparemment beaucoup plus foncé que l'autre. Mais cette réalité reste à l'état de rêve et ne surgit que quand il abat d'un coup de pistolet Daniel Dupont :

« *Le verre gauche... du côté droit... Le verre droit du côté gauche...* » (G.253).

²²⁵ Voir T.C.F., pp. 9, 10, 11 et 13.

C'est donc une fois l'enquête bouclée par son propre acte que Wallas comprend la portée de ces propos. Il était donc dans un rêve qui a hanté tout son éveil. L'affirmation « *c'est le verre gauche qui est le plus foncé* » atteste que la vie active de Wallas est dominée par le rêve. En effet, selon Christian Milat²²⁶, la symbolique alchimique permet de considérer la droite comme l'espace du conscient et la gauche comme l'espace de l'inconscient.

Cette théorie, appliquée à l'affirmation, prouve que le primat est accordé à l'inconscient. Cette inconscience est pour Wallas énigmatique car, avant de réaliser le crime contre nature, il ne parvenait pas à situer le verre le plus foncé. Il se laisse emporter, de ce fait, par une imagination inconsciente. De son côté, Daniel Dupont ignore que le verre foncé est révélateur de sa soumission à l'inconscient ; ce qui autorise son retour sur les lieux où il avait échappé à un attentat.

Wallas et Daniel Dupont vivent deux réalités en même temps. Ces deux réalités associent clarté et obscurité, éveil et sommeil. Mais le tout s'accorde à produire une narration qui n'obéit qu'à son propre mouvement. Les personnages sont trompeurs, les événements textuels ne cessent de bouger, de se modifier et de se contredire dans un labyrinthe fantaisiste. Parce que l'artiste lui-même est dans l'ignorance partielle du mécanisme sous-jacent de son œuvre, il invite son public à sortir de ses habitudes de simple consommateur et à contribuer à la production du sens :

« Il y a de ma part une revendication à l'égard du lecteur. Pourquoi bénéficierait-il d'une clarté d'exposé dont je ne bénéficie pas au cours de mon travail ? Pourquoi lui mâcherais-je

²²⁶ Confer Robbe-Grillet, romancier alchimiste, *op. cit.*

la tâche alors que personne ne me l'a mâchée à moi ? Il doit prendre conscience, probablement à la seconde lecture, qu'il participe lui-même au travail d'élucidation et de décortication que je m'impose page après page (...). Cette façon nouvelle de proposer au lecteur une clarté de construction – ou de démolition – est déjà profondément enracinée dans l'art d'aujourd'hui. Elle n'a pas été un choix de ma part, elle s'est imposée comme la vérité, la plus personnelle »²²⁷.

L'expérience esthétique n'est donc pas l'objet fini, le produit achevé auquel aboutit l'écriture. Mais elle prend forme dans le mouvement même de sa perpétuelle remise en question. Le texte exhibant les mécanismes problématiques de son fonctionnement, il s'ensuit tout un éventail de commentaires intrafictionnels qui donnent à lire les hésitations et la complexité d'une œuvre se refusant au déroulement romanesque traditionnel et privilégiant une forme hybride qui tient au « rapport » (*P.R.N.Y.*, 189) de l'activité littéraire :

« Mais, comme chaque soir, la phrase commencée s'achève, dans la forme prescrite » (G., 24).

« Cet épisode a été déjà décrit en détail (...) » (M.R.V., 67).

« Ce passage a été rapporté, il peut donc être passé rapidement (...) » (M.R.V., 81).

« Cet épisode déjà passé n'a plus sa place ici (...) » (M.R.V., 158).

²²⁷ Discussion après la communication de Robert Pinget, « Pseudo-principe d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.*, t. 2, p. 317.

« *La suite a déjà été rapportée. Je reprends et je résume* »
(*M.R.V.*, 160).

« (...) *comme il a été dit, ou comme il sera dit plus tard, je ne sais plus* » (*S.T.O.*, 20).

A première vue, « *ce rapport* » n'est que le résultat d'une des nombreuses diffusions auxquelles le narrateur a assisté, car tout porte à croire que rien de ce qui se déroule ne lui est étranger. Mais le « *je ne sais plus* », dans *Souvenirs du triangle d'or*, remet en cause ces supposées connaissances. En effet, aucun épisode n'a fait l'objet de visualisation. D'ailleurs, la bobine est vide. La succession, dans cette illustration, de phrases de provenances différentes révèle l'illusion fragile d'un tout. A la suite de cette méconnaissance, « *le sujet, dispersé, inconstitué, ne peut se saisir qu'au prix d'un imaginaire* »²²⁸. Cet imaginaire réfute tout agencement de connaissances par le biais de la raison. Il s'agit de laisser libre cours à la créativité. C'est pourquoi, partant du même constat que Barthes (*M.R.*, 17-18), Robbe-Grillet s'oppose au *cogito ergo sum* cartésien et se place dans une lignée lacanienne :

« *Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas* »²²⁹.

En effet, appliqué aux œuvres de Robbe-Grillet, cet aphorisme de Lacan met l'accent sur l'impuissance de l'écrivain. Cette impuissance se manifeste de manière expresse. Si, dans le roman traditionnel, les propos du héros sont, le plus souvent, l'incarnation de ce que l'écrivain est, ce qu'il aurait voulu être ou

²²⁸ Roland Barthes *par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975, p. 60.

²²⁹ *Écrits*, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », Paris, Le Seuil, coll. « Le champ freudien », 1966, p. 512.

ce qu'il prétend être vrai, dans le Nouveau Roman, ils ne sont rien de ce qu'il dit ; ils s'invitent, tout simplement, dans une randonnée vers l'inconnu. C'est pourquoi une confusion d'instances narratives frappe de plain-pied la narration. Au cours de la séquence de la « *clairière concave* » (A.E., 137), la narration glisse d'un récit exprimé à la troisième personne du singulier où le comte Henri est acteur principal à une narration à la première personne du singulier pour le moins ambivalente. On passe, en effet, en deux phases successives du « il » désignant Corinthe à un « je » problématique, au moment où Boncourt lui adresse « *un cérémonieux salut de parade* » (A.E., 138) : « *Avec lenteur, l'inconnu relève (...) ses grands yeux (...) en direction du capitaine français qui vient d'apparaître (...). Puis (...) il dégaine son sabre pour en présenter le métal nu verticalement devant son visage, (...) le tranchant de l'acier exposé face à moi (...)* » (A.E., 138).

Le pronom objet, dans cette illustration, renvoie tout à la fois au « *capitaine Henri de Corinthe* » – « (...) *ai-je porté à ma tempe, de façon réglementaire, ma main droite raidie ?* » (A.E., 139) – et au spectateur du tableau qui, apparemment, a suscité toute la scène par l'excitation de l'imaginaire : « *une fois de plus, quittant l'énigmatique toile symboliste qui domine mon vaste bureau, j'abaisse les yeux pour retrouver mes brouillons en cours, répandus devant moi* » (A.E., 146).

Ici, le pronom « je » est attribué à deux personnages distincts. La double référence est d'autant plus nette qu'à la page 145, il semble bien que ce soit le comte qui se trouve au bord du « *lavoir* » naturel que forme un bassin au milieu de la clairière. Ce qui justifie l'interprétation spontanée que c'est « *en face* » de lui que « *s'épanouit (...) une touffe de gloximie sauvage* » (A.E., 146). Or, le pronom du syntagme prépositionnel « *en face de moi* » est aussi une référence au spectateur de la « *toile symboliste* ». Ce qui suppose que celle-ci comprend effectivement un « *lavoir* » dont la rive la plus éloignée du premier plan de la peinture par la perspective est ornée d'une « *gloximie* ».

L'ambiguïté de la représentation pronomiale signale ainsi la superposition de la référence pseudo-réaliste et de la représentation esthétique.

Le « *je* » renvoyant successivement à Corinthe, puis au narrateur et à Robbe-Grillet lui-même, il y a donc trois instances narratives qui, à partir d'horizons différents et de réalités différentes, tentent de produire un texte. Chacun jouant sa partition sans consulter l'autre, il en découle un flou. Le « *je* » de l'un devient le « *il* » de l'autre et *vice versa*.

Dans le troisième volume des *Romanesques*²³⁰, on retrouve cette confusion pronominale à plusieurs reprises. Entre autres occurrences, notons que, dès le début de la seconde section, le « *je* » autodiégétique est remplacé par un « *il* » qui réfère hétérodiégétiquement à l'autobiographe et instaure par là même une distance entre le sujet écrivant et son propre personnage passé :

« On lui avait souvent raconté cette histoire, dans son enfance. Elle remonterait aujourd'hui à plus de soixante années. Une lame sourde était venue le prendre, par un temps très calme, sur la cale en pente d'une crique entaillant la falaise (...) » (D.J.C., 09).

La narration introduit le pronom de l'autobiographe. Ce qui met exactement sur le même plan les première et troisième personne du singulier : « *Quel âge pouvais-je avoir ? Peut-être trois ou quatre ans ? » (D.J.C., 09).*

Le retour à la première personne peut être interprété de deux manières. Cet usage confirme ce que nous avons dit précédemment, c'est-à-dire que l'œuvre est comme une page déposée sur une table au bord d'une route. Tout passant peut, à l'aide de son stylo, y écrire sa perception des choses et s'en aller sans courir le risque de se faire gommer par son suivant. Dans ce cas précis, le suivant (*je*), ayant découvert que son prédécesseur parlait de lui, sans marquer sa différence, complète les propos de ce dernier. C'est justement par l'acte

²³⁰ Les *Romanesques* désigne un ensemble de trois volumes s'enchaînant suivant cet ordre : *Le Miroir qui revient*, *Angélique ou l'Enchantement* et *Les Derniers Jours de Corinthe*.

d'acceptation que naît l'imagination. En effet, outre la multiplicité de voix autonomes qu'elle crée, l'usage de la première personne du singulier s'accompagne d'un conditionnel présent qui met l'accent sur l'incertitude du souvenir qui est tellement aléatoire que Robbe-Grillet insiste sur le fait que les souvenirs d'enfance sont peut-être des souvenirs du second degré, racontés infidèlement en fonction du but visé. L'on se souvient que Wallas, dans *Les Gommages*, croyait avoir, dans le passé, fait un voyage dans la ville circulaire en compagnie d'un de ses parents. La suite on la connaît : il n'a aucun repère, il demande constamment son chemin, il revient incessamment sur les mêmes lieux. Du coup, le fait qu'il se souvienne de manière trop sommaire de ce qu'il avait vu jette un discrédit sur l'exactitude de ses réminiscences. C'est pourquoi dans *Les Derniers Jours de Corinthe*, prenant acte de la marge d'erreurs que peut comporter un souvenir, le narrateur prend la précaution de faire usage du conditionnel. A la pronominalisation ambiguë s'ajoute donc l'incertitude temporelle qui n'épargne personne, même pas l'écrivain.

De surcroît, le fait que les volumes des *Romanesques* soient révélateurs de la confusion pronominal dénote que quelle que soit la motivation de l'écrivain, l'œuvre est avant tout manifestation d'une dynamique interne et non externe. En effet, tout en ayant des allures autobiographiques, les *Romanesques*²³¹, en plus des confusions pronominales, aboutit à une confusion des narrateurs dont Robbe-Grillet use amplement pour faire censément intervenir le comte Henri sur le plan de la diégèse en lui attribuant des passages entiers des *Romanesques*:

« Mon Dieu ! Que tout cela est loin, pense Henri de Corinthe, qui s'acharne à relire pour tenter de les mettre en ordre, je ne sais combien d'années plus tard, ces feuillets décousus de

²³¹ Voir à ce sujet l'étude de Roger-Michel Allemand, *Duplication et Duplicité dans les Romanesque d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des Lettres Modernes », 1991, pp. 41-45.

souvenirs (...) oui, comme tout cela est loin ! Loin dans l'espace, loin dans le temps, loin dans l'esprit. Et sans doute la distance se trouve t-elle encore accrue, songe t-il, par ce choix que j'ai fait de parler à la troisième personne : c'est maintenant pour moi comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre, dont la vie rappellerait la mienne par quelques détails secondaires, contingents, ou aléatoires (D.J.C., 55).

L'ambiguïté est remarquable dans cet extrait. Tout porte à croire que le comte est en train de relire ses « *carnets de guerre* » (A.E., 124) et que Robbe-Grillet évoque au discours indirect libre les sentiments confus que suscite cette relecture chez le personnage. Mais, déjà dans la première phrase, la contiguïté spatiale du *il* et du *je* autorise un insensible usage métonymique qui va se faire bientôt glissement de sens. Ensuite, la phrase « *oui, comme tout cela est loin* » peut être soit la redite, toujours au discours indirect libre, de la réflexion de Corinthe, soit l'approbation en écho de l'autobiographe qui, comme le comte, est, lui aussi, en train d'essayer de « *mettre en ordre* » ses souvenirs. Le double sémantisme de ces propos fait qu'ils peuvent bien être attribués soit à Corinthe soit à Robbe-Grillet lui-même. Cette superposition se confirme dans la dernière phrase de cet extrait : le pronom de troisième personne (« *songe-t-il* ») réfère dans un premier temps à Corinthe qui pense que la distance est encore accrue par le choix qu'il a fait de parler à la troisième personne. Mais, évoqués en focalisation externe par le narrateur, ce propos attribuable à Corinthe, cette réflexion peut, parallèlement, porter sur l'opinion narrative de Robbe-Grillet. Dans ce cas, le pronom « *je* » de la séquence « *ce choix que j'ai fait* » renvoie à l'autobiographe qui se prononce sur les générateurs de son discours. Dans cette dernière hypothèse, comme Robbe-Grillet a fait le « *choix (...) de parler à la troisième personne* », cela signifie que l'autobiographie est véritablement devenue une hétérodiégèse où se confondent parfaitement les propos de l'auteur et ceux de ses personnages. Dès lors, le texte postule l'homologie entre le « *je* » et le « *il* », justifiant l'impression pour le narrateur (Corinthe ou

Robbe-Grillet) que les événements racontés concernent « *quelqu'un d'autre, dont la vie* » (D.J.C., 55) ressemblerait à la sienne.

En se confondant à ses personnages, Robbe-Grillet leur donne une autonomie, une liberté d'expression qui prouve que le romancier, même dans ses écrits les plus intimes, ne réclame pas le monopole de la vérité. Cette permissivité découle du fait que le romancier ne se prend plus pour un bâtisseur encore moins pour un faiseur de miracles. Son texte n'est pas une thérapie mais plutôt une exposition qui, à l'aide de tâtonnements, fait face aux contingences et aux aléas du vécu. C'est pourquoi, même quand il prétend se prêter à une écriture autobiographique, Robbe-Grillet ouvre le champ à d'autres perspectives qu'explorent sans censure ces personnages. L'un et l'autre (Narrateur et Romancier), ne pouvant se prévaloir d'une quelconque aptitude à explorer le réel, acceptent la cohabitation et, dans une dynamique de progression parfois entremêlée, se livrent parallèlement à des analyses dont le subjectivisme suffit à montrer la part manifeste d'imagination. Ainsi, le même et l'autre se confondent au sein de l'écriture :

« Une seule hypothèse acceptable vient à l'esprit de Corinthe, et au mieux de même coup (...) » (A.E., 114).

Il n'y a donc plus véritablement identité entre auteur et narrateur. Ce qui déjà suffit à marquer l'originalité robbe-grillétienne et justifie pleinement la démultiplication ontologique qui transparait dans le discours. L'extrait des *Derniers Jours de Corinthe*, cité au paragraphe précédent, reprend clairement un passage d'Angélique :

« Comme tout cela est loin ! Quand je parle de mon enfance, j'ai toujours l'angoissante sensation de raconter l'existence problématique et contestée qu'aurait vécu je ne sais quand, je ne sais où, quelqu'un d'autre dont le nom ressemblerait au mien, et

peut être aussi la figure, mais qui ne serait pas moi » (D.J.C., 28).

Le projet devient, dès lors, une « *entreprise auto-hétéro-biographique* » (D.J.C., 190).

C'est pourquoi, bien qu'il ait initialement utilisé le terme canonique d'« *autobiographie* » (M.R., 09) pour désigner sa propre entreprise, Alain Robbe-Grillet se plaît à souligner le phénomène, non pas par souci de récupérer l'émergence d'œuvres disparates pour s'en attribuer la fédération théorique, mais plutôt pour reconnaître que, décidément, on ne pense jamais seul :

« (...) quand on m'a reproché d'écrire une autobiographie, ce qui n'aurait pas été bien pour un nouveau romancier (...) j'ai dit : « Mais justement, c'est une nouvelle autobiographie ! ». (...) Et je voulais parler de « Nouvelle Autobiographie » avec d'autant plus de conviction qu'il me semblait retrouver dans un certain nombre de livres modernes – écrits en particulier (...) par des Nouveaux Romanciers – le flottement des souvenirs et non pas la volonté de les rassembler en une image cohérente »²³².

De ce point de vue, les premiers mots du *Miroir qui revient* sont éloquentes et reflètent la fluctuation du processus qui opte pour une tournure hypothétique et instaure implicitement le doute : « *si j'ai bonne mémoire...* » (M.R., 07).

S'inscrivant dans la même logique, Barthes, dans le fragment « *la*

²³² Entretien avec Roger-Michel Allemand, « Robbe-Grillet au Mesnil : images et représentations de la Nouvelle Autobiographie », *Caractère*, n° 07, Caen, Fonds d'aide à la création littéraire de Basse-Normandie, juin 1992, p. 09.

coïncidence », postule que « le vrai jeu n'est pas de masquer le sujet, mais de masquer le jeu lui-même »²³³. L'écrivain peut très bien produire « des passages où (...) la forme du récit se masque un instant derrière le “ vraisemblable mimétique ” considéré comme innocent par le lecteur abusé » (A.E., 84).

Ainsi, les *Romanesques* se démarquent résolument des canons autobiographiques, leur auteur ne pouvant « partager l'avis de Philippe Lejeune concernant la mise en texte des souvenirs » (A.E., 67) : « “ l'exigence de signification est le principe positif et premier, dit-il, de la quête autobiographique “. Non, non ! Certainement pas ! ». Ce déni farouche explique le renversement complet du protocole : « (...) c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici » (M.R., 13), ou encore : « reprenant (...) mon troisième volume d'errements autofictionnels (...), je recopie les pages précédentes (...) » (D.J.C., 177). La mémoire est « mensongère et travailleuse » (M.R., 8) et Robbe-Grillet se résout à une production qui ne l'est véritablement que par une écriture qui n'est, en fait, que du ressort de « l'imaginaire »²³⁴.

De fait, cette auto-hétéro-biographie n'est obtenue qu'à l'aide d'un effet de langage. Si, analysant *Les Confessions* rousseauistes, Philippe Lejeune stipule qu' « écrire un pacte autobiographique (quel qu'en soit le contenu), c'est d'abord poser sa voix, choisir le ton, le registre dans lequel on va parler, définir son lecteur, les relations qu'on entend avoir avec lui : c'est comme la clef, les dièses ou les bémols en tête de la portée : tout le reste du discours en dépend. C'est choisir son rôle »²³⁵, c'est parce qu'il compare le pacte autobiographique à l'exposé d'un défenseur qui, devant un tribunal cherche à convaincre les membres du jury. Robbe-Grillet, quant à lui, ne cherche pas à

²³³ Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 145.

²³⁴ Sur ce point, voir Jean-Claude Vareille, *Fragment d'un imaginaire contemporain*, Paris, José Corti, 1989, « Robbe-Grillet : roman de la vie / vie du roman », pp. 31-75.

²³⁵ « Rousseau-un pacte dramatisé », [http : // www.multimania.com/jcc/au/ressource/rousseau/études/spécif/pacte/pactes.htm](http://www.multimania.com/jcc/au/ressource/rousseau/études/spécif/pacte/pactes.htm), 07 septembre 2005.

créer une relation dualiste où l'un écrit et l'autre apprécie. Ceux qui écrivent sont ceux qui tentent d'apprécier et *vice versa*. Son œuvre, tel un chant, se poursuit selon une scansion qui « *trionphe des leçons apprises, de la volonté défaillante, du désespoir et du mensonge* »²³⁶. Toute valeur moralisante est épurée. Il s'agit de tout dire et de ne rien dire en même temps. La littérature se pose alors comme exercice type de l'imposture, par le biais de la fiction permettant d'accéder à une réalité plus authentique que celle de la prétendue objectivité. Robbe-Grillet, à la suite d'Eco, semble opter pour une écriture non passionnée par la vérité. Tel est le sens qu'il faut accorder aux avertissements apparemment contradictoires en tête de *la Maison de rendez-vous*. Le premier invite le lecteur à ne pas prendre les lieux décrits au pied de la lettre :

« L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong Kong. Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non » (M.R.V., 07).

Le second précise que les endroits évoqués sont fidèles à la réalité :

« Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême-Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux : les choses changent vite sous ces climats » (M.R.V., 08).

En fait, il n'y a aucune contradiction, car cette dernière phrase indique

²³⁶ Robert Pinget, *Théo ou le temps neuf*, Paris, Minuit, 1991, p. 77.

de quoi il s'agit : comme dans le premier avertissement, c'est bien « *l'auteur* » qui parle. Or, en 1965, date de publication de *La Maison de rendez-vous*, l'écrivain a quarante trois ans et n'a pas « *passé la plus grande partie de sa vie* » en Extrême-Orient ni à Hong Kong :

« (...) *le fait que je n'ai aucun souci de représentation ne m'empêche pas (...) d'emprunter à des lieux réels tous les décors de mes livres, y compris Hong Kong, où je n'ai pas vécu toute une vie comme je le dis dans la préface de La Maison de rendez-vous, mais trois jours* »²³⁷.

Il convient d'admettre que, dans cette « *préface* », c'est dans la « *réalité* » que l'auteur a surtout vécue, soit, en l'occurrence, dans la réalité de son imaginaire. C'est ainsi qu'il a pu logiquement déclarer :

« *Les lieux géographiques des romans sont toujours des lieux fabriqués et, souvent, avec une certaine perversion (...). Pour un roman, le lieu est construit et la construction du lieu fait partie du travail textuel, même si c'est à partir de souvenirs plus ou moins transformés* »²³⁸.

Point n'est besoin que la mémoire soit complète et fidèle : elle n'est que le point de départ d'une inspiration qui fait concurrence à l'objectivité du monde. C'est pourquoi, dans les œuvres de notre corpus, dès que les multiples narrateurs soupçonnent que leur mémoire est défaillante, ils l'associent à une imagination proluxe qui assure la continuité.

²³⁷ Entretien avec Jean-Louis de Rambures, « Comment travaillent les écrivains ? Alain Robbe-Grillet : "Chez moi, c'est la structure qui produit le sens" », *Le Monde des livres*, 16 janvier 1976.

