

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**LE PARCOURS DE L'ÉCRITURE D'ALAIN ROBBE-GRILLET EN FONCTION
DE LA RÉCEPTION CRITIQUE DE SES ŒUVRES**

par

FEVRONIA NOVAC

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : PH.D.

Ottawa - 2002

© Fevronia Novac, Ottawa, Canada, 2002



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76449-4

Canada

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement le professeur Patrick Imbert qui, par son savoir et son immense soutien, m'a aidée à mener à bien ma recherche et à achever cette thèse. Tout au long de mon travail il a su m'orienter, me conseiller et surtout me faire partager généreusement ses vastes connaissances.

J'aimerais aussi remercier mon mari, Pierre-François, qui m'a énormément soutenu et qui m'a aidée tout au long de ce chemin, mes parents, Elisaveta et Vasile, et ma sœur, Catalina.

Dans le cadre de cette thèse nous analyserons les changements de paradigme dans l'écriture d'Alain Robbe-Grillet en fonction de la réception critique de ses œuvres.

Esprit polémique, Robbe-Grillet réagit constamment à la critique, qu'elle soit négative ou positive. Souvent, le romancier et cinéaste se trouve en désaccord même avec les critiques qui l'ont promu, Roland Barthes en France et Bruce Morrisette aux États-Unis. S'il juge que la critique est réductrice, Robbe-Grillet répond, pour rectifier la compréhension de ses œuvres, dans des articles théoriques ou des interventions dans la presse, ainsi que dans ses propres romans ou films.

Pour comprendre les changements brusques intervenus dans la carrière du Nouveau Romancier, nous nous appuyons sur des concepts méthodologiques de la réception de l'œuvre littéraire (l'École de Constance et la « *reader response* » américaine). Nous analysons en détail la réception critique des romans et des films de Robbe-Grillet jusqu'à 1965, moment où l'auteur et réalisateur commence à reproduire les mêmes stratégies narratives.

Les théories de la réception (et surtout le concept d'autorité des communautés interprétatives développé par Stanley Fish) nous permettent ensuite d'expliquer la rupture de paradigme qui s'est produite dans l'évolution de l'œuvre de Robbe-Grillet à partir du succès qu'il a connu avec la sortie du film *L'année dernière à Marienbad*, réalisé en collaboration avec Alain Resnais. Après 1965, Robbe-Grillet devient prisonnier de ses propres jeux de manipulation du lecteur car il donne cours à son imagination érotique aux dépens du souci pour la déconstruction de l'humanisme qu'il cultivait dans ses romans antérieurs et dans ses essais théoriques des années 50.

Table des matières

INTRODUCTION

p. 1

CHAPITRE I :

Robbe-Grillet confronté aux théories de la réception littéraire

p. 16

CHAPITRE II :

***Le Voyeur* ou l'objectivation du lecteur**

p. 42

CHAPITRE III :

L'opposition objectif/subjectif. Problématique critique

p. 87

CHAPITRE IV :

Robbe-Grillet et le Structuralisme

p. 142

I. La défamiliarisation du lecteur. *Dans le labyrinthe*.

p. 153

II. La métalepse

p. 157

III. La narration

p. 165

CHAPITRE V :

Robbe-Grillet cinéaste

p. 192

I. L'esthétisme de *L'année dernière à Marienbad*

p. 198

II. La narration poétique

p. 210

III. La passivité et le sadisme du spectateur

p. 216

CHAPITRE VI :

Robbe-Grillet réalisateur

p. 226

I. Nouvelle remise en question de la représentation au cinéma. « Naturel » et « artificiel ».

p. 226

II. La passivité du spectateur confronté à son autre radical : la femme et l'Orient dans <i>L'Immortelle</i>.	p. 251
--	---------------

CHAPITRE VII :

L'homogénéité de l'écriture de Robbe-Grillet après 1965	p. 264
--	---------------

I. Les thèmes érotiques	p. 264
--------------------------------	---------------

II. L'Autobiographie	p. 278
-----------------------------	---------------

CONCLUSION	p. 286
-------------------	---------------

BIBLIOGRAPHIE	p. 294
----------------------	---------------

INTRODUCTION

Le début officiel du Nouveau Roman est marqué par la parution, en 1958, du numéro spécial de la revue *Esprit*¹, dédié aux écrivains suivants : Samuel Beckett, Michel Butor, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Jean Lagrolet, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Kateb Yacine et Alain Robbe-Grillet. L'année suivante, *Yale French Studies*² a aussi publié un numéro spécial axé sur les Nouveaux Romanciers rassemblés autour des Éditions de Minuit, la maison d'édition de Jérôme Lindon. Lindon et Robbe-Grillet ont eu un rôle fondamental dans la promotion du Nouveau Roman comme « école » littéraire non homogène, puisqu'il est très difficile de trouver des traits communs aux écrivains inclus dans le numéro spécial d'*Esprit* (1958)³. Parmi les Nouveaux Romanciers, peu étaient intéressés par la création d'une théorie justifiant la cohésion d'individus aux vues divergentes. La diversité de leurs écrits les a séparés. Beckett n'a jamais participé au développement du « mouvement », car il ne cherchait pas la publicité et ne ressentait pas le besoin d'être associé à un groupe littéraire. Butor a renoncé au roman après *Degrés* (1960). Duras, elle non plus, ne pensait pas appartenir à ce groupe et a refusé de participer aux colloques dédiés au nouveau mouvement littéraire. Simon, Pinget, Robbe-Grillet, Sarraute ont poursuivi des directions divergentes, même s'ils ont partagé une théorie littéraire commune⁴.

Les critiques (Barthes, Morrisette, Stoltzfus) divisent le Nouveau Roman en deux périodes : le Nouveau Roman phénoménologique, entre les années 50 et 60 et la période

¹ *Esprit*. Paris : F. Rieder, 1958.

² *Yale French Studies*. no. 24. New Haven : Yale University Press, été 1959.

³ voir Babcock, Arthur E. *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*. New York » Twayne Publishers, 1997, p. 1.

structuraliste (déclenchée par le colloque de Cerisy), entre la fin des années 60 et les années 70. Celia Britton appelle les années 80, la phase finale du Nouveau Roman, « the counter-reaction »⁵, en se référant à la dernière conférence importante sur le Nouveau Roman, organisée en 1982 par Tom Bishop à la New York University, où les participants (tous des Nouveaux Romanciers connus) ont exprimé leur distance vis-à-vis de la théorie littéraire.

À partir de 1958, il faut noter l'apparition de plus jeunes Nouveaux Romanciers, tels Jean Ricardou, Philippe Sollers, J.M.G. Le Clézio, qui ont innové dans la technique du roman de la même manière que les auteurs réunis autour des Éditions de Minuit. Ricardou, surtout, a joué un rôle important dans le développement du nouveau roman. En 1971, il a organisé le Colloque de Cerisy, durant lequel le structuralisme est devenu le nouvel outil théorique permettant de proposer une certaine cohésion au groupe, même si celle-ci n'est que faible. Le structuralisme et l'abstraction théorique ont constitué les éléments primordiaux de la recherche de Philippe Sollers et du groupe *Tel Quel* avant 1971. Robbe-Grillet lui-même a été attiré par le structuralisme, grâce au formalisme et à la négation du référentiel que ce courant linguistique proposait dans les années 50.

Le discours critique sur le Nouveau Roman français s'est développé dans les années 50, très peu de temps après la publication des romans du groupe. Les critiques ont réagi promptement aux romans innovateurs proposés par les jeunes écrivains. Des auteurs comme Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget ont participé eux-mêmes aux polémiques autour de la nouvelle tendance romanesque. Les nouveaux arrivés ont défendu leur point de vue innovateur contre les détracteurs. Parmi eux, certains ont même

⁴ *Ibid.*, p. 4.

changé de style pour frustrer la lecture avisée et ouvrir des voix qui diffèrent des opinions critiques. C'est d'ailleurs ce point important qui va nous intéresser tout au long de notre réflexion.

Nous choisissons d'étudier les écrits de Robbe-Grillet pour l'habileté qu'a cet auteur à manipuler, jusqu'à un certain point, la réception de ses œuvres, son intérêt théorique centré sur la critique de l'humanisme traditionnel style Heidegger, son écriture polémique et son effort pour imposer le Nouveau Roman comme « école » littéraire, sans oublier sa popularité étonnante en dehors de la France.

Parmi les nouveaux romanciers, Alain Robbe-Grillet se distingue comme figure principale. Même si Nathalie Sarraute a été la première à promouvoir le Nouveau Roman français, Alain Robbe-Grillet, écrivain très impliqué dans les polémiques autour du Nouveau Roman dans les années 50, est devenu le « pape » du mouvement en France et à l'étranger. La raison principale de sa popularité à l'étranger pourrait être le fait que la scène intellectuelle américaine l'a accepté immédiatement. Robbe-Grillet a enseigné dans des universités américaines et son deuxième livre, *Le voyeur* (1958), a été un des romans français le plus souvent lus aux USA. Plus tard, Robbe-Grillet a commencé à écrire des livres inspirés par le roman policier américain et par l'imagination érotique, tels *La maison de rendez-vous* (1965) et *Projet pour une révolution à New York* (1970). Fasciné par la culture populaire américaine, le romancier français a aussi écrit des « photo-romans »⁶ et des livres à la frontière entre la fiction et la peinture (*La belle captive*⁷, en collaboration avec Magritte ou *Traces suspectes en surface*⁸).

⁵ Britton, Celia. *The Nouveau roman : Fiction, Theory, and Politics*. New York : St. Martin's Press, 1992, p. 187.

⁶ *Rêves de jeunes filles*. Photographies de David Hamilton. Paris : Robert Laffont, 1971 ; *Les Demoiselles d'Hamilton*. Photographies de David Hamilton. Paris : Robert Laffont, 1972 ; *Temple aux miroirs*. Photographies de Irina Ionesco. Paris : Seghers, 1977.

⁷ Lausanne : Bibliothèque des Arts, 1975.

La popularité du Nouveau Roman a atteint un degré plus important en Amérique du Nord qu'en France. Depuis les Nouveaux Romanciers, très peu sont les écrivains français étudiés dans les universités américaines. Pour être remarqué aux USA, il faut faire son apparition en groupe, peu importe la faiblesse de la liaison entre les auteurs, car être bien représenté devient fondamental pour la mentalité américaine. L'étiquette du Nouveau Roman a donc rendu populaires les auteurs appartenant au groupe.

De plus, les Américains aiment créer et promouvoir des stars et des personnalités culturelles. En isolant un auteur comme Robbe-Grillet parmi les Nouveaux Romanciers, la critique américaine a facilité sa propre compréhension de ce récent mouvement littéraire. L'importance accordée à Robbe-Grillet, aux dépens de Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras ou Michel Butor, est symptomatique de la manière dont la réception américaine produit des célébrités françaises. De plus, les Nouveaux Romanciers ont confessé leur redevance aux romanciers américains, tels Hemingway et Faulkner. Selon Sarraute, les techniques narratives de ces deux auteurs américains pouvaient constituer un espoir pour la préservation de l'intérêt pour la lecture des romans en France.

Sur le plan politique, le Nouveau Roman anticipe sur la fermentation et la division de la société française. Quand Robbe-Grillet a commencé sa carrière, la France des années 50 venait juste de commencer son processus de modernisation sous l'influence américaine. Pour être intéressant, il fallait être *nouveau*. Dans *L'ère du soupçon*⁹, Nathalie Sarraute aborde le sujet de la nouveauté dans le roman :

⁸ *Construction d'un temple en ruines à la déesse Vanadé*. Graphiques de Paul Delvaux. Paris : Le Bateau Lavoir, 1975 ;

Lithographies de Robert Rauschenberg. New York : Tatyana Grosman, 1979.

⁹ Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.

Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philippe Toynbee, rappelant l'enseignement de Flaubert, « son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté » et l'empêche de commettre « son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs ». ¹⁰

La France s'est modernisée d'une façon rapide après la deuxième guerre mondiale, en approximativement trois décades (les trente glorieuses). L'américanisation de la France est un phénomène qui a suscité maints débats. Selon les critiques marxistes, l'insistance sur la critique du sujet humaniste a mené un auteur comme Robbe-Grillet à ignorer un aspect politique important issu de l'américanisation de la société française, c'est-à-dire l'influence des produits du marché capitaliste sur la relation entre le sujet (la personne humaine) et l'objet (le monde extérieur). Le produit de consommation commençait à servir de médiateur entre les relations sociales. La nature cessait donc d'être soumise à l'homme; l'homme devenait soumis au produit du marché. Le produit de consommation occupait l'attention dont jouissait auparavant le sujet des Lumières. Dans ce contexte, les préoccupations phénoménologiques de Robbe-Grillet risquaient de devenir anachroniques. ¹¹

Comme la Nouvelle Vague pour le cinéma, le Nouveau Roman se définit négativement, en attaquant la tradition et surtout les écrivains et les philosophes contemporains qui étaient devenus des institutions, tels Sartre et Camus. En écrivant des romans après Proust et Joyce, les Nouveaux Romanciers ressentent le besoin d'une théorie provocatrice pour se faire remarquer. Dans *L'Ère du soupçon*, Sarraute critique résolument Proust. Beckett décide d'écrire comme

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹ Il a été aussi reproché au Nouveau Roman de masquer les relations de pouvoir, de tuer l'humanité dans les relations humaines et de décrire le monde d'un œil détaché et froid, œil de la société bourgeoise technocratique. Nous ne partageons pas ces critiques, car nous voyons dans le Nouveau Roman un potentiel politique subversif.

Joyce, mais un Joyce qui échoue dans sa démarche narrative, tandis que Robbe-Grillet attaque les romans de Sartre et Camus pour être, selon lui, en contradiction avec leur philosophie existentialiste.

Les Nouveaux Romanciers ont aussi bouleversé les institutions culturelles en réagissant contre la séparation des fonctions entre les écrivains regroupés autour de l'Académie et les critiques de la Sorbonne. Alain Robbe-Grillet a été d'abord critiqué pour être un ingénieur qui essayait d'écrire des romans, une entreprise qui n'était pas faite pour lui. En général, les Nouveaux Romanciers ont dû lutter contre l'habitude des Français qui compartimentent la scène intellectuelle, en séparant les domaines d'action des écrivains et des critiques littéraires.

Jean-Paul Sartre a été un des premiers écrivains à bouleverser la division institutionnelle du travail entre les écrivains et les critiques. À la suite de son geste, les Nouveaux Romanciers eux aussi ont écrit de la théorie critique pour promouvoir leur mouvement.

En théorie, les Nouveaux Romanciers tentent de perturber la transparence du roman réaliste en relation avec le référentiel et de la remplacer par une technique métatextuelle liée à la déconstruction de la mécanique de l'écriture. Ils voient dans le texte traditionnel une mystification qui a comme source l'illusion référentielle, et dans lequel est absente toute conscience métanarrative. En s'opposant à la confortable illusion référentielle du roman traditionnel, les écrivains du Nouveau Roman envisagent la lecture comme participation à la reconstitution de la mécanique textuelle. À la tentative critique de supprimer l'originalité et d'oublier toute illusion référentielle correspond le manque d'un événement fondateur dans la création du Nouveau Roman.

Robbe-Grillet pourrait être considéré comme un écrivain moderniste si on pensait à la critique acerbe qu'il fait du roman traditionnel. Il faut toutefois noter qu'en attaquant le réalisme de Balzac le Nouveau Romancier ne remet en cause ni l'impact de *La comédie humaine* dans la littérature du XIXe siècle, ni le changement révolutionnaire de mentalité que l'influence de l'oeuvre de Balzac a provoqué. Robbe-Grillet reproche plutôt l'insuffisance d'une écriture imitative de Balzac au XXe siècle, c'est-à-dire à une époque qui aurait besoin d'un autre type de narration, plus adéquate à la vie contemporaine, plus réaliste, dirait-il, même si elle est moins basée sur la représentation. La nouveauté que ce type de narration annonce est philosophique. Comme une prophétie marxiste, ce nouveau récit essaie de changer le monde en changeant le roman. Robbe-Grillet admet que son effort pourrait être l'entreprise tragique par excellence, parce qu'il s'oppose à l'humanisme. En attaquant l'humanisme marxiste et existentialiste, Robbe-Grillet propose une image de l'être humain dépourvu de souffrance. Par conséquent, il rejette l'anthropomorphisme du roman traditionnel, qui avait instauré une connexion obligatoire entre la personne humaine et le monde extérieur par le moyen de métaphores et de relations analogiques, connexion génératrice de souffrance.

Robbe-Grillet devient si radical dans sa critique du roman traditionnel qu'il dirige même son attaque contre des écrivains novateurs, tels Sartre et Camus. Même si Robbe-Grillet respecte la philosophie existentialiste de Sartre et Camus, il est mécontent de la manière dont l'existentialisme est traité dans les romans de ces deux auteurs. D'après Robbe-Grillet, les protagonistes des romans de Sartre et Camus blâment le monde extérieur pour leur propre manque de responsabilité.

La critique de l'humanisme entreprise par Robbe-Grillet a été interprétée comme phénoménologie existentielle par Olga Bernal (*Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*,

1964) et critiquée comme étant réductrice par Stephen Heath (*The Nouveau Roman : A Study in the Practice of Writing*), qui a essayé de rapprocher le Nouveau Romancier français de Husserl et de Sartre. Si l'analyse des aspects phénoménologiques de l'œuvre de Robbe-Grillet que fait Olga Bernal est fort intéressante, les arguments de Heath contre l'approche phénoménologique de Robbe-Grillet ne sont pas convaincants, car le critique néglige l'aspect important que constitue la relation entre le sujet (la personne humaine) et l'objet (le monde sensible) dans la théorie de Robbe-Grillet : cette relation ne peut pas être vue selon une perspective sartrienne; elle exige une interprétation à la lumière de la pensée de l'Autre comme chez Martin Heidegger.

Parmi les Nouveaux Romanciers, Claude Simon s'intéresse aussi à la relation du Même avec un Autre qui n'est pas son propre Autre, un Autre radicalement Autre. Dans ses romans historiques (*La route des Flandres*, Minuit, 1960, *Histoire*, Minuit, 1967, *La bataille de Pharsale*, Minuit, 1969), Simon insiste lui aussi sur l'écroulement des valeurs humanistes à partir de la deuxième guerre mondiale, à laquelle il a lui-même participé. Dans le sillage de Theodor Adorno, Simon rejette toute possibilité pour la pensée humaniste après Auschwitz. Dans un entretien avec Jean-Claude Lebrun, dans « L'atelier de l'artiste »¹², Simon exprime son écart par rapport à l'humanisme:

Après Auschwitz les idéologies s'écroulent, tout l'humanisme apparaît comme une farce. Il me semble qu'après cette horreur et cet effondrement de toutes les valeurs s'est fait sentir un désarroi qui a amené les plus conscients—ou les plus sensibles — à s'interroger, à recourir au primordial, à l'élémentaire.¹³

Samuel Beckett lui aussi s'est intéressé à l'entreprise contre l'humanisme traditionnel (l'humanisme des Lumières), mais, à la différence de Simon, il était moins préoccupé par les

¹² dans *Révolution*, le 29 septembre 1989.

¹³ cité par Celia Britton dans *The Nouveau Roman : Fiction, Theory, and Politics* (NY: St. Martin's Press, 1992, p. 198.

origines du concept. Dans ses romans et dans ses essais théoriques (rassemblés dans *Disjecta*), Beckett projette un monde effrayant de cruauté et de laideur, où l'autre du même existe seulement pour être humilié. Le concept heideggerien de *soin* (*Sorgen*), qui définit l'humanité de l'être humain, perd ses connotations dans l'univers de Beckett, univers de la souffrance humaine sans espoir.

Robbe-Grillet, quant à lui, s'oppose à la souffrance humaine qu'il définit, dans l'essai le plus connu et le plus commenté de sa carrière théorique, « Nature, tragédie, humanisme », comme « la dernière invention de l'humanisme. » Il accuse le roman traditionnel (le roman réaliste et psychologique) d'avoir entretenu la souffrance comme valeur rédemptrice. Dans ses ouvrages, il pastiche la narration traditionnelle afin de démontrer qu'elle est restée au service de principes humanistes, au lieu de mettre en question leur exactitude, car la fonction réelle du roman, d'après Robbe-Grillet et les Nouveaux Romanciers, est la contestation. Ben Stoltzfus, par exemple, envisage Robbe-Grillet comme écrivain militant et moraliste existentialiste. Dans son livre, *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*¹⁴, Stoltzfus interprète les romans de Robbe-Grillet dans la perspective de la théorie du romancier français énoncée dans *Pour un nouveau roman*. Stoltzfus est donc le premier critique qui présente Robbe-Grillet comme auteur politique. Il affirme que les protagonistes de Robbe-Grillet commettent des crimes au moment où ils se soumettent à une « complicité tragique » avec le monde sensible qui les entoure. Ses personnages incarnent donc des leçons morales, car ils invitent le lecteur à comprendre l'inutilité d'une conciliation entre l'être humain et le monde extérieur. Dans son insistance sur l'aspect moral de l'œuvre de Robbe-Grillet, Stoltzfus inaugure la possibilité pour la critique d'envisager le Nouveau Romancier français en tant que déconstructeur de l'humanisme traditionnel.

¹⁴ Stoltzfus, Ben F., Moore, Harry T., préf. *Alain Robbe-Grillet and the New French Novel*. Southern Illinois UP. Carbondale. 1964.

Mais pour Robbe-Grillet, être considéré comme déconstructeur de l'humanisme des Lumières est une étiquette. Or, il aime provoquer les critiques qui se préoccupent de ses œuvres. Son ambition est de rester au-delà de la compréhension critique et surtout de l'étiquette facile. Pour cela, il a continuellement changé de stratégies narratives afin de contredire ses critiques et surtout ceux qui ont essayé de le rendre plus populaire.

Nous trouvons donc fort intéressante la capacité de Robbe-Grillet à invalider la critique de ses œuvres en changeant de stratégies créatrices. Certains critiques ont changé d'avis à la parution d'un nouvel ouvrage du Nouveau Romancier. Le cas le plus connu est celui de Roland Barthes, qui a considéré Robbe-Grillet un chosiste lors de la parution de ses premiers livres et un « humaniste! » après la publication de *La jalousie*.

Robbe-Grillet dirige l'attention critique vers les sujets qui l'intéressent en particulier. Familier avec les théories contemporaines de la réception, l'auteur français joue avec les attentes de ses lecteurs informés. Par conséquent, il commence par publier deux livres que Roland Barthes appelle *chosistes* (*Les gommes* et *Le voyeur*) pour changer brusquement de stratégie avec la parution de son troisième roman, purement subjectif et psychologique: *La jalousie*. Ce changement a mené plusieurs critiques (Morrisette, Heath parmi les plus connus) à discerner une contradiction et même une hésitation dans le choix que fait Robbe-Grillet entre l'objectivité et la subjectivité. On peut, au contraire, voir, dans la modification de son centre d'intérêt, une stratégie bien coordonnée, qui a pour but de frustrer et, en même temps, de contrôler, les attentes des lecteurs.

Robbe-Grillet propose des jeux difficiles à ses lecteurs avisés et aime changer de posture pour les surprendre. Néanmoins, la relation de l'écrivain avec ses lecteurs n'est pas homogène. S'il fait des efforts pour frustrer et contredire la critique française, Robbe-Grillet est plus

indulgent envers ses lecteurs nord-américains. Plus tard dans sa carrière, quand il découvre le grand intérêt que les Américains portent à son œuvre, le Nouveau Romancier français commence à faire des concessions à son nouveau public et, dans une quête de popularité en contradiction avec son image précédente dans le milieu intellectuel français, il cherche à plaire. La conséquence de cette démarche lui coûtera, car ses romans perdront l'intérêt pour les questions philosophiques que ses premiers ouvrages avaient manifesté. De plus, les nouveaux romans, à partir de *La maison de rendez-vous* (1965), proposent une forme d'érotisme sadique que Robbe-Grillet n'abandonnera pas. La même matière controversée se retrouve dans ses films¹⁵.

Robbe-Grillet se trompe quand il affirme que le sado-érotisme révèle des fantasmes que nous partageons tous et que la représentation qu'il fait de ses fantasmes a pour but de produire un effet ironique. Nous pensons que le cynisme est un terme plus approprié pour les représentations pornographiques des femmes violées dans les œuvres plus tardives de l'auteur français. Par conséquent, nous analyserons seulement trois aspects, que nous trouvons plus intéressants, de la réception de Robbe-Grillet, soit le chosisme, la déconstruction du roman psychologique et le roman structuraliste. L'inspiration érotique des années 70 et les *romanesques* autobiographiques des années 80 nous occuperont comme tendance générale. Nous croyons que l'exploitation des thèmes érotiques répond à un besoin de popularité à tout prix qu'a ressenti Robbe-Grillet plus tard dans sa carrière. Ce besoin est sûrement une nouvelle tournure paradoxale dans l'évolution de Robbe-Grillet en tant qu'écrivain.

Comme cinéaste, Robbe-Grillet est encadré par la critique dans l'ensemble de la Nouvelle Vague. Sa collaboration initiale avec Alain Resnais (pour *L'année dernière à Marienbad*) a connu un grand succès et lui a ouvert le goût pour la cinématographie. Robbe-Grillet est devenu

¹⁵ Nous aimerons pourtant souligner que l'on ne retrouve pas la même forme d'exploitation érotique de la femme dans *L'année dernière à Marienbad*, le film réalisé par Alain Resnais.

lui-même réalisateur. Auteur d'une dizaine de films (du *Trans-Europ-Express*, 1966 au *Bruit qui rend fou*, 1995), Robbe-Grillet a suscité des débats critiques pour ses deux premières productions : *L'année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*. La critique a insisté surtout sur le caractère littéraire du cinéma robbe-grilletien, dans la tradition de la Nouvelle Vague.

Après 1965, Robbe-Grillet retourne au roman sans pour autant négliger sa carrière cinématographique. La critique décèle une influence croissante des techniques cinématographiques dans les romans de cette période. *Projet pour une révolution à New York*, par exemple, est narré, en grande partie, par un spectateur de cinéma ou de télévision. Plus récemment (dans les années 1980 et 1990), Robbe-Grillet est l'auteur d'une autobiographie insolite, qui amalgame des éléments fictionnels avec des faits vécus et des réflexions critiques sur son œuvre antérieure.

Dans le cadre de cette thèse, nous nous proposons aussi de montrer que Robbe-Grillet vise une popularité à tout prix (aux USA) mais qu'en même temps il aime provoquer surtout ses critiques français. Nous pensons que les théories de la réception pourront éclairer au moins en partie ce paradoxe dans la production textuelle de Robbe-Grillet. De plus, nous étudierons les contradictions théoriques du romancier français. Les « incohérences » de sa création littéraire sont voulues et s'expliquent par la réaction de Robbe-Grillet à la critique de son œuvre. Par contre, les hésitations théoriques dans sa carrière sont plus difficiles à justifier. Pourtant, nous pensons pouvoir montrer qu'il existe une cohérence philosophique dans sa pensée, dans la critique d'un humanisme désuet qui soutenait le roman réaliste et psychologique. En analysant ses stratégies théoriques, nous visons à dévoiler un Robbe-Grillet orchestrateur de sa propre réception.

Robbe-Grillet a répondu aux critiques de son œuvre en changeant de style pour les invalider. Nous tenterons donc de lier son écriture à la critique (appréciative ou négative) de ses œuvres, pour déterminer les moments intellectuels qui ont obligé le Nouveau Romancier à changer d'attitude par rapport à la théorie littéraire et au procès même de l'écriture. Nous plaçons l'intérêt théorique de Robbe-Grillet, auteur charismatique et gourou des Nouveaux Romanciers, dans la subversion constante qu'il opère face à la réception de son œuvre.

Pour élucider les changements d'optique théorique dans la carrière de Robbe-Grillet, nous discuterons des théories de la réception développées par Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser et Stanley Fish, qui permettent d'analyser la politique textuelle de Robbe-Grillet. Les théories de la réception de Iser et Jauss nous aideront à analyser l'évolution de Robbe-Grillet en tant que romancier et cinéaste.

La conception de la compétition au sein des communautés interprétatives (dans un but de persuasion) développée par Stanley Fish se montre particulièrement productive dans l'analyse de l'œuvre de Robbe-Grillet. Cette théorie explique pourquoi les pouvoirs de prestidigitateur du romancier français face à son public cessent de convaincre certains critiques après 1965.

Le Nouveau Romancier français ne cherche pas à créer une œuvre harmonieuse, de synthèse, mais à rester nouveau en changeant de stratégie théorique et de paradigme littéraire. Ses textes deviennent le théâtre de confrontations entre divers systèmes de normes. Les romans ou ciné-romans qui marquent le plus visiblement ce changement de paradigme, une fois identifiés, représentent le terrain le plus propice aux activités de reconstruction de la « norme » littéraire. Dans le cadre de cette thèse, nous identifierons ces romans pour expliquer la sinuosité de l'évolution de Robbe-Grillet. Au cours de notre analyse de certaines œuvres de Robbe-Grillet

qui, à notre avis, révèlent une modification dans le contrat de lecture établi précédemment par leur auteur, nous exposerons la part du calcul de la stratégie de Robbe-Grillet, autant que les moments où la négociation de l'attente de lecture échappe au romancier.

Le jeu de l'offre multiple et du processus de modification du contrat de lecture s'avère dangereux pour la deuxième étape de la création de Robbe-Grillet, c'est-à-dire à partir de *La maison de rendez-vous* (1965). Il devient alors difficile de savoir si le pastiche des genres sert à libérer des normes ou à clore la possibilité de fuite.

Notre thèse vise donc à démontrer que la théorie de Robbe-Grillet est une théorie de circonstance, qui anticipe et oriente la lecture de ses livres. L'auteur français se montre agile en dirigeant l'esprit critique vers les sujets qui l'intéressent. Il change même de style pour contredire l'impression produite par ses textes sur la lecture critique.

La poursuite de la nouveauté permet à Robbe-Grillet d'accepter tout changement comme un défi. Robbe-Grillet a été parmi les premiers Nouveaux Romanciers, avec Claude Simon, à accepter l'invitation de Jean Ricardou à un colloque organisé à Cerisy-la-Salle, qui envisageait d'orienter le roman contemporain vers une nouvelle étape, structuraliste, donc plus abstraite (Ricardou l'appelle l'étape du *Nouveau Nouveau Roman*). Le résultat de l'intérêt pour la théorie structuraliste est, d'après nous, son meilleur roman, *Dans le labyrinthe*.

Nous percevons donc Robbe-Grillet comme un auteur lucide et rusé, qui est capable d'attirer l'attention qu'il désire sur le sujet qu'il propose. Comme le narrateur de son roman, *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet est, jusqu'à la parution de *La maison de rendez-vous*, le Minotaure maître de ses pouvoirs au centre du labyrinthe qui est son œuvre, qu'elle soit théorique ou fictive.

Nous étudierons les œuvres de Robbe-Grillet qui marquent un changement de paradigme dans l'histoire de sa propre réception. En nous basant sur les théories de la réception, nous analyserons le processus de changement de stratégie narrative ou de genre (voir son œuvre cinématographique en tant que scénariste et réalisateur). Après avoir passé en revue les théories de la réception de l'école de Constance, et surtout *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss et *L'acte de lecture* de Wolfgang Iser, nous nous consacrerons à la « reader response criticism » de Stanley Fish dans *Is There a Text in this Class ?*. Nous discuterons ensuite des réactions critiques à l'œuvre de Robbe-Grillet, en France comme à l'étranger (nous nous limiterons à la critique américaine et britannique).

Avec l'invitation d'Alain Resnais à participer à un projet commun pour la réalisation du film *L'année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet se dédie au film. Il change donc radicalement de préoccupation et même les romans qu'il écrit plus tard, à la suite de son activité cinématographique, portent la marque de diverses techniques empruntées au cinéma. Dans cette thèse, nous étudierons les deux premiers films de Robbe-Grillet, que nous considérons les plus réussis, *L'année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*. Nous nous concentrerons surtout sur l'activité de Robbe-Grillet en tant que romancier et cinéaste avant 1965, période que nous pensons la plus productive pour les discussions critiques de son œuvre.

CHAPITRE I

Robbe-Grillet confronté aux théories de la réception littéraire.

[...] 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. 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 et encore moins de théorie du nouveau roman. Le romancier invente pour chacun de ses romans sa propre forme.¹

L'*esthétique* ou *théorie de la réception*, développée dans les années soixante-dix par l'école de Constance ayant pour promoteurs Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, est née comme une tentative de réhabiliter l'histoire littéraire. En même temps, la théorie de la réception conteste la notion du texte immanent et la primauté absolue des conceptions esthétiques plus anciennes qui prenaient appui sur l'idée de l'autonomie du beau².

Robert C. Holub (1984) présente la théorie de la réception comme un changement essentiel de paradigme dans la discipline de l'esthétique, dû à la réévaluation de la méthodologie et du canon littéraire que cette nouveauté théorique a accomplie³. Holub situe la théorie de la réception dans l'ensemble des théories littéraires qui ont accordé un certain intérêt au rôle du

¹ Robbe-Grillet, Alain. Entretien avec Pierre Fisson, « Moi, Robbe-Grillet », *Le Figaro littéraire*, 23 février 1963.

² voir Manolescu, Florin. « Un exercice de reconstruction de la norme esthétique – Eminesco avant Berlin ». *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires*. Bucarest, Roumanie, 1986 (3:71-78).

lecteur. De la *catharsis* aristotélicienne à la sociologie du goût, Holub analyse le contexte philosophique qui précède l'innovation de l'école de Constance. Parmi les précurseurs des théoriciens de la réception, Holub cite les formalistes russes et les New Critics américains, dont l'importance repose sur leur insistance au sujet de l'interprétation du texte. Le concept de « défamiliarisation », introduit par Shklovskii et repris par Tynianov, contribue aussi à la compréhension de la perception littéraire:

The device of art is the device of « defamiliarization » of objects and the device of the form made difficult, a device that increases the difficulty and length of perception; for the process of perception is in art an end in itself and must be prolonged.⁴

La défamiliarisation est donc un procédé rhétorique qui oblige le lecteur à porter son propre jugement critique vis-à-vis du texte.

La perspective phénoménologique de Roman Ingarden, fort critiquée par les structuralistes de Prague (Jan Mukarovsky et Felix Vodicka), a eu une influence considérable sur Iser, qui lui a emprunté des notions théoriques, telles « reconstruction », « concrétisation » et « lieu vide ». Mais le théoricien contemporain le plus intéressé par le phénomène de l'historicité et la contextualisation de nos interprétations est Hans-Georg Gadamer, qui a insisté sur la nature *historique* de la compréhension. Dans son étude herméneutique, *Vérité et méthode*, Gadamer a introduit le concept de l'« horizon », devenu, dans les écrits de Jauss, la notion la plus populaire de l'esthétique de la réception. Pour Gadamer, l'horizon comprend la gamme des visions qui incluent tout ce qui peut être vu d'un point de vue particulier (« the range of vision that includes

³ Holub, Robert C. *Reception Theory : A Critical Introduction*. London ; New York : Methuen, 1984, p. 6-10.

⁴ cité par Holub, p. 18.

everything that can be seen from a particular vantage point »)⁵. Andrei Corbea⁶ considère que, dans *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982), Jauss entreprend une translation méthodologique - du terrain de l'herméneutique littéraire proprement dite à celui de l'herméneutique des idées littéraires :

La « partialité » dont l'esthétique de la réception s'est targuée de fort bonne heure en partant de la vision dialectique selon laquelle ni l'œuvre d'art, ni l'idée littéraire ne représentent des substances au-dessus de la réflexion subjective, du rapport en mouvement entre « l'attente » et « l'expérience » d'un récepteur individuel ou collectif, suppose « l'historicité » de la compréhension (assumé par l'herméneutique): un « dialogue » permanent entre la théorie et la pratique, entre des constructions théoriques et des concepts, certains très différents par leur nature et leur origine, enfin un « dialogue » des structures intérieures et des articulations propres, y compris dans une perspective temporelle.⁷

Corbea insiste sur le caractère dialogique, essentiel à la théorie de la réception. La mobilité spéculative, décourageante pour les épistémologues, fondée sur une réception « productive » par excellence des sources et des références, le débat mutuellement profitable entre une « Rezeptionsästhetik » (voir les éléments de concrétisation déterminés par l'activité du récepteur) et une « Wirkungsästhetik » (voir les mêmes éléments déterminés, ceux-ci, par le texte) ne font que vérifier la vocation dialogique, qui est le principe de cohérence choisi par l'esthétique de la réception⁸.

Jauss appuie aussi la théorie qui soutient la coexistence des traits contemporains et non contemporains dans un certain moment historique. Cette synchronicité du savoir mène le théoricien à s'intéresser à la linguistique structurale. Dans sa tentative d'esquisser une histoire

⁵ *Truth and Method*. New York: Continuum, 1975, p. 269.

⁶ Corbea, Andrei. « L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue ». *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires*. Bucarest, Roumanie, 1986 (3:21-30).

⁷ Corbea, *Ibid.*, p. 21-22.

⁸ Corbea, *Ibid.*, p. 22.

orientée vers la réception, Jauss établit des connexions entre la production littéraire et l'histoire générale⁹. Pour arrêter la tendance qu'a eue l'esthétique antérieure, de subordonner la littérature à l'histoire, Jauss souligne la fonction sociale de la littérature¹⁰.

Dans *Petite apologie de l'expérience esthétique*¹¹, Jauss renvoie à certaines affirmations antérieures. En allant maintenant à l'encontre de l'*esthétique de la négativité*, il proclame la nécessité d'une littérature d'affirmation et progressive, pas forcément élitiste. Ce que Jauss reproche à l'esthétique de la négativité de Theodor Adorno¹² est son pessimisme par rapport au rôle social de l'art :

En ce sens, l'esthétique de la négativité qu'Adorno invente comme remède à la culture industrialisée ne répond pas à la question de savoir comment combler l'abîme entre la réalité actuelle de l'art et l'art comme « promesse de bonheur », et comment faire passer, grâce à l'art redevenu expérience de communication, la conscience réceptive de sa contemplation solitaire à une nouvelle solidarité dans l'action.¹³

Jauss oppose l'expérience esthétique et le plaisir qui en découle à l'esthétique de la négativité. Selon le théoricien allemand, dans « *Petite apologie de l'expérience esthétique* »¹⁴, il y a trois catégories de plaisir esthétique¹⁵ : la *poiesis* (ou « le dépassement de l'effet mimétique dans un art que la nature même de sa forme destine à la *mimesis* »¹⁶) ; l'*aisthesis* (ou la perception esthétique) et la *catharsis* (ou la fonction de communication de l'expérience esthétique).

⁹ Holub, *Ibid.*, p. 66.

¹⁰ Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Suhrkamp Verlag: Francfort-sur-le-Main, 1974. Paris: Gallimard, 1978, p. 40 ; Cité par Holub, p. 68.

¹¹ *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Verlagsanstalt, Constance, 1972.

¹² Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Ed. Gretel Adorno et Rolf Tiedemann. Traduction de l'allemand par Robert Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, c 1977.

¹³ Jauss, *op.cit.*, p. 135.

¹⁴ dans *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978 (c 1972) p. 123-157.

¹⁵ Jauss, *Ibid.*, p. 131.

¹⁶ Jauss, *Ibid.*, p. 141.

Pour conclure sur le changement d'optique dans la théorie de Jauss, Holub affirme :

The central thesis in the « Provocation » essay thus retain only a limited validity as early as 1972. In effect, Jauss here removes the horizon of expectations from the center of his aesthetics. For if only autonomous art can be adequately comprehended through negativity, then the breaking of expectations does not represent an aesthetic norm, but only one special case in a longer and more complex history of aesthetic experiencing.¹⁷

Si la pensée de Jauss s'est transformée à partir d'un certain moment, celle d'Iser est restée constante et s'est développée autour d'un nombre de concepts fondamentaux, qui se retrouvent dans *L'acte de lecture*¹⁸ : le concept de « lecteur implicite », les notions de « répertoire », de « stratégie » et la « négation »¹⁹.

Emprunté à Wayne C. Booth²⁰, le concept de « lecteur implicite » se définit chez Iser comme une fiction : « le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu »²¹. Ce concept est difficilement dissociable de la définition du lecteur idéal que produit Iser dans le même ouvrage :

...le lecteur idéal, à la différence des autres types de lecteurs, est une fiction. Tout comme ceux-ci, il est dépourvu de tout fondement réel, et c'est précisément en cela que réside son utilité. En tant que fiction, il comble les lacunes d'argumentation, lesquelles se produisent toujours dans l'analyse de l'action et de la réception littéraires. Grâce à son caractère fictif, le lecteur idéal peut se voir attribuer des contenus variables, selon le type de problème qu'il s'agit de résoudre.²²

¹⁷ Holub, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸ Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985, c. 1976.

¹⁹ Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, ed. *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*. Paris : Duculot, 1987, p. 326.

²⁰ Booth, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. Chicago : Chicago University Press, 1963, p. 137.

²¹ Iser, *op. cit.*, p. 70.

²² Iser, *Ibid.*, p. 64.

Iser insiste sur le positionnement du lecteur dans le texte. Dans un dialogue permanent avec le texte, le lecteur implicite serait « une structure du lecteur inscrite dans le texte »²³. Pour souligner sa thèse antérieure, Iser répète le caractère fictif du lecteur :

...le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur.²⁴

Le rôle du lecteur devient fondamental comme condition de possibilité de l'existence même du texte. Le texte s'actualise lors du dialogue avec son lecteur, mais conserve toutefois une autonomie qui lui permet de demeurer le lieu de la production du sens. On remarque ainsi que le lecteur d'Iser n'a pas beaucoup de liberté dans son interaction avec le texte :

Le lecteur implicite n'est pas l'abstraction d'un lecteur réel. Il est plutôt la condition d'une tension que le lecteur réel vit lorsqu'il accepte ce rôle. [...] Indépendamment de mes croyances et habitudes réelles, je suis tenu de soumettre mon esprit et ma sensibilité au livre dans la mesure où je désire apprécier celui-ci à part entière.²⁵

Dans une tentative de manipulation de la réception de ses œuvres, Robbe-Grillet limite lui aussi la liberté du lecteur/spectateur, qui ne peut que se laisser persuader par le récit.

Même s'il accorde beaucoup de poids au texte, Iser a des doutes quant au succès de la synthèse entre les attentes de l'auteur et celles du lecteur, car « ...l'acceptation volontaire de la fiction comme telle, la *willing suspension of disbelief*, que l'on cite depuis Coleridge comme l'acte propre au lecteur face à l'éloignement du texte, reste une exigence idéale²⁶ ».

²³ Iser, *Ibid.*, p. 70.

²⁴ Iser, *Ibid.*, p. 70.

²⁵ Iser, *Ibid.*, p. 73.

²⁶ Iser, *Ibid.*, p. 73.

Si le concept de lecteur implicite chez Iser a été beaucoup critiqué, celui de « lecteur informé » de Stanley Fish n'a même pas suscité les débats, ce qui n'est pas surprenant quand on remarque que pour Fish le critère absolu de la compréhension littéraire est la confiance en... Fish lui-même : « ...*my reader is a construct, an ideal or idealized reader... to use a term of my own, the reader is the informed reader. [...] The informed reader [is] a real reader (me)!*²⁷ » On voit que la définition du lecteur « réel » que tente Fish est une réponse polémique à celle du lecteur fictif que proposait Iser.

D'autres concepts utiles pour la théorie de Iser sont le « répertoire » (ou le contexte socio-culturel) et la « stratégie ». Une fois intégré au texte, le répertoire change. Le familier est défamiliarisé en tant qu'élément textuel et le lecteur se voit obligé de réévaluer ce qui fait l'objet d'une disqualification normative, d'une « dévalorisation du connu », dont l'importance peut varier selon l'œuvre ou le genre en question²⁸.

L'organisation stratégique de la fiction relie entre eux les éléments du répertoire²⁹. L'œuvre se développe de la tension permanente entre l'« avant-plan » et « le fond » du champ visuel du lecteur, entre le « thème » de la lecture et l'« horizon »³⁰. Lorsqu'un segment du texte devient *thématique* en entrant dans le champ de regard du lecteur, les autres disparaissent dans un arrière-plan d'où ils continuent à agir sur la lecture³¹. Le point de vue du lecteur se déplace donc « au fur et à mesure que les segments des différentes perspectives forment tantôt le thème tantôt l'horizon »³².

²⁷ Fish, Stanley. « Literature in the Reader. Affective Stylistics, » *New Literary History*. Baltimore, MD, no. 2 (1970-1), p. 145.

²⁸ Delcroix et Hallyn, *op. cit.*, p. 327-328.

²⁹ Delcroix et Hallyn, *Ibid.*, p. 328.

³⁰ Iser. *op. cit.*, p. 175.

³¹ Delcroix et Hallyn, *Ibid.*, p. 328.

³² Iser. *op. cit.*, p. 183.

Enfin, le concept d'indétermination, le plus controversé de la théorie de la réception iserienne, se divise en deux types : la *Leerstelle*, le « blanc » qui interrompt la cohérence textuelle pour laisser au lecteur la liberté de l'interprétation et la « négation » qui invalide dans le texte les éléments familiers du répertoire³³.

Les deux promoteurs de la théorie de la réception, Iser et Jauss, diffèrent dans l'insistance qu'ils mettent, d'une part sur le rôle du texte et d'autre part sur celui du lecteur. Iser s'intéresse plutôt à la *théorie des effets*, ancrée dans le texte, alors que Jauss insiste sur la création d'une *théorie de la réception*, qui repose sur les décisions d'un certain lecteur, à un certain moment historique, au sujet de l'histoire littéraire.

Dans une étude sur l'esthétique de la réception « comme théorie du dialogue », Andrei Corbea³⁴ résume les différences essentielles entre les théories de Iser et Jauss :

Wolfgang Iser, plus proche des orientations traditionnelles qui s'intéressent principalement au texte littéraire, insistait sur ce qu'il nommait, dans le sillage de Ingarden, « Leerstellen » : les ressources internes du texte, capables de provoquer le dialogue avec le récepteur, de stimuler en lui, par l'altérité à laquelle il est ainsi confronté, sa capacité interrogative, inépuisable aussi longtemps que le degré de « Unbestimmtheit » demeure. Hans Robert Jauss élargit, quant à lui, la perspective de cette « Fremderfahrung der Texte im Lesen » du niveau de la phénoménologie de l'acte de lecture au niveau de la distance historique concrète entre le « passé » du texte et le « présent » du lecteur, l'« Unbestimmtheit » se transformant en une catégorie historique.³⁵

³³ Delcroix et Hallyn., *op. cit.*, p. 329.

³⁴ Corbea, Andrei. « L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue ». *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires*. Bucarest, Roumanie. 3:21-30. 1986.

³⁵ Corbea, *Ibid.*, p. 23-24.

Jauss donne plus de responsabilité au lecteur dans la compréhension de l'œuvre. La réception créative des œuvres du passé modifie l'histoire littéraire par son propre apport. Corbea insiste une fois de plus sur le caractère dialogique de l'apprentissage de l'histoire littéraire chez Jauss :

... tout le processus de l'histoire littéraire devient donc, dans la vision de Jauss, une chaîne communicative où chaque œuvre nouvelle constitue la *réponse* à une *question* [...] restée en suspens dans une œuvre antérieure et reformulée par son récepteur, lequel, en tant qu'auteur, s'attache à répondre à cette question par sa propre production esthétique, elle-même génératrice de nouvelles questions et de nouvelles réponses.³⁶

L'œuvre d'art demeure actuelle dans la mesure où elle provoque des questions concernant le moment historique contemporain. L'histoire littéraire devient, dans la vision de Jauss, une chaîne de questions et réponses relatives aux priorités socio-politiques à travers l'histoire. Jauss a formulé à plusieurs reprises l'idée de la subsistance de la tradition dans la réception du présent :

Une œuvre ancienne ne survit dans la tradition de l'expérience esthétique ni par des questions éternelles ni par des réponses permanentes, mais en raison d'une tension plus ou moins ouverte entre question et réponse, problème et solution, qui peut appeler une compréhension nouvelle et relancer le dialogue du présent avec le passé.

Analyser dans l'histoire de l'art et de la littérature cette dialectique de la question et de la réponse, dont naît la tradition, est une tâche à laquelle la recherche littéraire ne s'est guère encore attaquée.³⁷

L'intérêt de ce court parcours de la théorie de la réception s'explique par l'importance de cette méthodologie dans l'étude de l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet. Pour comprendre les changements brusques intervenus dans la carrière du Nouveau Romancier français, nous allons étudier quelques concepts méthodologiques de la réception de l'œuvre littéraire.

Dans un premier temps, analysons la notion d'horizon d'attente (*Erwartungshorizont*), telle qu'elle est envisagée par Hans Robert Jauss dans *Litteraturgeschichte als Provokation*

³⁶ Corbea, *Ibid.*, p. 24.

(Frankfurt: Suhrkamp, 1970) et reprise dans *Pour une esthétique de la réception*. Jauss définit l'horizon d'attente comme

... le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.³⁷

Selon Florin Manolescu³⁹, le concept d'*horizon d'attente* fut rapidement contesté par René Wellek et par Karl Robert Mandelkow⁴⁰ qui en ont incriminé le trop grand degré de généralité, la difficulté de l'objectiver et la nature spéculative par laquelle il rappelait un autre concept de grand usage - *der Zeitgeist*⁴¹ :

Afin de rendre l'horizon d'attente plus productif, Mandelkow a tenté, dans une étude de 1970, d'en préciser le contenu en parlant d'une *attente d'époque* (*Epocherwartung*) définie par la tradition et la convention existant à un certain moment historique, d'une *attente d'œuvre* (*Werkerwartung*) qui crée des liens entre un auteur et une certaine œuvre qui va devenir, par la suite, un étalon de sa propre création et une *attente d'auteur* (*Autorerwartung*) déterminée par la popularité qu'un écrivain connaît à un certain moment de sa carrière.⁴²

La classification de Mandelkow s'avère utile pour l'analyse de la rupture de paradigme dans l'évolution de l'œuvre de Robbe-Grillet à partir du succès qu'il a connu avec la sortie du film *L'année dernière à Marienbad*, réalisé en collaboration avec Alain Resnais. Devenu

³⁷ Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.p. 113-114.

³⁸ Jauss, *Ibid.*, p. 49.

³⁹ dans une étude dédiée à la reconstruction de la norme esthétique chez le poète romantique tardif Mihai Eminescu, « Un exercice de reconstruction de la norme esthétique – Eminesco avant Berlin ». *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires*. 3 : 71 –78. Bucarest, Roumanie.

⁴⁰ Mandelkow, Karl Robert. « Probleme der Wirkungsästhetik », *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, vol. 2, 1970, pp. 71-84.

⁴¹ Manolescu, *op. cit.*, p. 72.

⁴² Manolescu, *loc. cit.*

populaire, Robbe-Grillet se soucie moins de son image d'écrivain et en profite pour revenir sur l'érotisme, thème mis entre parenthèse depuis son apparition dans son deuxième roman publié, *Le voyeur*.

En soulignant les divergences entre la pensée de Iser et celle de Jauss, Manolescu note que

Jauss ajoute à sa distinction initiale, entre un système texte immanent de l'horizon d'attente (les attentes fixées dans le texte) et un système texte externe (caractéristique aux lecteurs à un certain moment de réception), une attente de genre qui représente les lois caractéristiques à un certain type de littérature (théâtre, poésie, roman) considérées dans leur évolution historique et prises comme telles par un récepteur.⁴³

Avec la création de ses ciné-romans, Robbe-Grillet bouleversera cette attente de genre. Dans « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire »⁴⁴, Jauss constate la productivité de l'attente de genre :

La possibilité de formuler objectivement ces systèmes de références correspondant à un moment de l'histoire littéraire est donnée de manière idéale dans le cas des œuvres qui s'attachent d'abord à évoquer chez leurs lecteurs un horizon d'attente résultant des conventions relatives aux genres, à la forme ou au style, pour rompre ensuite progressivement avec cette attente – ce qui peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux.⁴⁵

Manolescu considère que la recherche littéraire est devenue chez Jauss un examen comparatif et historique de l'horizon d'attente « codifié dans l'œuvre et considéré comme stable vis-à-vis de l'horizon d'attente du lecteur qui représente le facteur mobile, dynamique »⁴⁶. La théorie de la réception envisage l'activité de création comme une activité de manipulation, car, en identifiant certaines nécessités de lecture et d'attentes du public, l'auteur peut en tenir compte

⁴³ Manolescu, *Ibid.*, p. 72-73.

⁴⁴ dans *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

⁴⁵ Jauss, *Ibid.*, p. 51.

en vue d'obtenir certains effets. Il s'agit de ce que Harald Weinrich (inspiré par le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?*) a appelé une *esthétique des effets calculés*, opposée à l'*esthétique de l'inspiration*⁴⁶.

On voit bien que, dans la première phase de son évolution en tant que romancier et cinéaste, Robbe-Grillet s'inscrit dans la catégorie sartrienne de l'*esthétique des effets calculés*, pour laisser la place, après 1970, à une esthétique calculée pour vendre à tout prix, esthétique d'inspiration érotique.

Dans son compte rendu de la théorie de Jauss, Manolescu insiste de plus sur l'aspect synchronique de la compréhension littéraire :

Pourtant, quelle que soit la part de l'*inspiration* ou du *calcul* au sein de leur relation compliquée dans l'acte de création, ce qui importa pour l'esthétique de la réception c'est que l'œuvre peut codifier (respecter) ou, par contre, ignorer (tromper) une certaine attente littéraire (presque toujours réductible à une norme) et que parfois ces activités peuvent coexister dans le même texte. C'est pourquoi, outre l'opposition *calcul-inspiration*, l'esthétique de la réception gagnera à s'annexer la distinction entre une *esthétique de l'identité* et une *esthétique de l'opposition* qui apparaissent chez Georg Lukàcs, Wolfgang Kayser ou Iuri Lotman et auxquelles pourrait s'ajouter une *esthétique des offres multiples* qui faciliterait la compréhension des situations de création plus compliquées quand l'auteur fait subir à un seul et même texte une opération de métissage littéraire en lui appliquant des systèmes différents (voire opposés) de normes.⁴⁷

Adeptes d'une « esthétique des effets multiples », Robbe-Grillet superpose dans ses textes des techniques empruntées à différents genres : cinéma, photographie, arts visuels, afin de rendre laborieuse la tâche de son lecteur. Mais la difficulté qui résulte de la dialectique des approches synchroniques et diachroniques à la lecture d'un texte à offres multiples est mise en évidence par Manolescu :

⁴⁶ Manolescu, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁷ Manolescu, *Ibid.*, p. 73.

Ces situations de création sophistiquée ont pour contre-partie une situation « délicate » de réception car, à son tour, le lecteur doit déployer une activité de lecture compliquée, rapportée à plusieurs systèmes de normes que le texte a essayé de confronter d'une façon ou d'une autre.⁴⁹

Parce que l'activité de lecture basée sur l'esthétique de l'identité est en général une activité de routine correspondant à une automatisation de normes, codes et attentes littéraires et comme la lecture basée sur l'esthétique des oppositions représente une activité d'innovation à forte dose de risque et de courage, la lecture qui prend appui sur une esthétique des offres multiples inquiète. Une œuvre à offres multiples peut être nouvelle et ancienne à la fois, cultivée et triviale⁵⁰. C'est probablement la réalisation de ce dernier type d'œuvre dont rêve Robbe-Grillet. Manolescu affirme que les moments de modification de stratégie romanesque dans la carrière d'un écrivain révèlent des situations où, aux données d'un contrat de lecture plus ancien, se joignent les éléments d'un nouveau, ce qui suppose que les vieux éléments d'attente au niveau de l'époque ou des genres littéraires sont non seulement confirmés mais aussi ignorés⁵¹. Le critique définit le contrat de lecture par

les relations qui s'établissent entre auteur-texte-récepteur, dans le cadre d'une certaine situation de communication, par rapport à un certain système de normes linguistiques, socio-culturelles et esthétiques. L'opération d'identification des données d'un contrat de lecture équivaut à une activité de reconstruction de systèmes de normes existant à un moment donné, ou, aux termes de l'esthétique de la réception, à l'identification des éléments qui composent l'horizon d'attente.⁵²

Avec la parution de son troisième roman, *La jalousie* (1957), Robbe-Grillet propose un nouveau contrat de lecture, en avançant une offre qui contrarie la plupart de ses contemporains.

⁴⁸ Manolescu, *Ibid.*, p. 73.

⁴⁹ Manolescu, *Ibid.*, p. 73.

⁵⁰ Manolescu, *Ibid.*, p. 73.

⁵¹ Manolescu, *Ibid.*, p. 74.

⁵² Manolescu, *Ibid.*, p. 74.

Le romancier *chosiste* dans la définition de Roland Barthes écrit à ce moment un roman purement psychologique. Avec *Le voyeur* (1955), il avait déjà changé d'attitude par rapport au roman précédent, *Les gommages* (1953), en créant un livre cynique (et plus choquant), où l'injustice reste impunie. De plus, on voit percer, dans *Le voyeur*, une nouvelle norme robbe-grilletienne, d'inspiration sado-masochiste, qui va bouleverser, elle aussi, l'horizon « habituel » d'attente.

Ainsi, *Les gommages* avait choqué ses lecteurs par le dénouement peu attendu: le détective était devenu lui-même le meurtrier recherché. Dans *Le voyeur*, la place de la victime mâle est prise par une petite fille. Avec la disparition de Jacqueline dans une page blanche au milieu du roman, Robbe-Grillet inaugure une dimension qui va devenir essentielle dans les romans qui vont suivre *La maison de rendez-vous*. Il s'agit du thème de l'érotisme sadique combiné avec la violence contre les femmes. C'est le thème le plus discrédité de l'écriture de Robbe-Grillet, qui n'a jamais réussi, lors des entretiens, à excuser ce penchant.

En accordant autant d'attention au thème du sadisme dirigé contre les femmes, le romancier français semble oublier l'importance d'une relation saine à l'autre, relation qu'il avait postulée indirectement dans la critique de l'humanisme traditionnel énoncée dans ses essais théoriques des années cinquante, qui seront rassemblés dans *Pour un nouveau roman* (1963). La position de l'autre est occupée parfois par le lecteur. Robbe-Grillet semble vouloir exclure les femmes de cette position ou les inclure à condition qu'elle regardent ses films ou lisent ses romans avec une mentalité hostile, qu'elles aillent à l'encontre de leur propre intérêt. Cette situation révèle la victoire de la mentalité patriarcale qui arrive à faire agir les femmes contre leur propre groupe au nom de l'« art » - profonde mystification qui renvoie Robbe-Grillet dans le camp des *dénigreur*s de l'humanisme qu'il avait critiqués auparavant.

Quant à la relation à l'autre, elle est importante pour l'étude de la réception. La nature dialogique de la compréhension de l'œuvre littéraire, soulignée par Mikhail Bakhtine⁵³, se retrouve aussi dans le cas de la théorie esthétique d'Adorno et de l'école de Francfort. Jauss reprend lui-même le concept de « compréhension dialogique » pour le transformer en un instrument méthodologique pour l'étude de l'histoire littéraire. Jauss considère le conditionnement historique auquel sont soumis l'auteur et le lecteur comme la prémisse essentielle de toute démarche interprétative car, quel que soit son niveau de qualification, l'interprète est lui aussi, avant tout, un lecteur ayant son horizon d'expérience et d'attente⁵⁴. Cette interaction avec autrui sera dramatisée dans *L'Immortelle*.

Andrei Corbea observe que l'attention de Jauss se porte sur la détermination de la « distance », de la « différence » et de l'« altérité » qui séparent l'auteur et le lecteur et qui engendre la tension communicative entre le code primaire des attentes esquissées par l'œuvre, et le code secondaire de l'expérience investie par le récepteur⁵⁵. Corbea décrit l'acte de compréhension chez Iser comme

un processus, conformément au même modèle dialectique, supérieur au mécanisme de la vérification empirique aussi bien qu'à l'arbitraire intuitif, à l'aide des instruments mis à la disposition par la logique herméneutique du jeu de la question et de la réponse, que l'esthétique de la réception a directement emprunté à l'herméneutique philosophique de Hans Georg Gadamer.⁵⁶

Le critique expose la démarche herméneutique de Gadamer, qui a inspiré Jauss. Selon Corbea,

⁵³ Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.

⁵⁴ Stanley Fish va perfectionner cette approche dans son analyse de la « communauté interprétative ».