²³⁸ Intervention de l'auteur après la communication de Tom Bishop, « Géographie de Robbe-Grillet », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, op. cit.*, p. 71.

Dans *La Jalousie*, l'écriture métaphorique contredit les théories du romancier :

« J'ai toujours tenté de mettre en pratique d'un côté ce que je condamnais de l'autre. Pour voir, pour opérer la contre épreuve...

*N'oubliez pas que mon jugement sans appel interdisant toute métaphore dans l'écriture est exactement contemporain du roman *La Jalousie*, qui, depuis son titre jusqu'à ses moindres insectes, est un vaste piège à lecture métaphorique »²³⁹.*

La pratique est donc porteuse de subversion. C'est par la fiction proprement dite que Robbe-Grillet réussit la gageure de pervertir toute vision réaliste. A travers l'énonciation imaginaire, Robbe-Grillet se réapproprie la pensée de Barthes qui, lors de sa leçon inaugurale²⁴⁰ au Collège de France en 1977, la définissait comme le rejet du dogmatisme à travers une construction inachevée qui laisse à celui qui la reçoit le soin de la meubler à volonté.

C'est dire que l'envahissement du champ de la représentation par une énonciation imaginaire constitue donc une constante.

Dans *Les Gommages*, par exemple, le commissaire Laurent a une version du meurtre tout à fait autre que celle de son très zélé adjoint, mais « *il n'ose pas rejeter sans discussion l'hypothèse avancée par son adjoint, car on ne sait jamais* ». (*G.*, 205)

Dès lors que tout est aléatoire, l'imaginaire s'invite dans la narration et conduit à une tragédie du langage.

²³⁹ Entretien avec François Jost, in *Obliques*, *op. cit.*, p. 02.

²⁴⁰ Confer www.evene.fr/livre/roland-barthes-lecon-8043.php, 01 juin 2006.

5-2. La tragédie du langage

Dans les œuvres robbe-grillésiennes, conformément aux mécanismes de la pensée hermétique, les paroles ne forment jamais un discours continu. Il en résulte une tragédie du langage qui, malgré un rythme et un code précis, devient indéchiffrable. *Les Gommès* illustre bien cette tragédie par le biais d'une défaillance de l'organe de l'ouïe. Cette pathologie semble se généraliser à tous ceux qui visitent l'appartement de Daniel Dupont. Etant donné que cet organe est indispensable dans la réception et la bonne transmission des messages, sa détérioration provoque la faillite de la faculté de communication. Lorsque Madame Smite s'adresse à Daniel Dupont, dans l'appartement, « *elle paraissait pourtant vouloir atteindre, au-delà, un auditoire plus vaste, comme une foule sur une place publique ; ou bien toucher en lui un sens plus profond que l'ouïe* » (G., 27).

Interprétable comme un refus de toute limitation du message véhiculé, l'affection dont est victime l'ouïe témoigne du caractère diffus de toute tentative de communication. A partir de la souffrance de l'organe de l'ouïe, l'approximatif s'invite dans la manière de communiquer. Du coup, prend forme un puzzle de points de vues qui expliquent la position de l'homme : celle d'un observateur dont la vision incomplète ne peut atteindre le cœur de l'univers. Cette carence humaine que révèle la désarticulation du langage pousse à s'interroger sur le bien fondé des messages. En effet, « *si notre langage n'a pas de sens, rien n'a de sens, (...) [et] le monde est insensé* »²⁴¹.

Il se pose alors la question de savoir vers quoi orienter le langage, parce qu'il tend à devenir, à la lumière des *Gommès*, un « *concert horrible de braiments et de glapissements* » (G., 16).

²⁴¹ Camus, cité par Pierre V. Zima : « Indifférence et structure narratives dans l'Etranger », in *Albert Camus, Actes du colloque international du 19 avril à l'occasion du 25^{ème} anniversaire de la mort de l'écrivain*, textes réunis par Paul F. Smets, Bruxelles, Ed. de l'Université, 1985, p. 86.

La nouvelle esthétique, prenant acte de la cassure intervenue à la suite de l'effritement du discours originel, s'installe à la périphérie du sens par une acceptation de l'éclatement de l'unité. Une polyphonie ambiante et brouillonne rend compte du cheminement du langage vers l'incohérence.

Dans *La Modification* de Michel Butor, c'est d'abord « *ce mouvement, ce balancement, ce bruit* » puis c'est « *le brouhaha* » ; vient encore « *le bruit métallique* »²⁴².

C'est sans doute pourquoi « *les paroles les plus simples prennent (...)* un aspect équivoque » (G., 83).

Si, jusqu'alors, un bon romancier était celui qui était capable de bien raconter une histoire et de dégager des caractères crédibles, avec l'auteur de *Pour un nouveau roman*, l'écrivain n'a absolument rien à dire et même pour faire savoir qu'il n'a rien à dire il le dit mal. Désormais, plus question, pour l'écrivain, de produire un roman comme s'il y était, car le texte ne peut renvoyer à rien d'autre qu'à lui-même. C'est là la principale leçon de l'œuvre de Robbe-Grillet.

Dans *Les Gommages*, la conscience narrative souligne la nécessité d'un nouveau langage, ou du moins, d'un vocabulaire capable de combler le silence des personnages. Ce nouveau langage devrait, si l'on s'en tient aux *Gommages*, tirer sa révérence de la musique, parce que si :

« *La mesure entamée par les musiciens s'éternise... Il faudrait faire quelque chose maintenant, prononcer des paroles quelconques, des mots qui n'appartiendraient pas au livret...* » (G., 24).

Du coup, au lieu d'être une quête d'un signifié, le langage devient, pour l'écrivain, l'objet d'une quête constante de forme. Prenant la dimension

²⁴² *Op. cit.*, pp. 216-217.

musicale, le langage devient, par sa fugue, une sorte de consommation boulimique des mots. En ce sens, nous adhérons à la conception de Barthes selon laquelle :

« L'écrivain est (...) comme un artisan qui fabriquerait sérieusement un objet compliqué sans savoir selon quel modèle, ni quel usage »²⁴³.

Dans la même veine, Luce Irigaray²⁴⁴ souligne que les modes énonciatifs présentent le message comme ambigu, inachevé, et pour tout dire non assumé. La non assumption du message passe par un refus de psychologie qui, selon Robbe-Grillet, est inapte à exprimer une quelconque essence de l'être. Le langage est alors une construction qui naît en même temps que la fiction. Il *« est constitutif d'ontologie, non pas d'une ontologie préexistante au roman mais d'une ontologie qui se construit dans le roman »²⁴⁵*, dicit Olga Bernal. Dès lors, l'être est directement impliqué et entraîné dans les transformations du monde extérieur qui le modifie à mesure qu'elles s'effectuent ; c'est là *« une subjectivité qui sait que le monde extérieur puise en elle-même son sens, mais elle reconnaît aussitôt que ce sens n'a de valeur que pour elle et que ce n'est donc pas une valeur universelle (...). Cette connaissance et cette acceptation de la nature subjective de la conscience humaine font que le roman de Robbe-Grillet devient un roman relatif et non un roman subjectif : la nature relative du roman impose des limites à la conscience individuelle, lui rappelle qu'elle crée sa propre vision du monde mais que ce monde n'est pas pour autant le reflet du monde »²⁴⁶.*

Dans cette dérision du langage, un discours, même provisoirement temporaire, devient impossible. Comment donc parler de façon définitive d'un

²⁴³ *Essais Critiques, op. cit.*, p. 139.

²⁴⁴ *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minuit, 1985, p. 66.

²⁴⁵ Olga Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence, op. cit.*, p. 220.

²⁴⁶ *ID, ib.*, p. 183.

roman qui n'affirme rien et n'engendre que le subjectif, dont l'intrigue échappe constamment à la saisie ? Le langage, miné par le doute, devient sujet à contestation et à reniement. Georges Molinié estime que ce langage est tellement abject, méprisable qu'on hésiterait même à l'attribuer à un être vivant :

« (...) langage de mort-vivant, langage même pas pour le tombeau, langage de la mort même du tombeau ; langage de l'anti-médiation, par ultra catégorisation. Langage mesuré à la négation de tout langage : pas de nom, pas de subjectivité, pas d'humanité ; mais une dénomination détruisant toute nomination »²⁴⁷.

Le langage serait-il devenu un objet nauséabond empoisonnant tout sur son passage ? Si l'on se fie aux propos de Molinié, nul doute qu'on serait porté à répondre par l'affirmative. La manière dont les choses sont ressassées, projetées, reniées et font volte-face dans un va-et-vient continu jette les bases d'une poétique dilettante.

Adorno avertit que le fait que des choses se désunissent, se combinent, se désunissent de nouveau, comme si cela ne devait jamais cesser, montre qu'*« il y a l'indice d'une situation de l'esprit, de la conscience humaine, un déclin de la norme »²⁴⁸.*

Progressivement, le langage sort du dispositif naturel auquel il appartenait encore et cela sans protection. Une telle mue se justifie par le fait que *« si l'humanité doit traverser des remous de grande ampleur, ce ne sera pas, avertit Duclos, en se référant seulement aux méthodes qui ont été*

²⁴⁷ *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, P.U.F., 1998, p. 238.

²⁴⁸ *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p. 07.

largement responsables de la précarité actuelle »²⁴⁹. Ainsi, même assimilable à une propriété de « *mort vivant* », comme le décriait Molinié, ce langage se trouve justifié du fait que le texte oscille, au gré de mouvements qui dénotent le péril du sens. Parmi les nombreux exemples de ce mouvement, limitons-nous au *Voyeur*, pour citer ce paragraphe où l'hétérodiégèse, qui nous a fait entrer dans l'esprit de Mathias depuis plus d'une page, nous le montre d'abord en train d'imaginer une vente, puis revient à sa situation factuelle, en focalisation externe :

« Il parvient (...) jusqu'à la cuisine et sa table ovale, où il déposa sa mallette tout en continuant l'entretien. Ensuite il y eut la toile cirée et les petites fleurs de la toile cirée. Les choses allaient presque trop vite. Il y eut la pression des doigts sur la fermeture de la valise, le couvercle qui s'ouvrait largement, l'agenda reposant sur la pile des cartons, les poupées dessinées au fond du couvercle, l'agenda dans le fond du couvercle, sur la pile des cartons le bout de cordelette roulé en forme de huit, le bord vertical de la digue qui fuyait tout droit vers le quai » (V., 42).

La prose, comme on le voit, devient poétique avec ces rimes internes qui assurent l'unité de ce passage. La réalité est un cercle vicieux qui plonge le personnage dans un univers fictionnel. L'illusion référentielle fait qu'au lieu d'être le symbole de l'intériorité de l'être, le langage devient la matérialisation de la vacuité du personnage. D'ailleurs, ne pouvait-on pas penser comme Robert Atlani que « *pour être inscrit dans la langue, le sujet doit n'y être*

²⁴⁹ Denis Duclos, *De la civilité, comment les sociétés apprivoisent la puissance*, Paris, Editions La Découverte, 1993, p. 13.

pas »²⁵⁰ ? De fait, pour que le langage se déploie il faut qu'il se détourne de la conscience. Le roman n'est plus un cadre où le personnage pourrait bénéficier d'une prise matérielle sur son existence.

Si, commentant la désarticulation des structures, nous avons abordé la faillite du langage dans le but de montrer la remise en cause des valeurs qui assuraient la cohérence du roman traditionnel, dans ce présent chapitre, l'accent est mis sur le divorce consommé entre le langage et l'homme moderne. Les nouveaux romanciers savent qu'il y a un écart entre l'être et la manière de s'exprimer. Quel est l'effet de cet écart ? Comment se manifeste-t-il ? Que dire alors du langage ? La validité des outils de communication est remise en cause. Le langage ne cesse de se raturer et c'est ce qui, sans doute, justifie l'errance de l'orthographe.

Nous approuvons, à ce propos, le point de vue de Papa Wade quand il affirme :

*« Le langage romanesque est désormais comme un édifice construit mais inoccupé »*²⁵¹.

Tel un somnambule errant et vide, le langage ne se reconnaît plus : ce qui met à nu l'incapacité du discours à construire un sens clair et univoque. Le langage, dans le Nouveau Roman, semble s'approprier les propos de Jacques Rivière qui appelle de ses vœux un roman disposé à la surprise perpétuelle de la narration. Ce serait *« une œuvre longue, et même une œuvre où il y aurait des longueurs »*, qui *« n'aurait pas cette belle composition rectiligne, cet harmonieux enchaînement, cette simplicité du récit qui ont été jusqu'ici les vertus du roman français »*²⁵².

²⁵⁰ « *On l'illusionniste* », in *La Langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1974, p. 27.

²⁵¹ « *1945, Rupture et Continuité du personnage romanesque : la révélation des métamorphoses d'une société* », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 1984, p. 140.

²⁵² « *Le roman d'aventure* », in *Etudes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 336, *N.R.F.*, mai-juillet 1913.

Le roman qu' imagine Jacques Rivière ne sera pas « svelte » comme *La Princesse de Clèves* (1678) ou *Adolphe* (1816), mais un univers que l'auteur exploite lentement sans savoir à l'avance ce qu'il découvre dans l'entremêlement de faits qu'il défriche ; ce sera « un monstre » noueux, embarrassé de protubérances, menant, à la fois, mille histoires qui ne pourront être racontées entièrement qu' « *au prix de mille embrassements, de mille recommencements* », un labyrinthe dans lequel auteur et lecteur se perdront, sans que leur soit donnée la possibilité d'embrasser du regard l'œuvre entière. Jacques Rivière a conscience de donner dans la provocation en considérant la longueur comme une qualité ; mais il est persuadé qu'un roman ne peut être, comme l'exige l'idéal de concision classique, « court et bon ». C'est la longueur, précisément, qui permet de représenter ce que l'intrigue est impuissante à saisir, le contingent et l'adventice :

« Aussi longtemps qu'il n'est composé que de traits indispensables et qui vont tous dans le même sens, le roman est comme une arme trop aiguë, il passe au travers de la réalité, il ne s'y arrête pas, il ne s'y installe pas, il n'y fait pas son siège. Les détails supplémentaires, les digressions de toutes sortes, tout ce qui vient se mettre en travers, tout ce que le lecteur voudrait écarter, c'est tout cela qui retient l'histoire, qui l'empêche de filer, qui l'attache enfin à la terre. Ses longueurs, ses détours lui donnent de l'encombrement, elle s'embrasse elle-même ; elle s'accroche, elle demeure, elle existe »²⁵³.

Seules « la longueur et la lenteur » permettent au roman de « s'installer », de pousser au loin dans la mémoire du lecteur les radicelles qui font éprouver l'épaisseur de la vie. On l'aura remarqué, Rivière ne cesse de

²⁵³ « Le roman d'aventure », in *Etudes, op. cit.*, p. 336.

prendre, dans son manifeste, le contre-pied des catégories aristotéliennes, notamment celles du chapitre sept de la *Poétique*. Selon Aristote, en effet, il convient que les histoires aient une longueur que « *la mémoire puisse retenir aisément* ». De même, pour lui, les êtres doivent mériter d'être qualifiés de beaux, d'avoir une étendue que « *le regard puisse embrasser aisément* »²⁵⁴ ; selon Rivière, le roman qui réalise pleinement les virtualités du genre est celui qui échappe à la prise, celui que la mémoire du lecteur ne peut retenir, que l'on ne possède jamais que partiellement, vers lequel il faut revenir encore et encore parce qu'il exige la familiarité d'un long compagnonnage ; symétriquement, tout romancier digne de ce nom avance, pour citer l'une des formules les plus frappantes de l'essai de Rivière, dans « *une intimité aveugle avec ses imaginations* »²⁵⁵.

L'analyse de Rivière recoupe, à bien des égards, l'ambition des nouveaux romanciers. En effet, les notions de « longueur et lenteur » et « *d'intimité aveugle avec ses imaginations* » sont les forces motrices du Nouveau Roman.

Dans *Les Gommés*, par exemple, à la longueur du récit fait écho la lenteur du dénouement. Le tout rendu possible par un langage aveuglé qui ne saurait suivre une quelconque cadence de progression. *La Jalousie* s'inscrit dans la même mouvance, en s'organisant autour d'une infinie errance de l'esprit. Cette errance convoque la seconde notion de Rivière. En effet, dès l'instant où l'imagination, dans son déploiement, n'informe pas l'esprit, il en résulte une cacophonie que le langage ne saurait appréhender. Ce désordre mental envahit le champ de la représentation.

Dans *le labyrinthe*, la représentation physique de l'incommunicabilité qui frappe l'individu tient en grande partie à la neige qui uniformise l'environnement. Cet univers est plat, sans progression, ni relief, ni épaisseur : rien d'autre qu'une couche qui s'accumule sans fin et noie tous

²⁵⁴ *Poétique*, texte, traduction et notes par R. Dupont Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁵ « Le roman d'aventures », *op. cit.*, p. 336.

les repères possibles de la diégèse classique : « *un croisement, à angle droit, montre une seconde rue toute semblable : même chaussée sans voiture, mêmes façades hautes et grises, mêmes fenêtres closes, mêmes trottoirs déserts* » (D.L., 15). Il faut, sans doute, y voir l'expression d'un monde qui se refuse à la connaissance et à la connivence avec l'homme, si bien qu'il ne peut plus désormais que se fourvoyer, comme c'était déjà le cas dans *Le Voyeur* : « *Les maisons de l'île se ressemblaient tant qu'il n'était même pas certain de reconnaître celle où il avait passé presque toute son enfance et qui, sauf erreur, était aussi sa maison natale* ». (V., 25)

Dans ce fourvoiement, le soldat du *labyrinthe*, à l'instar de son créateur-narrateur, s'acharne à trouver les mots précis qui lui permettent d'accomplir sa tâche. Cet acharnement ne s'accompagne pas, au reste, d'une issue heureuse :

« *Il continue de parler, s'égarant dans une surabondance de précisions d'une confusion sans cesse croissante, s'en rendant compte tout à fait, s'arrêtant presque à chaque pas pour repartir dans une direction différente, persuadé maintenant, mais trop tard, de s'être fourvoyé dès le début...* » (D.L., 151).

Dans tous les cas, la difficulté de communiquer se manifeste également sur le plan de l'expression verbale. Pour montrer l'inutilité du langage, Robbe-Grillet insiste beaucoup sur cet aspect de l'incompréhension et en multiplie les exemples. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, X murmure à A que « *personne ne comprend [ses] paroles* » (Mar., 85). L'usage du verbe « comprendre » atteste que, dans ce cas précis, les propos de A sont bien audibles mais ce qui fait défaut c'est la faculté à interpréter. D'une œuvre à une autre, le langage mène à une atmosphère d'incertitude, à des témoignages contradictoires et changeants, à des doutes sur la signification des messages. Le texte robbe-grillétien devient ainsi l'expression d'un deuil : un berceau d'inconnu qui ne trouve sa justification que dans son inscription funèbre. Le langage s'embrouille face à ce vide et il devient lui-même vide de sens.

L'opposition entre espace intérieur et espace extérieur de *Dans le labyrinthe* est révélatrice de l'inexistence d'une marge de manœuvre du langage. Dans ce roman, la représentation gigogne, pour ainsi dire, de l'espace permet une translation immédiate par emboîtements et déboîtements successifs. La chambre du narrateur contient également celle de la jeune femme où le soldat finira par mourir ; c'est ainsi qu'à la page 79 du roman, on croit se trouver dans la cellule du narrateur, avant de se retrouver, sans transition, dans l'appartement de « *la jeune femme assise sur sa chaise devant la commode* » (D.L., 81). On peut notamment s'en rendre compte à la présence d'une photographie qui représente le portrait d'un soldat.

Le roman insiste, en effet, sur l'invraisemblance du récit par interaction de l'intrigue et de représentations esthétiques dont le procédé est particulièrement cher à l'auteur.

Les occurrences semblent se déployer de façon classique et se figent tout à coup dans une immobilité d'œuvre peinte. Cette alternance empêche au lecteur d'identifier ce qu'il a sous les yeux : est-ce une description, une intrigue, ou simplement une illusion totale ? Dès lors, il ne peut plus y avoir de distinction entre le réel et le traitement artistique, mais bien plutôt une distanciation de chaque instant qui exclut le public d'un texte où il chercherait désespérément des points de repères stables. La superposition des niveaux narratifs provoque un brouillage sémantique, en même temps que la destruction d'une quelconque cohérence réaliste : « *Robbe-Grillet brouille les pistes de manière telle qu'il y a un mouvement continu du contenant et du contenu, du support qui porte et de ce qui est porté par le support (...). Le tableau contient le récit, le récit contient le tableau, il y a une réversion incessante des perspectives sans que nous puissions jamais stabiliser l'impression qui nous est*

donnée (...). Par conséquent, le sens, c'est l'impasse elle-même »²⁵⁶. D'ailleurs, Camus, par l'intermédiaire de Meursault, n'avancait-il pas qu'on ne peut plus « rien exprimer qui fût définissable »²⁵⁷. Partant de ce fait, « les paroles les plus simples prennent (...) un aspect équivoque » (G., 83) qui découle du fait que ce qu'on veut cerner est confus et donc la manière de l'appréhender ne saurait être claire. La mécanique qui a fini d'envahir l'homme dans son quotidien n'épargne pas le langage. Ainsi, ce dernier s'applique bien les propos de Barthes et, tel un espace, il est « sans hérédité, sans liaisons et sans références, un objet têtu rigoureusement enfermé dans l'ordre de ses particules, suggestif de rien d'autre que de lui-même et n'entraînant pas son lecteur dans un ailleurs fonctionnel ou substantiel »²⁵⁸.

Point de métaphysique dans cette physique là. La parole prononcée n'est le prolongement d'aucune pensée. Elle est plutôt l'entame d'un plaisir sonore qui, en fonction des balbutiements et des pauses, condenserait et éterniserait la perte de pouvoir du sens.

Dans *La Modification*, ce nom qui pourrait être « *Beretti ou Panetti, Cerutti, non Ceretti (...), Faselli, non Fasetti, ou Massetti (...), Canetti ou Panetti* »²⁵⁹ illustre, à bien des égards, cette condensation dans l'éternité du sens. En effet, dans cette illustration, la parole achoppe sur un mot qu'aucune lettre ne peut cerner. Face aux choix multiples qu'offrent les vingt-six lettres de l'alphabet, la pensée se réfracte et devient indéchiffrable. Etant donné qu'ils sont le support sur lequel se fonde toute composition textuelle, la négation de ce nom par le langage témoigne du divorce existant entre ce dernier, devenu marginal, et les normes sociales. De fait, toutes les lettres de l'alphabet peuvent, par substitution ou par concaténation, être utilisées sans

²⁵⁶ Maurice Mouillard, « le sens des formes du Nouveau Roman », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n^{os} 9-10, 1965-1966, p. 72.