⁵⁵ dans *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960).

Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Suhrkamp Verlag: Francfort sur-le-Main, 1974. Paris: Gallimard, 1978. p 183.

Gadamer revendiquait comme modèle le dialogue platonicien, où la question mène à découvrir l'expérience d'autrui. De même, l'herméneutique littéraire réside dans le déroulement d'une suite ininterrompue de questions et de réponses, d'une chaîne communicative sans cesse stimulée par l'asymétrie entre l'expérience et l'attente. En d'autres termes, ce n'est pas la fusion des horizons qui représente la finalité du processus de compréhension⁵⁷.

Comme Manolescu, Corbea souligne l'importance de l'aspect social dans le schéma herméneutique chez Jauss :

Les deux premiers termes de la triade herméneutique, la compréhension et l'interprétation, sont complétés par un troisième terme, l'application, identique à ce que l'esthétique de la réception entend par *réception productive*, c'est-à-dire par l'activité productrice de sens du lecteur ou son action communicative, symétrique de celle de l'auteur et susceptible de se transformer en celle-ci. [...] À l'échelle de l'importance sociale, *l'application* signifie la création sociale qu'engendre la littérature, la réponse que donne le lecteur dans la sphère de la pratique aux questions posées par la littérature.⁵⁸

Pour un théoricien comme Stanley Fish, l'application reste le seul élément du schéma herméneutique de la réception. Selon le critique américain, opposant du New Criticism, les textes n'ont aucune autonomie, mais représentent certaines constructions des conventions des lecteurs, conventions caractérisées comme produits d'une « communauté interprétative ». Selon Fish, dans *Is There a Text in This Class?* (1980), il n'existe pas de lecteur qui soit libre de la pensée d'une certaine communauté interprétative. Donc Fish rejette la subjectivité de l'interprétation comme illusion. Il souligne le caractère politique de la critique, en soulevant la question de l'agent de ces communautés interprétatives. Fish ouvre la discussion sur les questions de pouvoir: qui a l'autorité d'établir et de contrôler la lecture? La suggestion de Fish est que

⁵⁶ Corbea, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁷ Corbea, *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸ Corbea, *Ibid.*, p. 23-24.

l'autorité intellectuelle dérive de l'autorité des textes qui, à son tour, découle du contrôle institutionnel de l'interprétation (aux États-Unis, l'*American Academia*). Les sources de l'autorité interprétative sont les circonstances privilégiées de la communauté interprétative.

Parce que la lecture est tellement influencée par l'intérêt des communautés interprétatives, Fish envisage l'interprétation comme un phénomène collectif. Bien interpréter les textes devient une question de négociation à l'intérieur d'une communauté. Il ne s'agit en aucun cas d'arriver au « sens » du texte en suivant les règles rigides de l'interprétation. Fish n'a pas peur du relativisme, car, selon lui, nous avons toujours accès à un « système d'intelligibilité » qui nous guide:

*... [Interpreters are constrained] by their tacit awareness of what is possible and not possible to do, what is and is not a reasonable thing to say, what will and will not be heard as evidence, in a given enterprise; and it is within those same constraints that they see and bring others to see the shape of the documents to whose interpretation they are committed... interpretation is a structure of constraints, a structure which, because it is always and already in place, renders unavailable the independent and freely interpreting reader.*⁵⁹

Dans la préface de *Surprized by Sin : The Reader in Paradise Lost*⁶⁰, Fish propose une critique affective dont le processus reproduit ce qui se passe dans l'imagination du lecteur lors de la rencontre avec l'œuvre : « *making the work disappear into the reader's experience of it is precisely what should happen in our criticism, because it is what happens when we read.* »⁶¹. Fish renverse la relation qu'avait établie le New Criticism entre le lecteur et le texte. En insistant sur la primauté du texte comme détenteur de sens, les New Critics condamnaient la réponse

⁵⁹ Fish, Stanley. « Interpretation and the Pluralist Vision ». *Texas Law Review* 60, no. 3 (mars 1982), p. 562.

⁶⁰ Berkeley : University of California Press, 1971.

⁶¹ *Ibid.*, p. ix.

affective du lecteur comme erreur (« *affective fallacy* »). Fish élève l' « erreur affective » au rang de la raison de soi de la critique :

*Affective criticism ... unfolds in ways that are consistent with its declared principles. It is therefore a superior fiction... It is also creative... My fiction is liberating. It relieves one of the obligation to be right... and demands only that I be interesting (a standard that can be met without any reference at all to an illusory objectivity).*⁶²

Fish proposait à la place du lecteur fictif de Iser un lecteur réel et, comme aucune des définitions de ce lecteur ne le satisfaisait, il s'est érigé lui-même en lecteur idéal (ou compétent). Audacieux, ici Fish déclare que la critique est une forme de fiction. De nouveau en manque de critères, il exige seulement du critique d'être « intéressant ».

La tâche du critique serait, dans ce cas, de rendre explicite l'expérience privée du lecteur. De plus, le rôle du même critique dans la conception de Fish est « *to alter the condition of seeing* »⁶³, donc de reformuler les concepts littéraires et de persuader ses lecteurs de la validité de ses propos et donc de créer de nouvelles communautés interprétatives par la déconstruction de vieilles attentes de lecture. Robbe-Grillet s'approche de cette conception du rôle du critique littéraire dans tous ses essais pour théoriser le nouveau roman et c'est cette conception qui permet de défendre l'auteur français des reproches qui lui ont été faits d'avoir changé souvent d'opinion critique :

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?⁶⁴

⁶² *Critical Inquiry*, Chicago, IL, no. 3, Fall 1976, p. 195-196.

Fish, *op. cit.*, p. 195-196.

⁶³ Fish, Stanley. *Is There A Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1980, p. 185.

⁶⁴ cité en épigraphe au chapitre I.

La conception de Stanley Fish a été critiquée comme relativiste notamment par Wolfgang Iser, dans un débat devenu célèbre et sur lequel nous allons nous pencher bientôt. Pour s'opposer à ce reproche de relativisme radical, Fish avait introduit, dans « *Interpreting the Variorum* »⁶⁵, la notion de « communauté interprétative » :

*Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around. If it is an article of faith in a particular community that there are a variety of texts, its members will boast a repertoire of strategies for making them. And if a community believes in the existence of only one text, then the single strategy its members employ will be forever writing it.*⁶⁶

Nous verrons, dans la discussion des écrits théoriques de Robbe-Grillet, la position de l'auteur français par rapport à l'autorité de la communauté critique contemporaine, qui, pour paraphraser Fish, réécrit Balzac à l'infini.

Les communautés interprétatives (formées des individus qui partagent des conceptions sur la littérature permettant seulement certaines lectures) empêchent que toutes les lectures d'un texte soient valides : « *In other words interpretive communities are no more stable than texts because interpretive strategies are not natural or universal, but learned*⁶⁷. »

Même si la notion de « communautés interprétatives » n'élimine pas complètement le reproche de relativisme, elle remplace la réponse privée de l'individu par une lecture collective (mais qui reste la lecture d'un groupe homogène). Selon Fish, le texte littéraire est constitué par

⁶⁵ « *Interpreting the Variorum* », dans *Is There A Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities*. p. 147-173.

⁶⁶ Fish, *Ibid.*, p. 171.

⁶⁷ Fish, *Ibid.*, 172.

la communauté interprétative qui le lit. Le critique américain s'attaque ainsi à l'illusion de l'objectivité du texte littéraire, illusion entretenue par les New Critics.

Le rôle du critique, selon Fish, est d'exprimer l'expérience privée du lecteur. Iser considérerait aussi l'expérience de lecture comme l'élément fondamental de sa théorie de la réception. Fish accorde un rôle plus important encore au critique qui, selon lui, devrait persuader les lecteurs de modifier leurs habitudes de perception. La persuasion s'avère un élément important dans la pensée de Fish, car l'engagement du critique a le pouvoir de modifier la mentalité d'un certain groupe social à un moment donné⁶⁸.

La différence entre un critique et un lecteur anonyme serait jugée, dans cette perspective, en fonction du degré de persuasion. Bien sûr, un critique réussit plus facilement à persuader un public qu'un lecteur anonyme. Nous trouvons cette distinction utile pour notre étude, où le lecteur anonyme ne se dissociera pas du critique littéraire. Robbe-Grillet lui-même, auteur, s'efforce, dans ses écrits de fiction ou de théorie, de persuader le public littéraire que son roman représente la voix future de la littérature.

Si Fish insiste sur le rôle unique du lecteur dans son interaction avec l'oeuvre, Wolfgang Iser affirme que la compréhension du texte est le résultat d'une interaction entre texte et lecteur. Le texte n'est pas tout à fait oublié dans la théorie de la réception de Iser (*L'acte de lecture*, 1976), par contre, il est célébré comme guide de la réponse privée du lecteur. Le texte, selon Iser, représente un effet potentiel qui est réalisé dans la lecture. Pour établir l'importance du rôle du texte, Iser propose une distinction entre une « théorie de l'effet esthétique », centrée sur les instructions que fournit le texte et une « théorie de la réception », attentive au lecteur historiquement déterminé⁶⁹. Le texte suggère donc les réponses qu'il attend de ses lecteurs

⁶⁸ Fish, *Ibid.*, p. 367.

⁶⁹ Iser, p. 14-15.

virtuels. La relation entre texte et lecteur est dialectique. Le résultat de cette rencontre est l'œuvre littéraire.

Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur :

De cette virtualité de l'œuvre jaillit sa dynamique qui constitue la condition de l'effet produit par elle. De ce fait, le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur.⁷⁰

Stanley Fish n'arrive pas à accepter cette capacité qu'a Iser de concilier le camps de ceux qui cherchent le sens dans le texte (les New Critics sont l'exemple le plus proche) et celui de ceux qui basent leurs interprétations dans la réponse du lecteur (Fish lui-même serait le modèle de ce camp).

Mais c'est le concept d'indétermination que Fish choisit en premier lieu pour attaquer la théorie de Iser. Dans « Why No One's Afraid of Wolfgang Iser »⁷¹, le critique américain reproche à Iser le caractère instable de l'opposition détermination / indétermination sur laquelle repose sa phénoménologie de la lecture : « *And yet, in the end it [l'argument de Iser] falls apart, and it falls apart because the distinction on which it finally depends – the distinction between the determinate and the indeterminate – will not hold*⁷². »

⁷⁰ Fish, Stanley. « Why No One's Afraid of Wolfgang Iser » dans *Diacritics*, 2 (1981), 1, p. 2-13.

⁷¹ Dans *Diacritics*, 2 (1981), 1, p. 2-13.

⁷² Fish, *Ibid.*, p. 6.

Cette distinction est inutile, selon Fish. Elle représente

an assumption which, when it informs an act of literary description, will produce the phenomena it purports to describe. That is to say, every component in such an account – the determinacies or textual segments, the indeterminacies or gaps, and the adventures of the reader's « wandering viewpoint » - will be the products of an interpretive strategy that demands them, and therefore no one of those components can constitute the independent given which serves to ground the interpretive process.⁷³

Selon Fish, qui construit sa théorie en s'opposant à celle de Iser, la perception n'est jamais dépourvue des suppositions ou des idées reçues : « ... *there can be no category of the « given » if by given one means what is there before interpretation begins⁷⁴.* »

La distinction que fait Iser entre le monde réel et le monde fictif, basée sur la possibilité de la perception immédiate et de la détermination, est aussi mise en question :

It is only if the world - or « reality » - is itself a determinate object, an object without gaps that can be grasped immediately, an object that can be perceived rather than read, that indeterminacy can be specified as a special feature of literary experience.⁷⁵

Pour troubler encore plus la frontière entre réalité et fiction, Fish insiste sur le caractère conventionnel, intellectuel et social de la perception :

...perception itself is an act of ideation, if by ideation we mean the inferring of a world from a set of assumptions (antecedently held) about what it must be like. To put it in another way, mediated access to the world is the only access we ever have ; in face to face situations or in the act of reading a novel, the properties of objects, persons and situations emerge as a consequence of acts of construction that follow (and because they follow they are not, in any simple sense, free) from a prestructured understanding of the shapes any meaningful item could possibly have. What this means is that we know « real people » no more directly than we know the characters in a novel.⁷⁶

⁷³ Fish, *Ibid.*, p. 7.

⁷⁴ Fish, *Ibid.*, p. 8.

⁷⁵ Fish, *Ibid.*, p. 8.

⁷⁶ Fish, *Ibid.*, p. 10.

La littérature de Robbe-Grillet incarne ce scepticisme épistémologique. Les transitions imperceptibles d'une scène d'apparence « réelle » à une description d'une œuvre d'art contribuent à cette impression. La position de Fish devient extrême quand il affirme le caractère purement conventionnel du réel :

...rather than being different objects of interpretation the world and the world of the text are different interpreted – that is, made – objects. To put it another way, one can agree with Iser that reading about sunsets, wine and silk is not the same as seeing, tasting and touching them without agreeing that seeing, touching and tasting are natural rather than conventional activities. What can be seen will be a function of the categories of vision that already inform perception, and those categories will be social and conventional and not imposed upon us by an independent world.⁷⁷

Nos perceptions deviennent donc, dans la perspective de Fish, des conventions sociales. Pour se défendre contre l'accusation de subjectivisme radical, le critique invoque de nouveau le caractère social, de groupe, de la perception :

...perception (and reading is an instance of perception) always occurs within a set of assumptions that preconstraints what could possibly be perceived (or heard, or tasted, or touched). It is only if it were possible to perceive independently of assumptions, of interpretive categories, that irresponsible and arbitrary perception would be a danger. If perception is always conventional – prestructured by categories (like the classroom or some notion of genre) that are public and communal rather than individual and unique – then perception can never be arbitrary, and the project, Iser's project, of explaining how arbitrariness or subjectivity is to be controlled loses its urgency.⁷⁸

C'est ici que Fish introduit son concept célèbre de la communauté interprétative, qui enlève l'élément subjectif de la lecture et c'est grâce à ce concept que le critique américain considère inutile la notion isérienne d'indétermination :

⁷⁷ Fish, *Ibid.*, p. 11.

Indeterminacy in Iser's theory refers to the « subjectivist element of reading » [p.24], that which is supplied by the « individual observer » out of his private experience. What I have been saying is that there is no subjectivist element in reading, because the observer is never individual in the sense of unique and private, but is always the product of the categories of understanding that are his by virtue of his membership in a community of interpretation.⁷⁹

Iser a répondu point par point aux attaques de Fish dans un article intitulé « Talk Like Whales »⁸⁰. Au reproche principal, du manque de précision dans la définition de l'indétermination, Iser répond :

I maintain that the literary world differs from the real world because it is only accessible to the imagination, whereas the real world is also accessible to the senses and exists outside any description of it. The words of a text are given, the interpretation of the words is determinate, and the gaps between given elements and interpretations are the indeterminacies. The real world is given, our interpretation of the world is determinate, the gaps between given elements and/or our interpretations are the indeterminacies. [...] As for external reality, yes, it is given, and no, it is not in itself determinate.⁸¹

Cette courte présentation de la polémique entre Iser et Fish nous aide à comprendre les différences entre les deux promoteurs de la « reader response criticism ». On remarque aussi que Iser se défend en insistant encore sur ses propres faiblesses, au lieu d'attaquer Fish pour les contradictions internes que sa position métacritique rend possibles.

Fish a-t-il raison quand il maintient que les lecteurs créent le sens sans avoir recours à un texte préexistant? Est-ce qu'il est vrai que l'acte de reconnaissance n'est pas déclenché par les éléments du texte, mais qu'il produit lui-même ces éléments (« How to Recognize a Poem When You See One »)? Il est vrai que Fish insiste sur le fait que la compréhension et l'interprétation

⁷⁸ Fish, *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ Fish, *Ibid.*, p. 11.

⁸⁰ *Diacritics*, vol. 11, no. 3, automne 1981.

⁸¹ Iser, *op. cit.*, p. 83-84.

représentent des activités générées par des préoccupations et intérêts spécifiques. Fish ressent le besoin d'exagérer afin de mieux prouver sa théorie. Nous n'entrerons pas dans les polémiques courantes sur l'existence matérielle du texte littéraire, mais nous garderons la conception, formulée par Fish, de la compétition (dans un but de persuasion) entre les communautés interprétatives, car nous la trouvons productive dans l'analyse de l'œuvre de Robbe-Grillet. Cette théorie explique pourquoi les pouvoirs de prestidigitateur de Robbe-Grillet face à son public cessent de convaincre après 1965.

Jonathan Culler⁸² considère qu'il est impossible d'établir une théorie de la lecture, car, selon lui, tous les essais de Iser, Fish ou Eco ne sont en réalité qu'une *histoire* de la lecture. Culler pense que la théorie de la réception devrait mettre en cause la distinction entre le texte et son interprétation⁸³. Les auteurs de *Méthodes du texte* résument de la sorte la solution qu'envisage Culler :

Une solution possible (Fish l'a adoptée) consiste à s'enfermer dans le monisme, à faire abstraction, dans le débat sur la responsabilité en matière de création du sens, soit du lecteur, soit du texte. On peut aussi, explication plus subtile et sans doute plus valable, récuser l'homogénéité de la lecture et mettre en évidence la fissure ou la brèche qu'elle fait apparaître dans l'esprit du lecteur....⁸⁴

Culler applique cette duplicité de la réception au « déconstructionisme » américain. Comme on ne peut jamais avoir accès au véritable contenu du texte, on imagine que la lecture ne peut être que multiple.⁸⁵ Robbe-Grillet signale lui aussi l'aspect multiple de la lecture, mais cette lecture reste limitée dans ses démarches par l'apport de l'auteur qui persiste, dans la pensée du

⁸² Culler, Jonathan. *Deconstruction, Theory and Criticism After Structuralism*. London : Routledge & Kegan, 1983.

⁸³ Delcroix et Hallyn, *op. cit.*, p. 338.

⁸⁴ *loc. cit.*

romancier français, en tant que principe important de signification, une idée qui lui permet de vouloir contrôler le décodage du lecteur et de le faire changer de lecture.

⁸⁵ *loc. cit.*

CHAPITRE II

Le voyeur ou l'objectivation du lecteur

Imaginez un livre qui se transforme au fur et à mesure de votre lecture, comme si vous, lecteur, aviez un rôle essentiel dans le développement de l'intrigue et que le narrateur jouait constamment avec vos attentes. Ce serait un livre écrit pour vous et seulement pour vous, qui satisferait uniquement vos désirs de lecture. Il est de l'ambition de Robbe-Grillet d'écrire un tel livre. C'est le livre qui retourne votre regard et vous donne un sentiment d'inquiétude.

Dans un processus qui renverse la position du voyeur, basé sur le modèle de Dorian Gray, le livre vous regarde et, au fur et à mesure de votre lecture, vous devenez un des éléments de la fiction. Il devient difficile de marquer la frontière entre représentation et fait réel. Afin d'enrichir sa compréhension, le lecteur devrait peut-être développer une technique schizophrénique de lecture. Le deuxième roman de Robbe-Grillet est un tel livre.

En suivant la suggestion de Stanley Fish de prendre au sérieux l'intention de l'auteur¹, afin de pouvoir confronter sa position idéologique avec ses écrits, nous présentons l'intention de Robbe-Grillet lors de la création de son deuxième roman, rassemblée à travers ses divers textes théoriques. Avec *Le voyeur*, Robbe-Grillet se propose de parodier le roman policier (comme il l'a déjà fait dans son roman précédent, intitulé *Les gommages*²), ainsi que les problèmes de la représentation dans le roman réaliste. Nous verrons que, à la différence de Balzac, contre lequel

¹ « Biography and Intention » dans Epstein, William H., éd. *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette, IN : Purdue University Press, 1991, p. 9-15 et « Theory and the Interpretive Community » dans *The Political Responsibility of the Critic*. Ed. Jim Merod. Ithaca : Cornell University Press, 1987 (pp. 107-119).

² Maurice Blanchot l'avait remarqué : « Dans ce roman policier, il n'y a ni police ni intrigue policière. Peut-être y a-t-il un crime, mais il n'est sans doute pas le crime d'apparence dont le

il définit son projet, le Nouveau Romancier propose le vide comme principe générateur du roman et pas seulement comme mystère à résoudre, comme dans le roman policier (technique décrite par Robbe-Grillet lors du Colloque de Cerisy - La Salle). Maurice Blanchot a invoqué, à partir du *Voyeur* (dans « La clarté romanesque ») le vide comme thème générateur chez Robbe-Grillet. De plus, nous considérons que l'auteur français se propose de critiquer les mythes civilisateurs qui infligent du mal à des êtres humains innocents. En analysant le roman, nous allons découvrir la méthode qu'emploie Robbe-Grillet pour déconstruire ces mythes, rarement remis en question dans le roman réaliste.

Le premier roman publié de Robbe-Grillet, *Les Gommages*, était un pastiche du genre policier qui se proposait de détruire les réflexes littéraires du lecteur conditionné par la lecture du roman réaliste mimétique, de type Balzac. En confrontant la conscience du lecteur avec des clichés culturels auxquels celui-ci est habitué, Robbe-Grillet propose un défi assez révolutionnaire pour le roman contemporain, c'est-à-dire de débarrasser son lecteur de ses préjugés culturels. En plus de la « *willing suspension of disbelief* », la lecture sera une constante interrogation critique.

Roger-Michel Allemand remarque la déconstruction que fait Robbe-Grillet du genre policier :

Robbe-Grillet aime à se jouer de son lecteur en parodiant des formules stéréotypées. Dans *Les Gommages*, il prend à contre-pied les attentes du public par une intrigue policière qui se révèle bientôt une enveloppe vide. Les ingrédients majeurs du genre sont pourtant bien présents : un assassinat commandité, une enquête, un détective, des témoins, des pièces à convictions. Néanmoins, l'ensemble de ces éléments ne fonctionne pas

récit, avec trop de préméditation, cherche à nous convaincre» (« La clarté romanesque » dans *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, p. 196).

comme il le « devrait » : le crime n'a finalement pas eu lieu comme on le croyait d'abord, l'enquêteur fait chou blanc sur un non-événement, le crime ensuite perpétré n'est sanctionné par aucune arrestation et – cerise sur le gâteau – le meurtrier s'ignore lui-même jusqu'à un dénouement qui n'en est pas un.³

Jean Alter⁴ discutera des interprétations les plus notables des *Gommes* :

Tour à tour, on a défini *Les Gommes* comme un ouvrage policier (Manuel Rainoird), comme un manifeste du chosisme (Roland Barthes), comme tragédie classique (Germaine Brée), comme une version moderne de la légende d'Œdipe (Bruce Morrisette), comme un anti-roman cinématographique (Jean Miesch), et comme un ouvrage ironique se proposant de détruire le cours aux mythes en littérature (Olga Bernal).

Les lectures du *Voyeur* ne diffèrent point de celles du premier roman publié par Robbe-Grillet.

Le Voyeur est aussi une sorte d'histoire policière où la place du détective est prise par le lecteur.

Si le meurtrier des *Gommes* s'est avéré être le détective, celui du *Voyeur* reste un mystère, car on n'est jamais convaincu de la culpabilité de Mathias.

Olga Bernal⁵ résume de la sorte la réception des *Gommes* de Robbe-Grillet :

Malgré son apparence traditionnelle, ce premier roman de Robbe-Grillet a laissé les critiques plus perplexes que ses romans ultérieurs, pourtant bien plus inhabituels. Cette perplexité s'est traduite par un silence assez général devant le roman. Le grand article de Roland Barthes sur *Les gommes* se refuse à toute autre considération du roman, en dehors du rôle qu'y joue l'objet...⁶

Comme l'avait remarqué Bernal, l'intention de Robbe-Grillet dans *Les Gommes* était d'annuler le roman en l'écrivant : « Je voulais raconter une histoire qui se détruisait elle-même

³ Allemand, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Éditions du Seuil, 1997, p. 50.

⁴ Alter, Jean V. « L'Humanisme d'Alain Robbe-Grillet ». *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 12, 4 :209-217 (4th quarter 1965), p. 8.

⁵ Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet : Le roman de l'absence*. Paris : Gallimard, 1964.

⁶ Bernal, *Ibid.*, p. 45.

au fur et à mesure... »⁷. La perplexité de certains exégètes devant ce roman s'explique par le penchant qu'a une partie de la critique de prétendre qu'un roman doit combler des attentes de lecture déjà formées. Or, *Les Gommès* déçoit ces attentes car le roman n'est « ni un roman policier ni l'histoire d'un nouvel Œdipe. C'est le roman d'une rupture et c'est aussi, bien entendu, un manifeste pour les romans futurs de Robbe-Grillet »⁸.

En 1954 Roland Barthes⁹ publie l'article qui a inspiré de nombreux critiques, « Littérature objective ». Un compte rendu du premier roman publié par Robbe-Grillet, cet essai, plutôt théorique, élabore sur le chosisme du romancier sans faire une lecture des *Gommès*. Barthes analyse seulement la description des objets et son rôle dans l'interaction de l'écriture de Robbe-Grillet avec le lecteur :

Chez Robbe-Grillet, la description est toujours anthologique : elle saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle, c'est-à-dire qu'on lui donne le droit de prendre notre temps, sans souci des appels que la dialectique du récit peut lancer à cet objet indiscret.¹⁰

Devenu spectacle, l'objet existe pour lui-même, en dehors de toute similitude anthropologique. La psychologie perd désormais son rôle dans la « dialectique du récit » : « L'objet reste là, il a la même liberté d'étalement qu'un portrait balzacien, sans en avoir pour autant la nécessité psychologique¹¹. » Le critique remarque aussi le penchant pour le superficiel dans l'écriture de Robbe-Grillet. À la différence du « romancier vériste »¹², Robbe-Grillet insiste sur un nouvel élément : « la vue »¹³. Barthes déconstruit ici, à son gré, l'objectivisme de Robbe-Grillet, car le

⁷ cité par M. Chapsal, « Le jeune roman », *L'Express*, 12 janvier, 1961.

⁸ Bernal, *op. cit.*, p. 46.

⁹ Barthes, Roland. « Littérature objective ». *Critique* (juillet-août 1954). Repris dans *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964. pp. 29-40.

¹⁰ Barthes, *Ibid.*, p. 29-30.

¹¹ Barthes, *Ibid.*, p. 30.

¹² *loc. cit.*

¹³ *loc. cit.*

concept relève plutôt d'*objectif* au sens des lentilles d'une caméra, découverte qui aurait pu amener les critiques à caractériser Robbe-Grillet comme écrivain purement subjectif.

Barthes affirme que, à la différence des réalistes traditionnels, Robbe-Grillet rejette l'objet significatif pour proposer un nouvel objet qui représentera seulement une « résistance optique »¹⁴. L'objet de Robbe-Grillet ne mystifie pas et ne manipule pas le lecteur :

un objet sans hérédité, sans liaison et sans références, un objet têtue, 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.¹⁵

Le critique français se lance aussi dans une interprétation existentialiste de l'écriture de Robbe-Grillet en paraphrasant Heidegger pour affirmer que les objets de Robbe-Grillet, eux aussi, sont faits pour « être là »¹⁶. La critique existentialiste et phénoménologique que suggère Barthes dans cet essai fera couler beaucoup d'encre. Robbe-Grillet est flatté par cette lecture, au début, même si l'étiquette de romancier chosiste ne lui plaît pas.

Barthes a, de plus, une intuition exceptionnelle du caractère visuel, voire cinématographique, de la description de l'objet chez Robbe-Grillet :

Il faut se rappeler que dans la description classique, le tableau est toujours spectacle, c'est un lieu immobile, figé par l'éternité : le spectateur (ou le lecteur) a donné procuration au peintre pour circuler autour de l'objet, explorer par un regard mobile ses ombres et son « prospect » (selon le mot de Poussin), lui rendre la simultanéité de toutes les approches possibles. D'où la suprématie imaginaire des « situations » du spectateur [...] La description moderne au contraire, du moins celle de la peinture, fixe le voyeur à sa place, et déboîte le spectacle, l'ajuste en plusieurs temps à sa vue; on l'a déjà remarqué, les toiles modernes sortent du mur, elles viennent au spectateur, l'oppressent d'un espace agressif; le tableau n'est plus « prospect », il est « project » (pourrait-on dire). C'est exactement l'effet des descriptions de Robbe-Grillet : elles se déclenchent spatialement, l'objet se décroche sans

¹⁴ *loc. cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p.31.

¹⁶ *Ibid.*, p.31.

perdre pour autant la trace de ses premières positions, il devient profond sans cesser d'être plan. On reconnaît ici la révolution même que le cinéma a opérée dans les réflexes de la vision.¹⁷

Cette technique offre, selon Barthes, une grande liberté au spectateur qui peut se déplacer autour de l'objet pour mieux le saisir. Le lecteur devient le voyeur du spectacle de l'objet.

On a reproché à Barthes la généralité et l'abstraction de son essai, peu concentré sur le roman comme tel de Robbe-Grillet. Il est vrai que le critique écrit un article sur *Les gommes* où il ignore tout ce qui se passe dans le roman. Il va falloir attendre Bruce Morrissette pour avoir un vrai compte rendu de l'histoire des *Gommes*. Robbe-Grillet lui-même s'est montré mécontent de l'interprétation chosiste et donc réductrice que fait Barthes de son roman.

Pourtant, nous remarquons dans le roman suivant que Robbe-Grillet tient compte des observations de Barthes, car *Le voyeur* devient l'objet décrit par le critique français, qui « fixe le voyeur [le lecteur] à sa place » et « l'opresse d'un espace agressif »¹⁸.

En lisant cet article, on a l'impression que, même s'il refuse de l'avouer, Robbe-Grillet a beaucoup appris de Barthes, qu'il a grandi avec le critique en tenant compte de ses remarques. Dans les romans qui suivent, Robbe-Grillet combine le sérieux de recherches théoriques à une attitude ludique qui a pour but de garder son œuvre dans le paradigme de la « nouveauté ». Du roman policier au roman psychologique, en passant par le roman structuraliste et ensuite par le cinéma pour arriver à l'autobiographie, Robbe-Grillet garde en place les techniques qu'il veut travailler seulement pour les déconstruire d'une manière plus efficace. Peu comprise au début de la carrière de l'auteur, cette stratégie de déconstruction, qui lui a apporté beaucoup de critiques, demeure toujours un piège pour la lecture. Si elle génère de mauvaises interprétations des romans, elle contribue aussi à la célébrité de l'auteur, qui choisit de pasticher des genres

¹⁷ Barthes, *Ibid.*, p. 34.

littéraires très populaires, comme le roman policier. Avant la lecture cohérente que fait Morrisette du premier roman de Robbe-Grillet, le romancier n'arrive à attirer que peu de lecteurs.

Dans un entretien avec Jean-Jacques Brochier¹⁹, Robbe-Grillet raconte l'aventure de la distribution de son premier livre publié :

Les Gommes était tombé dans une espèce de silence, il faut bien le dire. Il y avait un tirage important fait par le Club Français du Livre, mais ces exemplaires-là se sont vendus pour la reliure. Quant à l'édition de librairie, elle est restée dans les caves des Éditions de Minuit ; je crois bien qu'il n'y a eu à l'époque que deux ou trois notes dans la presse qui me condamnaient tout à fait, et qui disaient : « Ce n'est pas comme ça qu'on fait un livre. » Et je trouvais que c'était passionnant, puisqu'en somme, je n'avais jamais appris à faire un livre. [...] Il y a eu quand même, peu après, des échos favorables, dans des petites revues : un article de Cayrol en particulier.²⁰

À la différence des *Gommes*, qui est passé presque inaperçu, *Le Voyeur* a eu un succès de scandale. Comme ce deuxième roman publié par Robbe-Grillet développe les préoccupations du premier, la critique, intriguée par *Le Voyeur*, se penchera davantage sur *Les Gommes*. Les interprétations mythiques des deux livres abondent, ainsi que les analyses de l'objectivité de l'écriture de Robbe-Grillet. D'ailleurs, Robbe-Grillet change d'intérêt narratif d'un roman à l'autre pour justifier certaines conceptions sur la littérature qui restent constantes à travers sa carrière artistique : le roman n'est pas fait pour représenter une tranche de vie; l'art n'a aucune fonction thérapeutique; le lecteur ne doit pas attendre de la littérature plus qu'elle ne peut lui offrir, etc. Dans le même entretien, Robbe-Grillet continue sa confession sur sa relation avec la critique :

¹⁸ *loc. cit.*

¹⁹ Brochier, Jean-Jacques. *Alain Robbe-Grillet. Qui suis-je ?* Lyon : La Manufacture, 1985.

²⁰ Brochier, *Ibid.*, p. 123.

En tout cas, j'ai écrit *Le Voyeur* sans m'occuper de la façon dont les critiques académiques imaginaient qu'il fallait faire un livre, en continuant mes propres recherches. *Le Voyeur* a fait une sorte de scandale; Georges Bataille s'est passionné pour le livre, et il appartenait à ce moment-là au jury du prix des Critiques. [...] Georges Bataille s'est donc attaché au *Voyeur* et avec le soutien d'autres membres du jury, Paulhan, Blanchot, entre autres, il s'est battu : *Le Voyeur* a eu le prix.²¹

Les critiques, qui ont répudié le livre et qui ont montré leurs sentiments dans des articles très violents dans la presse, ont été nombreux. Robbe-Grillet avait compris, à ce moment là, la position de ces critiques qui ne pouvaient pas aimer *Le Voyeur*, compte tenu de leurs critères de lecture : « Visiblement, quand il employaient le mot littérature, ils ne voulaient pas parler de la même chose que moi²². »

Robbe-Grillet a remarqué toutefois le rôle des jeunes critiques non académiques qui ont salué sa littérature:

Mais il y a eu aussi des critiques comme Maurice Blanchot et Roland Barthes qui ont écrit alors dans des publications moins importantes, mais plus sérieuses, des articles très favorables et beaucoup plus intéressants sur ce que pouvait être une nouvelle littérature. Et j'ai été agréablement surpris. Cette littérature qui, m'avait-on dit, n'intéressait personne que moi, semblait atteindre un public lassé par l'académisme et recueillir une audience attentive et intelligente de la part d'essayistes qui étaient justement ceux que j'estimais.²³

Même si Robbe-Grillet ne fut pas tout à fait d'accord avec les interprétations qu'ont faits ces jeunes critiques de ses livres, il commença à se sentir plus à l'aise sur la scène littéraire française, où il avait été reçu comme un ingénieur qui ne saurait pas écrire des livres. La nouvelle confiance qu'il a dans ses possibilités de persuasion quant à la nouvelle littérature qu'il propose

²¹ *loc. cit.*

²² *Ibid.*, p. 124.

²³ *loc. cit.*

le conduira à pousser encore plus loin ses expérimentations théoriques dans le domaine du roman.

Robbe-Grillet a d'abord intitulé son roman *La vue*, en hommage à Raymond Roussel, et plus tard, *Le voyageur*. C'est son éditeur qui a insisté pour qu'il l'appelle *Le voyeur*. La parution de ce deuxième roman aux États-Unis en 1958 a rendu Robbe-Grillet très populaire sur la scène littéraire nord-américaine. *Le voyeur* est le premier roman de Robbe-Grillet publié aux États-Unis, pays où, grâce à Bruce Morrisette qui se passionnera pour ses livres, l'auteur fera une carrière de *visiting professor*. La même année, Morrisette publie son premier article sur les romans de Robbe-Grillet, « Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet »²⁴, où il interprète *Les gommages* en tant que reprise moderne du mythe d'Œdipe.

Le voyeur représente une réponse de plus que donne Robbe-Grillet (après *Les gommages*) au roman réaliste conventionnel, à la mode en France même après la parution des œuvres de Flaubert, de Proust ou de Faulkner, de Hemingway ou de Kafka. Les romans des existentialistes auraient marqué un changement dans la scène littéraire française, mais cette transformation n'est pas suffisante pour Robbe-Grillet qui souhaiterait métamorphoser l'épistémè contemporaine, en changeant la mentalité d'un public qu'il désire nouveau, fidèle aux productions que lui et ses collègues proposent. D'abord, dans ce roman, Robbe-Grillet a l'intention de remettre en question la représentation du roman réaliste conventionnel. Le romancier nous offre un texte d'où disparaît l'illusion d'une réalité qui puisse accueillir un lecteur à la recherche d'un divertissement. De plus, l'auteur du *Voyeur* nie à son lecteur la possibilité d'empathie avec le protagoniste. Le lecteur qui tente de se mettre à la place du protagoniste risque de devenir lui-même un personnage odieux.

Mais les premiers lecteurs de Robbe-Grillet n'étaient pas tenté de s'embarquer dans cette expérience. Comme le montre la critique contemporaine, le roman inspire des réactions négatives qui nient même la nouveauté que l'auteur s'efforce d'apporter à la littérature. Maurice Nadeau²⁵, par exemple, rejette le projet de Robbe-Grillet de renouveler le roman. Comme d'autres critiques, il tente de minimaliser l'apport théorique et créatif du romancier : « Cette révolution qu'il annonce ne serait-elle pas, en effet, déjà pour une grande part effectuée²⁶ ? »

Comme exemple de romancier à qui les nouvelles techniques romanesques réussissent, à la différence de Robbe-Grillet, Nadeau cite Sarraute (dans la deuxième partie de son essai). Nadeau préfère Sarraute car elle dérange moins ses habitudes de lecture et ce, grâce à son intérêt pour la psychologie et pour l'exploration de la conscience humaine.

Nadeau a l'impression que Robbe-Grillet réagit contre « l'évolution naturelle »²⁷ du roman qui, selon lui, reste toujours actuelle, d'où sa déception par rapport à l'entreprise de Robbe-Grillet :

Par une évolution naturelle le roman est passé de la description encyclopédique (du monde ou des passions) à l'appropriation morale, poétique, philosophique, métaphysique du monde par un individu privilégié, l'auteur. Plus que sa « création », c'est sa vision personnelle qui nous emporte, l'expression originale et vraisemblable que, par son œuvre, il nous donne de l'univers et des rapports qu'il entretient avec lui.²⁸

Le critique n'est pas prêt à remettre en question le rôle humaniste enrichissant du genre romanesque. Il passe en revue *Les gommés* et *Le voyeur* en les qualifiant de « littérature

²⁴ *French Review*, 31, no. 5 (avril 1958), p. 364-369.

²⁵ Nadeau, Maurice. « Nouvelles formules pour le roman ». *Critique*. 11, 123-124 (août-septembre 1957), p. 707-722.

²⁶ *Ibid.*, p. 709.

²⁷ *Ibid.*, p. 710.

objective » (littéralement entre guillemets) et répète l'argument de Barthes qui envisage les objets comme outils qui servent à effacer le crime du *Voyeur* et à éliminer les problèmes de conscience : « Les choses, les objets ne sont là que pour qu'il s'y accroche de toutes ses forces, et afin, semble-t-il, de le *distraindre*. La solidité, l'immutabilité de l'univers lui *servent* à effacer son intervention criminelle, lui en ôtent la responsabilité, lui communiquent leur innocence²⁹. » Le chosisme reste, selon Nadeau, le procédé primordial de *La jalousie*, un peu plus raffiné, secondé par la répétition. Même si ce roman paraît attirer davantage le critique, il ne répond toujours pas à ses attentes de lecture :

L'effet est singulier : on se croirait transporté dans un théâtre d'ombres dont il n'existerait que la scène et les portants, et où nous serions chargés de pourvoir nous-mêmes au spectacle d'après les indications finalement fort incomplètes qu'on nous propose. Bien que cette collaboration qu'on demande au lecteur soit assez excitante, on peut se demander si le résultat coïncide avec la fin que visait l'auteur.³⁰

La déception du critique vient du manque d'éclaircissement de différents épisodes du roman. Robbe-Grillet lance des suggestions pour le développement de possibles scénarios sans aboutir à un dénouement. Les symboles éparpillés abondent dans le roman et le fait que le narrateur les abandonne avant qu'ils signifient quelque chose frustre le critique. En l'absence des éléments plus évidents qui pourraient engendrer une analyse, Nadeau dresse une liste des techniques répudiées par le romancier et remarque la nouvelle représentation du temps et de l'espace chez Robbe-Grillet :

Loin de posséder, par exemple, la permanence et la solidité de l'univers romanesque classique où, parmi d'autres « types humains » nous avons vu aussi se promener des jaloux, ses coordonnées essentielles elles-

²⁸ *loc. cit.*

²⁹ *Ibid.*, p. 712.

³⁰ *Ibid.*, p. 713.

mêmes, comme le temps et l'espace, s'évanouissent, deviennent de pures données kantienne.³¹

Mais des techniques plutôt « classiques » demeurent essentielles dans la narration de Robbe-Grillet, ce qui constitue un piège pour le critique qui, au nom de la conservation de ces procédés, accuse Robbe-Grillet d'avoir exécuté un recul vers le roman « classique » :

Après ce roman, déconcertant en raison même des fins que se propose Robbe-Grillet, le doute nous effleure : la révolution annoncée ne déguiserait-elle pas en fait sinon un retour, du moins une aspiration, avec toutes les corrections qui s'imposent, à certaines normes du roman classique ? [...] Où, ailleurs que chez Balzac et Robbe-Grillet, a-t-on vu ces inventaires minutieux d'objets, ces descriptions infinies d'intérieurs, cet envoûtement suscité par le cadre?³²

L'observation de Nadeau est fort intéressante, car il est vrai que Robbe-Grillet garde en place des procédés qu'il désire saper en les déconstruisant. Le roman policier se transforme chez lui en perdant sa marque essentielle, qui est la résolution du mystère. Quant au roman psychologique, il est dépourvu d'analyse. Il manque du « roman de guerre » toute scène de bataille et les renseignements sur le soldat-protagoniste sont insuffisants et contradictoires. Robbe-Grillet déconstruit les prestigieuses techniques du roman traditionnel. Leur présence ne devrait donc pas paraître injustifiée dans ses romans.

Dans *Le voyeur*, la question de la représentation³³ et du statut du sujet (la personnalité de Mathias) sont révélés comme des problèmes discursifs, comme des *objets* d'une connaissance

³¹ *loc. cit.*

³² *Ibid.*, p. 714.

³³ Robbe-Grillet réagit ici à la représentation réaliste conventionnelle. *Le Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines* de Louis-Marie Morfaux (Paris : Librairie Armand Colin, 1980) définit le réalisme esthétique comme la « conception de l'art qui lui donne pour objet la représentation fidèle du réel, même dans ce qu'il a de laid ou d'horrible » (p. 307). La définition du dictionnaire conduit vers le concept auerbachien de la mimésis. Historiquement, le mot

possible et comme des questions ouvertes. Les structures linguistiques du texte nous offrent des lignes directrices analytiques pour la lecture, car le texte de Robbe-Grillet produit sa propre exégèse. Le style de Robbe-Grillet dans *Le voyeur* répond aux problèmes inhérents à la subjectivité de Mathias, le protagoniste.

L'auteur français aime garder le contrôle de l'interprétation de son livre. Avec *Le voyeur*, Robbe-Grillet a l'intention de choquer ses lecteurs encore plus que lors de la parution de son premier livre publié, *Les gommes* (le premier livre écrit par Robbe-Grillet, *Un régicide*, sera publié plus tard par la même maison d'édition, Les Éditions de Minuit). Si *Les gommes* étonnait ses lecteurs par l'intrigue policière paradoxale où le détective s'avère être le meurtrier recherché, *Le voyeur* stupéfie encore plus par l'injustice que Robbe-Grillet place au centre du roman. Une

désigne une école littéraire conduite par Champfleury qui, vers 1850, prônait la vérité dans la représentation de la réalité, en s'opposant à la représentation idyllique du romantisme. En études littéraires, le réalisme est compris soit comme une tendance transhistorique basée sur la vocation mimétique de l'art, soit comme concept historique enraciné au XIX^{ème} siècle (l'école réaliste). La représentation réaliste repose sur un référent stable en produisant le sens suite à une entente sous-entendue entre auteur et lecteur, ce qui ne permet pas au sens, établi de cette manière, de subir des modifications. Le réalisme, tel que le définissait Stendhal, un miroir promené le long d'un chemin, implique aussi un objectivisme, car il dirige l'observation vers l'objet représenté tout en ignorant l'agent de cette représentation.

Des termes tels « naturel », « objectif », « authentique » ont caractérisé le réalisme littéraire traditionnel (du XIX^{ème} siècle). Robbe-Grillet se propose de démontrer que ces termes sont problématiques, même mystificateurs, car le réalisme est plutôt basé sur des conventions que le lecteur apprend et intériorise. Comme Auerbach (*Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. Heim, Gallimard, 1968) se limite à la discussion de la représentation réaliste en Europe occidentale, il faut comprendre que les conventions de cette littérature sont aussi ancrées dans une philosophie humaniste que Robbe-Grillet tente de remettre en cause.

Le discours réaliste traditionnel présentait comme « naturelles » les conventions spécifiques aux romans du XIX^{ème} siècle afin de stabiliser les valeurs sociales dominantes du monde qui les créaient. Doté d'une valeur heuristique, le discours réaliste dévoilait le réel. Mais Robbe-Grillet se demande si ce réel n'est pas la pure production du discours. Dans son roman « structuraliste », *Dans le labyrinthe*, l'auteur arrivera à créer l'intrigue à partir du discours d'un narrateur enfermé dans une chambre. Proust et Flaubert remettaient déjà en cause le caractère authentique du discours romanesque. C'est pourquoi ils ne sont pas visés par Robbe-Grillet, qui garde Balzac comme cible de ses attaques.

petite fille, Jacqueline/Violette, est apparemment violée et tuée par Mathias (le protagoniste) qui, lui, s'échappe sans punition. Cette intrigue est anti-humaniste et frustrante pour les lecteurs qui n'ont aucune satisfaction, une fois la lecture achevée. Robbe-Grillet, a-t-il pour but de choquer à tout prix ou réussit-il une critique des mentalités en écrivant un livre si cynique ? C'est une question qui reste toujours ouverte car l'emploi que fait Robbe-Grillet de la violence sexuelle dans ce roman ne justifie peut-être pas sa tentative de déconstruire certaines « franges de culture » de son lecteur.

Dans *Le voyeur*, Robbe-Grillet reprend l'intrigue policière des *Gommes* pour la déconstruire davantage, car, selon lui, le roman ne doit être ni tragique ni significatif. Le romancier français attaque d'abord la représentation telle que conçue par la critique académique qui favorise un roman réaliste au sens mimétique du terme. En parlant de la rédaction de son livre, Robbe-Grillet raconte :

À l'époque où j'écrivais *Le voyeur* ..., tandis que je m'acharnais à décrire avec précision le vol des mouettes et le mouvement des vagues, j'eus l'occasion de faire un bref voyage en hiver sur la côte bretonne. En route je me disais : voici une bonne occasion d'observer les choses sur le vif et de me rafraîchir la mémoire (...). Mais dès les premiers oiseaux de mer aperçus, je compris mon erreur : d'une part les mouettes que je voyais à présent n'avaient que des rapports confus avec celles que j'étais en train de décrire dans mon livre, et d'autre part cela m'était bien égal. Les seules mouettes qui m'importaient, à ce moment-là, étaient celles qui se trouvaient dans ma tête. Probablement venaient-elles aussi, d'une façon ou d'une autre, du monde extérieur, et peut-être de Bretagne ; mais elles s'étaient transformées, devenant en même temps comme plus réelles, parce qu'elles étaient maintenant imaginaires.³⁴

Les commentaires que fait Robbe-Grillet sur la représentation dans le roman font donc partie de la polémique qu'il entretient avec le roman réaliste de type balzacien, qui continuait d'exister en

³⁴ Robbe-Grillet, «Du réalisme à la réalité », dans *Pour un nouveau roman*, p. 132-133.

France comme genre à la mode, maintenu par une inertie inexcusable d'après les Nouveaux Romanciers.

Dans la citation précédente, Robbe-Grillet trouble la distinction entre l'objet du roman et l'objet réel. Ses mouettes fictives semblent plus « réelles » que celles qu'il a vues sur la côte bretonne. L'imaginaire devient donc réel au moment où il est textualisé. Robbe-Grillet considère le réel en termes lacaniens, comme « matière opaque » contre laquelle on bute³⁵.

Pour Robbe-Grillet, le réalisme ne suffit pas comme terme fonctionnel car, historiquement, il désigne une idéologie de la signification. Afin d'être réaliste, n'importe quel élément doit signifier. Comme il rejette la signification comme mystificatrice, le Nouveau Romancier préfère explorer la phénoménologie aux dépens du réalisme³⁶.

La question de la représentation apparaît prédominante dans *Le voyeur*, roman élaboré autour du meurtre commis par son protagoniste. L'acte en soi échappe à la représentation. Robbe-Grillet est conscient que les horreurs cachées (telle la préservation du décorum dans le théâtre grec) sont souvent les plus bouleversantes. Le meurtre est commis dans une page blanche, page numéro 88, symbole énigmatique du crime sexuel, comme l'ont interprété certains critiques :

³⁵ Dans « Entretiens avec Alain Robbe-Grillet » 1985 Jean-Jacques Brochier : *Alain Robbe-Grillet : Qui suis-je ?* (Lyon : La Manufacture, 1985).

³⁶ Les objets phénoménologiques existent seulement s'ils peuvent être vus. Les critiques (Barthes, Genette, etc.) qui ont analysé dans une perspective phénoménologique *Le voyeur* et *La jalousie* lors de leur publication ont considéré le phénomène comme entité autosuffisante. Pourtant, Husserl a insisté sur le rôle de la conscience qui se projette sur le phénomène. Plus tard, Maurice Merleau-Ponty (1945) a souligné l'importance du corps comme instrument général de la compréhension, en s'opposant à l'idée statique de la personne humaine spectatrice. L'isolation du sujet dans sa propre conscience par la mise entre parenthèses du monde extérieur est donc illusoire pour la phénoménologie et, par conséquent, pour l'interprétation de l'œuvre de Robbe-Grillet. L'hésitation de la critique française à définir Robbe-Grillet comme auteur purement objectif (voir *Les gommages*, *Le voyeur*) ou purement subjectif (voir *La jalousie*) pourrait être résolue par l'effort de comprendre la pensée phénoménologique.

Ce formalisme quasi baroque s'atténue dans *le Voyeur*, sans néanmoins disparaître tout à fait. Le) circulaire des *Gommes* devient ici un huit [...]. Le premier de ces objets en forme de huit est la cordelette que ramasse Mathias sur le pont du bateau ; c'est elle qui, dernier exemplaire d'une série de cordelettes collectionnées dès l'enfance, servira à lier la victime.³⁷

Robbe-Grillet emploie des coïncidences flagrantes et des métaphores évidentes afin de créer un effet de défamiliarisation et de détachement auprès du lecteur. La corde entortillée comme signe évident du meurtre sexuel perd son pouvoir de signification à cause de son emploi excessif. Le lecteur ne doit donc pas chercher les signes dans *Le voyeur*. Ces signes lui sont donnés en excès, afin de perturber ses pensées. Ce procédé de défamiliarisation, qui représente un piège pour la lecture, sera employé souvent par Robbe-Grillet dans les romans suivants. Le lecteur finit par désirer que l'on ne lui offre aucun élément pour faciliter sa compréhension, car les pistes que Robbe-Grillet ouvre sont toutes fausses.

Dans *Les derniers jours de Corinthe* (1994), Robbe-Grillet confesse qu'il a voulu introduire dans *Le voyeur* un concept de physique quantique, le quantum d'action qui reconnaît l'intervention de l'observateur dans le phénomène observé. Comme lors de l'épisode de la mouette, la construction du roman réside dans la crainte que le fantôme d'un discours « vrai », qu'il soit objectif ou subjectif, se heurte à l'impossibilité de la représentation³⁸.

En 1953 Manuel Rainoird écrit un compte rendu des *Gommes* où il remarque la présence de la « description scientifique » des objets ainsi que l'état mental précaire des personnages³⁹. On constate que le début romanesque de Robbe-Grillet est rapproché de la folie.

³⁷ Morrisette, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 96.

³⁸ Robbe-Grillet, Alain. *Les derniers jours de Corinthe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1994, p. 188.

³⁹ Rainoird, Manuel. « *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet ». *Nouvelle Revue Française*, 1, 5 : 1108-1109 (juin 1953), p. 1108.

Après avoir écrit un essai sur *Les gommages*, en 1955 Roland Barthes publie un autre article chosiste⁴⁰ autour du *Voyeur*. Selon Barthes, l'auteur emploie des descriptions des objets pour détourner l'attention du lecteur du meurtre qui a été commis et donc pour éviter des situations qui exigeraient l'emploi de l'analyse psychologique⁴¹.

Dans « Littérature littérale », Barthes remarque le procédé innovateur qu'emploie Robbe-Grillet pour représenter le meurtre dans son texte: l'interruption de la chronologie du périple de Mathias sur l'île. Ce trou dans l'emploi du temps est rendu plus évident par l'effort que fait le narrateur de reconstituer l'ordre des événements vécus par Mathias depuis son arrivée jusqu'au moment du meurtre. La description prend donc la place de l'analyse psychologique.

Barthes continue de croire à l'objectivisme de Robbe-Grillet. Dans *Le voyeur* les objets ont la même pesanteur que les humains ; ils sont traités de la même façon. L'objectivisme est relié au caractère visuel de cette littérature : « Cette qualité nouvelle de la lecture est liée, ici, à la nature proprement optique du matériel romanesque. On le sait, le dessein de Robbe-Grillet est de donner enfin aux objets un privilège narratif accordé jusqu'ici aux seuls rapports humains⁴². » Les objets servent l'intrigue de ce roman où le meurtre est « narrativement *blanchi* »⁴³ et donc, selon Barthes, « improbable » : « La blancheur de l'acte provient d'abord, évidemment, de la nature objective de la description⁴⁴. » Selon Barthes, Robbe-Grillet tourne le dos à la psychologie et choisit de décrire « le monde purement optique des objets »⁴⁵.

⁴⁰ Barthes, Roland. « Littérature littérale ». *Critique*, nos. 100-101 : 820-826 (septembre-octobre 1955) ; repris dans *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 63-70.

⁴¹ Robbe-Grillet réagira, d'une manière ludique, à ce commentaire, en écrivant *La jalousie*, livre psychologique sans introspection.

⁴² *Ibid.*, p. 63.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

D'une part, les objets anéantissent l'intrigue ; d'autre part, vu leur répétition, ils contribuent au conditionnement du lecteur, « à l'existence d'un argument probable, sans jamais pourtant le nommer, comme si, dans le monde de Robbe-Grillet, l'on devait passer de l'ordre des objets à celui des événements par une chaîne patiente de réflexes purs, en évitant soigneusement le relais d'une conscience morale⁴⁶. »

La morale est brisée par le détournement de la fonction « d'existants purs » des objets. Le crime devient donc le résultat de la mauvaise compréhension du rôle des objets qui participent à la construction de l'intrigue :

On peut donc dire que c'est dans la mesure où la rencontre répétée de quelques objets brise le parallélisme des regards et des objets, qu'il y a crime, c'est-à-dire événement : le vice géométrique, l'affaissement de l'espace, l'irruption d'un *retour*, c'est la brèche par où tout un ordre psychologique, pathologique, anecdotique, va menacer d'investir le roman. C'est précisément là où les objets, en se *re-présentant*, semblent renier leur vocation d'existants purs, qu'ils appellent l'anecdote et son cortège de mobiles implicites ; la répétition et la conjonction les dépouillent de leur *être-là*, pour les revêtir d'un *être-pour-quelque-chose*.⁴⁷

À ce moment de l'argumentation, Barthes affirme la littéralité des objets dans le roman de Robbe-Grillet et rejette toute interprétation pathologique du *Voyeur* car, selon lui, le lecteur de ce type de roman doit renoncer à sa quête de l'essence et du vraisemblable afin de comprendre la démarche de l'auteur. Barthes refuse les interprétations métaphysiques et morales du *Voyeur* qui, selon lui, enlèveraient « tout intérêt » au livre :

C'est un livre qui ne peut se soutenir que comme exercice absolu de négation, et c'est à ce titre qu'il peut prendre place dans cette zone très mince, dans ce vertige rare où la littérature veut se détruire sans le pouvoir, et se saisit dans un même mouvement, détruisante et détruite.⁴⁸

⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

Barthes se réfère à la négation des formes conventionnelles du roman réaliste qu'entreprend Robbe-Grillet et salue le militantisme théorique et pratique du romancier qui tente de changer le conditionnement du lecteur confiant en une littérature mystificatrice :

Le Voyeur ne peut se séparer du statut, pour l'heure, constitutivement réactionnaire de la littérature, mais en tentant d'aseptiser la forme même du récit, il prépare peut-être, sans l'accomplir encore, un *déconditionnement* du lecteur par rapport à l'art essentialiste du roman bourgeois. C'est du moins l'hypothèse que ce livre permet de proposer.⁴⁹

Comme dans l'étude précédente, Barthes n'analyse pas le roman, mais ouvre la voie de la critique pour une vue d'ensemble sur l'entreprise ambitieuse de Robbe-Grillet de renouveler le roman contemporain et, par ce renouvellement, d'opérer un changement d'epistémé qui orienterait le lecteur dans son camp.

Face à ce roman inquiétant, Maurice Blanchot⁵⁰ se demande :

D'où vient la lumière qui règne dans un récit comme *Le Voyeur* ? Une lumière ? Plutôt une clarté, mais une clarté surprenante, qui pénètre tout, dissipe toutes les ombres, détruit toute épaisseur, réduit toute chose et tout être à la minceur d'une surface rayonnante. C'est une clarté totale, égale, qu'on pourrait dire monotone ; elle est sans couleur, sans limite, continue, imprégnant tout l'espace, et comme elle est toujours la même, il semble qu'elle transforme aussi le temps, nous donnant le pouvoir de le parcourir selon des sens nouveaux.⁵¹

En parlant de la métamorphose du temps en espace, Blanchot a une intuition qui sera confirmée par les romans suivants. Le critique remarque un incipit de métalepse dans *Le Voyeur* :

si le passé, l'avenir, ce qui est en avant, en arrière, tendent dans son récit à se déposer sur la surface lisse du présent, par un jeu de perspectives et d'approche subtil et calculé, c'est pour obéir à l'exigence de l'espace sans ombre et sans épaisseur, où tout doit se déployer – afin que tout soit décrit –, comme dans la simultanéité d'un tableau, par cette

⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁰ Dans « La clarté romanesque », publié dans *Le livre à venir*, Gallimard, p. 195-201.

⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

métamorphose du temps en espace que chaque récit peut-être tente avec plus ou moins de bonheur.⁵²

Après avoir remarqué l'objectivité de la description de Robbe-Grillet dans *Le Voyeur*, Blanchot affirme que le résultat de cette distance par rapport aux faits est étrange⁵³. Le lecteur qui ne lit pas les descriptions d'un roman réaliste le fait pour arriver à quelque chose d'autre, plus intéressant, un fragment de vie de quelque sorte. Chez Robbe-Grillet, ce fragment de vie n'arrive jamais à se produire.

Blanchot rapproche la technique narrative de Robbe-Grillet de celle, surréaliste, de Raymond Roussel : « Qu'y aurait-il de plus passionnant, de plus singulier aussi, de plus cruel peut-être ? En tout cas de plus proche du surréalisme (Roussel) ?⁵⁴ »

L'élément inconnu qui demeure de la technique du roman policier est, selon Blanchot, le vide, « le temps mort qui ne peut pas être récupéré »⁵⁵. Le centre d'attention du roman devient donc cette absence : « Ce point obscur qui nous permet de voir, ce soleil situé éternellement au-dessous de l'horizon, cette tache aveugle que le regard ignore, îlot d'absence au sein de la vision, voilà le but de la recherche et le lieu, l'enjeu de l'intrigue⁵⁶ ».

Le livre s'organise vraiment autour de ce manque (dit, plus tard, « générateur ») :

Il ne faut pas s'étonner que l'heure irrécupérable, soustraite à l'emploi utile de la journée, soit remplie par la figure supposé d'un supplice. Est-il vrai que le voyageur de commerce se soit engagé sur une voie qui n'appartient pas au parcours normal, « là-bas sous le tournant » ? Est-ce qu'il a cherché et vraiment rencontré la fillette qui l'aurait provoqué par un air de ressemblance avec une amie d'autrefois ? L'a-t-il attachée, dépouillée, torturée de brûlures légères, avant de jeter son corps nu dans la mer ? Est-il Sade, ce jeune homme tranquille ? Mais quand la scène a-t-elle eu lieu ? Lentement, par touches successives, nous la voyons

⁵² *Ibid.*, p. 198.