²⁵⁷ *L'Étranger* (1942), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953, p. 132.

²⁵⁸ *Essais critiques*, op. cit., p. 31.

²⁵⁹ Op. cit., pp. 168-169.

qu'aucune d'entre elles ne nous délivre de l'approximation qui frappe ce nom. Elles se succèdent sans être efficaces : ce qui est le condensé dérisoire du langage classique. En réalité, celui auquel se réfèrent les nouveaux romanciers, même s'il lui arrive de recourir à l'intertextualité, ne reprend pas du déjà dit ou du déjà écrit ; bien au contraire, il dit, il affirme et, à chaque fois, avec un impact inentamé, la reprise, la répétition cyclique qui constitue la structure même de l'existence. Ce faisant, il vise à instituer, par la fiction, une totalité qui fonctionne à l'intérieur de sa propre logique. Ce repli expulse le langage des carcans de la généralité pour l'inscrire dans un cadre beaucoup plus proche des réalités humaines. Gaston Bachelard, dans un propos empreint d'émotions, avait déjà regretté le confinement de la parole dans une poétique qui, à force de préoccupations esthétiques, oublie sa fonction première qui est de servir de relais à l'homme dans sa tentative d'extériorisation de ses émotions et pensées :

« Malheureusement, dans notre poétique brouillée, nous ne trouvons pas facilement notre régime personnel. La rhétorique avec sa fade encyclopédie du beau, avec ses puériles rationalisations du clair, ne nous permet pas d'être vraiment fidèles à notre élément. Elle nous empêche de suivre, dans son plein essor, le fantôme de notre nature imaginaire, qui, s'il dominait la vie, nous rendrait la vérité de notre être, l'énergie de notre dynamisme propre »²⁶⁰.

A partir de cette incoordination de la poétique, les nouveaux romanciers en déduisent l'insuffisance du langage et il en va de même, par conséquent, de la méfiance des usagers. Ayant reconnu ses limitations, ils finissent par en tirer profit ; et là-dessus, la création, par la négation, prend une forme plus positive, pour ainsi dire, ou du moins une allure plus systématique en devenant

²⁶⁰ *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 249.

une véritable évocation par l'absence. *Dans le labyrinthe*, le scénario d'évocation par l'absence atteint son *summum*. Le soldat, par amour pour son prochain, tente d'accomplir une mission humanitaire en s'entêtant à trouver les parents d'un de ses collègues mort au front. Pourtant, quand, par la force des choses, le hasard place sur son chemin des êtres vers qui, instinctivement, il s'élançait et revient, et qui répondent à cet intérêt par une curiosité également chaleureuse, sa volonté tendue se dissipe, le contact ne se fait pas. La générosité du cœur se heurte à la défaillance du langage. En effet, quand tout semble être en place et qu'il ne reste, selon toute vraisemblance, que les mots traduisent la pensée, le langage disjonctif et se remarque par son absence. L'écrivain oblige alors son lecteur à prendre conscience de tout ce qui sépare les mots des réalités matérielles qu'ils voudraient mais ne sauraient désigner. Et constater ce décalage c'est forcément évoquer soi-même la réalité dont le mot se distingue, la réalité qu'il n'est pas, car comment savoir que le mot n'est pas cette réalité sans le mettre en présence de ce dernier ? En refusant de taire ses insuffisances, comme c'est le cas dans l'exemple du nom énigmatique qui se refuse à toute désignation dans *La Modification* mais également dans le cas inverse de *Dans le labyrinthe* où le langage ne peut extérioriser l'élan de cœur du soldat, le langage avoue implicitement qu'il ne faut pas compter sur ses capacités de décodage pour percer un quelconque mystère ou relayer un quelconque sentiment. Il expose ses tares à travers un tragique déficit des mots. Ceci fait penser à la lancinante invitation que le Nouveau Roman lance aux lecteurs potentiels pour une participation active et constante dans la création. En effet, en participant au programme scriptural, le lecteur fait pour lui-même le travail du romancier : lui-même supplée aux insuffisances du langage en évoquant ce que celui-ci est incapable d'évoquer.

Chez Robbe-Grillet, ce processus s'opère grâce au décalage, moins apparent mais non moins réel, qui sépare les lignes et les formes géométriques que décrivent les métaphores du contour des objets réels, car celles-là ne sauraient épouser exactement la forme de ceux-ci.

La bijection entre une réalité et son reflet, étudiée dans les chapitres précédents, témoigne, s'il en était besoin, de l'omniprésence de ce décalage dans la production littéraire robbe-grillétienne. La propension à dénuder le langage est au cœur de la poétique moderne. A ce propos, Roland Barthes estime « *qu'aucune littérature au monde n'a jamais répondu à la question qu'elle posait, et ce suspens même qui l'a toujours constitué en littérature : elle est ce très fragile langage que les hommes disposent entre la violence de la question et le silence de la réponse (...)* »²⁶¹. Dans cette optique, la question liée au langage revêt alors un caractère ontologique.

Le questionnement sur le langage ne serait-il pas la métaphore des questions qui s'agitent autour de la condition humaine ? Le langage est-il, en devenant une énorme puissance de refus et d'incompréhension, le chant du cygne de l'optimisme qui, des siècles durant, avait, en littérature, enfanté des chefs-d'œuvre ?

²⁶¹ Préface à Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, op. cit., p. 13.

CHAPITRE 6 : LA METAPHORISATION DU CHAOS HUMAIN

Les intrigues décousues et insondables des *Gommes* et de *La Jalousie*, au-delà d'une simple fiction littéraire, sont le dévoilement d'une certaine manière de voir et d'apprécier l'existence humaine. Mais ce qui se révèle de la sorte est insaisissable et déroutant. Dans *Les Gommes*, cela tient au fait qu'aucune réalité n'est complète et/ou définitive. Quant à *La Jalousie*, elle déroute du fait que les réflexions du mari-narrateur sont guidées à la fois par une jalousie aveugle et une pensée incohérente. De fait, à partir de ces œuvres, se dégage une certaine précarité qui n'est pas innocente quand elle est rapportée au contexte de production des œuvres. En effet, la poétique de Robbe-Grillet est étroitement liée à la situation de l'homme incapable de mettre fin aux déboires qui ne cessent d'envahir sa morne existence. L'élargissement de notre recherche aux autres productions de Robbe-Grillet révèle, à bien des égards, la jonction entre la réalité vécue et la fiction. Aussi « *les belles couleurs* » qui « *viraient rapidement au gris jaunâtre* » (R., 151 et 152) sont-elles en réalité les couleurs de la vie qui, à une vitesse inquiétante, perdent leur luxuriance et annoncent les ténèbres. Et l'ombre, à force d'être noire, s'empare de l'homme et met fin à sa tentative d'élévation. Ce pessimisme se révèle à travers sa production qui en est minée. Le roman devient une vision au microscope d'un monde invisible.

Il s'agit donc, tout au long de ce chapitre, de voir qu'en réalité, outre une réflexion sur lui-même, le roman s'intéresse à la réalité humaine dans son existence profonde.

6 - 1. La précarité latente

L'instabilité est une des constantes qui se dégagent de l'univers romanesque robbe-grillétien. L'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet apparaît alors comme une vaste allégorie de l'incertitude, du provisoire, du révocable. La récurrence de l'eau qui fait des va-et-vient entre son lit habituel et les territoires conquis, dans toutes les œuvres, est assez révélatrice de l'abîme qui, à pas de géant, aspire le souffle de vie. Le narrateur du *Régicide* témoigne :

« La citadelle où je vis retranché, que depuis longtemps la mer sape et menace, chancelle déjà sous chacun de mes pas hésitants ; tandis qu'au sommet du donjon, dont l'eau maintenant atteint les créneaux en apparence intacts, j'accomplirai lentement ma dernière ronde, je sentirai soudain se disloquer les pierres au milieu des vagues. Ce ne sera pas un écroulement spectaculaire ; (...) je serai mort, et il ne flottera même pas, à la surface, un petit morceau de bois pour en témoigner » (R., 224).

L'unité n'est pas atteinte de façon définitive car, loin d'être statique, c'est dans le mouvement qu'elle est irrémédiablement entraînée. Cette dynamique fragilise tout espoir. Ce « je » qui se narre ne fait rien d'autre que mettre en évidence un processus programmatique de sa propre mort. D'ailleurs,

« Il était utopique maintenant de croire que quelques-uns suivaient encore un chemin difficile, choisi pierre à pierre au milieu des décombres. Si un homme cependant, un seul homme, arrivait à poursuivre un trajet de flammes par-dessus les sables mouvants où le sol manque à chaque pas, il sauverait, jour après jour, sa vie, et tirerait du même coup, derrière soi, la longue théorie des autres hommes. Mais ce n'est qu'un feu follet qui

danse sur les tourbières, peuplées de métaphores et de mirages...»
(R., 29).

Dans ce passage, si l'usage du conditionnel laisse apparaître un semblant d'abris où l'homme pourrait se réfugier, les premiers mots (« *il était utopique* ») corrigent ces errements et manifestent l'irréalité de cette probabilité.

Dans *Le Régicide*, il y a donc une instabilité qui corrode sérieusement l'équilibre des personnages. Outre les personnages, c'est l'équilibre de l'homme qui est menacé. Robbe-Grillet ne se sent pas, en effet, différent de ces personnages. A travers une « écriture déceptive », il relate l'instabilité chaotique qui frappe le vécu quotidien de l'humain. Dans *Le Miroir qui revient*, il avoue :

« (...) aspiré bientôt à mon corps défendant au sein d'un univers liquide, inconnu, mouvant, irrationnel, qui va m'engloutir, et dont le visage ineffable est (...) celui de la mort » (M.R., 37).

Comme en atteste ce passage, Robbe-Grillet confond son sort à celui de ses personnages. La précarité qui les terrifie le ronge également et justifie l'usage de l'adverbe temporel « *bientôt* » qui avertit que l'homme court inexorablement vers sa perte.

Toujours dans *Le Régicide*, la violence de la tempête (R., 116) installe, dans l'œuvre, un brouillage de repères significatif à plus d'un titre. En effet, la tourmente émergente – « *les fronts soucieux se lèvent, attendant le retour du soleil, il fait nuit depuis un temps beaucoup trop long (...), les signaux lumineux bloqués sur le rouge (...), « le flot s'écoule, emportant tout à la dérive (...); « un rat (...) n'a plus d'yeux pour voir sa tête sectionnée qui le regarde à quelques mètres, étonnée du corps qui l'a si longtemps soutenue »* (R., 108) – est assimilable à la caducité vers laquelle s'achemine l'existence humaine. Dans *Les Gommages*, celle-ci est fictionnalisée par les sensations

qu'éprouve Wallas quand il marche dans « *l'air froid de cet hiver qui commence* » (G., 52) :

« Wallas sent le froid sur son visage ; ce n'est pas encore l'époque de la glace coupante qui paralyse la face en un masque douloureux, mais on perçoit déjà comme un rétrécissement qui commence dans les tissus : le front se réserve, la naissance des cheveux se rapproche des sourcils, les tempes essayent de se rejoindre, le cerveau tend à se réduire à un petit amas bénin à fleur de peau, entre les deux yeux, un peu au dessus du nez » (G., 56 et 57).

Wallas, qui dispose déjà en temps ordinaire de capacités intellectuelles modestes, – il lui manque en effet « *quelques millimètres* » (G., 165) de surface frontale – voit, de surcroît, sa conscience affaiblie par le froid. Point étonnant alors que ce malaise l'empêche de préserver sa lucidité. Il métaphorise, de ce fait, l'univers réifié.

L'atrophie qui frappe la perception témoigne du caractère ravageur de l'eau sur les personnages. Ces derniers, sous l'action de l'eau, risquent de subir une dissolution. Dos au mur, les personnages constatent que l'élément aqueux se fait de plus en plus sentir. Le lien dynamique entre l'eau et l'évanescence est suggéré lorsqu'il est indiqué que si « *le froid commence tôt cette année* » (G., 12), c'est *parce qu'il a plu* » (G., 13). Etant donné que le froid vaporise les cerveaux, force est d'admettre que l'élément qui le provoque, la pluie, est symbole de la précarité. Le narrateur avertit que malgré le caractère révolu des « *chimères* » (G., 49) déchaîné par l'océan, « *il faut quand même y prendre garde et ne pas trop se pencher, si l'on veut éviter leur aspiration* » (G., 49). L'eau a donc une propriété d'aspiration aux conséquences néfastes pour les personnages. D'ailleurs, la tempête nocturne a laissé des traces dans « *l'eau trouble de l'aquarium* », comme en atteste cette « *ondulation, dont l'existence sans contour se dissout d'elle-même* ». (G., 126)

Ce sont ces mêmes vertiges qui attirent Garinati lorsqu'il « *fixe à ses pieds, l'eau huileuse du canal* » (G., 20). Partant de ce fait, il perd toute notion de pérennité. Toutes ses convictions s'illustrent par leur précarité. C'est aussi dans cet univers inconstant que l'assassin malheureux de Daniel Dupont marche quand « *ne sentant plus le poids de son propre corps* » (G., 23), il s'introduit dans la maison du professeur avec « *des pas si légers qu'ils ne laissent aucune ride à la surface des océans* » (G., 23). Le dépérissement du personnage est tellement avancé que les compteurs de son poids sont à zéro ; ce qui justifie sa non immersion dans les eaux océaniques. L'influence inhibitrice de l'eau sur les facultés de Wallas et Garinati fait qu'il « *n'y a presque pas eu de jour* » (G., 225). Les choses provisoires qui se sont succédé ont tellement réduit les repères des personnages qu'ils douteraient de l'exactitude des 24 h.

Mais, comme nous l'avions dit précédemment, l'action dévastatrice de l'eau est présente dans presque toute la production littéraire de Robbe-Grillet.

Dans *La Maison de rendez-vous*, il s'abat « *des pluies soudaines, très fréquentes à cette époque de l'année* (M.R.V., 22), de « *Brusques pluies torrentielles* » (M.R.V.33), transformant « *l'ensemble de la chaussée (...) en ruisseau d'un trottoir à l'autre* » (M.R.V., 142). Dans ces conditions, même le soleil en est réduit à se refléter dans « *l'eau boueuse* » (M.R.V., 38) du caniveau.

Dans *Projet pour une révolution à New York*, l'emprise de l'eau est pareillement symbolisé par la menace constituée par « *la pluie* » (P.R.N.Y., 12). C'est la raison pour laquelle le narrateur, lorsqu'il quitte sa maison, où il ne pleut pas, évite d'être « *mouillé* » (P.R.N.Y., 13) en « *s'abritant* » (P.R.N.Y., 13). L'eau est également active au travers des « *infiltrations d'humidité* » (P.R.N.Y., 38) qui détériorent les lieux souterrains comme le couloir du métro (P.R.N.Y., 29) ou la salle de réunion (P.R.N.Y., 38).

A noter qu'en tant que symbole de la précarité, l'eau revêt une signification proche de celle de l'obscurité, et c'est pourquoi dans la maison du narrateur, la « *chambre aveugle est une très grande salle de bains* » (P.R.N.Y.,

46) et c'est aussi pourquoi « *les passants se hâtent dans l'espoir d'arriver chez eux avant la prochaine averse, (...) avant la nuit* ». (P.R.N.Y., 12)

Ce lien entre l'eau et les ténèbres se retrouve dans *Topologie d'une cité fantôme*, où « *l'obscurité aux murmures d'océan* » (T.C.F., 193) fait écho à « *la nuit humide* » (T.C.F., 193, voir 107 et 149). Le fleuve, « *dont l'eau bleu pâle coule, large, sereine, agitée seulement par endroit de faibles remous en surface* » (T.C.F., 56) tant qu'il fait jour, voit, avec la « *nuit* » (T.C.F., 107), ses eaux devenir « *plus sombres* » (T.C.F., 58 voir 100), se transformant bientôt en un « *fleuve noir* » (T.C.F., 107 et 194) dont le « *débit est accéléré par la crue qui en élève le niveau jusqu'aux voûtes des arches* » (T.C.F., 194 et 195) du pont. Dans « *les remous [qui battent] avec un bruit de chien qui lape* » (T.C.F., 107) sont charriées, outre des « *épaves* » (T.C.F., 150), « *les ombres trompeuses qui bougent sans cesse au cœur des ténèbres* » (T.C.F., 195). De même, la mer qui, le jour, est « *tout à fait dépourvue de vagues* » (T.C.F., 46) remonte avec la nuit, « *les longues vaguelettes (...) peu à peu gagnent du terrain* » (T.C.F., 173), jusqu'à « *la marée haute* » (T.C.F., 199) dont le grondement rappelle « *le bruit de l'océan avant la tempête* » (T.C.F., 180, voir 69). Dehors, on marche sur « *l'asphalte mouillé* » (T.C.F., 107) par « *la bruine* » (T.C.F., 150) et, à l'intérieur, « *une vaste nappe liquide (...) recouvre la plus grande partie du plancher, s'infiltrant lentement vers les pièces inférieures, ce qui explique les innombrables flaques qui s'agrandissent goutte à goutte à travers toute la maison* » (T.C.F., 118 - 119, voir 10, 112 et 149).

En somme, ces ténèbres ne sont que le reflet d'une chaotique existence humaine, l'expression d'une souffrance démesurée. Quant à l'eau, à travers sa capacité à liquéfier les personnages et/ou leur conscience, elle corrobore le désespoir lié à la prise de conscience, par l'homme, du sentiment de déchéance irrémédiable.

Ledesma décelait, dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar, un rapport étroit entre la peur du lendemain qui habite l'homme moderne et la menace aqueuse et ténébreuse qui rétrécit l'espoir de vie des personnages robbegrillétiens. Il affirme :

« (...) pendant l'expérience de « l'abîme », le temps, l'espace et le moi volent en éclats (*putrefactio*), les idées se liquéfient (*dissolutio*) »²⁶².

Cette liquéfaction fait que l'homme renonce une bonne fois à penser à son futur. Devant l'incertitude de l'avenir, il se résigne à vivre pleinement les moments présents. La satisfaction des plaisirs charnels prend le dessus sur les idéaux. Dans la fiction, Robbe-Grillet matérialise implicitement le dérèglement social par une omniprésence du sexe, ainsi qu'on l'a vu tantôt. Dans la chambre de *Dans le labyrinthe*, les rideaux sont d'une couleur rouge qui fait allusion à un certain érotisme. De fait, cette chambre décorée de « *lourds rideaux rouges* » (*D.L.*, 23) et contenant un « *grand lit divan couvert de la même étoffe rouge et veloutée* » (*D.L.*, 23) à la manière des *draperies d'un rouge sombre* » (*D.L.*, 68) de la chambre du cafetier du *Voyeur*, cette chambre, « *close* » (*D.L.*, 117 et 125) et « *carrée* » (*D.L.*, 189) rappelle également la chambre « *close* » (*J.*, 171) et « *carrée* » (*J.*, 159) de *La Jalousie*. Cette référence intratextuelle donne indiscutablement une connotation érotique à la chambre de *Dans le labyrinthe*. D'ailleurs, sur la table de cette chambre figure l'empreinte d'un poignard dont la forme n'est pas sans évoquer la morphologie du sexe masculin, puisqu'il est question d'un

« *corps allongé, de la dimension d'un couteau de table, mais plus large, pointu d'un bout et légèrement renflé de l'autre, coupé perpendiculairement par une barre transversale*

²⁶² « Spirale narrative, spirale alchimique », in *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque d'Anvers*, Tours, SIEY, 1995, p. 291.

beaucoup plus courte ; cette dernière se compose de deux appendices flammés, disposés symétriquement de part et d'autre de l'axe principal, juste à la base de la partie renflée, c'est-à-dire au tiers environ de la longueur totale. On dirait une fleur, le renflement terminal représentant une longue corolle fermée, en bout de tige, avec deux petites feuilles latérales au-dessous » (D.L., 13).

En outre, ce poignard est comparé au motif du papier peint dont la chambre est tapissée :

« Un fleuron, une espèce de clou de girofle, ou un minuscule flambeau, dont le manche est constitué par ce qui était tout à l'heure la lame d'un poignard, le manche de ce poignard figurant maintenant la flamme, qui étaient la garde du poignard, représentant cette fois la petite coupe qui empêche les matières brûlantes de couler le long du manche » (D.L., 19).

L'allusion sexuelle est tout aussi claire lorsque le même motif est identifié à « *un gros insecte* » (D.L., 20), lequel renvoie au mille-pattes de *La Jalousie*, ou à une « *torche électrique, car l'extrémité de ce qui est censé produire la lumière est nettement arrondie* » (D.L., 20), torche dans laquelle il est possible de reconnaître le symbole de la virilité. Mais au-delà de la virilité du sexe masculin, les autres motifs évoquent la pénétration. Ainsi, l'organe viril est perceptible sous le « *lourd sabre à lame dégainée* » (T.C.F., 48, 49), le « *couteau à large lame étincelante* » (11, 138, 155 et P.R.N.Y., 128), le « *grand couteau de boucher* » (T.C.F., 60 voir P.R.N.Y., 41), et la « *petite lampe électrique de poche, de forme cylindrique allongée, dont [le serrurier] approche le bout arrondi, lumineux, de l'orifice mystérieux et récalcitrant* » (P.R.N.Y., 87). Le sexe masculin est également représenté au travers du rat à la forme « *oblongue* » (P.R.N.Y., 40), bête répugnante, semblable à « *la braguette*

déformée du mince pantalon trop collant » (P.R.N.Y., 110) de Marc Anthony, sur laquelle « Laura fixe le regard, avec une moue de répugnance » (P.R.N.Y., 110), une grosse bête velue qui de ses dents acérées, mord et dévoie le ventru de sa victime. Enfin, il est aussi figuré, ainsi qu'Alain Robbe-Grillet l'a lui-même indiqué²⁶³, par « l'énorme araignée à pattes velues » (P.R.N.Y., 92) et « griffues » (P.R.N.Y., 195), analogue à la scutigère de *La Jalousie*, animal au corps de chauve souris qui court « en zigzag sur la chair nue par petits élans rapides coupés d'arrêts brusques » (P.R.N.Y., 196), s'enfoncent à la manière de « banderilles » (P.R.N.Y., 119).

Conformément à une expression, peut-être lourde de sens, du langage courant, que La Fontaine utilise dans son conte « Comment l'esprit vient aux filles²⁶⁴ », la capitulation de Laura face à la scutigère est identifiée à la défloration dans laquelle la tradition hermétique voit une « transmission (...) à la femme d'une influence spirituelle de la part de l'homme »²⁶⁵ : la « fleur rouge d'hibiscus au-dessus de l'oreille gauche » (M.R.V., 34) de Kim devient « une fleur fanée d'hibiscus, de couleur rouge sang, dont un pétale se trouve pris sous le disque de cristal formant la base du pied » (M.R.V., 46, voir 29) d'une coupe de champagne, « un mouchoir de soie blanche taché de sang » (M.R.V., 67).

Cette frénésie de la chair est symptomatique des périodes d'après-guerre. Les multiples références à la chair dans l'univers romanesque robbe-grillétien ne sont pas des cas isolés, ils illustrent le désarroi social. La peur du lendemain favorise l'implosion sexuelle des contemporains de Robbe-Grillet.

²⁶³ « Le sexe féminin n'est pas velu pour moi, c'est l'araignée qui est velue. Cette (...) araignée du Projet pour une révolution à New York est (...) male. Elle n'est pas du tout femelle (...). Alain Robbe-Grillet, intervention dans la Discussion qui suit la Communication de Jean-Pierre Vidal, « Le souverain s'avarie. Lecture de l'onomastique R.G au rusé Ulysse » dans J. Ricardou, *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, op. cit.*, p. 312.

²⁶⁴ In *Contes et nouvelles érotiques*, Paris, Séguier, (1667-1674) 1995, pp. 223-226.

²⁶⁵ Julius Evola, *Métaphysique du sexe*, Paris, Payot (pour ta trad.), 1968, p. 125.

Excès, démesure ; c'est que le gouffre est profond qui troue leur être. Il leur faut combler tant de vide ! Les victimes de la guerre se résument à leur corps et se réduisent à leur chair, comme s'ils cherchaient le repos des jours dans l'alcôve et l'oubli de la chair, comme s'ils cherchaient à sublimer l'enfer de leur existence dans l'ivresse des sens. Entrer dans les ténèbres exaltées de la chair et s'y résoudre, pour moins souffrir les affres de la misère et de l'angoisse du lendemain. C'est une immense désaffection qui est à l'œuvre dans les cœurs et les esprits, une lassitude psycho-affective qui ruine l'âme et met l'être en péril. La prévalence des logiques de survie a vidé les rapports sociaux de tout investissement affectif, pour ne laisser fleurir qu'un échange pervers, un simulacre de convivialité où les vertus de cœur et d'âme s'estompent souvent dans les pièges mesquins du désarroi social. La précarité est perverse. On manque sans cesse d'y laisser l'âme, de s'y dissoudre en tant qu'humain. L'homme cherche à se réinventer, dans l'angoisse métaphysique d'un devenir toujours sans objet, toujours dans la brume, le vertige et les tourments.

Dans la fiction, les tourments se matérialisent de manière quasi-identique. Malgré la jouissance, il n'y a pas de place pour l'affectivité. Ainsi Kim est-elle dépourvue du « *moindre sentiment* » (*M.R.V.*, 159). Pareillement, pour Lauren, « *il n'a jamais été question* » (*M.R.V.*, 159) d'aimer Sir Ralph. De fait, la tentative d'évasion par la jouissance se heurte à une douleur angoissante qui frappe plus les personnages féminins qui, sans doute, sont plus vulnérables aux agitations sociales.

La pénétration de la femme entraîne des déchirures (*P.R.N.Y.*, 181, 184 et 191) ou des mutilations (*P.R.N.Y.*, 182, 185, 188 et 213) qui se traduisent par l'écoulement de « *filets de sang* » (*P.R.N.Y.*, 182, voir 49, 99, 142 et 211) se transformant bientôt en « *une petite mare* » (*P.R.N.Y.*, 185), puis

en « *une mare de sang* » (P.R.N.Y., 213).

Au lieu que la peur du lendemain mène les personnages féminins à s'adonner à un plaisir qui leur ferait oublier, un tant soit peu, la chaotique réalité, elle les mène à un supplice qui les martyrise davantage. Ainsi « *torturée* » (P.R.N.Y., 99, 152, 181 et 201), la femme « *se tord au paroxysme de la souffrance* » (P.R.N.Y., 180), poussant un « *cri horrible* » (P.R.N.Y., 194), un « *long cri de souffrance et de terreur* » (P.R.N.Y., 09), de « *longs hurlements de douleur* » (P.R.N.Y., 142, voir 41). A bien examiner la situation des personnages féminins, on se rend à l'évidence que la sexualité et la douleur physique qu'elle entraîne sont des adjuvants de la précarité. Les suppliciées de *Projet pour une révolution à New York* s'approchent du gouffre plus qu'elles n'aspirent à s'évader. Elles éprouvent

« *une série de spasmes sexuels de plus en plus forts et prolongés, devenant vite extraordinairement douloureux, se terminant au bout de plusieurs heures par la mort du sujet dans les convulsions combinées de la jouissance la plus vive et des plus atroces souffrances* » (P.R.N.Y., 202).

Mais la souffrance des femmes n'est pas le seul point qui assure la jonction entre la fiction que représentent les œuvres de Robbe-Grillet et la réalité vécue par ce dernier et ses contemporains. Les échanges adultères que nous avons mentionnés précédemment dans le cadre de l'analyse du désarroi social se reflètent dans la fiction.

Dans *Projet pour une révolution à New York*, compte tenu de la protéisation des personnages, la violence s'exerce entre le narrateur et Laura, c'est-à-dire entre « *frère* » (P.R.N.Y., 25) et « *sœur* » (P.R.N.Y., 78). Le caractère incestueux de cette relation est donc avéré. Dans *Topologie d'une cité fantôme*, l'inceste implique cette fois la mère et le fils. David enfant est, en effet, présenté comme l'éventuel « *assassin précoce* » (T.C.F., 186) de « *sa jeune mère* » (T.C.F., 186). Le récit nous apprend que la victime « *vêtue de*

mousseline rose » (T.C.F., 102) n'était plus vierge, elle « *a été violée* » (T.C.F., 112).

Dans *Les Gommés*, avec un regard suspect, Wallas observe admirativement les rondeurs d'Evelyne qui pourrait être sa mère.

Mais si, comme l'illustre le parcours des personnages féminins, l'érotisme est fatidique, force est de reconnaître que c'est une situation généralisée. Les personnages masculins, même s'ils paraissent être les bourreaux, ne tirent de l'amour aucun profit.

Rappelons que, compte tenu du procédé de la protéisation, les différents personnages ne mettent en scène qu'une entité unique, l'érotisme des romans robe-grilléliens est parfaitement en phase avec le sadomasochisme. Ainsi, nombreuses sont les situations qui manifestent l'unicité des personnages. De fait, c'est une femme qui est « *anesthésiée* » (P.R.N.Y., 10) par un psychanalyste désireux d'entreprendre « *l'investigation du passé enfoui de la patiente* » (P.R.N.Y., 91), mais c'est le narrateur qui se rend chez le docteur Morgan « *pour une narco-analyse* » (P.R.N.Y., 34), c'est-à-dire pour être placé dans un état de demi-sommeil permettant l'investigation de l'inconscient.

Pareillement, la protéisation des personnages explique les « *mœurs particulières* » (P.R.N.Y., 108, 147 et 158) de Ben Saïd. En effet, celui-ci n'est-il pas « *l'amoureux* » (P.R.N.Y., 153) et le bourreau (voir P.R.N.Y., 153) d'une femme, Joan, qui s'appelle également « *Jean* » (P.R.N.Y., 210), « *Robeson, ou (...) Robertson* » (P.R.N.Y., 72). Autrement dit, il est le *fil*s de *Robe* ou de *Robert*, patronymes sous lesquels apparaît, outre le nom de l'auteur, celui du Robin du *Voyeur*, lui-même prénommé « *Jean* » (V., 61). En outre, le même phénomène éclaire tout autant l'autoérotisme de Joan. De fait, la jeune femme « *se caresse contre l'extrémité en pointe de la table à repasser* » (P.R.N.Y., 80) mais, ce faisant, elle ne fait que préluder à l'intérêt qu'elle va prendre en compagnie du faux policier. De même, elle « *laisse tomber le fer [à repasser] brûlant sur sa robe verte* » (P.R.N.Y., 82), mais cette *robe grillée* (Robbe-Grillet ?) « *Laisse un large trou triangulaire à la place du sexe* » (P.R.N.Y., 82),

préfigurant le « *creux de la plaie rouge sombre qui remplace son pubis* » (P.R.N.Y., 213) et qui lui est infligée par son tortionnaire.

C'est également du fait de la protésisation que *Projet pour une révolution à New York* ne met pas en scène des personnages figés dans leur être qui se verraient attribuer des couleurs destinées à les différencier une fois pour toutes, mais un personnage unique à qui il est donné la possibilité de se transmuter. Ainsi que le propose « *la pancarte qui permet tous les projets* » (P.R.N.Y., 62) d'une boutique d'articles de déguisement : « *si vous n'êtes pas content de vos cheveux, mettez en d'autres. Si vous n'aimez pas votre peau, changez-en !* » (P.R.N.Y., 52).

Ainsi, les diverses métamorphoses d'un personnage s'appuient sur un usage de « *masques* » (P.R.N.Y., 52), de « *perruques* » (P.R.N.Y., 53), de « *gants* » (P.R.N.Y., 53) et de « *faux seins* » (P.R.N.Y., 53). Par exemple, les trois individus de Central Park ôtent leurs masques et enlèvent « *comme des gants les mains blanches aux empreintes fausses qui camouflaient leur peau noire* » (P.R.N.Y., 61). Mais l'un d'entre eux, dont le « *visage d'emprunt est trop bien collé à sa vraie tête* » (P.R.N.Y., 61), c'est-à-dire dont les deux états sont en fait parfaitement consubstantiels,

« *tire au hasard sur les divers bords ou saillies qui peuvent offrir une prise, et se met à déchirer par lambeaux ses oreilles, son cou, ses tempes, ses paupières, sans même s'apercevoir qu'il est en train d'arracher dans sa hâte de grands morceaux de sa propre chair* » (P.R.N.Y., 61).

De la même manière que deux personnages féminins peuvent devenir une seule unité (Sarah peut être identifiée à Laura) transformée par le déguisement : « *un masque de mulâtresse, une perruque, la pellicule plastique recouvrant l'ensemble du corps, y compris quelque charmes supplémentaires (...)* » (P.R.N.Y., 201), deux personnages de sexe opposés peuvent, par métamorphose, devenir une seule personne. Récapitulons, par ces

comportements sadomasochistes, les personnages féminins partagent avec les hommes leur souffrance et par leur métamorphose ils en arrivent également au même résultat. D'ailleurs, à la faveur de cette transformation unifiante, l'homme perd progressivement sa virilité et ne peut abuser de son statut de départ (dominateur). Ainsi, des personnages masculins voulant satisfaire leur libido s'acharnent à le faire à leurs risques et périls. Franck de *La Jalousie* connaîtra la mort dans l'imaginaire érotique du narrateur. Son désir incontrôlé provoque un « *crépitement de l'incendie* » (J, 166 et 167) synonyme de mort. Le soldat de *Dans le labyrinthe* ne sait plus, maintenant que « *la guerre est finie* » (D.L., 45), que faire de l'attribue de sa virilité : le « *poignard - baïonnette* » (D.L., 214). Incapable de diriger son énergie victorieuse à l'encontre de son opposé, il voit le feu de son désir s'éteindre : il a la gorge sèche ; il a beaucoup de fièvre ; tout son corps le brûle et « *l'eau froide* » (D.L., 138) ne peut éteindre sa soif. Sa mort peut, également, être rapprochée de celle de Marchât, « *l'ex-fiancé de Lauren* » (M.R.V., 120), présenté comme « *un gentil garçon, qui n'aurait jamais su quoi (...) faire* » (D.L., 64) de son Lauren. D'ailleurs, il ignore le maniement de son arme, en laissant « *le canon dirigé vers le sol* » (M.R.V., 98), et repousse avec des airs de « *vertu outragée* » (M.R.V., 120), les offres de services de la prostituée chinoise. De plus, avant même d'en arriver au « *suicide* » (M.R.V., 161), Marchat, « *comme s'il venait d'être frappé d'un coup de pistolet* » (M.R.V., 26), « *s'affaisse (...) sous la violence du choc* » (M.R.V., 57), voit son existence « *réduite en poussière* » (M.R.V., 58).

Le sort de Marchat, notons-le, est analogue à celui de lord Corynth qui, malgré neuf mois de mariage, n'arrive pas à dompter Marie-Ange qui se refuse au principe masculin. Corynth, « *affecté par l'étrange maladie de langueur qui le tient à l'écart du monde depuis quelques mois* » (S.T.O., 228 et 229), voit ses « *forces (...) décroître* » (S.T.O., 225) jusqu'à son évanouissement.

En somme, aussi bien pour l'homme que la femme, le sexe mène à la déchéance. C'est dire que la récurrence des relations sexuelles dans la plupart des œuvres de Robbe-Grillet témoigne d'une précarité manifeste qui illustre

bien le souci de s'agripper à un illusoire espoir pour cacher le désespoir. Ces illustrations suggèrent la précarité tout comme elles préfigurent un certain pessimisme qui mérite bien d'être examiné.

6 - 2. Le pessimisme ambiant

Au-delà d'une simple recherche formelle, le Nouveau Roman est assez révélateur du déclin du mythe de l'épanouissement de l'homme et de la société humaine. Si l'essor économique avait su renforcer l'élan du progrès, la convulsion de l'histoire que constitue la Seconde Guerre mondiale a considérablement aplani cet effort. Le monde est passé d'un optimisme souverain à un pessimisme ambiant. L'univers romanesque robbe-grillétien manifeste bien cette perte de confiance. Son œuvre témoigne que cette terre souillée avec du sang, c'est notre demeure obscure. Dans *La Jalousie* comme dans *Les Gommages* règne un climat de déliquescence des rapports humains. Les personnages n'en font qu'à eux-mêmes. Les questions qu'ils se posent ou qu'ils posent aux autres, au lieu de faciliter leur intégration, renforcent leur méfiance, la défiance des uns vis-à-vis des autres.

Si, dans *Les Gommages*, l'intrigue est décousue, c'est justement parce que dans l'attitude des personnages, aucune convergence de vues n'est envisageable. Dans *La Jalousie*, le narrateur, quant à lui, ne cherche même plus à convaincre son auditoire. Des divagations nourrissent directement sa manière de voir et, avec des propos sentencieux, il nous livre le réquisitoire visant à condamner son épouse. La marge d'erreurs, si elle existe, est complètement empoisonnée par des convictions qui dénotent la non prise en charge de la dimension communautaire de la société. Ces deux romans sont, en réalité, en phase avec leur époque. Marguerite Duras affirme à juste titre :

« La vie de groupe a complètement cessé (...), la vie communautaire (...). Les gens s'ennuient mortellement, c'est partout le cri, l'ennemi, plus rien n'arrive »²⁶⁶.

²⁶⁶ *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gautier, Editions de Minuit, 1974, pp. 106-110.

Après l'affreuse prise de conscience de l'inanité de la société, aucun n'écrivain ne pouvait être en reste. Les écrivains, comme dirait Ibra Diène, tentent de sonder « *la profondeur incompréhensible de l'homme* »²⁶⁷. C'est pourquoi, à l'instar de tous les nouveaux romanciers, Robbe-Grillet met en pratique, dans ses œuvres, cette perte de repère. La ville circulaire des *Gommes* qui risque d'être engloutie par les eaux n'est rien d'autre que la pâle mais conforme copie de notre univers que la guerre a failli brûler à jamais. Aussi l'inconstance et l'inconscience des personnages illustrent-elles la panique généralisée qui habite les contemporains de Robbe-Grillet depuis la guerre. Dans cette atmosphère d'instabilité, les besoins sécuritaires, qui n'ont jamais été pris en charge par une littérature qui semblait se préoccuper des besoins primaires, surgissent et refoulent les idéologies. Les agents de la poste sont d'avis que Wallas et Garinati ne sont qu'un seul et même homme mais, pour ne pas se compromettre, évitent d'insister sur leur soupçon. Garinati, tout en étant persuadé que son travail a été mal accompli, évite la polémique, car son patron gère un gang terroriste et peut se montrer dangereux à tout moment. Chaque personnage se réfugie derrière une fausse acceptation pour éviter de fâcher l'autre. Dans cette dynamique, point d'idéologie, car ce qui fait la force des idéologies c'est une assumption qui se fonde sur des convictions profondes. Dès l'instant que le personnage ne se soucie plus que de sa protection, l'idéologie devient alors une aberration qu'on ne saurait assumer sous aucun prétexte. En aval de son œuvre et en reconnaissance de l'étroitesse qui lie l'attitude de ses personnages à l'expérience qu'il a lui-même vécue, Robbe-Grillet reconnaît que la « *pesanteur idéologique contre quoi toute [son] œuvre s'insurge* » (*M.R.*, 17) est indissociable de l'histoire de sa personnalité. Issu d'une famille de nationalistes maurassiens, il souligne :

²⁶⁷ « Le roman *L'Amante anglaise* de M. Duras : une expérience d'objectivation et de fictionnalisation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 29, UCAD, 1999, p. 59.

« (...) mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés à partir de la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliés en Allemagne, accompagnées chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps et sur toute la sombre horreur qui était la face cachée du national socialisme » (M.R., 122).

La découverte de l'univers concentrationnaire est, en effet, à l'origine d'une véritable prise de conscience qui éloigne Robbe-Grillet du clan familial (M.R., 131). Recoupant les analyses d'un Gérard Mendel, il souligne que la dictature n'est pas un épiphénomène de l'Histoire, mais une conséquence directe de tout un processus idéologique parfaitement cohérent et que « *c'est l'ordre absolu qui engendre l'horreur* »²⁶⁸. Ce qui lui fait conclure :

« *Si vraiment il faut choisir entre ça et la pagaille, c'est sans aucun doute la pagaille que je choisis* ». (M.R., 132)

Cette analyse de Robbe-Grillet, de la situation de l'époque, nous donne beaucoup plus d'éclairage par rapport aux intrigues des œuvres de notre support. D'abord, la rébellion contre le clan familial contamine les personnages des *Gommes* qui, en mettant de côté la thèse officielle de l'assassinat de Daniel Dupont pour se livrer à des analyses personnelles et personnalisées, héritent de l'entêtement positif qui lui fait renier un conformisme aveugle et suspect. En choisissant la pagaille, Robbe-Grillet avertit qu'il ne faut pas masquer la réalité. L'idéal est qu'elle ne soit pas affreuse, mais si elle l'est, l'écrivain doit se montrer digne et la montrer à tout prix. Aux yeux de l'écrivain, « *Le roman*

²⁶⁸ Voir Gérard Mendel, *La Révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Sciences de l'homme », 1968.

concerne aussi notre expérience du monde, et notre regard sur lui »²⁶⁹. Il prolonge ainsi Marguerite Duras qui, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, avoue, non sans regret :

« Que le monde aille à la perte (...). Je n'aime plus cette idée de changer le monde à tout prix (...). Il faut le changer mais en le laissant aller à lui-même »²⁷⁰.

Etant donné que « laissé à lui-même » le monde n'est que laideur et tas d'imbroglios, le narrateur de *La Jalousie* s'arroge le droit de nous inviter à visiter de l'intérieur les chaotiques va-et-vient de sa malade pensée. En effet, l'anarchie remplace la cohérence. Et dans cette inversion des choses aucun malaise du sujet écrivain n'est perceptible, car la chute d'une extrémité à une autre est permise : elle est même inévitable. Ainsi, contrairement à ses prédécesseurs du roman réaliste, le narrateur de *La Jalousie* est à l'angle opposé, mais il conserve tout de même son statut car il est en accord avec son époque. Prenant parti pour son narrateur, Robbe-Grillet avertit qu'il ne faut pas s'en prendre à son narrateur, car la réalité vécue par ce dernier est une réalité appartenant à un monde renversé, donc les visions que ce monde reflète ne peuvent qu'être renversées. Lui-même n'est pas épargné par ce renversement et, d'une fonction qui le prédestinait à l'élaboration de certitudes, il atterrit à la littérature qui, par son autonomie, privilégie la liberté d'expression :

« L'écroulement du Reich [a] joué un grand rôle dans le fait qu'étant ingénieur, je suis devenu écrivain, du jour au lendemain »²⁷¹.

²⁶⁹ Guy Scarpetta, « Un essai de Milan Kundera. Pouvoir du roman », in *Le Monde diplomatique*, avril 2005.

²⁷⁰ Paris, Gallimard coll. « Folio », 1953, p. 79.

²⁷¹ Entretien avec Jean Montalbetti, « Alain Robbe-Grillet autobiographe », *Magazine littéraire*, janvier 1985.

La littérature représente alors bel et bien l'antidote au poison idéologique et social du dogme. La vulnérabilité de la grandeur, dégradation des grandes formes de l'espoir, succède au mythe d'une condition humaine stable et inaliénable.

Les nouveaux romanciers sortent la littérature de la somnolence qui l'empêchait de voir les changements survenus à la suite de la guerre. L'incommunicabilité qui frappe les intrigues est la matérialisation fictionnelle de ce qu'ils voient. Aussi étrange que puissent paraître leurs écrits, ils sont beaucoup plus conséquents que les écrivains qui tentent d'immobiliser ce monde, qui tel un navire qui a vu ses amarres se rompre chavire, sous la poussée de la guerre. Ainsi, les nouveaux romanciers, loin d'être des utopistes, se fondent sur une lecture lucide et sereine des errances du monde contemporain pour faire prospérer leur fiction. On peut, sans erreur, leur attribuer les propos de Julien Green qui, pointant le lien qui unit son art à sa personnalité, affirme :

« J'écris ce que je vois (...) si je ne vois pas, je ne puis écrire, je veux dire que si je n'ai pas devant les yeux une représentation, comme on dit une représentation théâtrale, je ne puis rien faire. (...) la vérité est que je ne sais pas inventer. Il y a en moi quelqu'un ou quelque chose qui me fait voir mes personnages et me les fait voir en train d'agir »²⁷².

Dans le cas précis des nouveaux romanciers, la « *représentation théâtrale* » dont parle Green n'est rien d'autre que la vie de tous les jours ; celle morbide et morose qui, pendant près d'une décennie, a noirci les pages de l'Histoire. De même, l'affirmation selon laquelle la narration est guidée par la réalité sied bien à l'engagement des nouveaux romanciers qui se proposent d'orienter leurs recherches vers l'être et son entourage. On peut se demander

²⁷² *Journal*, (1928-1958), Paris, Plon, 1961, p. 785.

dès lors pourquoi, dans la plupart des productions des nouveaux romanciers, y a-t-il un décentrement du personnage ? Si l'homme est la préoccupation première de l'écrivain, pourquoi alors le discréditer ? La réponse est esquissée par la réalité vécue. Si l'homme était cohérent qu'est ce qui justifie les camps de concentration, les holocaustes ? Le choc de la guerre et l'intensité des cruautés discréditent la raison humaine. L'homme a, par son action, gommé l'estime qui a été la sienne et qu'il n'a jamais cessé de faire prévaloir dans presque toute la production littéraire d'avant la guerre. En se livrant à une bestialité inqualifiable, il assume le dysfonctionnement de sa conscience.