⁵³ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 196.

s'élaborer bien avant l'instant juste où elle a pu s'accomplir : elle circule à travers tout le récit, elle est derrière chaque chose et sous le visage de chacun, elle s'interpose entre deux phrases, entre deux paragraphes, elle est la transparence même de cette clarté froide à laquelle nous devons de tout voir, car c'est elle, le vide en quoi tout se fait transparence.⁵⁷

Pour conclure, Blanchot insiste de nouveau sur la clarté obscure du roman de Robbe-Grillet, qui génère une sorte d'« objectivité réaliste » (expression que nous employons pour résumer la position du critique). L'ambiguïté du roman robbe-grilletien a bien pour but de bouleverser le bagage culturel du lecteur.

Si Barthes et Blanchot saluent sans réserve le deuxième roman de Robbe-Grillet, c'est parce qu'ils ignorent ou qu'ils essayent de justifier le penchant érotique de l'auteur aboutissant à l'immoralité du livre. C'est la violence contre la fillette qui a scandalisé la critique et jusqu'à nos jours ceux qui se sont penchés sur l'œuvre de Robbe-Grillet ont mentionné ce thème controversé. En l'employant, Robbe-Grillet fait aussi violence aux lectrices qu'il oblige à lire son roman avec un œil d'agresseur. Car, même s'il avait l'intention de déconstruire la violence contre les femmes comme acte mystificateur de la fondation d'une civilisation, Robbe-Grillet fait souvent référence à des tortures sexuelles qu'une lectrice ne peut lire que par un processus schizophrénique. La femme qui lit Robbe-Grillet est entraînée par l'intrigue à lire avec un regard de voyeur.

Les critiques qui écrivent des comptes rendus du *Voyeur* (car le livre est devenu célèbre par le prix des Critiques qu'il a remporté) sont en général des hommes, eux aussi étonnés par l'imaginaire sadique et par le manque de dénouement satisfaisant du roman. Le cas d'Émile Henriot est éloquent, car ce critique du *Monde* a réagit contre l'attribution du Prix des Critiques

⁵⁷ *Ibid.*, p. 197.

au *Voyeur* en affirmant en 1955 que le livre de Robbe-Grillet relevait plus de la correctionnelle ou de Sainte-Anne que du jury littéraire⁵⁸.

Robbe-Grillet, devenu célèbre et controversé, se défend des articles défavorables en insistant sur le fait qu'il entreprend une démystification des clichés et des normes du roman traditionnel, donc d'une remise en question du « répertoire » du lecteur, comme dirait Iser.

Comme on l'a remarqué dans le chapitre précédent, dans *L'Acte de lecture*, Wolfgang Iser définit le répertoire comme élément essentiel de l'interaction texte – lecteur. Le répertoire⁵⁹ contient toutes les « franges de culture » (pour utiliser une phrase de Robbe-Grillet) que le récepteur a assimilé, tout ce que le lecteur prend pour acquis. Selon Iser, la polarité de la réalité et de la fiction se résout au moment où la fiction est capable de « communiquer quelque chose au sujet de la réalité »⁶⁰. Une fois intégré au texte, le répertoire change, en donnant au lecteur la possibilité de mettre en cause ses propres idées reçues. Robbe-Grillet exploite cette capacité qu'a la littérature de changer ou au moins de bouleverser la mentalité du lecteur. Le mythe civilisateur représente un exemple d'élément du répertoire d'un lecteur qui se fie aux manuels d'histoire. Dans *Le voyeur* de Robbe-Grillet la remise en question du mythe civilisateur est liée à la violence contre la femme. On voit donc percer, dans l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet, un thème nouveau, qui sera suspendu dans les romans suivants pour réapparaître seulement après 1965.

⁵⁸ Allemand, Roger-Michel. *Le Nouveau Roman*. Paris : Ellipses/Éditions Marketing S.A., 1996, p. 19.

⁵⁹ Iser définit le répertoire par « les degrés reconnaissables de complexité qui influencent l'interaction texte-lecteur. » (146). Il continue : « L'incorporation de normes extratextuelles et la répétition d'éléments de la littérature antérieure marquent des degrés de détermination précis. Ce sont eux qui font apparaître dans le texte l'horizon qui, à son tour, détermine le cadre situationnel du dialogue entre le texte et le lecteur. » (146).

⁶⁰ Iser, *op. cit.*, p. 100.

À la parution du *Voyeur*, Robbe-Grillet a été accusé de ne pas savoir comment on écrit un roman par des critiques qui avaient des « recettes » romanesques déjà prêtes. Mais il a aussi été taxé d'anti-humaniste pour avoir mentionné la violence sexuelle contre une fillette. Peut-être ces critiques n'ont-ils pas compris la déconstruction qu'il voulait entreprendre des mythes civilisateurs ou des crimes sexuels que la bourgeoisie préfère cacher. Dès lors, pour déconstruire le « répertoire » du lecteur des romans conventionnels, Robbe-Grillet exposerait, dans *Le voyeur*, les conséquences malheureuses des mythes civilisateurs. L'auteur trace, dans son roman, la monstruosité du sacrifice d'une fillette innocente pour calmer la mer, afin de contraindre ses lecteurs à remettre en question leurs propres croyances qu'ils prennent pour acquises. Dans ce contexte, le nouveau romancier pose la question du manque de justice. Si Mathias, le meurtrier, s'échappe sans punition, c'est peut-être parce que, d'une certaine façon, il occupe une position similaire à celle d'un colon. Il arrive comme commis voyageur sur l'île, où il vend des montres, en essayant d'apporter aux insulaires le sens de l'histoire occidentale. Le meurtre qu'il commet est interprété comme geste providentiel, comme si les habitants l'attendaient pour exécuter le rituel cruel au cœur de leur civilisation. En exhibant le manque de pertinence de cet ancien mythe, imposé comme vérité par la simple réitération du rituel qui l'accompagne, Robbe-Grillet attire l'attention de ses lecteurs sur les erreurs possibles générées par leur confiance dans les valeurs « absolues » ou dans les idées reçues.

Dans *Le voyeur*, le mythe du sacrifice de la fillette légitime l'existence « tranquille » des habitants et en même temps masque la souffrance de la jeune femme. La petite fille apparaît comme diversion séduisante et présence sinistre, dangereuse pour ceux qui se laissent enchanter par elle. La femme devient donc, à la lettre, la représentation du bouc émissaire. Les habitants de l'île parlent du danger que sa sexualité représente pour eux. C'est peut-être la raison pour

laquelle son sacrifice doit être un meurtre sexuel. Dans *Le voyeur*, Jacqueline/Violette incarne le paradoxe de la femme dans le discours, dont on parle constamment mais que l'on n'entend jamais. Elle joue le rôle impossible d'un être présent dans le roman seulement par la métonymie, c'est-à-dire représentée par les objets qu'elle possède ou par ceux utilisés pour sa torture : un pull-over, des mégots de cigarettes, etc. Jacqueline elle-même n'est donc pas représentée dans sa personnalité.

Le lecteur de Robbe-Grillet rencontre pour la première fois dans l'écriture du Nouveau Romancier le thème de la violence sexuelle contre les femmes. Dans *Le voyeur* la violence est sexualisée et esthétisée, projetée sur le corps d'une femme innocente, en tant que fonction d'un désir masculin inconscient. À une plus large échelle sociale, Robbe-Grillet emploie le concept cérémonial de la violence sacrée contre une fillette innocente afin de purifier les instincts collectifs agressifs. Pour scandaliser ses lecteurs, Robbe-Grillet enlève la violence d'un domaine abstrait, c'est-à-dire du sacrifice sacré, pour la projeter sur le corps de la femme⁶¹.

La petite fille est représentée dans *Le voyeur* comme figure féminine provocatrice qui excite l'agression. Les habitants de l'île confessent la peur qu'ils ressentent face au pouvoir de sa séduction. Sa mort est même anticipée au début du roman comme fantaisie sexuelle de Mathias, qui l'imagine attachée au bateau dans une position gracieuse.

Au début des années soixante-dix Robbe-Grillet a justifié publiquement l'emploi du « sadisme contre la peur », en affirmant la valeur « cathartique » de la violence. Néanmoins ses lecteurs arriveront facilement à comprendre que l'emploi exagéré des images sadiques ne constitue pas une justification de la fabrication d'une sexualité féminine subordonnée et masochiste. La faiblesse de Robbe-Grillet vient de son refus de renoncer à sa vision masculine de

la sexualité. Si, dans ses articles théoriques, il critique l'anthropomorphisme et rejette la violence qui a pour but de concilier ou de consoler, dans ce roman, le romancier français fait appel à la violence afin de provoquer l'émotion. Il est évident pour le lecteur de Robbe-Grillet que la fillette⁶² du *Voyeur* reste une victime dont la mort cruelle renforce la réalisation de l'Autre ou le mythe sacrificateur qui dicte les règles de conduite de la vie sur l'île. Mathias part impuni afin de préserver ce mythe, qui génère l'injustice au cœur du roman.

Les habitants de l'île invitent Mathias à commettre le meurtre. Ils le construisent comme l'étranger auquel ils opposent leurs mythes de légitimation. Ils se définissent en marquant leurs différences par rapport à Mathias. En même temps, ils utilisent le voyageur comme acteur principal de leur rituel, car c'est Mathias qui commet le meurtre sacrificateur. Les habitants de l'île l'expulsent dès que le travail est fait. Mathias devient donc le médiateur qui disparaît pour rendre possible l'existence de la civilisation de l'île. Le protagoniste incarne à la fois le regard colonialiste du voyeur et le regard voyeur du colon qui essaie de comprendre les faits et de représenter les éléments inconsistants. Dans ce processus, son regard se tourne vers lui au moment où il devient le protagoniste des événements qu'il prétend analyser.

L'île lui semble familière au début : il reconnaît vaguement sa maison natale et, comme il continue d'explorer le pays mystérieux qu'il pense avoir déjà vu (le *unheimlich* heideggerien et freudien), il se retrouve lui-même acteur des événements bizarres. Mathias devient donc le protagoniste du spectacle espionné. Dans ce renversement, le voyeur laisse la place à l'exhibitionniste.

⁶¹ Voir, par exemple, l'analyse du sacré et du profane dans les écrits de Mircea Eliade au sujet de la mort violente comme légitimation de la perpétuation d'une société (*The History of Religious Ideas*. Chicago : University of Chicago Press, 1978).

⁶² Le prénom de la petite fille oscille entre Jacqueline et Violette Leduc. Le lecteur est invité, selon nous, à apprécier l'ironie du jeu de mots, car Viollet-le-Duc était un adepte de l'art nouveau très connu, spécialiste des structures métalliques.

À cause du mythe sacrificateur qui soutient son existence, l'île, comme une colonie, apparaît comme l'endroit des pratiques illégales, de l'agression et de la honte sociale, une terre maudite où les citoyens méritoires comme Mathias ne doivent pas rester. Dans *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*⁶³, Eleeke Boehmer expose les caractéristiques du comportement colonial. Boehmer se réfère au regard colonial, que nous rapprochons du regard voyeur, pour élargir l'intuition de Barthes. Selon Boehmer, le regard apparaît dans l'écriture colonialiste comme une vue aérienne (narration hétérodiégétique). Cette écriture s'achève donc à l'avantage du voyageur qui essaie de recréer une scène⁶⁴. Le lecteur de Robbe-Grillet comprendra que ce regard est plus ambigu dans *Le voyeur*, car il joue avec deux positions en même temps : la première, privilégiée (Mathias comme sacrificateur attendu par les habitants de l'île) et l'autre problématique (Mathias le meurtrier qui essaie de s'échapper de l'île). Il existe toutefois une interprétation qui arrive à réconcilier les deux positions. Mathias devient le meurtrier par la connaissance qu'il a du crime grâce à la coupure de journal. En effet, Mathias prend connaissance du crime par la lecture de la coupure de journal qu'il a emportée avec lui sur l'île et c'est cette connaissance des faits qui le mène à commettre ce même crime. Il arrive ainsi du futur avec la connaissance du passé pour réaliser le sacrifice attendu par les insulaires. C'est la même technique employée dans *Les gommages*, où le détective à la recherche du meurtrier devient ce même meurtrier. Robbe-Grillet s'attend probablement à ce que le lecteur comprenne l'intrigue de son deuxième roman à l'aide de l'intertextualité, de la lecture du livre précédent.

L'auteur s'adresse ainsi à un lecteur qui n'est pas innocent, mais plutôt sophistiqué, détenteur d'une culture littéraire qui lui permet de dépister les clins d'œil réflexifs de son auteur

⁶³ Boehmer, Eleeke. *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*. Oxford/New York : Oxford University Press, 1995.

⁶⁴ Boehmer, *Ibid.*, p. 71.

complice. Comme la critique ne remarque pas cette astuce à la parution du roman, nous suggérons que l'auteur continue d'employer ce paradoxe dans les intrigues de ses livres suivants.

Les lecteurs du roman de Robbe-Grillet peuvent penser à Mathias comme à un personnage qui incarne le drame colonial dans son aspect masculin, quand il est déçu par les formes exotiques de son désir. Il arrive sur l'île pour vivre une expérience initiatique, afin de découvrir les endroits de son enfance et il finit par exécuter le meurtre désiré par les habitants, tout comme le détective des *Gommes*. À l'horizon, l'île disparaît une fois que Mathias, impuni, la quitte en bateau. En navigant, il s'efforce de comprendre la résistance et l'illisibilité des colonisés qui restent derrière lui. À travers le roman, on peut sentir l'angoisse de Mathias qui craint de commencer à ressembler aux « étranges » habitants de l'île. Les gens que Mathias rencontre dégagent une étrangeté inquiétante. Ils ne sont pas intéressés par ce que Mathias vend et le regardent en permanence avec suspicion. L'un d'eux en particulier, qui se distancie des autres par son animosité, remet en question la confiance qu'a Mathias en son habileté à vendre ses montres aux habitants de l'île : « Ha ! Ha ! Vous placez des montres, répéta l'autre. C'est très bien, ça ». Mais tout de suite après, avec une grimace : « Vous n'en vendrez pas une, dans ce pays d'arriérés. Vous perdez votre temps⁶⁵ ». La différence de mentalité entre Mathias et les habitants de l'île semble valider, dans le roman, le meurtre qu'il commet.

La violence, seulement suggérée, est plus manifeste dans *Le voyeur* que dans le roman précédent. *Le voyeur* présente la scène parfaite pour la violence : une situation isolée - l'île - d'où il n'y a pas de possibilité de fuite. La jeune fille, qui n'a pas de rôle social important à jouer dans sa communauté, ne réussit même pas à susciter la sympathie pour sa tragédie. Les habitants de l'île essaient de la déshumaniser et, comme ils pensent qu'elle méritait de mourir, ils rendent le

⁶⁵ Robbe-Grillet, Alain. *Le voyeur*. Les Éditions de Minuit, 1955, p. 48.

crime de Mathias insignifiant. Cette banalisation du crime produit un sentiment de révolte stérile chez le lecteur, en lui laissant, une fois la lecture achevée, un goût amer.

L'habileté déconstructrice de Robbe-Grillet se fait sentir au moment où il invoque le rituel absurde et hypocrite du sacrifice d'une personne innocente afin de calmer la mer pour le confort des marins, parmi lesquels Mathias, qui doit embarquer sur son bateau dans quelques heures. Le lecteur de Robbe-Grillet comprend que c'est la peur de la sexualité de la fille qui perturbe les habitants de l'île. L'aspect le plus triste concernant la violence infligée à la jeune fille est sa justification aux yeux des habitants de l'île. L'attitude de ces gens envers la fillette illustre le mythe conventionnel concernant la femme violée : « elle l'a demandé ; elle l'a mérité, etc. ».

Le lecteur découvre la politisation de la violence dans le sacrifice de la jeune fille. La violence atroce infligée sur Jacqueline/Violette devient partie intégrante du fonctionnement de sa communauté. Par le rituel qui l'exerce, cette violence est banalisée. Cependant les histoires que racontent les habitants de l'île ne réussissent pas à affaiblir nos facultés morales. La fin cynique, déshumanisante et indifférente du *Voyeur* provoque chez le lecteur un vide émotionnel. Nous-mêmes avons envie de réagir violemment à cette « fin heureuse » dont la justice est absente.

Robbe-Grillet utilise la violence dans son propre texte pour critiquer l'hypocrisie du lecteur bourgeois, violence qui est alors, selon Hannah Arendt, une « violence justifiée ». Arendt parle du but des réactions violentes qui seraient « *to tear the mask of hypocrisy from the face of the enemy, to unmask him and the devious machinations that permit him to rule without using violent means, that is, to provoke action even at the risk of annihilation so that the truth may come out* »⁶⁶.

⁶⁶ Arendt, Hannah. *On Violence*. New York : Harcourt, Brace & World, 1970, p. 66.

Robbe-Grillet inflige donc la violence à ses lecteurs pour leur propre jouissance et, en même temps, pour les rendre conscients de leur propre hypocrisie. Ses contemporains l'ont accusé de terrorisme intellectuel. C'est pourquoi Robbe-Grillet, prêt à garder cette image choquante qui semble lui faire plaisir, emploie des scènes explicitement violentes dans ses autres romans et films. Il essaie d'ébranler la confiance dans l'hypocrisie bourgeoise qui garde le silence au sujet des perversions sexuelles ou des troubles domestiques. Pour citer Arendt à nouveau, « *it is not injustice that ranks first, but hypocrisy* »⁶⁷.

À la fin du roman, le lecteur du *Voyeur* n'est pas rassuré quant à sa propre décence, mais plutôt confus et frustré. Dans le roman qu'il vient de lire, la culture polie colonialiste lui semble plus sauvage que celle du colonisé, basée sur des rituels violents de sacrifice. En fin de compte, l'auteur du crime est Mathias le voyageur. En confrontant ces deux mentalités, Robbe-Grillet nous rappelle qu'une culture méritoire ne doit pas affaiblir la conscience, mais exiger un comportement plus attentif envers l'Autre. La leçon morale du roman (s'il y a en a une) envoie au lecteur un signal d'alarme. Robbe-Grillet rejette l'esthétisation de la violence. Il refuse d'affaiblir les facultés morales de ses lecteurs et leur habileté à juger l'injustice.

Quand il objectifie le crime de Mathias, en l'écartant de son contexte et en essayant de l'effacer dans la page blanche, Robbe-Grillet attire l'attention sur sa matérialité plus que s'il l'avait mentionné. Le Nouveau Romancier prive donc le crime du voyageur de ses justifications psychologiques et permet au lecteur de l'imaginer dans toute sa monstruosité. De la même manière, le roman de Robbe-Grillet offre d'autres contradictions fonctionnelles qui invitent le lecteur à juger attentivement de la morale de la situation. On est confronté à de multiples raisons du meurtre : le comportement « bizarre » de la fille, le rituel pour calmer la mer, etc., qui

⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

s'avèrent toutes fausses à différents moments de la narration. Robbe-Grillet les présente comme absurdes afin de déconstruire leur prétention, afin de détacher le crime de ses justifications possibles, comme il serait le cas dans le roman réaliste ou psychologique.

En passant du protagoniste à l'observateur externe dégoûté, le lecteur de Robbe-Grillet vit l'objectivation que l'auteur opère dans son roman à plusieurs niveaux (celui de l'intrigue, de la description, de la narration). L'aventure de lecture est risquée, car nous pouvons nous retrouver immergés dans le livre, en train de changer ce qui ne nous convient pas. Mais, en intervenant dans les événements, nous ne sommes pas sûrs de ne pas reproduire les erreurs des protagonistes. Mathias est, selon nous, un lecteur de Robbe-Grillet égaré dans son roman qui ne réussit pas à rester neutre et commet le crime, malgré la connaissance livresque qu'il a du futur.

Robbe-Grillet essaie donc de changer le rôle du lecteur et son identification avec le personnage en le plongeant dans le tourbillon du roman pour l'aider à s'identifier complètement avec le protagoniste, jusqu'à la fusion avec lui. Quant à la lectrice de son roman, elle est invitée à lire avec un œil hostile. Si le lecteur a la possibilité de devenir protagoniste, la lectrice est exclue de ce jeu ou y est incluse à condition qu'elle lise comme un agresseur.

Le sadisme de Robbe-Grillet est aussi dirigé envers ses critiques, qui se voient obligés de changer de lecture pour rendre compte des livres à suivre (le cas de Barthes est significatif). Dans le roman suivant, *La jalousie*, Robbe-Grillet garde le chosisme (trait caractéristique de ses deux premiers romans publiés) pour montrer qu'il n'est pas forcément un objectivisme. À l'aide des éléments chosistes, l'auteur créera un livre psychologique pour présenter à la critique une nouvelle particularité polémique de son écriture.

Comme la narration des *Gommes*, la narration du *Voyeur* est assez classique, à la troisième personne, hétérodiégétique, comme dans le roman policier conventionnel. La

nouveauté vient de l'ambiguïté dans le traitement du *double*, car Robbe-Grillet réagit contre le cliché du double dans le roman réaliste. Dans une scène qui se passe au café du village, l'ambiguïté de l'intrigue est extrême, car plusieurs personnages prennent la place de Mathias, le meurtrier virtuel. Une autre nouvelle technique, appelée *chosiste* par Roland Barthes, est la description obsessionnelle des objets, et ce dans le moindre détail. C'est la personnalité pathologique du narrateur (Mathias par moment) qui insiste sur cette description ennuyeuse (la vente des montres en est un exemple). Le lecteur ne peut même pas sauter ces passages, car la minutie des détails semble lui promettre de trouver des pièces importantes pour la résolution de ce puzzle qu'est le roman de Robbe-Grillet. Avec cette technique, Robbe-Grillet attire les interprétations chosistes de son livre.

À la différence des *Gommes*, dans *Le voyeur* la narration est fragmentée, basée sur la répétition angoissée des présages et la récurrence des objets « significatifs ». Tout se passe comme si les objets refusaient d'obéir à l'ordre anthropomorphique. Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty définit l'attitude du sujet angoissé par rapport à l'incompréhensibilité du monde matériel : « Etre ému, c'est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face et qu'on ne veut pourtant pas quitter. Plutôt que d'accepter l'échec ou de revenir sur ses pas, le sujet, dans cette impasse existentielle, fait voler en éclats le monde objectif...⁶⁸ ». Le contraire de cette projection subjective d'un monde perturbé est marqué par l'épisode où Mathias rencontre son double au café du village. L'épisode du double de Mathias représente le moment où le protagoniste se reconnaît comme meurtrier. La révélation a lieu lors d'une conversation que Mathias entend dans le café. Un vieil homme raconte une légende locale qui a pour sujet le sacrifice d'une jeune femme :

⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. p. 101.

une jeune vierge, chaque année au printemps, devait être précipitée du haut de la falaise pour apaiser le dieu des tempêtes et rendre la mer clémente aux voyageurs et aux marins. Jailli de l'écume, un monstre gigantesque au corps de serpent et à la gueule de chien dévorait vivante la victime, sous l'œil du sacrificateur. Sans aucun doute c'était la mort de la petite bergère qui avait provoqué ce récit.⁶⁹

Quand il comprend qu'il a commis un meurtre, le protagoniste assiste à l'écroulement de sa propre identité, qui se divise en deux personnes physiquement indépendantes, Mathias et le commis voyageur, pour qu'une autre paire, le marin et le pêcheur, puisse exécuter l'écartèlement rituel :

Mathias termina son absinthe. Ne sentant plus la petite mallette entre ses pieds, il abaissa le regard vers le sol. La valise avait disparu. Il enfonça la main dans la poche de sa canadienne, pour frotter ses doigts maculés de cambouis contre la cordelette roulée, tout en relevant les yeux sur le voyageur. La patronne crut qu'il cherchait de la monnaie et lui cria le montant de la consommation ; mais c'était le verre d'absinthe, dont il s'appropriait à régler le prix. Il se tourna donc vers la grosse femme, ou vers la femme, ou vers la fille, ou vers la jeune serveuse, puis reposa la valise afin de saisir la mallette tandis que le marin et le pêcheur s'immisçaient, se faufilaient, s'interposaient entre le voyageur et Mathias.⁷⁰

La présence de cet épisode complexe, qui a lieu en dehors de la chronologie du roman, justifie notre analyse, car Robe-Grillet oblige son lecteur à tenir compte de toutes les données du texte.

Dans le roman, le regard du voyeur contamine la narration même et devient donc fondamental pour la rhétorique du texte. Ce texte nous présente à la fois un point de vue avantageux et aussi le doute qui résulte de la précarité de la position du voyeur. Dans la scène avec son double, le texte s'écroule et devient purement hypothétique. Cette scène marque le moment où le texte, en révélant la fragilité des conventions sur lesquelles il est basé, disparaît

⁶⁹ *Le voyeur*, p. 221.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 222.

comme entité signifiante. En tant que romancier, Robbe-Grillet semble vivre dans la tension qui règne entre l'ordre et la liberté de l'inspiration créative.

Les personnages des *Gommes* étaient caractérisés comme dans le roman policier conventionnel. Dans *Le Voyeur* toutefois, il y a un changement dans l'attitude de Robbe-Grillet envers ses personnages. Mathias pourrait avoir un « état civil », car on apprend des éléments de son enfance et de son métier. Cependant, il arrive que le protagoniste se scinde ou qu'un autre personnage prenne sa place.

Dans *L'ère du soupçon*, Nathalie Sarraute a analysé la dissémination du personnage dans le roman contemporain. Selon Sarraute, les patronymes sont devenus une source d'embarras pour le romancier, qui comprend que ces noms risquent de situer les personnages dans un monde trop familier pour le lecteur. Par conséquent, les Nouveaux Romanciers choisissent soit de désigner leurs personnages par des initiales soit de donner le même nom à deux personnages différents⁷¹.

Dans *Le voyeur*, le lecteur découvre le processus inverse, conséquence de la même réaction contre le roman traditionnel, où le romancier donne des noms différents au même personnage : Mathias, le commis voyageur, Jean Robin, le voyageur, le voyeur. Parfois Mathias assume la personnalité que les autres lui ont attribué, même si au début il semblait la rejeter. Un exemple du sentiment versatile de l'identité du protagoniste est la rencontre entre Mathias et Madame Marek, qui dit qu'elle ne l'a pas reconnu sans moustache. Comme il n'a jamais eu de moustache, Mathias proteste au début, pour s'habituer assez vite à sa nouvelle identité. Il finit par dire à Madame Marek « qu'il n'exerçait plus cette profession d'électricien ambulancier. Il vendait maintenant des bracelets-montres »⁷².

⁷¹ Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 69-71.

⁷² *Le voyeur*, p. 95.

La confusion a sa genèse dans le texte du roman qui entretient, au risque du manque d'intelligibilité, une narration dynamique basée sur des situations conflictuelles.

Dans ses écrits théoriques, Robbe-Grillet avait décrit maintes fois l'emploi des *creux générateurs*, des espaces vides autour desquels s'organise et se mobilise le texte. Ce vide ou absence rend possible le mouvement de l'œuvre littéraire, selon les lois du déplacement et en même temps rend possible la lecture comme telle. D'où l'impossibilité pour le lecteur de prendre la liberté totale dans sa collaboration active à l'interprétation du potentiel instable et détourné du texte.

Dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wolfgang Iser partage l'opinion de Robbe-Grillet, de la limitation du lecteur dans ses démarches interprétatives, mais souligne en même temps, tout comme l'auteur français, l'importance de l'indétermination dans la construction du sens. Iser reprend la définition donnée aux blancs par Roman Ingarden (« des lieux d'indétermination »)⁷³ pour la développer davantage : « Mais les blancs ne se rapportent pas tant à la détermination incomplète de l'objet intentionnel ou des aspects schématisés qu'à l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur⁷⁴. »

Les blancs sont présents dans le répertoire ainsi que dans les stratégies⁷⁵. Dans l'œuvre des romanciers modernes, Iser trouve que « la segmentation du récit multiplie les disjonctions au point que la discontinuité du récit devient pour le lecteur une source d'irritation constante des

⁷³ Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Ed. Pierre Mardaga, 1976, p. 318.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 318-9.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 321.

facultés de l'imagination »⁷⁶. Le théoricien allemand pense que « le renversement des automatismes dans la pratique du lecteur »⁷⁷ aide finalement à la compréhension du texte discontinu.

À la différence de Iser, Robbe-Grillet n'a pas l'intention de laisser au lecteur la liberté de « combler » les blancs pour arriver à un sens rassurant. Mais l'auteur français s'approche de la pensée de Iser quant au rôle phénoménologique qu'il accorde aux blancs (voir les nombreuses définitions de générateurs textuels⁷⁸) :

La complication de l'activité de représentation nous oblige à abandonner certaines de nos images mentales, à critiquer les produits de notre propre imagination et, dès lors, à imaginer des représentations que nous n'aurions pu concevoir avant de nous défaire de nos déterminations habituelles.⁷⁹

Dans l'épisode du double de Mathias, Robbe-Grillet exploite la fonction de la complication narrative en suivant l'hypothèse isérienne selon laquelle « tandis que la complication de la perception ne peut que renverser momentanément nos habitudes, la complication de la représentation peut exploiter de façon continue nos idées directrices lorsque la collision de nos représentations nous amène à nous détacher sans cesse des produits de notre imagination. »⁸⁰.

⁷⁶ *loc. cit.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁷⁸ Les *thèmes générateurs* de Robbe-Grillet sont des répétitions contrôlées des situations, générées par des objets qui pourraient être, mais qui ne sont pas obligatoirement, signifiants dans l'économie de la narration : des affiches de film, des photographies, le chiffre 8. Le plus intrigant, le chiffre 8 apparaît sous multiples formes, comme l'empreinte laissée par deux anneaux sur un mur du port, comme des trous dans une porte, des yeux de mouette, la forme de l'itinéraire de Mathias, celle de la chaîne de son vélo et, finalement, la forme de la narration même dont le nœud est le meurtre de Jacqueline.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 326.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 326.

Iser maintient que l'imagination du lecteur est stimulée par la multiplication des blancs, donc par l'interruption de la « bonne continuation » du récit ⁸¹. La discontinuité du texte implique le lecteur dans la production du sens :

[Ce lecteur] se met à vivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels ils sont impliqués. En effet, son manque d'information sur la suite des événements fait qu'il partage l'incertitude des personnages quant à leur destinée, et cet horizon vide, commun aux personnages et aux lecteurs, lie le lecteur au sort des personnages.⁸²

Iser relève aussi le double rôle des blancs : « Dès lors qu'ils interrompent la cohérence du texte, les blancs stimulent l'activité de représentation du lecteur⁸³ ». C'est pour la même raison que Robbe-Grillet les appelle « générateurs textuels ».