C'est ce dysfonctionnement qui s'invite dans l'univers romanesque robbe-grillétien et sert de preuve à l'affirmation précédente.

La Jalousie montre bien le désordre intérieur de l'homme moderne. Dans ce roman, la personnalité et le caractère du personnage-narrateur sont tels que le monde qu'il habite est un monde devenu bruit et sa vie intérieure une rumeur confuse qui remplit sa pauvre tête, un désordre inextricable. Sa conscience n'est pas seulement incapable de toute réflexion sur soi et sur ce qui lui parvient à travers ses sens, mais elle ne sait même pas en prendre clairement conscience.

Pour lui, tout n'est que brouille, confusion et désordre sans forme ni contour précis. Une fois perçue, toute impression sensorielle s'efface et rentre dans les ténèbres qui lui cachent l'empreinte éventuelle qu'il aurait pu laisser sur sa sensibilité.

La conscience n'existe qu'en creux, car c'est le caractère particulier et toujours changeant des descriptions des choses vues et les variations de la perspective dans laquelle elles sont vues qui suggèrent et impliquent sa présence. Les fluctuations de la conscience sont représentées par les mouvements de l'eau qui, en tant que force destructrice, menace de tout ravager : la ville des *Gommes* est sous la menace des eaux, celle du *Voyeur* est hantée par un « *monstre marin* » (*M.R.*, 39) qui dévore les fillettes. Tout porte à croire que le monde, comme dit Bachelard, court à sa perte et

« quotidiennement le chagrin nous tue »²⁷³. Dans les œuvres de Robbe-Grillet, l'homme se retrouve seul, face à son destin solitaire, dans une chambre d'hôtel, sur le débarcadère, derrière les jalousies, dans la mort ou dans l'attente de la mort.

Le personnage de Robbe-Grillet ne réussit pas plus à se dépasser vers autrui que vers le monde. Et comme il ne dispose d'aucun autre horizon, il se trouve invariablement et rigoureusement réduit à son existence individuelle : à son moi. C'est pourquoi, nous disions tantôt, dans les pages précédentes, que l'isolement de l'homme moderne ne lui permet pas de se réfugier derrière des idéologies. Celles-ci, par essence, limitent leur champ d'action par des options découlant d'une prise de parti certaine.

Ce parti pris, même s'il aboutit parfois à une désémantisation du langage, ne saurait être considéré comme la manifestation d'un quelconque pessimisme ; ce n'est qu'un état de faits guidé par la loi du marché. C'est pour des besoins financiers que les idéologies manipulent le langage et contribuent ainsi décisivement à la destruction du sens original des unités lexicales. A propos de ces rapports altérés entre les valeurs sociales et les mots correspondants, Breton remarque :

« Les mots qui les désignaient [les valeurs] tels que droit, justice, liberté, avaient pris des sens locaux, contradictoires. On avait si bien spéculé, de part et d'autre, sur leur efficacité, qu'on parvenait à les réduire et les étendre à n'importe quoi, jusqu'à leur faire dire précisément le contraire de ce qu'ils veulent dire »²⁷⁴.

Dans un texte qui pourrait servir d'illustration à celui de Breton, Sartre montre à quel point l'ambivalence sémantique est causée par les abus

²⁷³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 78.

²⁷⁴ *Arcane 17*, Paris, Gallimard, 1965, p. 76.

idéologiques du mot. C'est pourquoi se prononçant sur la philosophie du langage de Brice Parain, il écrit :

« C'est le langage de 1940 que Parain étudie, non la langue universelle. C'est le langage aux mots malades, où « Paix » signifie agression, où « Liberté » veut dire oppression, et « socialisme » régime d'inégalité sociale »²⁷⁵.

En effet, la souillure a tout recouvert et si les idées morales sont en déroute, ce n'est pas que les idéologies s'intéressent à l'équilibre social mais c'est plutôt dû au fait que tous les bienfaits de la vie sont frappés de corruption. A force de privilégier les intérêts particuliers, les idéologies taisent à volonté certaines réalités et, du coup, ils s'éloignent du réel. Abondant dans le même sens que Breton et Sartre, Althusser va plus loin et estime que le réel n'est pas la préoccupation des idéologues :

« Ce n'est pas leurs conditions d'existences réelles, leur monde réel, que les « hommes » « se représentent » dans l'idéologie, mais c'est avant tout leur rapport à ces conditions d'existence qui leur y est représenté. C'est ce rapport qui est au centre de toute représentation idéologique, donc imaginaire du monde réel. C'est dans ce rapport que se trouve contenue la « cause » qui doit rendre compte de la déformation imaginaire de la représentation idéologique du monde réel »²⁷⁶.

Ces propos disqualifient, d'ores et déjà, les écrivains qui, au nom de la stabilité, évitent soigneusement les sujets fâcheux : « *la tyrannie du spectacle*

²⁷⁵ « Aller et retour », in *Critiques littéraires. Situation 1*, Paris, Gallimard, 1947, p. 236.

²⁷⁶ *Positions*, Paris, Editions sociales, 1967, pp. 103-104.

s'est substituée à celle de l'idéologie »²⁷⁷. Le pessimisme, outre le refus de l'idéologie, n'est pas que lié à la détérioration du cadre de vie. Il est également lié à la désagrégation du personnage. Il est possible, d'un roman à un autre, de suivre la descente progressive aux enfers des personnages robbe-grillétiens qui, dans le temps et dans l'espace, s'apparentent bien à l'homme moderne. Dans *Les Gommés*, le personnage, quoique ambigu, avait des propriétés : il était jeune (Wallas, Garinati, Mademoiselle Dexter, le commissaire adjoint...) ou âgé (Commissaire Laurent, Madame Bax, Daniel Dupont...), il jouissait d'un nom, d'une situation sociale (policier, professeur, agent de poste, femme de ménage...). Aussi, à l'exception de Garinati et Wallas qui se confondent souvent, était-il possible de savoir à qui on avait affaire. Puis ce fut la gangrène : le nom, atteint le premier, tombe ; Mathias du *Voyeur* n'a plus qu'un prénom et on ne saura jamais, toujours dans la même œuvre, si Jean Robin ne s'appelait pas Pierre. Ensuite, le passé s'évanouit et chez le personnage de *La Jalousie*, toute apparence physique subit des mutations. Au reste, tous les personnages entrent dans l'anonymat. Cet anonymat est celui des générations ayant traversé la guerre. Massés anonymement dans les camps de concentration, tués anonymement dans des fours crématoires, témoins des pires exactions, les hommes ne pouvaient qu'être quelconques dans leur individualité. L'ambition des nouveaux romanciers est, à cet effet, double : être inventif mais faire de sorte que l'invention, quelle qu'elle puisse être, s'assujettisse aux tourments qui, à force d'intensité, donnent des vertiges au public.

Nous renvoyons à *Histoire* où la mère, à la suite de la perte de son mari, n'est qu'une blessure béante : « *son visage comme une lame de couteau vue de face, le nez aussi comme une lame de couteau avec en haut de chaque côté les*

²⁷⁷ François Xavier, « La Littérature, miroir de l'histoire ? Ce que seuls les romans peuvent dire », [http : // www.francoisxavier.net/culture / littérature - miroir.html](http://www.francoisxavier.net/culture/litterature-miroir.html), 05 janvier 2006.

yeux noirs brillants »²⁷⁸. Dans *l'Acacia*, « quelque chose comme un bistouri lui-même, une lame de couteau, une sorte d'épouvantail vivant, la tête d'oiseau décharnée émergeant de châles »²⁷⁹. Enfin, dans *Le Tramway*, elle n'est qu'une « atroce mutilation »²⁸⁰ semblable aux amputés de l'Allée des Marronniers.

La symbolique castratrice, en même temps qu'elle est claire et rappelle, comme le note justement Pascal Mougin²⁸¹, les taureaux éventrés des arènes tant fréquentés par la mère, est également, au-delà de la fiction, un regard jeté sur l'homme et sa situation dans le monde. « *L'immersion fictionnelle* »²⁸², pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer, se prolonge alors dans la réalité. C'est pourquoi, même dans ses écrits autobiographiques, Robbe-Grillet réussit à faire en sorte que ce double magistère ne puisse pas paraître comme un dilemme. Parlant des *Romanesques*, il avertit :

« Je ne voulais pas écrire roman sur mes livres. En même temps, je souhaitais que quelque chose du titre indique qu'il s'agissait bien de fiction et empêche de classer ces récits comme autobiographie »²⁸³.

Pour Alain Robbe-Grillet, même si toute entreprise pose à sa manière la double question ontologique du sens fondamental de l'être, qu'on retrouve dans les *Romanesques* : « (...) qu'est ce que c'est moi ? Et qu'est ce que je fais là ? » (*A.E.*, 69), il serait pusillanime d'ignorer que ces questions sont d'emblée des « questions impossibles » !

En vertu de ce déplacement d'objectif, Robbe-Grillet peut écrire à l'ouverture du *Miroir* :

²⁷⁸ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Editions de Minuit, 1989, p. 16.

²⁷⁹ *ID.*, *L'acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 165.

²⁸⁰ *ID.*, *Le Tramway*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 19.

²⁸¹ *Lecture de l'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Archives des Lettres Modernes, n° 267, Paris, Minard, 1996, p. 59.

²⁸² « Pourquoi la fiction », Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2000.

²⁸³ Entretien avec Jacques Henric, « Alain Robbe-Grillet l'enchanteur », *Art Press*, février 1988.

« Ce n'est probablement que dans le but (...) de donner à de telles questions ne serait ce qu'un semblant de réponse, que j'ai entrepris (...) de rédiger cette autobiographie » (M.R., 09).

En d'autres termes, « *l'histoire de ma vie n'existe pas*²⁸⁴ » et le « moi » non plus. En dénonçant et en déjouant les procédures analytiques du lecteur, les situations narratives, motifs romanesques et thèmes récurrents trahissent, dans l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet, une certaine vision de la destinée humaine. De ce point de vue, l'organisation du récit met souvent en valeur les obstacles qui limitent la liberté ou l'épanouissement de l'homme.

Contrairement à la tradition autobiographique qui tente le plus souvent de tout comprendre en embrassant et expliquant tout, c'est le silence et le manque qui se remarquent le plus dans les *Romanesques*. L'homme, dans sa tentative de remonter l'histoire, se voit surpris par la catastrophe. Celle-là que décrivent ces quelques lignes de *Portrait d'un inconnu* :

« Les lignes de son visage, de son jabot de dentelles, de son pourpoint, de ses mains, semblaient être les contours fragmentaires et incertains que découvrent à tâtons, que palpent les doigts hésitants d'un aveugle. On aurait dit qu'ici l'effort, le doute, le tourment avaient été surpris par une catastrophe soudaine et qu'ils étaient demeurés là, fixés en plein mouvement, comme ces cadavres qui restent pétrifiés dans l'attitude où la mort les a frappés »²⁸⁵.

A l'image de cet « inconnu » frappé de plein fouet par les foudres « *d'une catastrophe soudaine* », la condition humaine est aussi marquée par les fatalités, l'impuissance de la parole, l'absence de communication vraie et la

²⁸⁴ Marguerite Duras, *l'Amant*, Paris Minuit, 1984, p. 14.

²⁸⁵ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (1948), Paris, Gallimard, 1962, p. 86.

solitude. Elle constitue une prison dont l'homme ne se libère qu'illusoirement. Tous ces éléments tendent à situer la destinée humaine dans un univers hanté de précipices. En 1937, ayant perçu que la tragique condition humaine ne pouvait épargner le champ de la représentation, Roger Martin du Gard affirmait à Stockholm :

« J'étais encore très jeune », lorsque j'ai rencontré, dans un roman de l'anglais Thomas Hardy, cette réflexion sur l'un de ses personnages : la vraie valeur de la vie lui semblait être moins sa beauté que son tragique. Cela répondait en moi à une intuition profonde, étroitement liée à ma vocation littéraire. Dès cette époque, je pensais déjà (ce que je pense encore) ; que le principal objet du roman, c'est d'exprimer le tragique de la vie. J'ajouterai aujourd'hui : le tragique d'une vie individuelle, le tragique d'une destinée en train de s'accomplir »²⁸⁶.

Si, dans la pratique, l'auteur des *Thibault*²⁸⁷ fictionnalise sa perception du tragique d'une manière qui diffère de celui de *Pour un nouveau roman*, il est, cependant, heureux de constater, qu'en affirmant qu'il peint « le tragique d'une destinée en train de s'accomplir », se dessinent les contours d'une œuvre qui accorde une grande part au pessimisme. Ces contours côtoient l'univers diégétique robbe-grillétien. Dans *Les Gommès*, les limites des rapports humains, en même temps qu'ils annoncent ce tragique d'une existence individuelle, manifestent le désespoir qui suit chaque action présente. Daniel Dupont, qui ne parvient pas à fonder une famille avec Eveline, vit comme un reclus avec une austérité qui cache mal son « mal de vivre ». De même, Wallas, dont on nous dit qu'il aime marcher dans « cette ville

²⁸⁶ « Discours de Stockholm » (décembre 1937), *N.R.F.*, 1 mai 1959, p. 958.

²⁸⁷ Roger Martin du Gard, *Les Thibault* – 1^{ère} partie, « Le Cahier gris », *Les Thibault* – 2^{ème} partie, « *Le Pénitencier* », Paris, Gallimard, 1922. *Les Thibault* – 3^{ème} partie, « *La Belle saison* », Paris, Gallimard, 1923, (2 volumes).

inconnue » (G., 52), est rongé par une obsédante ambiguïté qui transforme sa déambulation, dans les dédales de la cité en une sorte d'errance de l'angoisse. D'ailleurs, cette angoisse va *crescendo*. Lorsqu'il ne se heurte pas à une géographie ambivalente qui le dérouté, il dévale les pentes d'un labyrinthe au bout duquel tout geste sera autodestructeur.

L'acte tragique qui clôturé le récit des *Gommes* (l'assassinat de Daniel Dupont par Wallas) ébauche la figure de Wallas tel un héros tragique dont l'action désespérée vacille entre passé et présent. Si, dans le roman traditionnel, la tragédie, en plus d'être gouvernée par des forces surnaturelles, est une fenêtre ouverte sur le passé, dans le roman véritablement moderne elle n'est pas l'apanage d'une quelconque puissance occulte ; elle se vit en temps réel, elle est le quotidien de l'existence humaine.

Par tous les biais, le romancier peint un « monde sans issue ». Un univers tragique où les entreprises des hommes sont, presque toutes, condamnées à des issues inéluctables, « *parce que chacune est amenée par la convergence de plusieurs causes dont une seule suffirait* »²⁸⁸ et parce qu'au bout du parcours, il n'y a plus que le néant. Ce monde est-il totalement désespéré ? Au sens métaphysique du terme, il l'est, indiscutablement. Et cette situation ne doit guère surprendre car elle dure depuis la grande guerre et a déjà suscité des interrogations existentielles chez des auteurs tels que Kafka, Proust, Musil, Svevo, etc. Aussi Roger Martin du Gard, dans « l'Été 1914 », fait-il cas de l'abîme dans lequel s'engouffre à toute vitesse l'homme. Rumelles le dit explicitement en parlant « *d'un engrenage diabolique (...) un engrenage qui semble s'être embrayé tout seul...* ». Il précise à l'intention d'Antoine :

« *Nous roulons à l'abîme comme un train dont les freins étaient mal bloqués, et qui dévale une pente, emporté par son propre*

²⁸⁸ Claude Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950, p. 337.

poids, à une vitesse qui s'accélère de minute en minute (...) qui est devenue vertigineuse (...). Les choses ont l'air d'avoir échappé (...) d'aller, d'aller toutes seules (...) sans qu'on les dirige... »²⁸⁹.

Dans *Les Gommages*, Wallas mutile et anéantit les existences. Les exemples de Daniel Dupont et Wallas illustrent cet état. L'un perd la vie tandis que l'autre empoisonne la sienne en commettant un acte gratuit. Du coup, sa vie n'est qu'une existence rongée par le remords :

« ... et si, à ce moment-là, j'avais pensé à... et si j'avais... » (G., 259).

Assis sur le bord de son lit, « *les coudes sur les genoux, la tête entre les mains* » (G., 25), il eût mieux valu, pour Wallas, qu'il fût mort que de mener cette misérable vie qui n'est qu'une suite d'illusions sans cesse renaissantes. Après avoir peiné pour être engagé dans les forces spéciales de la police malgré un déficit d'un centimètre carré qui, quoique représentant un « *espace dérisoire* » (G., 260), est tout de même significatif, il demande une mutation qui lui ferait renoncer à tous les privilèges liés à ce poste :

« Quand il a téléphoné au Bureau, c'est Fabius lui-même qui lui a répondu. Wallas a rendu compte de sa mission et demandé s'il était possible de le muter à nouveau dans son ancien service » (G., 259).

D'ailleurs, après avoir commis un acte aussi grave qu'un meurtre, nul besoin que le policier meurtrier demande une rétrogradation, la mesure est

²⁸⁹ Roger Martin du Gard, « L'Été 1914 », in *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Préface d'Albert Camus, volume 2, Paris, Gallimard, 1955, p. 476.

inévitables. En plus, la forme en dents de scie du récit suggère, selon les oscillations, qu'il y ait des hauts et des bas. Dans cette logique, tout être qui connaît une ascension connaîtra également une régression et *vice versa*. Ainsi, faire une demande de mutation « *c'était prendre les devants : on ne l'aurait pas gardé à ce poste délicat après cette aventure malheureuse* » (G., 259). Dans cette verbalisation de l'évidence, le pronom sujet « *on* », en même temps qu'il fait allusion aux supérieurs hiérarchiques de Wallas, désigne l'irréversible, le « *parcours immuable* » (G., 23) qui se déploie en cycle. Ce cycle révèle quand même un paradoxe. Si sa macrostructure montre fiévreusement le caractère monstrueux du monde ; ses microstructures restent, en revanche, silencieuses quant au cheminement de cette monstruosité. Du coup, prenant acte de la lassitude envahissante, les personnages savent que les choses à venir ne peuvent qu'être ternes mais ils ignorent leur déroulement ; la morosité pouvant revêtir plusieurs facettes. Du reste, le monde auquel ils appartiennent est à la fois étrange et étranger. C'est la situation peu enviable d'un condamné à mort qui, avec la même intensité, est aussi certain de son trépas qu'il peut l'être de l'ignorance de son lieu d'exécution. L'espace où les personnages vont agoniser est méconnu et donc le spectacle qui s'offre, quoique reprenant le thème récurrent de l'angoisse, est inédit.

Si l'on considère de plus près la nature concrète de l'espace robbe-grillétien, on est frappé par le choix délibéré des lieux fermés, circonscrits, encerclant les personnages. Quel que soit l'endroit inventé – ville, île, hôtel ou villa – il « *ressemble à une prison* » (Mar., 14). A l'intérieur, l'enchevêtrement des passages, à l'extérieur, canaux, mer, murailles, jungle. Les lieux sont conçus de sorte qu'ils n'aient pas de liaison avec un monde repérable. Ils sont dans un isolement total que favorise leur morphologie ou leur situation. Dans *Les Gommès*, aussi bien la morphologie que la situation sont mis en relief. La ville est circulaire et entourée par la mer en même temps. La circularité circonscrit la ville et l'océan l'isole. Dans *La Jalousie*, c'est la situation qui est mise en valeur. Le lieu du théâtre mental du mari jaloux est situé dans la forêt tropicale. Dans *Le Voyeur*, c'est encore la barrière de la mer qui favorise

l'enclavement. A côté de ces vues macroscopiques qui témoignent déjà de l'étrangeté de ces villes, les vues microscopiques sont également révélatrices de l'enferment. Dans *Les Gommès*, la maison de Daniel Dupont est frappé d'un isolement qu'on ne voit nulle part ailleurs : « *tout est noir aux alentours* » (G., 242). Dans *La Jalousie*, la pièce à partir de laquelle le narrateur scrute l'horizon « *est plongée dans l'obscurité* » (J., 137). Ailleurs, c'est également une villa ou un hôtel qui métaphorise l'enfermement. Et, comme dans une prison, avec ces romans, il y a toujours comme une ouverture sur la liberté. Dans *Les Gommès*, c'est l'océan qui, tel un couteau à double tranchant, joue ce rôle. Proche de l'odeur du varech, les sirènes aèrent les esprits et leur apportent à l'heure de la marée, l'espace, la tentation de l'ailleurs, la consolation du possible ; dans *Le Voyeur*, c'est le vapeur qui emporta Mathias loin de son cauchemar, mais seulement après que celui-ci se soit déroulé jusqu'au bout ; dans *La Jalousie*, c'est la route du port qui symbolise la tentative d'évasion qui aurait été bénéfique pour Franck et A..., les deux amants ; ailleurs, un navire, une photographie d'un café européen, une chambre confortable, un avenir de rêve, encore la mer... Cette possibilité de bonheur qui clignote au fond des consciences ne fait pourtant que renforcer le sentiment de réclusion ; et d'ailleurs ceux qui sont en mesure d'aspirer à ce bonheur ne s'en rendent même pas compte ; on dirait qu'à force de se cogner contre les parois de leur prison, ils ont émoussé leur sensibilité. Toujours, pour revenir à la métaphore du reclus, c'est l'image d'un prisonnier qui, tous les matins, en apercevant les rayons matinaux du soleil, s'évade un tant soit peu avant de réaliser que les cloisons limitent son rêve de liberté.

Comme si cela ne suffisait pas, Robbe-Grillet souligne le contraste par un dépaysement artificiel, anecdotique qui ne dérive pas de sa vision de l'univers mais qui l'accentue par son caractère systématique. Dans la plupart des œuvres, ce dépaysement s'étend même au lecteur, puisque le décor le transporte dans des pays exotiques ou imaginaires, peu familiers en tout cas, où il se heurte à l'inconnu. Pour les personnages, cet exil constitue le mode d'être permanent. Tous, au moment où ils se mettent à exister, sont des étrangers

exilés de leurs lieux familiers ; et si Wallas était venu, enfant, dans la ville portuaire, il ne saurait être question, de la part du narrateur, d'épiloguer sur ses souvenirs. De même, si Mathias avait passé son enfance sur l'île, le narrateur fait comprendre que ses souvenirs, tout comme ceux de Wallas, sont trompeurs ou qu'ils ne signifient rien. Pour les autres protagonistes, la qualité d'étranger tend à s'accuser. Dans *La Jalousie*, il s'agit de colons confinés dans une plantation tropicale au cœur de la forêt. Dans *le labyrinthe* met à découvert un soldat qui, pour la première fois, voit une ville que l'ennemi allait occuper ; dans *L'Année dernière à Marienbad*, X fait figure d'intrus dans un milieu cosmopolite, raffiné où son inexpérience le perd ; dans *L'Immortelle*, un professeur français vient d'arriver à Constantinople ; enfin dans *La Maison de rendez vous*, les personnages principaux sont des étrangers vivant dans une ville étrangère. Sans doute, cette notion de dépaysement n'est-elle pas originale, et l'on pourrait citer plusieurs romanciers contemporains qui en font usage, mais nulle part ailleurs, sauf peut-être chez Claude Ollier, ce procédé ne devient règle absolue. Sur tous les territoires de la mappemonde robbe-grillétienne, le rapport entre l'homme et le milieu s'avère difficile.

En définitive, si les romans de Robbe-Grillet sont le reflet d'une certaine vision du monde, force est de reconnaître que cette vision a un caractère éminemment désespéré et tragique. Un mythe prométhéen s'énonce : celui de l'homme enchaîné qui aspire vainement à l'envol.

CONCLUSION

« *Aller vers l'obscur et l'inconnu par ce qui est plus obscur et inconnu encore* »²⁹⁰.

Au terme de notre analyse, il urge de constater que dans sa forme, sa technique et l'agencement de ses intrigues, l'œuvre de Robbe-Grillet révèle un univers à la perception très aléatoire. D'où la difficulté permanente du commentaire. Le schéma de l'univers, tel qu'il se présente dans *Les Gommages* et dans *La Jalousie*, ne correspond à aucun référentiel. Il représente l'agencement contingent des morceaux d'un puzzle. Les incohérences notées tout au long du déroulement des récits, la récurrence des répétitions, le statisme et la fragmentation des séquences attestent que les réalités sont irréductibles à un sens fixe et irréfutable. Comme le dirait Alioune Badara Diané, Robbe-Grillet n'essaye nullement « *de raviver le rêve d'or et d'azur d'un monde disparu* »²⁹¹. Tel un soldat dans un champ de ruines, Robbe-Grillet traduit à travers sa poétique le malaise profond qui s'est emparé de l'humanisme traditionnel. D'ailleurs, conscient de la « *désuétude du dispositif métanarratif* »²⁹², il réclame le droit et la puissance d'inventer ou d'oser recréer la vie.

Dans *Les Gommages* et dans *La Jalousie* la fantaisie, l'enchevêtrement ambigu et désordonné d'images et la création de significations imaginaires suggèrent que la poétique robbe-grillétienne récuse la cohérence humaine. Le sens émane

²⁹⁰ Marguerite Yourcenar, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968, p. 140.

²⁹¹ « Figures de l'écrivain : Rabelais, Pénélope et le texte littéraire », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 29, *op. cit.*, p.11.

²⁹² Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979, p. 7.

de la substance même de l'œuvre, de sa structure, de son écriture. Mais celle-ci étant hermétique, comment, dès lors, délier cette aporie du commentaire confronté au récit robbe-grillétien ? Quels sont les voies et moyens qui sont susceptibles de fournir des outils de lecture à la poétique du roman ? Quelle est la marge qui sépare l'esthétique romanesque de celle du Nouveau Roman ?

Nous avons vu, dans la première partie, comment, se démarquant de la poétique aristotélicienne, la narration robbe-grillétienne est restée en marge de l'histoire en étant à la fois partielle et partiale. Nous avons également vu comment la description, dans *Les Gommès* et dans *La Jalousie*, répondait au souci d'aborder le monde romanesque selon des procédés inattendus. A cela s'ajoute l'omniprésence des objets qui, du fait de leur prolifération, donnent l'impression que la conscience des personnages se réduit à des phénomènes matériels, ou qu'elle est, elle-même, insignifiante. D'ailleurs, il est apparu, dans notre seconde partie, que le personnage, à la suite de l'aliénation de sa conscience, s'est considérablement désagrégé. Sa désagrégation a affecté l'espace où il se meut, mais également le temps de l'action. Dans *Les Gommès*, par exemple, la superposition des espaces – ville circulaire/ville de Corinthe – empoisonne tout déplacement et le réduit à zéro. Dans *La Jalousie*, le « léger bercement de la lumière » (J., 162) de la lanterne que tient le narrateur est trop faible pour guider ce dernier. L'espace se trouve alors déréalisé et contamine le temps qui suit les balbutiements et errements de la conscience. En dernière analyse, nous avons assimilé cette poétique à l'état du monde. Fragilisé par les tensions existentielles, ce monde est à la fois frappé du sceau de la précarité et du pessimisme. Dès lors que la stabilité des traditions était menacée, pouvait-il en être autrement dans l'univers romanesque ? La poétique robbe-grillétienne n'est-elle pas inhérente aux crises existentielles ?

Hésitante, comme cherchant à saisir quelque chose qui, à tout moment, s'échappe, glisse, revient, la poétique robbe-grillétienne se libère des conventions littéraires et de la correction grammaticale qui conduisent à une fixation, un enlèvement.

Nous avons montré, à partir d'un corpus qui s'ouvre aux autres œuvres de Robbe-Grillet et à la production des autres nouveaux romanciers, comment la voix du texte était la vision d'un vide que prenait en charge la forme.

Ce vide trouve ses racines dans les sombres moments qui marquent la fin du dix neuvième et le début du vingtième siècle. Herman Broch apporte les éclairages suivants :

« *Le XIX siècle, tellement rationnel, avait déjà commencé de tous côtés à s'irrationnaliser, pour une bonne part, (...). Le XXe siècle devient le siècle de l'anarchie, de l'atavisme, de la plus sinistre cruauté* »²⁹³.

Sur le plan littéraire, l'épanouissement du genre romanesque oblige à prendre en compte les mutations intervenues dans l'après-guerre. De fait, Robbe-Grillet, à travers une poétique originale, a développé une nouvelle esthétique littéraire qui a concordé avec l'écroulement du monde.

Est-il possible de comprendre les sources de l'esthétique robbe-grillétienne sans prendre en compte les mutations du monde contemporain ? Celles que l'on impute souvent à la modernité artistique et littéraire ? Que dire de cette modernité ? Quels sont ses rapports avec la poétique de Robbe-Grillet ?

Faut-il préciser, au terme de cette recherche, que les textes commentés n'ont pas été choisis au hasard. *Les Gommages* et *La Jalousie* offrent un champ fertile qui permet de jauger, à sa juste valeur, la poétique d'Alain Robbe-Grillet dans cette période de transition. Celle-ci est moderne et se conforme à la définition de Henri Meschonnic²⁹⁴ qui définit la modernité comme étant un combat incessant, c'est-à-dire sans cesse recommencé, un état indéfiniment naissant tant du sujet, de son histoire et de son sens. Cette

²⁹³ *Création Littéraire et Connaissance*, tr. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1961, p. 63.

²⁹⁴ *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, Ed. Verdier, 1988, p. 09.

assertion rejoint celle d’Habermas qui avertit que la modernité « *se refuse à tout rattachement univoque* »²⁹⁵. Autrement dit, la modernité est un éternel recommencé qui ne cesse de laisser derrière elle les pensées de ceux dont les idées sont arrêtées ; ceux qui ont souvent tendance à confondre leur « *ancienne jeunesse au vieillissement du monde* »²⁹⁶. Chez Robbe-Grillet les sujets et le sens qu’il faut accorder à ses créations témoignent d’un modernisme certain. Les sujets obéissent à des intrigues qui, quand ils ne donnent pas tout bonnement la primeur aux objets, déshumanisent le champ de la représentation. Les organes des sens sont systématiquement désarticulés et isolés, et cela n’en déplaît à Jean Starobinski estimant que ce fait « *est moins la faculté de recueillir des images que celle d’établir une relation* »²⁹⁷. La décrépitude du personnage ne conduit cependant pas à son bannissement mais à la prise en charge de cette défiguration. Il ne s’agit donc pas, au nom de la sauvegarde de l’humanité, d’embellir le déjà laid. On songe aux *Fleurs du mal*, dans lequel Baudelaire se livre à une poétique d’embellissement du déjà laid. Ainsi, « *au détour d’un sentier* », observant le processus de putréfaction d’une « *charogne infâme* », le poète déclame :

« *Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j’ai gardé la forme et l’essence divine
 De mes amours décomposés !* »²⁹⁸.

Robbe-Grillet estime, un siècle plus tard, qu’une vie, quoique

²⁹⁵ Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 397.

²⁹⁶ Mamadou Barao, *La Problématique de la post-modernité : l’apport de Nietzsche*, Thèse de Doctorat de troisième cycle, Département de Philosophie, FLSH, UCAD, 2005, p. 12.

²⁹⁷ *L’œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 13.

²⁹⁸ Charles Baudelaire, « Une Charogne », XXVII^e poème de la partition « Spleen et Idéal », dans *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1972, p.43.

médiocre, peut bien être l'objet d'une représentation. Celle-ci, contrairement à l'entreprise baudelairienne, ne cherche nullement à embellir la réalité vécue ; elle la laisse telle quelle. Hannah Arendt soutient, de ce point de vue, que le sens et la portée de l'existence peuvent « *venir moins des théories et des concepts, que de l'incertitude, vacillante et souvent faible lumière émise par des hommes et des femmes, dans leur vie comme dans leur œuvre en presque n'importe quelles circonstances, et projetée sur le temps qui leur est donné à vivre sur terre* »²⁹⁹.

Outre les sujets, le sens est aussi porteur de renouveau. L'angoisse existentielle, déjà perceptible dans le traitement de l'espace-temps, témoigne d'une vision pessimiste du monde. L'impasse à laquelle se heurtent les personnages se mire dans une réalité ou un chaos ; les génocides, la précarité ont fini d'intégrer le quotidien de l'homme. Nous n'assistons pas, contrairement à ce que pourrait laisser croire ce malaise, à une montée de la barbarie humaine, le XXe siècle n'étant pas forcément plus barbare que les siècles précédents. N'importe quel auteur antique, que se soit Homère, César, Plutarque, évoque des actes de barbarie entraînant des dizaines de milliers de morts. Simone Weil n'affirme-t-elle pas que « *l'extermination totale, en une journée, sans exception de sexe ni d'âge d'une ville de quarante mille habitants n'est pas, dans les récits de César, quelque chose d'extraordinaire* »³⁰⁰ ? La nouveauté réside dans le fait de penser que le mal radical s'est manifesté de manière paroxystique au XXe siècle. Il n'y a donc pas, de la part de Robbe-Grillet, une volonté d'exagération du malaise latent. Il y a tout simplement une volonté d'être en phase avec la réalité de l'époque. La production robbe-grillétienne est donc motivée par une préoccupation majeure : celle du sort de l'homme. C'est parce que Robbe-Grillet s'intéresse à l'homme qu'il le traque pour cerner ses métamorphoses afin de les divulguer dans un sens plus ou moins explicite. Conscient que rien n'est immuable dans ce monde, Robbe-

²⁹⁹ *Vies politiques*, trad. fr. de E. Adda et alii, Paris, Gallimard, 1974, p. 310.

³⁰⁰ *Ecrits historiques et politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1960, p. 65.

Grillet, quoique pessimiste, plaide en faveur de la vie. Dans son projet, il parle de cet homme médiocre qu'il faut « inventer »³⁰¹ et pour lequel il s'agit de « bâtir une nouvelle vie » (P.N.R., 143), dans une démarche rappelant celle de l'alchimiste appliqué à générer, au cours « d'une nouvelle naissance », un « second Adam »³⁰². La médiocrité actuelle n'empêche pas Robbe-Grillet d'envisager un futur beaucoup plus serein. L'illustration en est donnée par *Dans le labyrinthe* entièrement articulé autour de « *La défaite de Reichenfels* » (D.L., 26), titre du tableau fixé au mur de la chambre et à laquelle est mêlé, au cours de la diégèse, l'ensemble des personnages. Le roman évoque, de fait, une nouvelle étape de l'opus, de la création. En effet, en allemand, *Reichenfels* signifie *la pierre du royaume*. Le champ, l'enjeu de la bataille équivaut, dans ce contexte, à une phase où l'atteinte de l'objectif final est, sinon définitivement mise en échec, du moins momentanément repoussée. Le fait que, malgré l'impasse de l'homme, Robbe-Grillet, sans jamais jeter l'éponge, continue à s'intéresser à ce dernier, témoigne d'une lueur d'espoir dont l'analyse nous permet de placer les motivations de Robbe-Grillet dans un cadre religieux.

Ses connaissances religieuses pourraient trouver leur base au travers de la franc-maçonnerie. En effet, une confidence faite à Jean Montalbetti peut le laisser supposer :

*« Mon père a fait ses études aux Arts et Métiers de Cluny grâce à la protection d'un sous préfet franc-maçon. La Franc-maçonnerie a d'ailleurs beaucoup agi pour permettre aux fils de pauvres d'accéder aux études. Toute mon enfance, j'ai bu dans une timbale qui avait pour devise : « l'amitié n'a pas de saison, buvons à la santé de l'union maçonnique universelle ». C'était ça ma timbale de baptême »*³⁰³.

³⁰¹ Alain Robbe-Grillet, « La Littérature, aujourd'hui – VI », *Tel Quel*, n° 14, été 1963, p. 39.

³⁰² Carl Gustav Jung, *Les Racines de la conscience. Etude sur l'archétype*, Paris Bruchet/Chastel (pour la trad.), 1971, p. 243.

³⁰³ « Alain Robbe-Grillet autobiographe », *Magazine littéraire*, n° 214, *op. cit.*, p. 92.

Sous le couvert de ce souvenir tout anodin, en apparence, Robbe-Grillet ne suggère-t-il pas qu'il a puisé nombre de ses connaissances spirituelles à la source de la discrète dépositaire de la tradition primordiale ? L'allusion qu'il fait dans les *Romanesques*, à la « *foi plus vive encore en son génie de Grand Architecte* » (*D.J.C.*, 105) va tout à fait dans ce sens. Bien plus, cette foi en la présence divine à l'intérieur de l'individu, Robbe-Grillet la confirme lorsqu'il confie :

« Je ne crois pas en l'Eglise. (...) Je ne crois pas en Dieu, mais je peux très bien admettre que Dieu est en moi (...) »³⁰⁴.

Or, la foi de l'homme en la divinité, divinité déchuée qu'il convient de restaurer, est bien présente dans toute l'œuvre de Robbe-Grillet comme l'attestent les noms féminins. Ainsi, à travers les allitérations Evelyne, Princesse Azi, Lady Ava, Eva Bergmann, il est naturel de voir là de simples variantes artificielles d'une Eve à la fois obsédante et présente ? Femme violée, femme torturée, femme désirée et lointaine, femme torturée, autant d'archétypes qui jaillissent de l'œuvre robbe-grillétienne et justifient ces aveux :

« Les femmes sont des objets, mais ce sont des objets divinisés et régnants »³⁰⁵.

Ces illustrations portées sur le genre féminin illustrent que la référence à Dieu, quoique masquée, est présente et préfigure une issue heureuse qui arriverait à changer l'existence humaine et, par voie de conséquence, modifierait l'expression fictionnalisée du vécu : la création artistique.

³⁰⁴ Cité par Anne Andreu, « Alain Robbe-Grillet, la provocation constante », *Magazine littéraire*, n° 87, avril 1974, p. 50.

³⁰⁵ Cité par Michel Capdenac, « Alain Robbe-Grillet : le jeu de l'aventure, du mythe et de l'amour », *Lettres françaises*, 26 janvier 1967, p. 18.

C'est dire donc que la poétique robbe-grillétienne s'enracine au plus profond du gouffre, dans l'espoir de voir un jour la lumière jaillir des ténèbres.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES ROMANESQUES D'ALAIN ROBBE-GRILLET ET RECUEILS BIBLIOGRAPHIQUES PORTANT SUR SON ŒUVRE.

1. Corpus.

Les Gommages, Paris, Les Editions de Minuit, 1953.

La Jalousie, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

2. Autres œuvres d'Alain Robbe-Grillet.

Un régicide, Paris, les Editions de Minuit, (1949) 1978.

L'Ange gardien, dans Jean-Jacques BROCHIER, *Alain Robbe-Grillet*, Lyon, La Manufacture, 1985, pp. 61-62. (« La composition de l'Ange gardien doit dater de plusieurs années avant le début de l'écriture du *Voyeur* ». Alain Robbe-Grillet, « Entretien avec François Jost », *Obliques*, n^{os} 16-17, Paris, Borderie, octobre 1978, p. 62).

Le Voyeur, Paris, Les Editions de Minuit, 1955.

Dans le labyrinthe, Paris, Les Editions de Minuit, 1959.

L'Année dernière à Marienbad, Paris, Les Editions de Minuit, 1961.

Instantanés, Paris, Les Editions de Minuit, 1962.

L'Immortelle, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

La Maison de rendez-vous, Paris, Les Editions de Minuit, 1965.

Projet pour une révolution à New York, Paris, Les Editions de Minuit, 1970. [et HAMILTON, David], *Rêves de jeunes filles*, Paris, Robert Laffont, 1971.

[-], *Les Demoiselles d'Hamilton*, Paris, Robert Laffont, 1972.

Glissements progressifs du plaisir, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

[et DELVAUX, Paul], *Construction d'un temple en ruine à la déesse Vanadé*, Paris, Le Bateau Lavoir, 1975.

[et MAGRITTE, René], *La Belle Captive*, Lausanne, la Bibliothèque des Arts, 1975.

Topologie d'une cité fantôme, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.
[et IONESCO, Irina], *Temple au miroirs*, Paris, Seghers, 1977.
[et RAUSCHENBERG, Robert], *Traces suspectes en surface*, West Islip, universal Limited Art Editions, 1978.
Souvenirs du triangle d'or, Paris, Les Editions de Minuit, 1978.
Djinn. Un trou rouge entre les pavés disjoints, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.
Le Miroir qui revient, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.
Angélique ou l'Enchantement, Paris, Les Editions de Minuit, 1987.
Les Derniers Jours de Corinthe, Paris, Les Editions de Minuit, 1994.

3. Recueils bibliographiques relatifs à l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet.

Le lecteur peut, sur des périodes limitées, disposer d'une bibliographie plus étendue en consultant notamment les trois ouvrages suivants :

FRAIZER, Dale Watson, *Alain Robbe-Grillet An Annotated Bibliography of Critical Studies, 1951 – 1972*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1973.

CHADWICK, A. R., V.A. HARGER-GRINLING et J. RITCEY, *Alain Robbe-Grillet: Une bibliographie*, Saint-John, Memorial University of Nexfounland, 1987.

RYBALKA, Michel, "Bibliographie", *Obliques*, n^{os} 16-17, Paris, Borderie, octobre 1978, pp. 263-727.

II. OUVRAGES DE FICTION ET DE POESIE.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1972.

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1951.

_____, *L'Innommable*, Paris, Les Editions de Minuit, 1953.

BUTOR, Michel, *L'Emploi du temps*, suivi de *L'Exemple* par Georges Raillard, Le Monde en coll. « 10/18 », Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

_____, *La Modification*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, réédité en 1994.

CAMUS, Albert, *L'Etranger* (1942), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953.

COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock, coll. « Musique », 1979.

DURAS, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1953.

_____, *Hiroshima mon amour*, « Scénario et Dialogues », Paris, coll. « Folio », 1959.

_____, *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.

_____, *L'Amant*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* (1857), Paris, Garnier Flammarion, 1966.

_____, *L'Education sentimentale* (1869), Paris, Gallimard, 1955.

GREEN, Julien, *Journal* (1928-1958), Paris, Plon, 1961.

KIPLING, Rudyard, *Au hasard de la vie. Histoires en noir et blanc* [et autres textes], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1988.

La FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves* (1678), Paris, Armand Colin, 1960.

La FONTAINE, Jean de, *Contes et nouvelles érotiques*, Paris, Séguier, (1667-1674) 1995.

MARTIN DU GARD, Roger, *Les Thibault*, 1^{ère} partie, “Le Cahier gris”, Paris, Gallimard, 1922

_____, *Les Thibault*, 2^{ème} partie, “ Le Pénitencier”, Paris, Gallimard, 1922.

_____, *Les Thibault*, 3^{ème} partie, “La Belle saison”, Paris, Gallimard, 1923.

PINGET, Robert, *Théo ou le temps neuf*, Paris, Minuit, 1991.

RIMBAUD, Arthur, *Lettre du Voyant*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Paris, Editions Garnier Frères, 1952.

SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu* (1948), Paris, Gallimard, 1962.

_____, *Entre la Vie et la Mort*, Paris, Gallimard, 1968.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1938.

SIMON, Claude, *L'Herbe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1958.

_____, *La Route des Flandres*, Paris, Les Edition de Minuit, 1960.

_____, *L'acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1967.

_____, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Editions de Minuit, 1969.

_____, *Histoire*, Paris, Editions de Minuit, 1989.

_____, *Le Tramway*, Paris, Editions de Minuit, 2001.

STENDHAL, *Lucien Leuwen* (1834), Moscou, Editions « RADOUGA », 1984.

YOURCENAR, Marguerite, *L'œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.

III. TEXTES THEORIQUES D'ALAIN ROBBE-GRILLET.

- « Littérature d'aujourd'hui », *L'Express*, n° 135 (25 octobre 1955, p. 8, « "Il écrit comme Stendhal..." »), n° 147 (8 novembre 1955, p. 8, « Pourquoi la mort du roman ? »), n° 159 (22 novembre 1955, p. 10, « L'écrivain lui aussi doit être intelligent »), n° 171 (6 décembre 1955, p. 11, « Les Français lisent trop »), n° 183 (20 décembre 1955, p. 11, « Littérature engagée, littérature réactionnaire »), n° 195 (3 janvier 1956, p. 15, « Réalisme et réalisme de la présence »), n° 219 (31 janvier 1956, p. 11, « Kafka discrédité par ses descendants ») et n° 237 (21 février 1956, p. 11, « Le réalisme socialiste est bourgeois »).
- « Le Réalisme, la psychologie et l'avenir du roman », *Critique*, n^{os} 111-112, août-septembre 1956, pp. 695-701.
- « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque », *La Revue des Lettres modernes*, n^{os} 36-38, été 1958, pp. 128-130.
- « Le "Nouveau Roman" », dans Pierre de BOISDEFFRE, éd. *Dictionnaire de littérature contemporaine (1900-1962)*, Paris, Editions Universitaires, 1962, pp. 75-83.
- *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.
- « Nouveau Roman et réalité, II », *Revue de l'Institut de Sociologie*, n° 2, 1963, pp. 443-447.
- « Comment mesurer l'inventeur de mesures ? », *L'Express*, 20 juin 1963, pp. 44-45.
- « La littérature, aujourd'hui –VI », *Tel Quel*, n° 14, été 1963, pp. 39-45.
- « La littérature poursuivie par la politique », *L'Express*, 19 septembre 1963, pp. 33-34.
- « L'écrivain, par définition, ne sait où il va, et il écrit pour chercher à comprendre pourquoi il écrit », *Esprit*, n° 329, juillet 1964, pp. 63-65.
- « En retard ou en avance ? », *L'Express*, 8 octobre 1959.
- « Pour une littérature de constat » *Le Monde des livres*, 8 mars 1967, p. V.