Dans son deuxième roman, Robbe-Grillet adopte un style « voyeur » d'écriture afin de confronter les absences, les déplacements et les masques du sujet. Le texte du *Voyeur* propose une alternative angoissante. Plus compliqué du point de vue de la narration que *Les gommes*, ce roman est un texte schizophrène sans sortie, qui bloque sa propre possibilité d'interprétation.

Les thèmes générateurs de Robbe-Grillet, opérations dérivées des objets ou des événements, ont pour but de remplacer, par le moyen de la parodie, les métaphores anthropologiques du roman réaliste. Dans *Le Voyeur*, la corde en forme de 8 déclenche l'interprétation sadique. La description de la fillette, les pieds sur un tapis, dégénère en images sadiques dont la nature reste ambiguë jusqu'à la fin. Ces images pourraient être tirées d'une histoire de journal, d'une photographie ou d'un dessin, de l'enfance de Mathias ou bien elles pourraient aussi se dérouler devant les yeux du lecteur :

L'enfant semble lasse et tendue à la fois ; la tête s'incline sur le côté droit, vers lequel tout le corps est légèrement tordu, la hanche droite

⁸¹ *Ibid.*, p. 328.

⁸² *Ibid.*, p. 333.

⁸³ *Ibid.*, p. 337.

remontée et saillant plus que l'autre, le pied droit ne reposant sur le sol que par son extrémité antérieure, le coude effacé alors que le gauche pointe au-delà du tronc. Le cliché, pris l'été précédent par un touriste de passage dans l'île, était excellent de vie malgré la pose un peu figée.⁸⁴

Dans *Le miroir qui revient* Robbe-Grillet explique sa technique du roman en termes du jeu de société oriental, *Go* :

Des trous se déplaçant dans sa texture, c'est grâce à cela que le texte vit, comme un territoire au jeu de go ne reste vivant que si l'on a pris soin d'y ménager au moins un espace libre, une case vacante, ce que les spécialistes appellent un œil ouvert, ou encore une liberté. Si au contraire tous les emplacements déterminés par les lignes entrecroisées sont garnis par des pions, le territoire est mort, l'ennemi pourra s'en emparer par une simple opération d'encercllement.⁸⁵

Robbe-Grillet insiste donc sur la nécessité de l'ambiguïté, du vide comme principe organisateur de la narration, permettant au lecteur la liberté d'une collaboration active à l'interprétation du texte. Cette liberté va si loin dans *Le voyeur* que le lecteur, pris dans la force de la fiction, pourrait se demander s'il n'a pas commis le crime lui-même. Dans un renversement surprenant, le lecteur devient donc le protagoniste et l'objet de l'histoire de Robbe-Grillet. Par le simple processus de lecture, le lecteur intervient dans l'intrigue. De plus, dans *Le voyeur* l'histoire elle-même devient à son tour *résistance optique*⁸⁶.

Pendant le Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet a discuté du vide au cœur du *Voyeur* en tant que principe générateur :

Il y a donc deux lectures névrotiques concernant l'œuvre : l'une qui privilégiait ce trou comme une récupération totalisante de la conscience coupable ; l'autre, au contraire, qui consistait à le présenter comme un simple artifice. Pour moi, il s'agissait d'un trou organisateur : le moment central qui manquait dans l'histoire et qui organisait toute la matière textuelle. Au lieu qu'il y ait, comme dans un roman de Balzac, un plein

⁸⁴ *Le voyeur*, p. 84-85.

⁸⁵ Robbe-Grillet. *Le miroir qui revient*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984, p. 214.

⁸⁶ d'après l'expression de Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 30.

central qui diffuse du plein dans toutes les directions, on avait affaire à un vide central qui diffusait du vide.⁸⁷

On peut percevoir ici un Robbe-Grillet polémique qui définit son vide organisateur par rapport à Balzac. Plus tard, quand il sentira qu'il a déjà exprimé sa critique du roman réaliste et psychologique, le Nouveau Romancier renoncera même à ce principe négatif d'organisation, en opposant toutes sortes de constructions ou de significations. Ses coïncidences et ses thèmes générateurs réaliseront la défamiliarisation du lecteur par rapport aux attentes délimitées par le roman classique.

Le voyeur de Robbe-Grillet est conçu comme un piège et exige la violence dans le processus de l'interprétation. Nous avons le sentiment que Robbe-Grillet a réfléchi à l'avance aux réactions critiques. On peut penser qu'il a écrit son roman pour frustrer les attentes d'un certain type de critique. Le critique auquel a pensé Robbe-Grillet est quelqu'un qui essaie de construire un monolithe à la place de la diversité, qui emploie des formules clichées pour simplifier la complexité et qui propose des clarifications face aux événements les plus irrationnels. Ce critique prend la place du voyeur et regarde le texte d'un œil sadique, extérieur, dans une tentative de forcer le discours sinueux à s'arrêter pour devenir compréhensible. Le moment où le texte signifie coïncide avec le moment de sa mort. Le critique sadique réussit, s'il réussit vraiment à faire quelque chose, à tuer le texte. Donc, dans un mouvement paradoxal, le critique devient le protagoniste du texte, le voyeur perplexe.

On a vu comment on peut interpréter le personnage de Mathias comme étant le violeur extérieur. Maintenant, on conduit l'interprétation sur un terrain métatextuel pour parler du critique en tant qu'étranger au texte, qui s'acharne à ajuster le discours externe du roman pour

⁸⁷ Robbe-Grillet. *Colloque de Cerisy*. Paris : Impressions nouvelles, 1982. p. 195.

combler ses attentes de lecture. Le critique devient l'autre radical du *Voyeur*. Mathias est seulement le symptôme du lecteur ; il exécute la violence qui choque le gentil récepteur de l'œuvre.

Afin de construire notre lecture nous sommes tentés de renoncer à ces événements qui ne conviennent pas, les enlever du roman et les traiter comme inexistants. Robbe-Grillet donne au lecteur suffisamment de détails pour pouvoir se construire une histoire convaincante et suffisamment de liberté pour insister sur les aspects qu'il choisit. En profitant de cette liberté de lecture, nous supposons donc que Mathias a commis le meurtre sur l'île, même si on insinue que Mathias deviendra le protagoniste d'une histoire qu'il aurait apprise dans une coupure de journal qu'il garde dans sa poche. Robbe-Grillet emploie ici un scénario déjà familier à son lecteur, dans lequel le protagoniste ou le narrateur à la recherche du criminel devient lui-même l'auteur de ce crime. Pourtant nous estimons que cette ambiguïté narrative ne doit pas annuler la responsabilité de l'acte criminel, car il est aussi vrai que Mathias admet qu'il est coupable en livrant des alibis afin d'essayer de justifier toutes les minutes qu'il passe sur l'île. Cependant, le moment du crime n'est pas documenté et le lecteur ne saura donc jamais si Mathias souffre d'amnésie, s'il imagine le crime qui le fascine ou s'il cherche à le réprimer.

Bruce Morrisette, qui écrit plus tard que certains critiques déjà cités, donne une perspective différente du *Voyeur*⁸⁸. Il résout cette ambiguïté en faisant appel à une lecture plus conforme, où Mathias est vu comme un psychopathe : « le texte représente, par ses alternances entre réel et imaginaire, entre « vrai » et « faux », la double personnalité d'un protagoniste oscillant entre le normal et l'anormal, et il y a des raisons de penser que cette idée est en partie

⁸⁸ Morrisette a eu le temps de lire le roman psychologique de Robbe-Grillet. Le premier article de Morrisette sur *Le voyeur* date de 1961 : « Vers une écriture objective : *Le Voyeur* de Robbe-Grillet. » *Saggi e ricerche de letteratura*, 2 : 267-298, 1961. En 1963, le critique reprend cet

conforme aux intentions de l'auteur⁸⁹ ». Mais l'interprétation pathologique ne réussit pas à mener Morrisette très loin, car le recours à l'intention de l'auteur (« *intentional fallacy* ») montre l'insécurité de sa lecture, qui a besoin de faire appel à une autorité externe. Les lectures médicales et psychologiques du *Voyeur* sont insatisfaisantes car elles apportent au roman une explication externe, qui pourrait seulement compter comme discours parallèle au livre. En ce qui nous concerne, nous prêtons surtout attention à l'intention avouée de l'auteur, lors de ses interventions théoriques.

D'une part, penser que le roman est le résultat des hallucinations de Mathias équivaut à une banalisation de l'intrigue et à une limitation de l'interprétation. Oui, il hallucine. Mais sur quel thème/sujet ? Cette question nous mène au début du roman. L'interprétation basée sur l'hallucination du protagoniste ne pourrait pas clarifier les questions du lecteur à cause de la faiblesse de sa supposition.

D'autre part, si on décrit Mathias comme psychopathe, on l'étiquette comme un criminel et on va à l'encontre de l'intention avouée de Robbe-Grillet de critiquer le roman psychologique. Dans *Le voyeur*, ainsi que dans son roman suivant, *La jalousie*, les protagonistes manquent de profondeur psychologique. Leurs monologues intérieurs relèvent d'obsessions mathématiques plutôt que subjectives. Le colon de *La jalousie* passe son temps à compter des bananiers quand il n'espionne pas sa femme et Mathias compte le temps qui lui reste sur l'île pour vendre ses montres quand il ne pense pas aux alibis pour un crime réel ou imaginaire.

Tôt dans le déroulement de l'action, le lecteur apprend que Mathias a dans la poche une coupure du journal qui raconte un crime sexuel. Mathias se rappelle cet article au moment où il aperçoit la fillette assise dans sa chambre :

article dans *Les romans de Robbe-Grillet*, Les Éditions de Minuit : « Mathias ou l'œil dédoublé » p. 77-100.

La jeune fille aux allures craintives était assise sur le bord du lit défait, ses pieds nus reposant dans la laine du tapis en peau de mouton. Sur la table de chevet, la petite lampe était allumée. Mathias plongeait la main dans la poche intérieure de sa veste et en retira le portefeuille. Il y prit la coupure de journal et, après avoir rangé le portefeuille, relut le texte attentivement, une fois de plus, d'un bout à l'autre.⁸⁹

Plus tard, la même scène se révèle être la description d'une affiche de film.

Le seul alibi crédible qu'a Mathias est un procédé textuel : la coupure de journal. Le lecteur a la liberté de supposer que le crime est généré par le souvenir de la lecture de ce journal. Mais, en recherchant le criminel, Mathias se découvre lui-même impliqué profondément dans l'intrigue. Il devient au même moment l'agent du crime et son voyeur. L'ambiguïté ici reste ouverte. L'alibi que représente cette coupure de journal ne tient plus car, en revenant du futur avec la connaissance des faits, Mathias commet le crime.

Comme on l'a déjà vu chez Blanchot, dans *Le voyeur*, Robbe-Grillet représente le crime de Mathias par un vide (voir aussi Wolfgang Iser). Ce concept est repris par Roland Barthes, qui le considère un effacement de la justice. Cette même idée est pourtant oubliée par Barthes au moment où il fait référence au roman en tant qu'œuvre purement esthétique, dont la préoccupation morale serait seulement accessoire et un peu maligne : « une interprétation métaphysique ou morale du *Voyeur* est sans doute possible... il est toujours possible de transformer une littérature du pur constat en littérature de la protestation ou du cri. Pour ma part je crois que ça serait ôter tout intérêt au *Voyeur*⁹¹ ».

⁸⁹ *Les romans de Robbe-Grillet*, p. 85.

⁹⁰ *Le voyeur*, p. 75.

⁹¹ Barthes. *Essais critiques*, p. 69.

Malgré l'intuition exceptionnelle qu'il a du Nouveau Roman en général, Barthes semble oublier, dans le fragment cité, l'injustice constitutive du roman de Robbe-Grillet⁹².

Ricardou (1971) a parlé aussi des textes de Robbe-Grillet comme générés seulement par des signifiants, par des pratiques discursives qui ne sont pas impliquées dans une réalité essentielle. Néanmoins, le choix des métaphores n'est jamais innocent ou entièrement fortuit. Au contraire, il reflète les attitudes sociales et les choix faits par une conscience lors d'une certaine circonstance. L'intérêt de cette conscience à un moment donné dirige la subjectivité narrative vers l'identification à des formes linguistiques données. Les textes ne sont jamais entièrement auto-réflexifs, mais plutôt fondés sur des représentations collectives de leur époque. Robbe-Grillet essaie d'écrire des livres qui transcendent ces attentes limitées, mais il ne réussit pas à dépasser complètement son épistème contemporaine.

Dans son essai sur *Le voyeur*, « Mathias ou l'œil dédoublé », le critique américain Bruce Morrisette soutient que le protagoniste remplit son rôle de sacrificateur archétypal d'une vierge offerte à l'étranger de passage. À partir de cette explication légendaire, Morrisette démontre qu'il existe une « ligne rationnelle qui relie les éléments de l'action »⁹³. Selon Morrisette, le texte raconte « l'histoire » de la double personnalité de son protagoniste qui passe constamment d'un état normal à un état anormal.

Nous trouvons problématique l'opposition binaire « normal/anormal » avancée par Morrisette. Nous pensons que Robbe-Grillet mettrait en cause la validité d'une telle dichotomie.

⁹² En ce qui le concerne, le romancier français a été lui aussi injuste envers Barthes, en affirmant que lorsque le critique écrivait au sujet du *Voyeur* dans les années cinquante, il n'écrivait que sur lui-même et non sur Robbe-Grillet. Barthes était vraiment captivé par l'aspect esthétique de l'œuvre du Nouveau Romancier. Mais la primauté de l'esthétique est un reproche mineur, qui ne pourrait pas nous empêcher de réaliser l'importance de la contribution de Barthes à la compréhension de l'œuvre de Robbe-Grillet et du Nouveau Roman en tant que groupe littéraire pour les générations à venir. De plus, Barthes a eu un rôle important dans la promotion de Robbe-Grillet comme porte-parole du Nouveau Roman.

De plus, nous découvrons, en lisant son livre, qu'il est plus important de ne pas savoir à l'avance ce que le texte a l'intention de révéler dans sa forme matérielle, car la fin d'un roman de Robbe-Grillet n'est presque jamais située à la fin du texte. Morrisette a eu une meilleure intuition quand il a parlé des attentes des lecteurs au sujet du *Projet pour une révolution à New York* : « Le lecteur, se confiant au récit comme à un circuit de montagnes russes dans une fête foraine, serait plus ou moins invité à se laisser aller aux vertiges produits par le va-et-vient, les hauts et les bas d'une course folle souvent très drôle⁹⁴ ».

Robbe-Grillet lui-même encourage le lecteur à considérer son texte d'une manière superficielle, à se laisser porter par le courant confus des événements et par les riches descriptions baroques. En même temps, Robbe-Grillet propose une lecture politique de son roman, lecture que Barthes n'accepterait peut-être pas. L'auteur français tenterait, comme on l'a vu, dans *Le voyeur*, de dévoiler l'hypocrisie des anciens mythes du monde « civilisé », tel le sacrifice d'une fillette afin de calmer la mer pour les voyageurs. Comme cette vieille coutume bretonne, les mythes du monde contemporain pourraient cacher la même violence sous leurs prétentions téléologiques mystificatrices.

Dès lors, si on fait confiance à ses remarques publiées dans les articles théoriques de l'*Express*, repris dans le recueil *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet construit son roman contre la « recette » du réalisme, selon laquelle l'intrigue doit être vraisemblable, les personnages devraient posséder un état civil et tout personnage doit avoir un double pour être complet. L'auteur insiste sur la description minutieuse des objets aux dépens de la psychologie des personnages qui ne sont que peu caractérisés et se confondent même par endroit. L'insistance sur

⁹³ Morrisette, *Les romans de Robbe-Grillet*, p. 84.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 283.

les objets, notée par Roland Barthes, représente l'aspect le plus analysé des premiers romans de Robbe-Grillet.

Barthes affirme que c'est « la nature objective de la description »⁹⁵ qui produit le crime du *Voyeur*. Est-ce ce commentaire qui a pu donner la place à de nombreuses critiques « humanistes » du chosisme de Robbe-Grillet ? Le critique remarque aussi la destruction de l'intrigue qu'opère Robbe-Grillet. Quant à lui, Maurice Blanchot⁹⁶ observe, comme on l'a vu, dans *Le voyeur*, une « clarté romanesque » qui paradoxalement empêche les lecteurs de saisir l'intrigue, même s'ils ont l'impression de comprendre le déroulement de l'histoire.

La majorité des critiques analysent, dans le sillage de Barthes, la propension de Robbe-Grillet pour les objets. Marcel Lecomte⁹⁷ se penche sur l'importance des objets et interprète les symboles du chiffre 8. Gaétan Picon⁹⁸ rapproche le chosisme de Robbe-Grillet de l'existentialisme. Les progressions géométriques des objets et leur rôle dans la théorie de Robbe-Grillet attirent l'attention de Robert Gutwillig⁹⁹ et de Pamela Hansford Johnson¹⁰⁰. Une autre idée répudiée par Robbe-Grillet dans ses articles théoriques est énoncée par Marie-Josèphe Rustan, qui avance une lecture du *Voyeur* comme prémisse de « la réconciliation entre le monde et l'homme »¹⁰¹.

⁹⁵ Barthes, « Littérature littérale ». *Critique*, nos. 100-101 : 820-826 (septembre-octobre 1955) ; repris dans *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964., p. 64.

⁹⁶ Blanchot, Maurice. « Notes sur un roman ». *Nouvelle Revue Française*, 3,31 : 105-112 (juillet 1955) ; une version abrégée, « La clarté romanesque », est publiée dans *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, p. 195-201.

⁹⁷ Lecomte, Marcel. « L'Eloge de l'espace ». *Monde Nouveau-Paru*, no. 93 : 73-75 (octobre 1955), p. 74.

⁹⁸ Picon, Gaétan. « Le problème du *Voyeur* ». *Mercure de France*, 325, 1106 : 303-309 (octobre 1955), p. 306.

⁹⁹ Gutwillig, Robert. « A Precise Talent ». *Commonweal*, 69, 18 : 474-476 (30 janvier 1959).

¹⁰⁰ Johnson, Pamela Hansford. « The Newest Novel ? ». *New Statesman*, 70, 1460 : 341-342 (7 mars 1959).

¹⁰¹ Rustan, Marie-Josèphe. « Roman de l'objet ou roman de la personne ». *La Vie Intellectuelle*, 27 : 101-112 (octobre 1955), p. 112.

Il y a aussi des critiques (surtout anglophones) qui pensent que Robbe-Grillet écrit un roman aride, expérimental, conçu seulement pour prouver une théorie. Un tel critique est Denis Cheetham¹⁰² qui réagit aussi assez violemment contre la frustration qu'engendre le roman de Robbe-Grillet par son atmosphère mystérieuse et confuse et contre les descriptions des objets qui, selon lui, abusent du temps du lecteur. Plus véhémence encore, Pamela Hansford Johnson¹⁰³ rejette toute nouveauté dans la théorie du roman de Robbe-Grillet qui, selon elle, aurait dépassé les limites en privant le roman de toutes ses techniques. Partageant une opinion similaire, Goronwy Rees¹⁰⁴ affirme que la faiblesse du roman de Robbe-Grillet, écrivain d'ailleurs doué, vient de sa tentative d'amalgamer la théorie et la fiction. Le critique remarque aussi un élément de folie dans ce roman. D'autres critiques continuent à croire à la folie de Robbe-Grillet. Bernard Frank¹⁰⁵ écrit, à la parution du *Voyeur*, que le roman est intéressant seulement dans la mesure où les manies de l'auteur y sont présentes.

Robbe-Grillet fait donc l'impression d'un auteur fou qui se propose de ruiner le roman en le sacrifiant à la technique. Enragé ou flatté par ce type de commentaires, Robbe-Grillet continue à saper le roman et écrit, cette fois-ci, *La jalousie*, un roman psychologique, où la folie devient le thème principal (la paranoïa du protagoniste) où la technique est directement incorporée dans la matière de la narration par l'intermédiaire de la mise en abîme et de la répétition obsédante.

¹⁰² Cheetham, Denis. « *The Voyeur* ». *Granta*, 68, 1191 : 36 (16 mai 1958).

¹⁰³ Johnson, Pamela Hansford. « The Newest Novel ? ». *New Statesman*, 70, 1460 : 341-342 (7 mars 1959).

¹⁰⁴ Rees, Goronwy. « New Novels ». *The Listener*, 61, 1564 : 522 (19 mars 1959).

¹⁰⁵ Frank, Bernard. « Fin » dans *Le dernier des Mohicans*. Paris : Fasquelle, 1956, p. 116-134.

Chapitre III

L'opposition objectif/subjectif. Problématique critique.

Robbe-Grillet aime provoquer les critiques qui se préoccupent de ses œuvres. Son ambition est de demeurer au-delà de la compréhension critique et de déjouer les attentes de ses lecteurs. La relation entre la critique que Robbe-Grillet a suscitée et ses romans ou ciné-romans semble compliquée, car l'auteur a changé de stratégies narratives pour piéger tant ses critiques hostiles que ceux qui ont travaillé pour le rendre populaire.

Roland Barthes a été un des premiers critiques qui ont salué Robbe-Grillet comme un des auteurs les plus prometteurs de l'époque. Les premiers articles de Barthes, « Littérature objective » (1954) et « Littérature littérale », (1955) ont attiré l'attention sur l'écriture du Nouveau Romancier. Barthes est celui qui a nommé Robbe-Grillet *chosiste* (« Littérature objectale »)¹. Robbe-Grillet a blâmé Barthes pour les nombreuses contradictions que les critiques ont trouvées entre ses opinions théoriques et ses romans (par exemple, l'opposition entre *chosisme* et *subjectivisme*). Le Nouveau Romancier a accusé Barthes d'avoir mené à une mauvaise interprétation de son œuvre².

Barthes, dans un effort de « réparer » le « dommage » qu'il aurait fait à la réception de Robbe-Grillet, présente, dans sa préface du livre de Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, un Robbe-Grillet humaniste, ce qui trouble encore plus le Nouveau Romancier, auteur de « Nature, humanisme, tragédie ». La nouvelle tentative interprétative de Barthes, qui consiste en la récupération du sens des écrits de Robbe-Grillet, représentera la stratégie principale provenant des critiques qui s'intéressent au Nouveau Romancier.

¹ Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 13-24.

En 1963, pour sauver les premiers romans de Robbe-Grillet des attaques sévères d'inintelligibilité et d'anti-humanisme, Bruce Morrissette écrit *Les romans de Robbe-Grillet*, un livre où le critique essaie de comprendre et de classer en ordre chronologique les événements chaotiques des intrigues policières du Nouveau Romancier. Même si sa lecture ignore les intentions et les opinions critiques radicales de Robbe-Grillet, Morrissette a popularisé le romancier français sur le continent américain.

Nous avançons l'hypothèse que, afin de contredire les lectures que font des critiques tels Barthes ou Morrissette de ses livres, Robbe-Grillet transforme son écriture en séries de discontinuités et de ruptures qui ont eu pour ambition d'influencer non seulement la littérature, mais aussi la mentalité de ses lecteurs. Le romancier français changerait donc de style en réponse à la critique contemporaine visant ses écrits. Il donne presque l'impression d'avoir écrit des livres pour frustrer Roland Barthes ou Bruce Morrissette, les critiques les plus influents qui ont tenté de défendre sa manière d'écrire en la rendant plus accessible. Robbe-Grillet a rejeté leurs lectures cohérentes et s'est mis à écrire des intrigues encore plus imbriquées (voir surtout les romans à partir de *Dans le labyrinthe*). Il essaierait donc de situer son œuvre au-delà de tout discours critique. Mais, malgré ce qu'il affirme lors des entretiens ou dans ses écrits théoriques, Robbe-Grillet suit aussi les intuitions de lecture qu'ont des critiques innovateurs, tels Barthes, Genette, Ricardou ou Morrissette.

Dans les années 50, les premières interprétations de l'œuvre de Robbe-Grillet, dans le sillage de Roland Barthes, s'intéressent à la tendance du Nouveau Romancier qui traite les objets en soi, en dehors de toute considération psychologique. Robbe-Grillet est considéré comme un auteur purement objectif. Dix ans plus tard, John Fletcher analyse le « behaviourism » dans les

² Interview dans *Les nouvelles littéraires*, 5, février 1970 : 2. Cité par Stephen Heath dans *The Nouveau Roman*, 115n.

premières œuvres de Robbe-Grillet. En 1963, Bruce Morrisette signalera les analogies entre le *chosisme* du « premier » Robbe-Grillet et le concept sartrien de « l'être-là des objets » (dans *L'Être et le néant*) et la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, développée vers 1945.

À partir de la parution de *La Jalousie* (1957), les critiques sont confrontés à un roman qui choisit, au moins pour thème, la psychologie. Ce roman propose une vraie controverse parmi les critiques. Le roman contredit-il le statut objectif de la fiction de Robbe-Grillet? Les objets dans ce roman, sont-ils significatifs ou leur rôle est-il de nouveau conventionnel et non fonctionnel? Le lecteur de *La Jalousie* a accès à la compréhension du roman uniquement par la conscience du protagoniste, le mari jaloux.

Comme l'a déjà remarqué Arthur E. Babcock³,

*Critics have disagreed as to whether these objective and subjective aspects of Robbe-Grillet's theory contradict each other, and their lively debate on this question dominated much of the critical discussion of Robbe-Grillet in the 1960s. Some, such as Barthes and Stephen Heath, go so far as to postulate multiple Robbe-Grilletes, the nonanthropocentric, chosiste author of *The Erasers* and *The Voyeur*, and a second, subjective or even humanist author seen in *Jealousy* and in the film scenario *l'Année dernière à Marienbad* (*Last Year at Marienbad*). Other critics⁴ who shared the view that there is a contradiction in Robbe-Grillet's thinking were less circumspect in their judgments, and concluded simply that Robbe-Grillet's theoretical statements are confused.*

Babcock note que Bruce Morrisette est un critique qui a essayé de trouver des moyens pour résoudre la contradiction entre l'attitude subjective et objective dans la théorie et les écrits de Robbe-Grillet. Même s'il concède au *chosisme* de Robbe-Grillet, comme le caractérise Barthes, Morrisette sera en faveur du subjectivisme : une perspective qui tient de la phénoménologie existentielle :

³ Babcock, Arthur E. *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*. New York : Twayne Publishers, 1997, p. 18.

So far as the newly signifying objects of Robbe-Grillet's writing are concerned, for example, Morrisette points out that even in the essays that established him as chosiste, Robbe-Grillet allows for a certain kind of meaning that is temporarily associated with objects but located in the human mind, not in any essence or meaning belonging properly to the object itself.⁵

Même si les lectures phénoménologiques des œuvres de Robbe-Grillet se sont montrées très intéressantes (le livre d'Olga Bernal en est le meilleur exemple), Robbe-Grillet s'est défendu de tout aspect phénoménologique dans son œuvre. Dans un entretien qu'il a accordé à Raymond Élaho⁶, Robbe-Grillet affirme :

Je n'ai pas de culture philosophique suffisante... Mais je crois que je connais la phénoménologie, comme tout le monde, parce qu'elle a imprégné en somme notre époque. Et je pense que le Nouveau Roman n'est pas phénoménologique, il est post-phénoménologique, c'est-à-dire qu'il vient après... Mais il est probablement autre chose.⁷

Robbe-Grillet semble avoir ici des difficultés à répondre à la question de la phénoménologie dans le Nouveau Roman. La critique a beaucoup écrit sur ce sujet, car Merleau-Ponty lui-même était si intéressé par le Nouveau Roman qu'il appuyait ses propos phénoménologiques par des passages des livres de Claude Simon.

Lors du même entretien, Robbe-Grillet se prononce quant au débat sur l'objectivité dans ses romans : « Je ne suis un auteur ni objectif ni subjectif ; je suis les deux à la fois, et je pense que ma littérature n'est possible que dans une tension permanente entre l'objectivité et la subjectivité...⁸ ».

⁴ Babcock se réfère à Philippe Sollers, qui est devenu un critique acerbe de Robbe-Grillet.

⁵ Babcock, *Ibid.*, p. 95.

⁶ Élaho, Raymond Osemwegie. *Entretiens avec le nouveau roman*. Sherbrooke : Éditions Naaman, 1984.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

Dans « Nouveau roman, homme nouveau », Robbe-Grillet suggère que le Nouveau Roman arrive à bouleverser l'opposition traditionnelle entre l'objectivité et la subjectivité. L'auteur français met au défi ceux qui l'ont traité de romancier objectif : « Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment⁹ ». Robbe-Grillet s'érige même en écrivain subjectif en affirmant que « le nouveau roman ne vise qu'à une subjectivité totale »¹⁰. Le point de vue dans les romans de Robbe-Grillet est subjectif :

dans nos livres [...] c'est *un homme* qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine.¹¹

L'objectivité chez Robbe-Grillet n'est que le respect de l'identité des objets en dehors de la perception humaine, le refus d'approprier les objets pour des fins psychologiques :

L'objectivité au sens courant du terme – impersonnalité totale du regard – est trop évidemment une chimère. Mais c'est la *liberté* qui devrait du moins être possible, et qui ne l'est pas, elle non plus. À chaque instant, des franges de culture (psychologie, morale, métaphysique, etc.) viennent s'ajouter aux choses, leur donnant un aspect moins étranger, plus compréhensible, plus rassurant. Parfois le camouflage est complet : un geste s'efface de notre esprit au profit des émotions supposées qui lui auraient donné naissance, nous retenons qu'un paysage est « austère » ou « calme » sans pouvoir en citer aucune ligne, aucun des éléments principaux.¹²

⁹ Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris : Éditions de Minuit, 1965, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹² *Ibid.*, p. 20-21.

Robbe-Grillet se prononce ici contre l'usage des objets comme outils pour la compréhension de la psychologie humaine. Dans ce fragment, le romancier français parle comme un phénoménologue.

Robbe-Grillet a suscité des lectures diverses, malgré ses nombreuses tentatives pour maîtriser les interprétations de ses œuvres (les préfaces de ses livres, les entretiens, les écrits théoriques). Le Nouveau Romancier aime persuader ses lecteurs. Il ressent un besoin de popularité, quoiqu'il affirme ne pas être à la recherche de la notoriété. Il choisit donc d'écrire des textes théoriques pour expliquer son point de vue sur l'évolution du roman contemporain et pour s'attirer un public plus indulgent. Il recherche ce public parmi les jeunes critiques et lecteurs, même ceux qui ne sont pas spécialistes de littérature. Pour parvenir à cela, il flatte ce nouveau lecteur qu'il aimerait modeler à sa volonté.

Dans *L'ère du soupçon*, Nathalie Sarraute avait procédé de la même façon. Ce livre est une recherche concernant la nouvelle littérature dont le lecteur est jugé assez intelligent pour comprendre tout le mécanisme littéraire. Sarraute fait confiance au lecteur comme à un allié dans la lutte contre les anciennes habitudes de lecture que les critiques académiques favorisent. Sarraute conclut sa discussion du personnage dans le Nouveau Roman en ayant recours à l'avis du lecteur :

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire.¹³

¹³ Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956, p. 60.

Selon Sarraute, la façon d'écrire la littérature doit changer parce que le lecteur est devenu plus exigeant. L'auteur, comme le lecteur, aurait compris le nouveau rôle de la littérature :

Ce que révèle, en effet, cette évolution actuelle du personnage de roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile.

Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « Le génie du soupçon est venu au monde ». Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon.

Et tout d'abord le lecteur, aujourd'hui, se méfie de ce que lui propose l'imagination de l'auteur.¹⁴

Le soupçon instauré dans la relation entre auteur et lecteur se développera, chez Robbe-Grillet, dans un scepticisme plus généralisé, où le lecteur se méfiera de sa propre relation avec le monde.

Sarraute et Robbe-Grillet flattent tous les deux le lecteur qui a compris la nouvelle voie du roman. Ils le transforment en leur allié dans l'entreprise théorique de révolutionner les anciennes modalités narratives. Il reste au critique à changer ses attentes de lecture pour pouvoir jouir de nouveau du plaisir de la lecture. Robbe-Grillet a l'intention de fabriquer un lecteur à sa façon et c'est pourquoi il écrit l'essai le plus connu de son œuvre théorique, « Nature, humanisme, tragédie ». Lorsqu'il parle de la nécessité de réinventer l'homme, le Nouveau Romancier pense à son lecteur. Le nouvel homme envisagé par Robbe-Grillet est le lecteur du Nouveau Roman dont l'auteur est en train de faire la promotion. Nous allons donc présenter cet article fort important pour comprendre les conceptions théoriques de Robbe-Grillet, en ayant constamment à l'esprit que l'homme dont il parle est le lecteur qu'il aimerait former.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

Pour comprendre la position polémique de Robbe-Grillet vis-à-vis de la littérature contemporaine il faut s'arrêter sur la scène culturelle de l'époque. Pierre de Boisdeffre, qui, en 1967, a dédié un livre à Robbe-Grillet et aux Nouveau Romanciers¹⁵, avait écrit, en 1958, une histoire littéraire de son époque¹⁶. Boisdeffre y note que l'écrivain en France est un homme public, intellectuel respecté pour sa capacité d'analyse et sa pensée politique. On voit que la littérature était une grande entreprise de mystification :

Le fait est là : *la littérature est devenue*, au même titre que la presse où elle s'exprime largement (en France, la presse politique se forge souvent dans les cercles et les revues littéraires), *un quatrième pouvoir*. Le gouvernement spirituel de la France siège, plus qu'à l'Hôtel Matignon, au milieu de ces Champs-Élysées imaginaires où Mauriac et Sartre, Aragon, Malraux, Simone de Beauvoir et dix autres discutent de la question capitale : « Qu'est-ce que l'homme ? Que doit-il faire ? ». C'est dire que si, en France, l'« amour est beaucoup plus que l'amour », la littérature est aussi beaucoup plus que la littérature.¹⁷

La littérature représente donc une valeur fondamentale pour la France et l'écrivain a une place d'honneur dans la société française.

La scène littéraire française en 1930 subit un processus de diversification. Au roman basé sur une philosophie cartésienne s'oppose maintenant un roman préoccupé par la métaphysique et l'existentialisme. Comme l'exprime Boisdeffre,

À l'humanisme pacifiant prêché par Martin du Gard, Duhamel et Romans, la génération de Mounier, de Sartre et de Malraux oppose une conscience tendue des périls ; à la possession d'un monde rationnel et perfectible succède la hantise de l'histoire et de ses responsabilités.¹⁸

¹⁵ de Boisdeffre, Pierre. *La cafetière est sur la table. Contre le « Nouveau Roman »*. Paris : Éditions de la Table Ronde, 1967.

¹⁶ de Boisdeffre, Pierre. *Littérature d'aujourd'hui*. Librairie académique Perrin, 1969, (première édition 1958).

¹⁷ Boisdeffre, *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

Les écrivains deviennent de plus en plus militants et participent à des guerres de libération.

Marxiste ou chrétien, l'humanisme est la préoccupation principale de l'intellectuel français :

Des camarades de la rue d'Ulm et de la Sorbonne dénoncent le « désordre établi » et tentent de définir les grandes lignes d'un humanisme socialiste, de type marxiste ou chrétien (Arnaud Dandieu, Georges Izard, Daniel-Rops lancent *l'Ordre nouveau*, Emmanuel Mounier fonde *Esprit*).¹⁹

Les thèmes majeurs de la littérature contemporaine, sérieux et débordant de significations, sont loin des préoccupations de Robbe-Grillet. Boisdeffre mentionne d'abord, « *les grands massifs littéraires* dont Proust et Claudel, Gide, Valéry, Alain, Romain Rolland avaient jeté les bases au début du siècle mais qui ont pris avec le temps toute leur signification. ». Une deuxième catégorie est représentée par « *les ambitieux romans-cycles de la génération de 1885* : les portraits d'une inspiration humaniste et sociale de Roger Martin du Gard et de Jules Romains, de Georges Duhamel et de Jacques de Lacretelle ; les romans du bonheur de Chardonne, de Maurois, d'Arland ». Le critique regroupe « *les romans chrétiens à signification métaphysique* de Bernanos, de Mauriac, de Julien Green, de Joseph Malègue » avec le théâtre de Gabriel Marcel. Une place aussi importante est accordée à la littérature réflexive de Drieu La Rochelle, de Malraux, de Jean Prévost et de Saint-Exupéry²⁰. Une littérature engagée occupe la scène culturelle française entre les deux guerres et après la deuxième guerre mondiale. Le Nouveau Roman arrive pour rompre avec cette littérature sérieuse, de témoignage. En 1958, Boisdeffre aborde le Nouveau Roman :

L'école du « Nouveau Roman » (dite du « regard », du « refus » ou de « l'objet », au gré des commentateurs), a d'abord été l'une de ces curiosités qui fleurissent périodiquement aux extrémités du « Kamtchatka littéraire » (comme disait Sainte Beuve) puis, soutenue par

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

une critique à l'affût de la nouveauté, elle a bientôt conquis l'attention du grand public.²¹

Le critique remarque la popularité grandissante de cette nouvelle tendance littéraire, popularité qu'il explique par l'effort d'une critique qui travaille pour la promouvoir. Mais Boisdeffre oublie de mentionner que cette critique est constituée, en grande partie, des nouveaux romanciers qui participent eux-mêmes aux polémiques sur la théorie du roman.

Selon Boisdeffre, les nouveaux romanciers ont pu surgir sur la scène littéraire seulement parce que les grandes voix des écrivains contemporains se sont estompées pour s'occuper de la politique. Ces nouveaux romanciers auront donc profité d'une crise de la littérature pour se faire entendre :

Les grands écrivains de la Libération – Aragon, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir... - sont des essayistes ou des dramaturges, plus que de « vrais » romanciers. D'illustres aînés ont déserté les romans : Mauriac lui préfère le journalisme politique, Montherlant et Julien Green le théâtre ; ni Malraux ni Roger Martin du Gard n'ont publié de roman depuis la guerre. Et dans les nouvelles générations, on voit des écrivains d'idées, ou des poètes révoltés contre le langage qui se servent du roman pour expérimenter leur thèse, à défaut d'un meilleur instrument.²²

Ce reproche, d'utiliser le roman comme moyen d'expérimentation technique, est très courant à l'époque et Robbe-Grillet va l'incorporer, d'une façon polémique, dans le tissu de son roman.

Dans ses premiers articles théoriques, commandités par l'*Express* (entre octobre 1955 et janvier 1956) et repris dans *Pour un nouveau roman* (1958), Robbe-Grillet se prononce sur la littérature contemporaine d'une façon polémique. Il réagit surtout au réalisme anachronique

²¹ *Ibid.*, p. 175.

²² *Ibid.*, p.176.

favorisé par une critique qui attaque sa propre manière d'écrire au nom des conventions d'une littérature révolue.

Dans *Pour un nouveau roman*, recueil qui contient l'essai heideggerien²³ « Nature, humanisme, tragédie » (1958), le romancier exprime à plusieurs reprises sa résistance par rapport au discours métaphysique dont la tâche serait d'humaniser, de rationaliser et de justifier des gestes aberrants ou des actes gratuits. Dans une tentative de déconstruction du terme « humanisme » à la manière de Heidegger dans sa célèbre « Lettre sur l'humanisme »²⁴, Robbe-Grillet tente d'éliminer la causalité et les motivations « humaines » des actes tragiques. En considérant ces événements comme contingents, Robbe-Grillet rejette le concept de la tragédie comme « une invention de l'humanisme traditionnel ». Le théoricien du Nouveau Roman expose la prétention du roman réaliste de racheter l'individu par la souffrance.

L'humanisme, chrétien ou socialiste, nourrit le roman français à l'époque des débuts de Robbe-Grillet et constitue un critère de la valeur de l'oeuvre. Boisdeffre reprochait à un romancier comme Jean Prévost un manque de « prolongement métaphysique qui donne leur vraie grandeur aux messages de Malraux, de Bernanos ou de Saint-Exupéry »²⁵. La dignité humaine surgissait comme un aspect essentiel de la personnalité suite aux horreurs de la deuxième guerre mondiale. Mais d'autres écrivains, les nouveaux romanciers compris, se montraient plus sceptiques et ne faisaient plus confiance à l'humanisme tel que l'avait défini le siècle des Lumières.

²³ Les propos de Robbe-Grillet dans cet essai rejoignent ceux de Heidegger de « Lettre sur l'humanisme », préface à la deuxième édition de *Sein und Zeit*.

²⁴ Heidegger, Martin. « Letter on Humanism » dans *Basic Writings*. Ed. David Farrel Krell. New York : Harper and Row, 1977.

²⁵ Boisdeffre, *Ibid.*, p. 52.

En réagissant aux interprétations humanistes du *Voyeur*²⁶, Robbe-Grillet répudie la traditionnelle communion « douloureuse » entre l'individu et l'univers, car cette union, qui avait promis de rester dans la recherche du bien, est devenue la bénédiction du mal :

Le malheur, l'échec, la solitude, la culpabilité, la folie, tels sont les accidents de notre existence qu'on voudrait faire accueillir comme les meilleurs gages de notre salut. Accueillir, non pas accepter : il s'agit de les nourrir à nos dépens tout en continuant de lutter contre eux. Car la tragédie ne comporte ni vraie acceptation, ni refus véritable. Elle est la sublimation d'une différence.²⁷

Robbe-Grillet pense que le malheur n'est pas une donnée de l'existence humaine, naturelle et définitive, mais est plutôt « ... *situé* dans l'espace et le temps, comme tout malheur, comme toute chose en ce monde²⁸ ». Il accuse l'humanisme traditionnel de la « tragédification délibérée de l'univers »²⁹. En même temps, Robbe-Grillet est conscient du piège que peut représenter son entreprise. La lutte contre l'idée de la tragédie comme fondamentale pour l'expérience humaine pourrait être « l'illusion tragique par excellence ». Tout de même, il assume cette tâche :

Cette lutte, me dira-t-on, est justement l'illusion tragique par excellence : vouloir combattre l'idée de tragédie, c'est déjà y succomber ; et il est si naturel de prendre les objets comme refuge... Peut-être. Mais peut-être que non. Et, dans ce cas...³⁰

C'est cette dernière stratégie que Robbe-Grillet emploie dans ses romans. La longue description des objets représente la caractéristique la plus flagrante de la prose de Robbe-Grillet.

²⁶ voir les articles de Gaétan Picon, « Le problème du *Voyeur* », *Mercure de France*, 325, 1106 : 303-309 (octobre 1955) ou de Marie-Josèphe Rustan. « Roman de l'objet ou roman de la personne ». *La Vie Intellectuelle*, 27 : 101-112 (octobre 1955).

²⁷ dans « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*, 83.

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰ *Ibid.*, p. 84.

Le Nouveau Romancier compense l'absence d'analyse psychologique par la description minutieuse des objets.

Comme l'avait remarqué Barthes dans « Littérature objective »³¹, les objets de Robbe-Grillet, sans profondeur ni sens, sont immobiles et appartiennent à un présent éternel ; ils sont là tout simplement, sans raison. Ces objets purs n'ont aucune relation avec l'intrigue du roman et ne contribuent pas à la signification des événements décrits. À la manière de Barthes, qui avait remarqué cette tendance dans le roman de Robbe-Grillet, l'auteur français théorise, lui aussi, l'émergence d'un objet phénoménologique dans le Nouveau Roman.

Selon les phénoménologues, la seule qualité du monde extérieur est sa présence. La tâche des Nouveaux Romanciers serait donc de défaire le travail « des franges de culture (psychologie, morale, métaphysique, etc.) » qui, selon Robbe-Grillet, ont déformé les objets et ont tenté de les rendre plus familiers, plus amicaux, en leur accordant des émotions et des significations humaines. Robbe-Grillet pense que le Nouveau Roman doit rétablir le monde dans sa vraie condition, c'est-à-dire, existant indépendamment de l'individu. Dans la philosophie de la phénoménologie que partagent les Nouveaux Romanciers, la relation sujet/objet est tenue en dérision. La capacité déconstructive de Robbe-Grillet se fait sentir dans le paragraphe suivant :

Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconsistance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommée « le cœur romantique des choses ». Celles-ci ne seront plus le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs. Ou plutôt, s'il arrive encore aux choses de servir un instant de support aux passions humaines, ce ne sera que temporairement, et elles n'accepteront la tyrannie des significations qu'en apparence – comme par dérision – pour mieux montrer à quel point elles restent étrangères à l'homme.³²

³¹ dans *Critique*, 1954.

³² dans « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, p. 24.

Dans les romans de Robbe-Grillet, la description des objets n'offre ni explications confortables ni complicités rassurantes. Elle crée une atmosphère mystérieuse soutenue par la discontinuité narrative. Par conséquent, le monde matériel résiste aux efforts humains d'ordonner et de donner une signification quelconque à des événements disparates. En suivant cette logique, Robbe-Grillet rejette le mythe romantique de l'union entre l'individu et les objets. Selon lui, il n'y a pas de complicité entre l'individu et le monde, mais seulement une appropriation de l'un par l'autre. Robbe-Grillet réagit ici à des lectures comme celle de Marie-Josèphe Rustan qui trouve, dans *Le Voyeur*, les prémices d'une « réconciliation entre le monde et l'homme »³³.

Le Nouveau Romancier pense que la solidarité entre l'individu et la nature (les objets) est une invention de l'humanisme. En littérature, les relations analogiques, les tropes et les métaphores créent et entretiennent cette solidarité artificielle. La croyance ferme dans une communion nécessaire entre l'individu et le monde qui l'entoure a donné naissance à la tragédie :

Ces nouvelles métaphores ne fournissent plus de renseignements appréciables sur les objets soumis à mon examen, mais le monde des choses aura été si bien contaminé par mon esprit qu'il sera désormais susceptible de n'importe quelle émotion, de n'importe quel trait de caractère.³⁴

Le langage analogique du roman réaliste devient dangereux au moment où on attend qu'il exprime des significations transparentes. Selon Robbe-Grillet, ces significations, attribuées à des objets, ne sont que des fétiches culturels interposés entre l'individu et la nature. Elles représentent la cause évidente de la tragédie (définie comme une « tentative de récupérer la

³³ Rustan, Marie-Josèphe. « Roman de l'objet ou roman de la personne ». *La Vie Intellectuelle*, 27 : 101-112 (octobre 1955), p. 112.

³⁴ dans « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, p. 62.

distance qui existe entre l'homme et les objets comme une nouvelle valeur »), qu'il désigne comme « la dernière invention de l'humanisme ».

Ce rejet de l'intervention humaine dans le monde sensible a déjà été annoncé par les écrits théoriques des existentialistes. Toutefois, selon Robbe-Grillet, Camus et Sartre n'ont pas réussi à le réaliser dans leurs romans. Leur échec est dû à la préservation d'une « complicité obscure avec le monde ». En effet, par l'emploi qu'ils font des métaphores analogiques classiques, Camus et Sartre renforcent la position essentialiste qu'ils pensent attaquer. Selon Robbe-Grillet, les objets dans les romans de Sartre et Camus servent des buts psychologiques et moraux. Dans *L'Étranger* de Camus, par exemple, « le monde est accusé de complicité dans un meurtre ». Voilà la lecture que fait Robbe-Grillet du crime sur la plage :

Il n'est pas exagéré de prétendre que ce sont les choses, très exactement, qui finissent par mener cet homme jusqu'au crime : le soleil, la mer, le sable éclatant, le couteau qui brille, la source entre les rochers, le revolver... Comme de juste, parmi ces choses, le principal rôle est occupé par la Nature.³⁵

Robbe-Grillet pense que ces métaphores anthropomorphiques expliquent le livre. Par conséquent, il accuse Camus d'avoir contribué, d'une manière subtile, à la tradition essentialiste du roman.

De la même façon, dans *La Nausée* de Sartre l'analogie, la seule modalité de description de la peur viscérale des objets, rappelle la croyance dans la nécessité de la solidarité entre l'individu et la nature et entrave la liberté, la notion sartrienne la plus chère :

Tout se passe donc comme si Sartre – qui ne peut pourtant pas être accusé d'essentialisme – avait, dans ce livre du moins, porté à leur plus haut degré les idées de *nature* et de *tragédie*. Une fois de plus, lutter contre ces idées n'a fait d'abord que leur conférer des forces nouvelles.³⁶

³⁵ *Ibid.* p. 70.

³⁶ *Ibid.* p. 76.

Selon l'opinion de Robbe-Grillet, même si Sartre a théorisé l'autonomie de l'objet, il a gardé une complicité romantique entre le sujet et la nature.

Néanmoins, il reste à déterminer si la possibilité d'échapper au discours essentialiste existe en réalité, si Robbe-Grillet réussit lui-même à se détacher de ce discours et à quel prix. Le Nouveau Romancier pense qu'il y a plusieurs réponses à l'énigme du Sphinx, mais il ne les nomme pas.

Robbe-Grillet persévère dans l'application de la pensée non-essentialiste dans ses romans, mais le résultat est une écriture expérimentale qui aboutit à une impasse dans l'évolution du roman occidental. L'accusation de précision stérile portée contre son écriture peut seulement être contrecarrée à partir d'une position essentialiste. C'est de cette manière que Robbe-Grillet s'y oppose, consciemment ou non. Dans « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque »³⁷, Robbe-Grillet répond à l'accusation d'inhumanité qui a été portée contre le regard « impersonnel », comme le définissait Robert Champigny³⁸, dans ses romans : « Même si ce n'est pas un personnage, c'est en tout cas un *œil d'homme*. Ce roman contemporain, dont on répète volontiers qu'il veut exclure l'homme de l'univers, lui donne donc en réalité la première place, celle de l'observateur³⁹ ».

Le regard qui prend la place du héros (ou antihéros) dans les romans de Robbe-Grillet appartient à un objet, la caméra, mais le Nouveau Romancier admet un agent humain comme manipulateur de cet objet et cède donc à la position humaniste critiquée auparavant.

³⁷ cité par Olga Bernal dans *Alain Robbe-Grillet : Le roman de l'absence*. Paris : Gallimard, 1964.

³⁸ Champigny, Robert. « In Search of the Pure Récit ». *The American Society Legion of Honor Magazine*, 27, 4 : 331-343 (hiver 1956-1957), p. 337.

³⁹ Bernal, *Ibid.*, p. 130.

Robbe-Grillet rejette le vocabulaire analogique du roman qui l'a précédé (réaliste et psychologique) afin de combattre le « pananthropisme » de l'humanisme traditionnel. Ce refus accorde une certaine liberté au romancier. Malgré cette liberté, Robbe-Grillet n'arrive pas à échapper à l'anthropomorphisme qu'il condamne. Il réussit seulement à le déconstruire dans son écriture en l'imitant pour démasquer ses fonctions mystificatrices. Et cette déconstruction, accomplie dans le langage même de l'anthropomorphisme, demeure un piège pour la critique, qui décele, dans l'écriture de Robbe-Grillet, les mêmes procédés techniques de la littérature réaliste.

Dans ses essais théoriques, Robbe-Grillet critique les romanciers du XIX^{ème} siècle qui ont conservé une relation entre l'individu et le monde en transformant ce monde dans une réflexion des sensibilités humaines et en imposant du sens à l'expérience humaine :

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le phénomène littéraire par excellence ait résidé dans l'adjectif global et unique, qui tentait de rassembler toutes les qualités internes, toute l'âme cachée des choses. Le mot fonctionnait aussi comme un piège où l'écrivain enfermait l'univers pour le livrer à la société.⁴⁰

L'objet stendhalien, par exemple, entre dans un climat idéologique : il représente les tensions sociales, économiques et politiques de son temps. C'est un signe militant. De la même façon, l'objet balzacien fait partie d'une hiérarchie sociale et cosmologique et sert aux spéculations psychologiques. Robbe-Grillet rejette l'usage des objets pour des buts idéologiques. Il élimine de ses écrits les objets d'érudition, car il pense que le lecteur de ses romans ne doit pas sentir le besoin d'avoir recours au dictionnaire culturel pour comprendre ce qu'il est en train de lire. L'objet de Robbe-Grillet n'est ni mystérieux ni profond; il est fétiche. L'analogie entre le sujet et les objets existe toujours chez Robbe-Grillet, mais elle est dénoncée comme mystification.

⁴⁰ « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, p. 26.

Selon Robbe-Grillet, la littérature traditionnelle⁴¹ célébrait l'adjectif aux dépens de l'objet. Cet adjectif représentait un pont entre l'homme et l'univers. Or Robbe-Grillet commence à théoriser un roman similaire à la peinture moderne dans l'émancipation de ses objets de leurs qualifications anthropomorphiques restreintes. Libéré de l'adjectif limitatif, l'objet de Robbe-Grillet s'impose comme présence pure. De plus, cette présence impénétrable ne permet aucun aperçu psychologique. Comme la peinture moderne, le roman de Robbe-Grillet nous invite à lire à la lettre, à la surface, d'une manière phénoménologique, ce qui est là et rien de plus. Il ne faut donc pas que son lecteur ait recours à des informations culturelles extérieures pour encourager sa compréhension, ce qui, selon Fish, serait une impossibilité, puisque le lecteur est déjà le produit de la culture qui l'entoure.

Wolfgang Iser analyse, dans *L'Acte de lecture*, l'effet de la phénoménologie de la lecture sur le récepteur de l'œuvre littéraire. Ses conclusions mettent en cause la cohérence du sujet :

Si la division contrapuntique qui se forme au cours de la lecture rejette à l'arrière-plan les valeurs qui dominent chez le lecteur, il se produit, au cours de ce processus, un détachement du sujet par rapport à lui-même. Lorsque le sujet développe les pensées de l'auteur, le texte doit devenir présent à son esprit et, de ce fait, le sujet doit abandonner les éléments qui le déterminent lui-même.⁴²

Renoncer à ses préjugés est une opération difficile à laquelle la littérature est censée inviter. Iser insiste donc sur l'altérité du sujet lisant :

⁴¹ La colère de Robbe-Grillet n'est pas dirigée contre le roman traditionnel comme tel, mais plutôt contre les produits épigones de ses contemporains. Il accuse le réalisme socialiste de la distinction artificielle qu'il opère entre la forme et le contenu de l'œuvre. Robbe-Grillet reconnaît toutefois que « Flaubert a écrit le Nouveau Roman de 1860 et Proust, le Nouveau Roman de 1910 ». Il pense que l'écrivain « doit accepter avec orgueil de porter sa propre date, sachant qu'il n'y a pas de chef-d'œuvre dans l'éternité, mais seulement des œuvres dans l'histoire; et qu'elles ne se survivent que dans la mesure où elles ont laissé derrière elles le passé, et annoncé l'avenir. » (*Pour un nouveau roman*, p. 11)

⁴² Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyn Sznycer. Bruxelles : Ed. Pierre Mardaga, 1976, p. 280.

Cependant, la lecture n'est pas une thérapie destinée à réintroduire dans la communication les symboles dont la conscience se serait détachée ou qu'elle aurait excommuniés. Toutefois, elle nous permet de voir que le sujet est loin d'être une réalité donnée, même à sa propre conscience.⁴³

Chez Robbe-Grillet, la question de l'altérité du sujet est complexe. Ses personnages ne font plus « concurrence à l'état civil » comme ceux de Balzac. Robbe-Grillet va à l'encontre des deux tendances du roman contemporain : fresque sociale ou analyse psychologique. Selon Boisdeffre,

le succès de Balzac, de Victor Hugo romancier ou de Zola [...] tient à ceci qu'il offre à d'innombrables lecteurs la peinture d'hommes engagés dans de vastes groupes humains. Le roman d'analyse à la française, dont *Adolphe* reste le symbole, touche un public infiniment plus restreint. Or, en France, de nos jours, le roman de la conscience solitaire tend à l'emporter sur le roman social.⁴⁴

Le personnage de Robbe-Grillet n'est défini ni par ses liens sociaux ni par l'analyse psychologique. Il est dépourvu de substance n'arrivant jamais à faire le sujet de l'empathie du lecteur.

On a remarqué, dans *Le voyeur*, la schizophrénie du protagoniste qui entraîne le lecteur dans une expérience aussi schizophrénique de la lecture. Le soin heideggerien pour l'Autre (ici, le lecteur) hante l'écriture du Nouveau Romancier jusqu'à un certain point de sa carrière.

Robbe-Grillet répudie aussi la causalité et la certitude dans la construction de l'intrigue romanesque, afin d'empêcher le lecteur d'élaborer une interprétation cohérente. Dans ses romans, l'incertitude altère le sens du réel, car l'acte d'observation est une perturbation de l'objet. Comme les spectateurs font toujours partie du spectacle qu'ils métamorphosent par leur présence et leur regard, l'espace entre la nature de l'objet et la position de l'observateur devient

⁴³ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁴ Boisdeffre, *Ibid.*, p. 177.

encore plus étroit. Voilà donc la position de Robbe-Grillet sur la limitation du point de vue dans le Nouveau Roman.

Produit de l'humanisme traditionnel, le roman réaliste contre lequel se prononce Robbe-Grillet a envisagé une connexion nécessaire entre l'individu et la nature, entre le sujet et l'objet. Par conséquent, toute séparation ou distance entre les deux est devenue tragique, car la tragédie, selon Robbe-Grillet, naît de la multiplication des distances et des différences entre les humains ou entre l'homme et l'univers. La « complication narrative » et le « romanesque » ont occasionné le domaine de la tragédie, défini par Robbe-Grillet comme la « sublimation de la différence » : « le bon « personnage » du roman doit avant tout être *double*. L'intrigue sera d'autant plus « humaine » qu'elle sera plus *équivoque*. Enfin le livre entier aura d'autant plus de vérité qu'il comportera davantage de contradictions⁴⁵ ».

La tragédie est donc née de la répudiation des idées de nature ou de prédestination. À ce point, Robbe-Grillet retourne aux existentialistes, qui, selon lui, ont trahi leur pensée dans les romans qu'ils ont écrits : « Deux grandes œuvres au moins, dans les dernières décades, nous ont offert deux nouvelles formes de la complicité fatale : l'absurde et la nausée⁴⁶ ».

Pour conclure, dans la tradition humaniste, l'absurde représente l'échec de la tentative d'établir, entre l'homme et les choses, une autre relation que l'« étrangeté ». Une autre forme d'humanisme tragique, la nausée, se nourrit des « distances intérieures » ; c'est « le penchant viscéral de l'homme pour ses distances »⁴⁷. Il n'y a donc pas de rupture avec la tradition humaniste dans les deux romans de Camus et Sartre, où l'homme parle pour les objets :

Affirmer qu'il parle *pour* les choses, *avec* elles, dans leur *cœur*, revient dans ces conditions à nier leur réalité, leur présence opaque : dans cet univers peuplé de choses, celles-ci ne sont plus pour l'homme que des

⁴⁵ « Nature, humanisme, tragédie », *Pour un nouveau roman*, p. 69.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

miroirs qui lui renvoient sans fin sa propre image. Tranquilles, domestiquées, elles regardent l'homme avec son propre regard.⁴⁸

I. *La jalousie* et la question du chosisme

De la déconstruction du genre policier, Robbe-Grillet passe à la remise en cause du roman psychologique. Comme chez Sartre et Camus, dans le roman *La jalousie* aussi les objets regardent le protagoniste « avec son propre regard ». Pourtant le mérite de l'œuvre de Robbe-Grillet consiste dans la démystification de ce processus. Il expose la relation entre le mari jaloux et le monde extérieur comme insignifiante, non essentielle, et donc **pas tragique**. Il démasque aussi les prétentions du roman psychologique, basé sur l'illusion de la profondeur. À la différence du *Voyeur*, *La jalousie* est un livre purement psychologique, mais sans introspection. Il est donc un essai de déconstruction du roman psychologique. Robbe-Grillet le chosiste écrit un roman sur un des sentiments les plus pathologiques : la jalousie.

Dans « Une voie pour le roman futur » (1956)⁴⁹, Robbe-Grillet avait attaqué « la sacro-sainte analyse psychologique »⁵⁰ sur laquelle était basé le roman contemporain :

Un « bon » roman, depuis lors, est resté l'étude d'une passion – ou d'un conflit de passions, ou d'une absence de passion – dans un milieu donné. La plupart des nos romanciers contemporains du type traditionnel – c'est-à-dire ceux qui justement recueillent l'approbation des consommateurs – pourraient recopier de longs passages de *la Princesse de Clèves* ou du *Père Goriot* sans éveiller les soupçons du vaste public qui dévore leur production. [...] Mais tous avouent, sans voir là rien d'anormal, que leurs préoccupations d'écrivains datent de plusieurs siècles.⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁹ article repris dans *Pour un nouveau roman*, Paris : Éditions de Minuit, 1963, p. 15-23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15-16.