- « Discussion » qui suit la communication de Jean RICARDOU (« Eléments d'une théorie des générateurs ») et Claude OLLIER (« Improvisation et théorie dans la création cinématographique »), dans [COLLECTIF], *Art et Science : de la créativité*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, pp. 114-135 et 151-180.
- « L'ordre et le désordre, tel est l'enjeu de l'écriture », *Le Figaro littéraire*, 17 janvier 1976, p. 15.
- « "Histoire de rats" ou La vertu c'est ce qui mène au crime », *Obliques*, n° 16-17, Paris, Borderie, octobre 1978, pp. 169-172.
- « Pourquoi j'aime Barthes », dans Antoine COMPAGNON, *Prétexte : Barthes*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1978, pp. 244-272.
- « Les héritiers de *La Nausée*, c'est nous », *Le Monde des livres*, 22 janvier 1982, p. 11.
- « Nathalie Sarraute », *Magazine littéraire*, n° 196, juin 1983, p. 17.
- « Monde trop plein, conscience vide », dans Raymond GAY-CROSIER et Jacqueline LEVI-VALENSI, *Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 215-227.

IV. ENTRETIENS D'ALAIN ROBBE-GRILLET AVEC

ALLEMAND, Roger-Michel, « Robbe-Grillet au Mesnil : images et représentations de la Nouvelle Autobiographie », *Caractères*, n° 7, juin 1992, pp. 8-13.

BONNEFOY, Claude, « Alain Robbe-Grillet : « les procédés sont faits pour être détruits », *Nouvelles Littéraires*, 10-17 mars 1977, p. 20.

BROCHIER, Jean-Jacques, « Robbe-Grillet : mes romans, mes films et mes ciné-romans », *Magazine littéraire*, n° 6, avril 1967, pp. 10-20.

_____, « Robbe-Grillet, la vraisemblance et la vérité », *Magazine littéraire*, n^{os} 103-104, septembre 1975, pp. 84-86.

_____, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n^o 250, février 1988, pp. 90-97.

_____, « Trois questions à Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n^o 276, avril 1990, p. 42.

CANTY, Colette, *Le Progrès*, 15 octobre 1970.

CHAPSAL, Madeleine, « *L'Express* va plus loin avec Alain Robbe-Grillet », *L'Express*, 1^{er} -7 avril 1968, pp. 142-175.

FISSON, Pierre, « Moi, Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, 23 février 1963, p. 3.

GOULET, Alain, « Extrait d'un débat public avec Alain Robbe-Grillet », dans *Le Parcours mœbien de l'écriture : le Voyeur*, Paris, Lettres Modernes, coll. « Archives des Lettres modernes », 1982, pp. 85-92.

HENRIC, Jacques, « Alain Robbe-Grillet l'enchanteur », *Art Press*, février 1988.

JOST, François, « Robbe-Grillet », in *Obliques*, n^{os} 16-17, Paris, Borderie, octobre 1978, pp. 79-86.

LABARTHE, André et RIVETTE, Jacques, *Cahiers du cinéma*, n^o 123, septembre 1961, p. 18.

MONTAIGNE, Pierre, « Robbe-Grillet entre la foudre et l'encens », *le Figaro*, 18 février 1975.

MONTALBETTI, Jean, « Alain Robbe-Grillet autobiographe », *Magazine littéraire*, n^o 214, janvier 1985, pp. 88-93.

RAMBURES, Jean-Louis de, « Comment travaillent les écrivains ? Alain Robbe-Grillet : " Chez moi, c'est la structure qui produit le sens" », *Le Monde des livres*, 16 janvier 1976, p. 17.

V. OUVRAGES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE ROMANESQUE D'ALAIN ROBBE-GRILLET ET LE NOUVEAU ROMAN.

ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et Etudes », 1996.

_____, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1997.

ALTER, Jean, *La Vision du monde d'Alain Robbe-Grillet. Structures et significations*, Genève, Droz, 1966.

BARTHES, Roland, Préface à Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

BERNAL, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le Présent de l'indicatif. Essai sur le Nouveau Roman*, Paris, Gallimard, 1963.

BLOT-LABARRERE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.

BOTHOREL, Nicole, THORAVAL, Jean et DUGAST, Francine, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976.

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1964.

CALIN, Françoise, *La vie retrouvée*, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, Paris, Lettres Modernes-Minard, « Situation », n° 35, 1976.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DUROZOI, Gérard, *Les Gommages : analyse critique*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1973.

JANVIER, Ludovic, *Une Parole exigeante. Le Nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964.

JEAN, Raymond, *La littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris, Albin Michel, 1965.

_____, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978.

- LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1973.
- MILAT, Christian, *Robbe-Grillet, romancier alchimiste*, Ottawa, Les Editions David, 2001.
- MORRISSETTE, Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- _____, *Alain Robbe-Grillet*, New York, Columbia University Press, 1965.
- _____, *Intertextual Assemblage in Robbe-Grillet: From Topology to the Golden Triangle*, Fredericton, York Press, 1979.
- MOUGIN, Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Archives de Lettres Modernes, n° 267, Paris, Minard, 1996.
- NYSSSEN, Hubert, « Marguerite Duras. Un silence peuplé de phrases », *Synthèses*, n°s 254-255, 1967.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.
- _____, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.
- _____, *Nouveaux Problèmes du Roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- _____, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- _____, *Robbe-Grillet ; analyse, théorie. Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle*, 2 volumes, Paris, U.G.E., Coll. « 10/18 », 1976.
- RICARDOU, Jean et ROSSUM-GUYON, Françoise van, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2 vol., Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1972.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

VAREILLE, Jean-Claude, *Alain Robbe-Grillet l'étrange*, Paris, A-G. Nizet, 1981.

_____, *Fragment d'un imaginaire contemporain*, Paris, José Corti, 1989.

VIDAL, Jean-Pierre, *La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, coll. « Poche critique », 1974.

_____, *Dans le labyrinthe d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Hachette, coll. « Poche critique », 1975.

VI. ARTICLES CRITIQUES, REVUES, THESES ET MEMOIRES SUR L'ŒUVRE ROMANESQUE D'ALAIN ROBBE-GRILLET ET LE NOUVEAU ROMAN.

ALLEMAND, Roger-Michel, « Représentation de l'espace dans les *Romanesques* : vers un déplacement de l'autobiographie », dans Roger-Michel ALLEMAND et Alain GOULET, *Imaginaire, Ecritures, Lectures de Robbe-Grillet, d'Un régicide aux Romanesque*, Lion-sur-Mer, Arcane-Beaunieux, 1991, pp. 85-115.

_____, « Les Métamorphoses de la féminité dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet », *La Revue des Lettres Modernes*, série « Le Nouveau Roman en question – Nouveau Roman et archétypes », vol 2, 1993, pp. 163-197.

_____, « La Grande Œuvre des Romanesque d'Alain Robbe-Grillet », Thèse de doctorat, A.N.R.T. Université de Lille III, 1995, microfiche 1846. 19074/95.

_____, « Alain Robbe-Grillet » *Le Magazine littéraire*, n° 354, mai 1997, dossier sur « les écrivains cinéastes », p. 69.

ALTER, Jean, « *Perspectives et modèles* », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Jean RICARDOU et Françoise Van ROSSUM-GUYON (éd.), 2 volumes, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972.

ANDREU, Anne, « Alain Robbe-Grillet, la provocation constante », *Magazine littéraire*, n° 87, avril 1974, p. 50.

ANZIEU, Didier, « Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *Les Temps Modernes*, vol.21, n° 233, 06 octobre 1965, pp. 608-637.

ATLANI, Robert, « *On l'illusionniste* », in *La Langue au ras du texte*, Presses Universitaires de Lille, 1974, p. 27.

BAETENS, Jean, « Qu'est-ce qu'un texte circulaire ? », in *Poétique*, n° 94, avril 1993, pp. 228-251.

BARAO, Mamadou, « *La Problématique de la post-modernité : L'apport de Nietzsche* », Thèse de Doctorat de troisième cycle, Département de Philosophie, FLSH, UCAD, 2005.

BARILLI, Rénato, « De Sartre à Robbe-Grillet », *La Revue des Lettres Modernes*, n°s 54-99, 1964, pp. 105-128.

BARTHES, Roland, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » et « Le point sur Robbe-Grillet ? », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 101-105 et 198-205.

_____, « Littérature littérale », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 63-70.

BILLY, André, « Quelque chose bouge du côté du roman », *Le Figaro littéraire*, 27 octobre 1957, p. 02.

BISHOP, Tom, « Géographie de Robbe-Grillet », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, T.1, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972.

BONNEFOY, Claude, « Alain Robbe-Grillet : " les procédés sont faits pour être détruits" », *Nouvelles littéraires*, 10-17 mars 1977, p. 20.

BROCHIER, Jean-Jacques, « Robbe-Grillet, la vraisemblance et la vérité », *Magazine littéraire*, n°s 103-104, septembre 1975, pp. 84-86.

_____, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 250, février 1988, pp. 90-97.

_____, « Trois questions à Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n° 276, avril 1990, p. 42.

CAPDENAC, Michel, « Alain Robbe-Grillet : le jeu de l'aventure, du mythe et de l'amour », *Lettre françaises*, 26 janvier 1967, p. 18.

CHAPSAL, Madeleine, « Le jeune roman », *L'Express*, 12 janvier 1961, pp. 31-33.

DELEUZE, Gilles, « *Différence et Répétition* », Thèse de Doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, Paris, P.U.F., 1986.

DIANE, Alioune-Badara, « Figures de l'écrivain : Rabelais, Pénélope et le texte littéraire », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 29, UCAD, 1999, p. 11 .

DIEDHIOU, Binta, « *Retours et répétitions dans le Nouveau Roman, les exemples du Voyeur et de La Jalousie* », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 1999.

DIEDHIOU, Serigne Ben Moustapha, « *La désagrégation du temps dans Les Gommages d'Alain Robbe-Grillet et La Modification de Michel Butor* », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 2003.

DIENE, Ibra, « Le roman *L'Amante anglaise* de M. Duras : une expérience d'objectivation et de fictionnalisation », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n° 29, UCAD, 1999, p.59.

DJAVARI, Mohammad Hossein, « *La Fin du Nouveau Roman, problèmes esthétiques, problèmes de réception* », Thèse de Doctorat, Université de Paris III, 1995.

DURAS, Marguerite, *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gautier, Editions de Minuit, 1974, pp. 106-110.

ETIEMBLE, René, « Robbe-Grillet », dans *C'est le bouquet ! (1940-1967)*, t. V *d'Hygiène des lettres*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 302-311.

- FEDIDA, Pierre, « Le narrateur et sa mise à mort par le récit », in *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Jean RICARDOU (éd.) 2 vols, Paris, U.G.E., collection « 10/18 », 1976, t. 2, p. 195.
- GEORGIN, Robert, « Robbe-Grillet ou l'illusion du roman objectal », dans *La Structure et le Style*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, pp. 26-32.
- GENETTE, Gérard, « Sur Robbe-Grillet », *Tel Quel*, n° 8, hiver 1962, pp. 33-34.
- _____, « Frontières du récit », in *Communication*, n°8, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, p. 163.
- _____, « Vertige fixé », postface *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit, 1959, réédité en 1962, coll. « 10/18 », p. 273-307. Cet article est également disponible dans *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, pp. 69-90.
- HAMON, Philippe, « L'ironie », in *Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1990.
- HEATH, Stephan, « The Nouveau Roman », A study in the practice of uniting, Philadelphia, Temple University Press, 1972.
- HENRIOT, Emile, « Le Prix des Critiques » : *Le Voyeur*, d'Alain Robbe-Grillet”, *Le Monde*, 15 juin 1955, p. 9.
- _____, « Le Nouveau Roman : *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, *Tropismes*, de Nathalie Sarraute », *Le Monde*, 22 mai 1957, pp. 8-9.
- HEUVEL, Pierre van den, « Le Narrateur narrataire ou le narrateur lecteur de son propre discours (*La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet) », dans *Parole, Mot, Silence*.
- _____, « Vide, silence et naissance de la parole chez Alain Robbe-Grillet », dans *Parole, Mot, Silence*. Pour une poétique de l'énonciation, Paris, José Corti, 1985, pp. 241-271.
- _____, « L'espace du sujet : la « Nouvelle Autobiographie », in *Space and Boundaries/Espace et Frontières-Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Munich, Judicium Verlag, 1990, p. 89.

- ISOZAKI, Arata, « L'Espace Japonais », cahiers Renaud Barrault, n° 102, octobre 1981.
- JAKOBSON, Roman, « Du réalisme artistique », dans Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 106.
- KANTE, Moustapha, « *Evolution de l'esthétique romanesque et nouveaux personnages, 1945-1957 (Sartre, Nimier, Beckett, Butor)* », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 1989.
- LEDESMA, Francisco Gonzáles, « Spirale narrative, spirale alchimique », in *Roman, Histoire et Mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Actes du colloque d'Anvers*, Tours, SIEY, 1995, p. 291.
- LEIRIS, Michel, « Le réalisme mythologique de Michel Butor », Compte rendu de *La Modification*, in *Critique*, n° 129, Février 1958, pp. 313-314. Repris en Post face à *La Modification*, Edition Minuit, coll. « Double », 1957.
- MARTIN DU GARD, Roger, « L'Eté 1914 », in *Œuvres Complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Préface d'Albert Camus, vol. 2, Paris, Gallimard, 1955, p. 476.
- _____, « Discours de Stockholm » (décembre 1937), *NRF*, 1 mai 1959, p. 958.
- MATHIAS, Pierre, « *Dans le labyrinthe* » *Cahiers du Sud*, vol. 34, n° 1, Octobre 1960, pp. 113-115.
- MATTHEWS, Franklin J., « Un écrivain non réconcilié », postface à *La Maison de rendez-vous*, Paris Minuit, 1965, pp. 181-191. Repris dans *Obliques*, n° 16-17, Paris, Broderie, Octobre, 1978, pp. 121-131.
- MATTHEWS, Jean H., « Un nouveau roman ? Recherche et tradition », in « De Sartre à Robbe-Grillet », *Revue des Lettres Modernes*, n° 95-99, 1964, pp. 08-09.
- MAURIAC, Claude, « Alain Robbe-Grillet et le roman futur », *Preuves*, n° 68, Octobre, 1956, pp. 92-96.
- _____, « Alain Robbe-Grillet », dans *l'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, pp. 274-291.

- MEKAS, Jonas, « Notes sur le nouveau cinéma américain », in *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, numéro spécial *Cinéma : théories, lectures*.
- MITRY, Jean, « Propos de cinéastes », *Revue d'esthétique*, vol. XX, n^{os} 2-3, avril-septembre, 1967.
- MONTADON, Alain CHAOUACHIE, Slahédine, « La Répétition », Association des publications de la FLSH, Université Blaise Pascal, 1991, p. 07.
- MORRISSETTE, Bruce, « En relisant Robbe-Grillet, Lecture de *La Jalousie* », *critique*, vol. 15, n^o 146, Juillet 1959, p. 587.
- MOUILLARD, Maurice, « Le sens des formes du Nouveau Roman », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, n^{os} 9 et 10, 1965-1966, pp. 57-74.
- NASSALANG, Jean Denis, « Désagrégation du personnage et narration dans l'Etranger d'Albert Camus et La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet », Mémoire de Maîtrise FLSH, UCAD, 2002.
- NDIAYE, Amadou Falilou, « Camus, l'Africain », Thèse de Doctorat de 3^e cycle, UER de littérature française, centre de Recherche de Littérature générale et comparée, Université de Paris IV – Sorbonne, Paris, 1985.
- _____, « Des ouvertures du roman camusien », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, n^o 22, Dakar, UCAD, 1994, pp. 179-186
- _____, « Albert Camus : Ethique et Politique », Thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres, Littérature française, Dakar, Février, 2001.
- PINGET, Robert, « Pseudo-principes d'esthétique », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, t. 2, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972.
- PIERSENS, Michel, « Epistémocritique », Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- RAIMOND, Michel, « L'expression de l'espace dans le nouveau roman » dans *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain. Actes et colloques n^o 8, Actes du colloque de Strasbourg*, présentés par Michel MANSUY, Paris, Editions Klincksieck, 1971, pp. 181-191.

- RICARDOU, Jean, « La Fiction flamboyante », *Critique*, vol. 27, n° 286, Mars 1971, pp. 210-228.
- _____, « Esquisse d'une théorie des générateurs », dans Michel MANSUY, *Positions et Oppositions sur le Roman Contemporain. Actes et colloques n° 8 de Strasbourg*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 143 – 150.
- RIVIERE, Jacques, « Le roman d'aventure », in *Etudes*, Paris, Gallimard, 1999, p. 336. [*N.R.F.*, mai - juillet 1913]
- RYBALKA, Michel, « Robbe-Grillet commenté par lui-même », *Le Monde des livres*, 22 septembre 1978, pp. 12-22.
- SARRAUTE, Nathalie, « La Littérature aujourd'hui – II », *Tel Quel*, n° 9, 1962, p. 51.
- _____, « Nathalie Sarraute à réponse à tous », *Le Figaro*, 4 Février, 1972, p. 15.
- SARTRE, Jean-Paul, « Aller et retour », in *Critiques littéraires Situation 1*, Paris, Gallimard, 1947, p. 236.
- SCARPETTA, Guy, « Un essai de Milan Kundera. Pouvoir du roman », in *Le Monde diplomatique*, Avril, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « pourquoi la fiction ? », Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique », 2000.
- SOLLERS, Philippe, « Ecriture et révolution », in *Tel Quel-Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968, p. 70.
- SPENCER, Michael, « Avatars du mythe chez Robbe-Grillet et Butor : étude comparative de *Projet pour une révolution à New York et Mobile* », dans Jean RICARDOU, *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle*, t. I, « Roman / Cinéma », Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1976, pp. 92-93.
- THERY, Chantal, « *L'Espace dans l'œuvre de Marguerite Duras* », Thèse de Doctorat de 3^e cycle, U.E.R. Arts-Lettres-Expression, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1985.
- TSEPENEAG, Dimitru, « Projet de rien : espace et structure chez Robbe-Grillet » in Jean RICARDOU, *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Colloque de Cerisy-la-Salle*, t. II, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1976, pp. 306-307.

VALERY, Paul, « Langage et modernité », dans *La Revue des Lettres Modernes*, n^{os} 1484-1489, Paris, Caen, 1999, p. 59.

VAREILLE, Jean-Claude, « Alain Robbe-Grillet délice et supplice », *Critique*, n^o 381, Février 1979, pp. 154-155.

_____, « Robbe-Grillet : roman de la vie/vie du roman », in *Fragment d'un imaginaire contemporain*, Paris, José Corti, 1989, pp. 31-75.

VEILLON, Olivier-René, « *Le Jeu au feu* critique de *l'Année dernière à Marienbad* – de l'épure aux faseiements de l'idéologie », dans Jean RICARDOU, *Robbe-Grillet : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, t. 1, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1976, p. 178.

_____, « Robbe-Grillet, son double et la politique de la fiction », in *Obliques*, n^{os} 16-17, Paris, Borderie Octobre 1978, pp. 51-52.

WADE, Papa, « 1945 ; Rupture et Continuité du personnage romanesque : la révélation des métamorphoses d'une société », Mémoire de Maîtrise, Lettres Modernes, FLSH, UCAD, 1984.

ZERAFFA, Michel, « Villes démoniaques », *Revue d'esthétique*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 2.

ZIMA, Pierre V., « Indifférence et structure narratives dans *l'Étranger* », in *Albert Camus, Actes du Colloque du 19 Avril à l'occasion du 25^{ème} anniversaire de la mort de l'écrivain*, textes réunis par Paul F. SMETS, Bruxelles, Ed. de l'Université, 1985, p. 86.

_____, « Vers une sociologie du Nouveau Roman : *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet », dans *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, pp. 162 – 185.

**VII. OUVRAGES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE ET
OUVRAGES CRITIQUES SUR LA PHILOSOPHIE, LA
PSYCHOLOGIE, LA PSYCHANALYSE ET AUTRES
DOMAINES DES SCIENCES HUMAINES.**

1. Ouvrages critiques sur la littérature.

ALBERES, René-Marill, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1963.

_____, *Métamorphoses du roman*. Paris, Albin Michel, 1966.

_____, *Le Roman d'aujourd'hui, 1960 – 1970*, Paris, Albin Michel, 1970.

ADORNO, Théodor Wiesengrund, *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et Etudes », 1986.

ALTHUSSER, Louis, *Positions*, Paris, Editions sociales, 1967

ARENDDT, Hannah, *Vies politiques*, trad. fr. de E. ADDA et alii, Paris, Gallimard, 1974.

ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction et notes par R. DUPONT- Roc et J. LALLOT, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

ASTIER, Pierre A.G., *Encyclopédie du Nouveau Roman*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1969.

_____, *La Crise du roman français et le Nouveau Réalisme*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1969.

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

_____, *Mythologie*, Paris, Seuil, 1957.

_____, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

_____, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966.

_____, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970.

_____, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975.

_____, *Leçons*, Paris, Seuil, 1978.

_____, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BAZINET, Louis, *le Lecteur comme écrivain*, Montréal, Editions Novotexto, 1990.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955.

_____, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

_____, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOILEAU, Pierre et NARCEJAC, Thomas, *Le roman policier*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Science de l'Homme », 1964.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Où va le roman*, Paris, Del Duca, 1962.

BRETON, André, *Arcane 17*, Paris, Gallimard, 1965.

BROCH, Herman, *Création littéraire et Connaissance*, tr. de l'allemand par Albert KOHN, Paris, Gallimard, 1961.

DANGER, Pierre, *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Paris, Armand Colin, 1973.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

_____, *Cinéma 2-L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critiques », 1967.

_____, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.

_____, *Point de suspension*. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1992.

DOMENACH, Jean-Marie, *Le Retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967.

DUBOIS, Laurent, *Les Paradoxes du Temps*, Editions OUSIA, 1999.

DUCLOS, Denis, *De la civilité, comment les sociétés apprivoisent la puissance*, Paris, Editions la Découverte, 1993.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

_____, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « le Livre de Poche », 1982.

_____, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
- _____, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1978.
- GLISSANT, Edouard, *L'intention Poétique*, Paris, Seuil, 1969.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une Sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- HABERMAS, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.
- IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Minit, 1985.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet littéraire* ; Bruxelles, Editions Pierre Mardaga, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minit, 1963.
- JOUBE, Vincent, *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- _____, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2001.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- KLEIN, Etienne, Préface, in *Les Paradoxes du temps*, Editions OUSIA, 1999.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KUNDERA, Milan, *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.
- LIOURE, Michel, *Lire le théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Nathan/VUEF, 2002.
- LONDON, Jack, *Avant Adam*, Paris, Union Générale d'Édition, 1973.
- LUKACS, Georges, *Le Roman Historique*, Paris, Payot, 1965.
- MAGNY, Claude Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, 1950.
- MAURIAC, Claude, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969.
- MENDEL, Gérard, *La Révolte contre le père. Une introduction à la socio psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Sciences de l'homme », 1968.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, Ed. Verdier, 1988.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2 volumes, 1983.
- _____, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993.
- MINKOWSKI, Eugène, *Le temps vécu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
- PICON, Gaëtan, *Histoire des littératures*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1956.
- _____, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, coll. « Tel Quel », 1988.
- PIERSSENS, Michel, *essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- POULET, Georges, *Etudes sur le temps humain IV : La mesure de l'instant*, Paris, Plon, 1968.
- _____, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1984.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris, José Corti, 1973.
- _____, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1992.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, in *Nouvelle Revue Française*, 1924.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.

_____, *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

VALERY, Paul, *Variété*, in *Œuvre*, Paris, Plon, coll. « La Pléiade », t.I, 1957.

VUILLAUME, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, 1990.

WEIL, Simone, *Ecrits historiques et politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Espoir », 1974.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années vingt aux années cinquante*, Paris, Edition Klincksieck, 1971.

_____, *Roman et Société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

2. Ouvrages critiques sur la philosophie, la psychologie, la psychanalyse et autres domaines des Sciences Humaines.

ANZIEU, Didier, *Psychanalyse et langage*, Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », 1989.

EVOLA, Julius, *Métaphysique du sexe*, Paris, Payot (pour le trad.), 1968.

FREUD, Sigmund, *Délires et rêves dans la Gravidité de W. Jensen*, tr. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

FULCANELLI, Luis Miguel Martinez, *Les Demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand œuvre*, 2 volumes, Paris, Jean-Jacques Pauvert, [1930] 1965.

GURWITSCH, Aaron, *Théorie du champ de la conscience*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1957.

HUTIN, Serge, *L'Alchimie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1967.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Paris, Bruchet/Chastel (pour la traduction) (1944) 1970.

_____, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel (pour la traduction) (1946)1980.

_____, *Les Racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*, Paris, Buchet/Chastel (pour la trad.), 1971.

LACAN, Jacques, *Ecrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p.7.

VIII. WEBOGRAPHIE.

BARTHES, Roland (Site consacré à sa Leçon Inaugurale au Collège de France) : www.evene.fr/livres/livre/roland-barthes-lecon-8043.php, 01 juin 2006.

DAUNOIS, Isabelle, « Le Personnage de roman », [http// www.fabula.org](http://www.fabula.org), 03 août 2005.

HARENG, Laurence, « Les fictions juridiques », [http// www.fabula.org](http://www.fabula.org), 20 février 2005.

HOPPENOT, Eric, « Maurice Blanchot et le mythe », www.mauriciblancho.net , 28 février 2004.

LEJEUNE, Philippe, cité dans «Rousseau - un pacte dramatisé », [http// www.multimania.com/jccau/ressoure/rousseau/études/spécif/pactes/pactes.htm](http://www.multimania.com/jccau/ressoure/rousseau/études/spécif/pactes/pactes.htm) 07 septembre 2005.

MILAT, Christian, « Nouveau Roman et Nouveaux Romanciers », [http :// www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/auteurs.htm](http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/auteurs.htm) , 22 janvier 2006.

SARTRE, Jean-Paul, (Site consacré au *Manifeste des 121*) : www.manifestedes121.com, 01 juin 2006.

TREMBLAY, Roland Michel, « Entre le mythe et l'histoire : l'oscillation du romanesque », www.wlu.ca, 04 décembre 2004.

VIGIER, Luc, « La crise de la représentation », [http:// www.fabula.org](http://www.fabula.org), 24 décembre 2005.

XAVIER, François, « La littérature miroir de l'histoire ? Ce que seuls les romans peuvent dire », [http:// www.francoisxavier.net/culture/litterature -miroir.html](http://www.francoisxavier.net/culture/litterature -miroir.html), 05 janvier 2005.

INDEX

INDEX NOMINUM

INDEX NOMINUM

(Auteurs cités ou ayant été l'objet d'une référence)

- ADORNO, Théodor Wiesengrund : 227-297.
- ALLEMAND, Roger-Michel : 08-37-125-147-150-179-183-191-198-216-219-285-287-289.
- ALTER, Jean : 32-87-287-290.
- ANDREU, Anne : 277-290.
- ALTHUSSER, Louis : 260-297.
- ANZIEU, Didier : 47-120-124-290-301.
- ARENDT, Hannah : 275-297.
- ARISTOTE: 03-14-16-110-231-297.
- ASTIER, Pierre A. G. : 172-297.
- ATLANI, Robert : 228-290.
- AUBRIT, Jean-Pierre : 192-297.
-
- BACHELARD, Gaston : 235-258-259-297.
- BAETENS, Jean : 152-155-290.
- BARAO, Mamadou : 274-290.
- BARILLI, Rénato : 99-290.
- BARTHES, Rolland : 03-29-55-65-90-94-113-114-145-147-198-213-219-220-223-226-234-237-285-287-290-297-302.
- BAZINET, Louis : 05-175-195-298.
- BAUDELAIRE, Charles : 274-282.

BECKETT, Samuel : 85-104-282-293.
BERNAL, Olga : 32-88-94-226-287.
BENNET, Arnold : 116.
BILLY, André : 80-290.
BISHOP, Tom : 222-290.
BLANCHOT, Maurice : 31-84-153-173-153-173-180-195-298-302.
BLOCH-MICHEL, Jean : 180-287.
BLOT-LABARRÈRE, Christiane : 185-287.
BOILEAU, Pierre : 188-191-298.
BONNEFOY, Claude : 285-290.
BOTHOREL, Nicole : 83-287.
BRETON, André : 259-260-298.
BROCH, Herman : 271-300.
BROCHIER, Jean-Jacques : 175-280-283-290.
BUTOR, Michel : 21-52-103-104-144-165-167-177-178-197-225-
282-287-288-291-293-295.

CALIN, Françoise : 96-287.
CAMUS, Albert : 90-97-148-175-183-184-224-234-266-282-285-
292-294-296.
CANTY, Colette : 48-286.
CAPDENAC, Michel : 277-291.
CHAOUACHIE, Slahédine : 149-294.
CHAPSAL, Madeleine : 189-286-291.
CHKLOVSKI, Viktor Borissovitch : 17-18.

DÄLLENBACH, Lucien : 63-65-287.
DANGER, Pierre : 99-298.
DAUNOIS, Isabelle : 115-116-302.
DIANE, Alioune Badara : 271-291.
DELEUZE, Gilles : 124-133-148-174-291-298.
DERRIDA, Jacques : 86-92-166-173-178-298.
DESCARTES, René : 101-213.
DIÉDHIOU, Binta : 69-157-291.
DIEDHIOU, Serigne Ben Moustapha : 144-165-178-291.
DIENE, Ibra : 254-291.
DJAVARI, Mohammad Hossein : 189-197.
DOMENACH, Jean-Marie : 06-137-298.
DUCLOS, Denis : 227-228-298.
DUGAST, Francine : 83-287.
DURAS, Marguerite : 144-145-185-195-253-254-256-263-282-287-
288-291-295.

ECO, Umberto : 06-197-221-298-299.
EVOLA, Julius : 246-301.
EICHENBAUM, Martín : 18.
ETIEMBLE, René : 98-291.

FAULKNER, William : 85.
FEDIDA, Pierre : 291.
FISSON, Pierre : 22-286.
FLAUBERT, Gustave : 03-04-99-114-116-282-298.

FREUD, Sigmund : 98-122-123-213-301-302.

FULCANELLI, Luis Miguel Martinez : 156-301.

GANS, Eric : 10.

GAUTIER, Xavière : 253-291.

GAY-CROSIER: 175-285.

GEORGIN, Robert : 102-292.

GOULET, Alain : 91-284-289.

GOLDMANN, Lucien : 106-299.

GENETTE, Genette : 08-09-16-19-24-54-62-83-100-125-292-299.

GLISSANT, Edouard : 94-299.

GREEN, Julien : 257-283.

GURWITSCH, Aaron : 178-301.

HABERMAS, Jürgen : 272-299.

HAMON, Philippe : 131-292.

HARENG, Laurence : 200-302.

HEATH, Stephan : 86-292.

HENRIC, Jacques : 262-286.

HENRIOT, Emile : 142-292.

HEUVEL, Pierre van den : 88-93-119-292-293.

HOPPENOT, Eric : 195-302.

HUTIN, Serge : 110-266.

HUSSERL, Edmund : 178.

IRIGARAY, Luce : 226-299.

ISER, Wolfgang : 299.

ISOZAKI, Arata : 94-293.

JAKOBSON, Roman : 18-108-293-299.

JANVIER, Ludovic : 10-65-287.

JAUSS, Hans Robert : 91-299.

JEAN, Raymond : 21-37-287.

JOST, François : 223-280-286.

JOUVE, Vincent : 153-286.

JOYCE, James : 03.

JUNG, Carl Gustav : 92-147-276-302.

KAFKA, Franz : 85-183-265-284.

KANTE, Moustapha : 104-293.

KIPLING, Rudyard : 190-293.

KLEIN, Etienne : 172-299.

KRISTEVA, Julia : 177-299.

KUNDERA, Milan : 135-256-295-299.

LACAN, Jacques : 213-302.

LA FAYETTE, Madame de : 114-283.

LA FONTAINE, Jean de : 246-283.

LEDESMA, Francisco Gonzáles: 243-293.

LEENHARDT, Jacques : 05-56-288.

LEIRIS, Michel : 167-293.

LEVI-VALENSI, Jacqueline : 175-285.

LONDON, Jack : 169-299.
LYOTARD, Jean-François : 271-302.

MAGNY, Claude Edmonde : 265-299.
MALLARMÉ, Stéphane : 24.
MANSUY, Michel : 08-144-294-295.
MARTIN DU GARD, Roger : 264-265-282-293.
MATTHEWS, FRANKLIN J.: 84-293.
MATTHEWS, JEAN H.: 101-293.
MAURIAC, Claude : 291-299.
MENDEL, Gérard : 255-299.
MEKAS, Jonas : 135-294.
MERLEAU-PONTY, Maurice : 177-178-300.
MESCHONNIC, Henri : 273-300.
METZ, Christian : 10-300.
MILAT, Christian : 159-180-211-288-302.
MINKOWSKI, Eugène : 158-300.
MITRY, Jean : 30-294.
MONTALBETTI, Jean : 256-276-286.
MONTADON, Alain : 149-294.
MONTAIGNE, Pierre : 286.
MORRISSETTE, Bruce : 52-81-168-237-287-288-294.
MOUGIN, Pascal : 262-288.
MOUILLARD, Maurice : 234-294.
MUSIL, Robert : 265.

NADEAU, Maurice : 56-77-97-300.

NARCEJAC, Thomas : 188-191-298.

NASSALANG, Jean Denis : 90-294.

NDIAYE, Amadou Falilou : 97-148-183-294.

NIETZSCHE, Friedrich : 272-290.

NYSSSEN, Hubert : 03-288.

PICON, Gaëtan : 78-99-300.

PIERSSENS, Michel : 28-29-294-300.

PINGET, Robert : 212-221-283-294.

POULET, Georges : 171-300.

PROUST, Marcel : 03-265.

RAMBURES, Jean-Louis de : 222-286.

RAIMOND, Michel : 08-144-294.

RAYMOND, JEAN : 21-37-287.

REUTER, Yves : 09-300.

RICARDOU, Jean : 23-32-42-52-86-88-95-138-150-166-199-246-
285-288-290-291-294-295-296.

RICŒUR, Paul : 158-300.

RIMBAUD, Arthur : 88-283.

ROBBE-GRILLET, Alain : 03-04-05-07-08-09-10-11-12-14-19-20-
21-22-23-24-26-27-29-30-31-32-33-37-39-40-41-42-43-44-45-48-
50-51-52-53-56-59-61-62-63-64-65-68-69-72-80-84-85-87-88-89-
90-91-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-106-111-116-117-118-
119-121-124-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-

137-138-141-142-143-144-147-150-151-153-156-157-158-159-
160-161-162-165-169-171-172-173-174-175-177-178-179-180-
181-183-186-189-191-192-193-196-197-198-199-202-204-208-
211-213-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-
232-233-236-237-238-239-240-242-243-244-246-248-249-251-
253-254-255-256-258-259-261-262-263-264-267-268-269-271-
272-273-274-275-276-277-280-281-283-285-286-287-288-289-
290-291-292-293-294-295-296.

ROSSUM-GUYON, Françoise van : 11-32-191-288-290.

ROUSSEAU, Jean-Jacques : 43-220-283-302.

ROUSSET, Jean : 31-300.

RYBALKA, Michel : 111-126-281-295.

SARRAUTE, Nathalie : 06-25-48-85-96-105-106-183-185-263-
283-285-287-288-292-295.

SARTRE, Jean-Paul : 20-99-101-104-183-259-260-283-290-293-
295-302.

SCARPETTA, Guy : 256-295.

SCHAEFFER, Jean-Marie : 262-295.

SIMON, Claude : 06-23-101-143-177-262-283-288.

SOLLERS, Philippe : 122-295.

SOPHOCLE: 42-51.

SPENCER, Michael : 52-295.

STAROBINSKI, Jean : 272-300.

STENDHAL : 94-283-284.

SVEVO, Italo : 265.

THÉRY, Chantal : 144-295.

THIBAUDET, Albert : 134-301.

THORAVAL, Jean : 83-287.

TODOROV, Tzvetan : 17-18-108-293-301.

TSEPENEAG, Dimitru : 89-295.

VALERY, Paul : 18-19-296-301.

VAREILLE, Jean-Claude : 196-220-289-296.

VEILLON, Olivier-René : 24-95-296.

VIDAL, Jean-Pierre : 246-289.

VIGIER, Luc : 117-303.

VUILLAUME, Marcel : 175-301.

WADE, Papa : 229-296.

WEIL, Simone : 273-301.

WOOLF, Virginia : 116.

XAVIER, François : 261-303.

YOURCENAR, Marguerite : 243-244-271-283-293.

ZÉRAFFA, Michel : 04-103-296-301.

ZIMA, Pierre V. : 224-296.

INDEX RERUM

INDEX RERUM

Absence : 07-09-25-26-29-40-41-49-51-58-61-78-81-86-87-88-101-105-109-116-135-136-158-173-180-194-198-205-236-263-287.

Aliénation : 105-173-196-204-206-272.

Anthropomorphisme : 05-07.

Aventure : 19-21-32-45-53-62-110-116-191-199-229-230-231-267-277-291-295-297.

Banalité : 11-15-44-498-55-60-78-79-109-111-155-168.

Circularité : 144-145-148-151-152-155-166-167-175-267.

Cohérence : 31-51-58-65-70-75-77-82-83-92-103-106-113-114-131-156-175-183-225-229-233-256.

Continuité : 09-64-80-131-168-171-222-229-296.

Conscience : 04-05-06-07-15-16-45-47-58-77-78-87-90-93-97-104-111-116-125-135-155-159-171-177-179-180-183-184-203-205-206-207-208-211-212-225-226-227-229-230-236-241-243-254-255-258-268-272-285-301-302.

Création : 16-19-21-22-50-60-62-78-93-101-102-123-151-152-153-186-192-198-199-235-236-271-274-276-277-285.

Description : 05-07-10-11-22-26-36-39-41-47-49-50-57-59-60-63-64-75-76-77-78-80-83-95-98-99-100-101-102-104-105-106-133-135-136-149-153-178-200-201-233-258-272-284.

Désagrégation : 04-05-11-97-103-113-116-144-121-165-178-261-272-291.

Désarticulation : 07-27-38-39-75-76-87-106-224-229.

Déchronologie : 157.

Déshumanisation : 56-94-96-102-104.

Décrépitude : 113-118-274.

Enonciation : 11-12-41-47-84-93-119-141-148-175-186-202-223-292.

Erotisme : 194-244-249.

Errance : 15-48-57-59-78-80-83-85-87-90-92-94-113-130-163-192-206-229-231-257-265.

Faillite : 04-58-224-229.

Figurant : 08-67-113-119-129-134-135-136-139-140-142-245-250.

Fragmentation : 26-193-194.

Fugacité : 152.

Héros : 07-18-40-41-42-43-97-111-113-117-125-191-213-265.

Illusion : 36-57-102-130-132-134-198-213-228-233-266-292.

Imaginaire : 10-12-33-35-36-69-103-115-123-124-133-145-152-153-186-191-192-199-203-204-213-214-220-222-223-235-251-260-262-268-271-288-289-296-300.

Incommunicabilité : 55-69-94-183-231-257.

Instabilité : 39-51-63-89-96-239-240-254.

Jeu de mots : 15-39-50-51-55-58-62.

Métaphore : 39-59-61-62-65-115-134-152-157-223-236-237-240-268.

Modernité : 18-45-80-272-288-294-297-298.

Mythe : 10-14-42-44-45-48-52-88-107-110-137-171-195-197-244-253-257-269-277-291-293-295-302-303.

Narration : 09-10-11-13-14-24-26-27-28-29-34-37-39-49-50-56-58-59-62-64-65-68-69-72-73-75-77-78-86-87-90-98-105-107-109-110-111-125-129-132-133-135-136-139-140-153-161-162-163-165-174-175-181-183-191-194-203-211-214-215-223-229-257-272-294.

Objet : 06-07-10-15-18-23-24-27-29-32-36-53-56-59-60-69-70-77-78-84-96-97-98-99-100-101-102-103-104-106-111-114-120-122-133-135-153-174-183-184-196-200-204-209-212-213-214-225-226-227-234-236-247-264-272-274-275-277-298.

Objectivité : 46-92-93-221-222.

Polysémie : 06-54-92-200.

Précarité : 12-97-228-238-239-240-241-242-247-248-251-252-272-275.

Récurrence : 05-29-43-134-147-148-151-162-175-200-239-251.

Subjectivité : 29-31-46-47-87-93-226-227.

Vacuité : 57-84-88-130-145-195-228.

TABLE DES MATIERES

POETIQUE DU NOUVEAU ROMAN :
LES GOMMES ET LA JALOUSIE D'ALAIN
ROBBE-GRILLET

TABLE DES MATIERES

<i>IN MEMORIAM</i>	p. I.
DEDICACE	p. II.
REMERCIEMENTS	p. III.
SIGLES UTULISES	p. 01.
INTRODUCTION	p. 02.
PARTIE I : DE LA NARRATION A LA DESCRIPTION	p. 13.
Chapitre 1 : La logique de la narration robbe-grillétienne	p. 14.
1-1. Des approches de la poétique	p. 16.
1-2. La désarticulation des structures.....	p. 39.
Chapitre 2 : Le Pouvoir de la description	p. 77.
2-1. L'incohérence et l'errance du récit.....	p. 80.
2-2. L'autonomie et la prégnance de l'insignifiant	p. 97.
PARTIE II : DU PERSONNAGE A LA SPATIO-TEMPORALITE	p. 112.
Chapitre 3 : La désagrégation du personnage	p. 113.
3-1. Les dédoublements et les reflets	p. 114.
3-2. Les figurants à la place des personnages	p. 129.
Chapitre 4 : L'espace et l'écriture du temps	p. 143.
4-1. La circularité de l'espace	p. 144.
4-2. Le temps mécanique et le temps intérieur	p. 157.

PARTIE III : DE LA POETIQUE A LA VISION DU MONDE	p. 182.
Chapitre 5 : L'auto-référentialité de l'œuvre.....	p. 183.
5-1. L'énonciation imaginaire	p. 186.
5-2. La tragédie du langage.....	p. 224.
Chapitre 6 : La métaphorisation du chaos humain	p. 238.
6-1. La précarité latente	p. 239.
6-2. Le pessimisme ambiant	p. 253.
CONCLUSION	p. 270.
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 279.
<i>INDEX</i>.....	p. 304.
<i>INDEX NOMINUM</i>.....	p. 305.
<i>INDEX RERUM</i>	p. 315.
TABLE DES MATIERES	p. 320.

Thèse de doctorat de troisième cycle présentée en novembre 2006 par Augustin COLY, doctorant au département de Lettres Modernes.

La Poétique du Nouveau Roman : *Les Gommès* et *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet.

Résumé :

La présente étude pose la problématique de la poétique romanesque, le Nouveau Roman, en l'occurrence, avec un accent sur l'apport d'Alain Robbe-Grillet, notamment dans *Les Gommès* (1953) et *La Jalousie* (1957). Elle s'articule autour de trois axes principaux.

Le premier, prenant en charge la narration et la description, montre comment l'éraflure de la poétique aristotélicienne aboutit à la désarticulation des structures puis à l'auto-déploiement d'un récit à la fois incohérent et insignifiant.

Le second, partant du personnage à la spatio-temporalité, met l'accent sur la chute progressive du personnage ; lequel, dans sa décadence, se fourvoie dans un espace-temps de plus en plus assujéti aux aléas de l'intrigue.

Le troisième, s'appuyant sur l'écriture pour révéler la vision du monde d'Alain Robbe-Grillet, atteste de l'auto-référentialité de l'œuvre robbe-grillétienne. Celle-ci découvre et explore les méandres de la pensée humaine. Ce procédé métaphorise le chaos humain.

Cette étude a permis d'éclairer la place de la poétique robbe-grillétienne dans le roman moderne, mais, également, de poser le problème de la nécessité d'une nouvelle théorie du langage à même de prendre en charge la fragmentation qui caractérise la modernité.

Mots clés :

Banalité – Circularité – Création – Désagrégation – Déchronologie – Déshumanisation – Fragmentation – Imaginaire – Instabilité – Jeux de mots – Labyrinthe – Métaphore – Modernité – Poétique – Subjectivité – Théâtralité – Vacuité – Vraisemblance.