Nous remarquons dans cette citation la préoccupation de Robbe-Grillet pour les « consommateurs » du roman contemporain qu'il aimerait attirer de son côté pour les convertir à ses propres conceptions sur le rôle du roman. Pour ce faire, le romancier garde en place les préjugés romanesques qu'il aimerait changer seulement pour les dévoiler. Dans *La jalousie*, il traite, lui aussi, d'une passion, mais c'est à l'aide des éléments ludiques, afin de la déconstruire aux yeux du public qui reste naïf face aux techniques romanesques désuètes.

Le texte du roman est indifférent aux tribulations de la conscience du jaloux. Robbe-Grillet accorde plus d'attention à la description phénoménologique de la matérialité de la conscience. Arrivant dans une tradition du roman basée sur la dissolution de la réalité exécutée par la conscience, Robbe-Grillet enracine cette conscience dans le monde extérieur. À travers les propriétés « laveuses », le regard, qui se constitue en narrateur du roman de Robbe-Grillet, exécute le mouvement phénoménologique mettant le monde familier entre parenthèses afin d'oublier les idées préconçues et d'avoir accès plutôt à des images filmiques, vidées des qualifications abstraites.

La réception du *Voyeur* s'était concentrée sur la manie de la description des objets, sur la folie de Robbe-Grillet ou de son protagoniste et sur l'excès de procédés techniques gratuits qui nuiraient au roman. En réponse à ces types de commentaires, le Nouveau Romancier écrit *La jalousie*, un roman chosiste (centré sur l'objet) avec un protagoniste « fou » (paranoïaque) où la technique est incorporée dans la structure narrative d'une façon évidente par de nombreuses mises en abîme, des procédés générateurs et des répétitions nombreuses. En créant un roman « psychologique », centré sur un sentiment « humain », Robbe-Grillet pense répondre aussi aux

reproches d'anti-humanisme. Pour Bernard Dort, Mathias est la « négation de l'homme »⁵². Claude Mauriac trouve que Robbe-Grillet ignore les sentiments humains jusqu'à transformer l'homme en robot⁵³. Robert Champigny résumait la tendance de la critique à répudier l'anti-humanisme robbe-grilletien du *Voyeur* en affirmant que la déshumanisation résulte chez le romancier français de la description objective et de la narration impersonnelle⁵⁴. Robbe-Grillet centre *La jalousie* sur un sentiment psychologique. Mais la réponse la plus évidente de Robbe-Grillet dans ce nouveau roman à la critique qui l'a accusé d'anti-humaniste est en réalité la suppression de la violence contre les femmes.

Flatté par le rapprochement entre sa technique et les procédés cinématographiques, Robbe-Grillet promène l'œil de son protagoniste telle une caméra pour « personnaliser » le point de vue dans son roman.

Dans *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence* (1964), Olga Bernal évoquera les propriétés « laveuses » du regard chez Robbe-Grillet comme une tentative de « mettre fin à la psychologie d'introspection » et de « constituer une réalité selon les images immédiates de la conscience »⁵⁵. Voilà l'interprétation que donnera Bernal à cette fonction du regard dans le roman de Robbe-Grillet :

Que s'agit-il donc de laver? En remplaçant ce terme métaphorique par le terme phénoménologique de « mettre entre parenthèses » le monde familier, de feindre qu'on ne le connaît pas, on mesure mieux ce que le regard a pour fonction de discréditer. Cette feinte a pour but d'oublier les idées et les sentiments reçus pour parvenir à des images immédiates. Par image immédiate on entend une image libre de toutes préconceptions. Une image ainsi déliée peut et sera la plupart du temps extrêmement précise et matérielle, minutieuse et réaliste, telle l'image

⁵² Dort, Bernard. « Le Blanc et le noir. » *Cahiers du Sud*, 42, 330 : 301-306 (août 1955).

⁵³ Mauriac, Claude. « Alain Robbe-Grillet et le roman futur ». *Preuves*, no. 68 : 92-96 (octobre 1956).

⁵⁴ Champigny, Robert. « In Search of the Pure Récit ». *The American Society Legion of Honor Magazine*, 27, 4 : 331-343 (hiver 1956-1957), p. 337.

⁵⁵ Bernal, p. 173.

cinématographique dont la caractéristique est qu'elle ne peut pas comporter d'adjectif abstrait.⁵⁶

Bernal soutient aussi que, dans *La jalousie*, à la place du narrateur traditionnel, Robbe-Grillet instaure le regard en tant qu'autorité narrative. Le « il » ou le « je » du roman traditionnel (réaliste ou d'introspection psychologique) est remplacé par un regard qui reste subjectif et partiel :

Dans *La jalousie*, par contre, la structure traditionnelle est si radicalement détruite que le dépaysement du lecteur est total. Les repères de la forme familière étant nuls, le lecteur hésite à appeler roman une forme aussi inconnue. *La jalousie* n'a pas de véritable narrateur. D'abord parce que ce récit n'est raconté ni à la troisième ni à la première personne. L'extrême subjectivité du récit appellerait le « je » narratif, ce qui pourtant n'est pas le cas dans ce roman. Mais le roman ne se raconte pas non plus à partir d'un « il ». C'est un roman qui n'est raconté ni à la première ni à la troisième personne. C'est donc un roman où il n'y a pas de personne qui raconte....⁵⁷

À la différence de l'interprétation plus tardive de Bernal (1964), les premières lectures phénoménologiques sont critiques à l'égard du roman de Robbe-Grillet. Maurice Nadeau trouve que « le 'monde en soi' des choses et des objets ne frappe qu'à la façon d'une réalité étrangère au roman, superflue, inutile. Elle est dépourvue de 'signification' en effet, mais dans tous les sens du mot »⁵⁸. Ce constat ne pourrait pas représenter un reproche pour Robbe-Grillet qui mobilise tous ses efforts contre la « signification ». De plus, l'auteur base son roman sur un processus de déconstruction afin de montrer la fonction démystificatrice de la relation entre le sujet et la nature : il déconstruit donc cette relation en la parodiant pour critiquer son fondement. Quand les erreurs essentielles du rapport entre le sujet et l'objet seront exposées, cette relation ne

⁵⁶ *Ibid.*, 173-174.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁸ Nadeau, Maurice. « Nouvelles formules pour le roman ». *Critique*, 11, 123-124 : 707-722 (août - septembre 1957), p. 713.

constituera point un danger pour la vérité, car elle rendra explicite l'illusion qu'engendre le roman conventionnel.

À la différence du point de vue dans *Le voyeur*, le « narrateur » de *La jalousie* décrit ce que voit l'œil et limite le point de vue par des procédés qui s'approchent de la technique cinématographique. Robbe-Grillet suit-il les suggestions de lecture visuelle faites par Barthes ou Jean-Michel Royer⁵⁹? Le regard devient important pour le point de vue de la narration, car il se déplace pour nous faire voir. Le regard dont parlait Olga Bernal devient un narrateur subjectif capable même de raconter une histoire assez cohérente, comme l'a remarqué Morrisette : le propriétaire blanc d'une plantation de bananiers dans une colonie française se sent mal à l'aise dans un espace exotique parmi des habitants noirs et en compagnie d'une femme qui ne ressent pas les mêmes craintes. Comme il n'arrive pas à les comprendre, la femme et les gens du pays deviennent, aux yeux du mari jaloux, une partie du monde des objets ou de la nature. Le regard du mari, donc la conscience, entretient des relations de suspicion vis-à-vis de la femme comme une crise nécessaire au développement de la narration.

Robbe-Grillet se sert d'un aspect ludique de l'histoire pour établir sa narration : il s'agit du jeu de mots que « la jalousie » génère. C'est par l'intermédiaire de *l'objet* (la jalousie) que la communication est possible et c'est encore cet objet qui engendre *la jalousie* comme sentiment. La jalousie représente le seul moyen pour le mari de communiquer avec sa femme et avec le monde extérieur. C'est le pont qui lie le colon à sa femme qu'il suspecte d'avoir plus en commun avec le monde exotique colonisé⁶⁰. Pour cette raison, la jalousie devient un sentiment de pouvoir,

⁵⁹ Royer, Jean-Michel. « Le Voyeur accéléré ». *Les Lettres Nouvelles*, 3, 29 : 144-148 (juillet – août 1955).

⁶⁰ Comme dans *Le voyeur*, il existe un monde autre que l'environnement familial du narrateur, monde où ce narrateur se retrouve dans la position du colon.

car elle aide le mari à maintenir une autorité symbolique et problématique sur ce monde ressenti comme menace à sa liberté.

De plus, une des raisons du soupçon du mari est représentée par la lecture. Tout comme dans le roman précédent, on rencontre des personnages qui lisent. La lecture devient fondamentale (comme dans *Le Voyeur*) pour la compréhension du sentiment jaloux du protagoniste. A..., la femme du protagoniste, et Franck, le voisin, lisent tous les deux un roman africain qui, décrit plusieurs fois dans le texte, semble avoir les qualités du Nouveau Roman que Robbe-Grillet aimerait écrire. C'est peut-être un roman mise-en-abîme du roman que nous sommes en train de lire et voilà pourquoi nous sommes invités à sympathiser plus avec le couple probablement adultère qu'avec le narrateur torturé par la jalousie. Dans cette interprétation, le protagoniste devient l'incarnation du critique intransigeant, figé dans ses attentes de lecture, car il ne comprend pas le roman que sont en train de lire sa femme et Franck. Les deux autres personnages sont des lecteurs ouverts à la nouveauté, des lecteurs que Robbe-Grillet aimerait gagner. La lecture devient donc le principe générateur du roman.

La première occurrence du roman africain dans *La jalousie* est objective au sens littéral.

Le roman représente l'objet qui connecte A... et Franck :

Assise, face à la vallée, dans un des fauteuils de fabrication locale, A... lit le roman emprunté la veille, dont ils ont déjà parlé à midi. Elle poursuit sa lecture, sans détourner les yeux, jusqu'à ce que le jour soit devenu insuffisant. Alors elle relève le visage, ferme le livre – qu'elle pose à portée de sa main sur la table basse – et reste le regard fixé droit devant elle...⁶¹

On remarque le désintérêt de Robbe-Grillet pour le contenu du roman que lit sa protagoniste. Ce roman est un livre fétiche, un livre-objet. Plus tard dans le déroulement du roman de Robbe-Grillet, A... et Franck parlent du livre dont ils ont achevé la lecture. On comprend qu'ils se sont

entretenus auparavant au sujet de ce roman mais maintenant ils ont une vue d'ensemble. Avant de terminer la lecture, ils parlaient des épisodes du roman et des personnages avec une familiarité qui les rapprochait de l'intrigue. Mais il semble que le livre ne leur permet pas tout à fait ce type de lecture :

Les discussions, entre eux, se sont toujours gardées de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni aucune qualité du récit. En revanche il leur arrive souvent de reprocher aux héros eux-mêmes certains actes, ou certains traits de caractère, comme ils le feraient pour des amis communs.⁶²

Le livre ne leur permet pas d'aller très loin dans leur tentative d'interpréter les faits comme s'il s'agissait d'événements réels, car il multiplie les possibilités de lecture et invite à la relecture et à la remise en question des opinions formulées prématurément :

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, échangeant des sourires, s'excitant au jeu, sans doute un peu grisés par cette prolifération...⁶³

Robbe-Grillet présente, dans la description de deux lecteurs complices dans le plaisir qu'ils prennent à la lecture d'un livre peu orthodoxe, une image du lecteur qu'il désirerait voir en train de lire son livre et de jouir du vertige de ses répétitions, de ses mises en abîme et de ses descriptions. En effet, il est conscient que les bifurcations de la narration pourraient ennuyer beaucoup d'autres lecteurs, tels les critiques qui lui ont reproché l'emploi de cette technique dans *Le voyeur*.

Les deux personnages lecteurs dans *La jalousie* suggèrent des interprétations qu'ils révoquent par la suite, car ils se rendent compte que ce serait inutile d'élaborer davantage pour

⁶¹ *La jalousie*, p. 16.

⁶² *Ibid.*, p. 82.

enrichir ou changer le contenu du livre afin de satisfaire leur propre plaisir : « Franck balaye 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'elle sont : on ne change rien à la réalité⁶⁴ ». Il s'agit de la réalité du roman mais, d'une autre manière, de la réalité de A... et de Franck aussi. À une reprise, plus précisément au retour de la ville en voiture, le narrateur se réfère aux deux en tant que personnages : « Les deux personnages s'approchent aussitôt l'un de l'autre, devant le capot de la voiture. La silhouette de Franck, plus massive, masque entièrement celle de A..., située par derrière, sur le trajet du même rayon⁶⁵ ». Leur complicité, qui rend le mari de A... parfois fou de jalousie, est souvent ponctuée par des discussions autour du roman africain. Une conversation sur la quinine les amène au personnage féminin du roman qu'ils sont en train de lire et à son aventure avec un indigène, aventure qui choque Franck, qui est ouvertement raciste, alors que A... comprend très bien⁶⁶.

Ce n'est qu'à la toute fin de *La jalousie* que l'on en apprend davantage sur le roman que les deux personnages lisent :

Les complications psychologiques mises à part, il s'agit d'un récit classique sur la vie coloniale, en Afrique, avec description de tornade, révolte indigène et histoires de club. A... et Franck en parlent avec animation, tout en buvant à petites gorgées le mélange de cognac et d'eau gazeuse servi par la maîtresse de maison dans les trois verres.⁶⁷

On comprend que ce roman africain est écrit par un colon ou au moins du point de vue d'un colon. C'est un roman classique mais qui se sape lui-même, car, comme le narrateur de *La jalousie* nous le décrit, on se rend compte qu'il s'agit plutôt d'un Beckett africain :

⁶³ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 193-194.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 215-216.

Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation toute récente; et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture.⁶⁸

Le roman que les deux personnages de *La jalousie* sont en train de lire est un livre contradictoire, avec une intrigue qui se déconstruit au fur et à mesure de son évolution. C'est un roman qui pourrait représenter, d'une certaine façon, un clin d'œil aux lecteurs « réels » de Robbe-Grillet pour les diriger dans le processus de lecture. Robbe-Grillet prend donc soin de manipuler ses lecteurs dans la compréhension du roman. Pour arriver à ce but, l'auteur français inclut la théorie dans son roman, d'une façon évidente. Il incorpore le reproche d'excès technique que lui font certains critiques (tel Denis Cheetham, Pamela Hansford Johnson ou Goronwy Rees) au sein même de son deuxième roman.

En analysant une nouvelle de Henry James, « The Figure in the Carpet » (1896), dans *L'Acte de lecture*, Wolfgang Iser définit la mise en abîme comme le phénomène lors duquel « le rapport de l'œuvre à son interprétation devient *sujet* littéraire »⁶⁹. Iser insiste sur l'échec de tout critique qui essaie d'utiliser des normes littéraires désuètes pour interpréter certaines œuvres contemporaines :

Or il se fait que le critique échoue : l'œuvre ne se laisse arracher aucun message, le sens ne se laisse réduire à aucune signification discursive; la signification résiste à toute tentative de réification. Les normes du dix-neuvième siècle ne fonctionnent plus, le texte de fiction se refuse à être consommé.⁷⁰

⁶⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁶⁹ Iser, *L'Acte de lecture*, p. 21.

⁷⁰ Iser, p. 27.

La fonction du texte change grâce à une nouvelle compréhension du rôle de la représentation.

Iser explique la vocation référentielle de la littérature du passé :

la fiction devient un moyen important de compenser des déficiences des autres systèmes de connaissance et d'explication. La littérature étend à ce moment-là ses frontières jusqu'à inclure dans son territoire presque tous les autres systèmes et à les traiter dans ses textes. Elle répond aux questions que les autres systèmes avaient renoncé à résoudre. C'est ainsi que l'on a cherché dans la littérature des messages – cela n'a rien d'étonnant puisque la fiction offrait précisément les informations que les autres systèmes ne pouvaient plus donner.⁷¹

Ce rôle de compensation du savoir qu'avait la littérature est révolu depuis longtemps pour le Nouveau Roman. Dans *La jalousie*, Robbe-Grillet expérimente les conditions de possibilité de l'avènement d'une littérature réflexive. Ce que le critique cherche pour comprendre le roman de Robbe-Grillet saute aux yeux; le romancier français prend le soin de s'expliquer à plusieurs reprises, à l'aide des mises en abîme. Le critique qui résiste à l'entreprise dictée ou suggérée par Robbe-Grillet se trouve dans le même piège que le narrateur dans la nouvelle de Henry James :

« Il était hors de doute que pour lui ce point capital qui nous échappait totalement sautait aux yeux. Je hasardais que ce devait être un élément fondamental du plan d'ensemble, quelque chose comme une image compliquée dans un tapis d'Orient. Vereker approuva chaleureusement cette comparaison et en employa une autre : « C'est le fil, dit-il, qui relie mes perles ». ⁷²

Il n'en demeure pas moins que le « fil narratif » ne relie pas les diverses voies de l'intrigue, mais les ramifie davantage. Tout comme chez Henry James, chez Robbe-Grillet le visuel remplace la compréhension discursive :

⁷¹ *Ibid.*, p. 26-27.

⁷² James, Henry. *The Figure in the Carpet (The Complete Tales IX)*. Philadelphie, New York : Ed. Leon Edel, 1964, p. 276. Traduction française : *L'image dans le tapis*. Trad. Marie Canavaggio. Paris : Ed. Pierre Horay, 1957, p. 18.

Comme il ne peut appréhender le sens comme une chose, le critique ne rencontre que le vide. Comme ce vide ne peut être comblé par une signification discursive, toute tentative de ce genre débouche sur un non-sens. Le critique trouve lui-même le mot qui convient pour définir cette autre qualité du sens que James souligne à sa façon en intitulant sa nouvelle « L'image dans le tapis », qualité que Vereker confirme en présence du critique : « Le sens a le caractère d'une image ». ⁷³

L'image chez Robbe-Grillet est pertinente pour la compréhension du « sens ». A... en train de se brosser les cheveux, le mille-pattes grimant sur le mur du salon ou de la chambre, le livre lu par A... et Franck, la chanson autochtone, sont toutes des images qui aident le lecteur à pénétrer le mystère de la narration et de la jalousie du protagoniste ⁷⁴.

Si le vide était le thème générateur dans *Le voyeur* (comme l'ont remarqué Barthes et Blanchot), la répétition des mêmes scènes sous diverses formes (incitant à la relecture) crée la substance de *La jalousie*. Le Nouveau Roman célèbre les capacités productrices du langage aux dépens de l'intrigue et du personnage. Les thèmes génératifs prennent la place des éléments d'ordre dans ce type de roman. Dans *La jalousie*, la répétition obsessionnelle de la mort du mille-pattes produit le rythme interne du livre et donne une cohésion à la dispersion apparente du matériel romanesque.

Mais la multiplication des creux dans *La jalousie* se transforme, paradoxalement, en prolifération de sens. Cette prolifération opère dans l'espace : elle est horizontale dans la

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ Le lecteur de Marcel Proust se rappelle la jalousie qui a intéressé aussi cet auteur en tant que mécanisme psychologique pour la construction du roman. À la différence de l'auteur d'*Un amour de Swann*, Robbe-Grillet n'utilise ni l'évidence ni la causalité afin de produire la jalousie comme introspection. Dans *La jalousie* de Robbe-Grillet, le préjugé du mari existe dès le début et évolue avec la narration des faits. Le personnage ne devient donc pas jaloux; il *est* jaloux même avant que le roman ait commencé. Sa jalousie est mentionnée dans le titre du livre (même si on pourrait interpréter ce titre comme une invitation à une lecture chosiste – la jalousie comme objet). Ce préjugé, la jalousie du protagoniste, rend les objets compréhensibles.

répétition obsessionnelle du moindre détail (la tache sur le mur) et verticale dans la régression infinie de la mise en abîme. Le roman africain que Franck et A... lisent ensemble et une chanson indigène fonctionnent comme des pièces mystérieuses d'art dont l'inintelligibilité est reprise, à son tour, par le livre que nous, lecteurs, sommes en train de lire : « L'homme chante un air indigène, une très longue phrase sans paroles qui semble ne devoir jamais finir, bien qu'elle s'arrête tout à coup, sans raison plausible⁷⁵ ».

Il existe une plénitude de mises en abîme dans *La jalousie*. Le narrateur décrit, par exemple, excessivement les mouvements mécaniques de A... qui se brosse les cheveux. La répétition automatique de la réorganisation des boucles et les ondulations de la chevelure de A... produisent la métaphore abyssale du livre. Comme le mouvement d'ouverture et de clôture des lames de la jalousie, les boucles de A... qui s'étendent ou se contractent quand elle passe le peigne, désignent les tendances du roman entier à se dilater ou se réduire au hasard :

Le long de la chevelure défaite, la brosse descend avec un bruit léger, qui tient du souffle et du crépitement. À peine arrivée en bas, très vite, elle remonte vers la tête, où elle frappe de toute la surface des poils, avant de glisser derechef sur la masse noire, ovale couleur d'os dont le manche, assez court, disparaît presque entièrement dans la main qui l'enserme avec fermeté... À gauche de cette raie, l'autre moitié de la chevelure noire pend librement jusqu'à la taille, en ondulations souples...⁷⁶

Les mouvements de A... qui brosse ses cheveux évoquent le fonctionnement du roman, qui retourne sans cesse sur lui-même en reprenant les mêmes scènes pour les présenter dans une nouvelle lumière. Nous pouvons aussi remarquer la violence dans la description des gestes (« frappe », « fermeté », etc.), qui crée une violence diégétique à laquelle le lecteur de Robbe-Grillet doit s'habituer de plus en plus.

⁷⁵ *La jalousie*, p. 119.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

Fait encore plus intéressant, le roman de Robbe-Grillet est finalement « illisible », telle la chanson mystérieuse interprétée par le chauffeur indigène. Nous interprétons la description de cette mélodie indigène comme une mise en abîme de plus de la narration de Robbe-Grillet:

À d'autres endroits, en revanche, quelque chose semble en train de se terminer; tout l'indique : une retombée progressive, le calme retrouvé, le sentiment que plus rien ne reste à dire; mais après la note qui devait être la dernière en vient une suivante, sans la moindre solution de continuité, avec la même aisance, puis une autre, et d'autres à la suite, et l'auditeur se croit transporté en plein cœur du poème... quand là, tout s'arrête, sans avoir prévenu.⁷⁷

Le rôle du Nouveau Roman est, selon Robbe-Grillet, de veiller à ce que le lecteur ne soit pas pris dans l'illusion confortable et plaisante qui demeure « au cœur du poème ». Le roman devient un cauchemar pour le lecteur qui était habitué à y trouver un endroit confortable pour fuir les responsabilités quotidiennes. Loin d'offrir un refuge, le Nouveau Roman torture la conscience du lecteur en lui posant des questions difficiles et en l'obligeant à collaborer d'une façon active au déroulement de l'intrigue sans pour autant lui laisser une liberté d'interprétation, car l'écriture de Robbe-Grillet ne constitue pas une *opera aperta*. La mise en abîme est un des procédés les plus connus qui ont pour but d'impliquer le lecteur dans la production du texte.

Certains critiques font preuve de peu de patience envers les procédés techniques de Robbe-Grillet et, par conséquent, au lieu de les rapprocher du cinéma ou des arts visuels, les rejettent d'emblée. Bernard Frank⁷⁸ considère que *Le Voyeur* est la fin du subjectivisme, ou « un objet où l'auteur serait absent »⁷⁹. Le critique reproche à Robbe-Grillet la tentative d'écrire un

⁷⁷ *Ibid.*, p. 100-101.

⁷⁸ Frank, Bernard. *Le dernier des Mohicans*. Paris : Fasquelle, 1956, p. 116-134. Repris dans *Romans et essais*. Paris : Flammarion, 1999, p. 831-845.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 836.

roman qui refléterait ses principes théoriques. Selon Frank, Robbe-Grillet déteste la littérature et écrit seulement pour la saper :

Robbe-Grillet n'aimait pas écrire, n'aimait pas la littérature, ne pensait pas qu'il avait des dons spéciaux pour cela, mais le dieu de la littérature l'avait choisi, désigné à la foule des fidèles, en gémissant, il écrivait donc, avec ou sans talent, il serait le romancier de son temps.⁸⁰

L'ironie du critique ne s'arrête pas là. Très virulent, Frank accuse le romancier d'avoir « du toupet » pour « arriver à confondre un roman de laboratoire avec le roman, avec la littérature d'aujourd'hui »⁸¹. Selon Frank, le roman de Robbe-Grillet est vite « épuisé » par « un commentaire intelligent »⁸². La colère du critique reste injustifiée car *Les gommes* et *Le voyeur*, tout comme les romans suivants, continueront à susciter des interprétations diverses.

Le reproche principal formulé par Frank reste l'absence de « l'homme » dans l'univers robbe-grilletien, peuplé par des objets :

Lorsque Tolstoï écrivait *Guerre et Paix*, Stendhal *Le Rouge et le Noir*, Faulkner *Absalom ! Absalom !* croit-on par hasard que ces écrivains ne rêvaient pas, eux aussi, et avec des titres plus justes, de déposer dans leur siècle et dans les siècles futurs des objets, des minéraux, des choses irréfutables, sans merci ? Il y a désormais l'homme de Faulkner, l'homme de Tolstoï, l'homme de Beckett, il n'y a pas encore l'homme de Robbe-Grillet.⁸³

En passant, l'homme (ou plutôt son absence) de Beckett montre beaucoup de ressemblance avec celui de Robbe-Grillet. Le commentaire de Frank ne vise pas la question de l'humanisme chez Robbe-Grillet, mais l'absence de « statut civil » de ses personnages.

Si l'homme est invisible dans les romans de Robbe-Grillet, l'auteur, lui, y est présent, selon le critique, à travers « ses manies ». Dans la collaboration entre Robbe-Grillet et Barthes,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 836.

⁸¹ *Ibid.*, p. 836.

⁸² *Ibid.*, p. 837.

Frank entrevoit une menace contre la littérature contemporaine, basée sur des procédés qui lui sont familiers. Robbe-Grillet serait le promoteur d'un roman « sans talent, sans subjectivité, sans écrivain »⁸⁴. Pour répondre à cette attaque, Robbe-Grillet écrira un roman « subjectif » (*La jalousie*) et, par la suite, interviendra, en guise de présence auctoriale, dans un de ses propres romans (*Dans le labyrinthe*). L'absence de l'homme dans le roman de Robbe-Grillet est corroborée, selon une partie de la critique, par l'emploi excessif des moyens techniques estimés inutiles par cette même critique.

Pour célébrer la gratuité de la technique qu'on lui a reprochée, Robbe-Grillet multiplie les mises en abîme dans *La jalousie*. Il alterne la méditation sur l'air indigène avec la description de A... en train d'écrire une lettre inspirée par les mélodies mystérieuses qui semblent être la même chanson, produite à l'infini :

Sans doute est-ce toujours le même poème qui se continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ.⁸⁵

Le roman *La jalousie* est basé sur la même structure : des répétitions obsessionnelles et le retour brusque aux variantes peu nombreuses qui génèrent le texte. Les signifiants génèrent les significations à la façon de la chanson indigène, illisible mais fascinante.

Robbe-Grillet rejette la fiction conventionnelle qui cache son artifice pour prétendre être réelle. Pourtant, la scène du mille-pattes montre que son roman fonctionne simultanément à deux niveaux : réflexif et référentiel. Robbe-Grillet déconstruit les conventions du roman traditionnel

⁸³ *Ibid.*, p. 837.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 838.

en les gardant en place et en les représentant en excès. Il assume entièrement l'artifice de son œuvre, car il pense que « *there is no natural order, either moral, political, or narrative; there are only human orders created by man, with all that that implies in terms of the provisional and the arbitrary*⁸⁶ ».

La déconstruction qu'opère Robbe-Grillet a pour but de dévoiler les conventions de la rhétorique traditionnelle ainsi que de démasquer l'idéologie qui soutient ces conventions. Sa critique du roman traditionnel est en même temps une critique de l'humanisme qui s'approche de la philosophie de Heidegger dans son refus d'accepter l'aliénation comme nécessaire à l'existence humaine⁸⁷.

En lisant « Nature, humanisme, tragédie », nous remarquons que, dans sa critique de l'humanisme anthropomorphique et dans sa recherche du phénomène de l'être, Robbe-Grillet est heideggerien. Selon cette tradition de pensée, il est important que les objets remplacent la conscience du sujet. Il s'agit donc d'une objectivation de l'individu telle qu'on a pu la remarquer dans le roman précédent. Dans *La jalousie*, la projection, l'anticipation et la limitation de la compréhension du personnage principal sont aussi dues aux restrictions de l'objet (la jalousie à travers laquelle le protagoniste regarde le monde extérieur). C'est à la lumière de ce mouvement dialectique que la jalousie comme sentiment se laisse comprendre. De la même manière, A... devient un objet seulement pour prendre le pouvoir, pour imposer sa présence sur la conscience tourmentée de son mari. Cette dialectique révèle l'inauthenticité du tourment psychologique, car

⁸⁵ *La jalousie*, p. 101.

⁸⁶ cité par Ben Stoltzfus dans *Alain Robbe-Grillet. The Body of the Text*. Associated University Presses Inc., 1985, p. 24.

⁸⁷ Dans sa « Lettre sur l'humanisme », datée de 1946, Martin Heidegger s'est prononcé contre l'idée de l'aliénation comme étant constitutive de l'essence de l'humanité. Il pensait que la *Geworfenheit* (ou l'état « d'être-jeté-dans-le-monde ») pourrait être surmontée à l'aide du langage, en reconsidérant la relation entre l'individu et la vérité de l'Être. Heidegger a montré

la jalousie est maintenue pour surmonter l'anxiété et la peur du mari confronté à la personnalité « mystérieuse » de sa femme. La critique qui s'est penchée sur l'emploi des objets chez le Nouveau Romancier a remarqué la tendance phénoménologique de Robbe-Grillet à décrire la présence de l'objet, son « être-là ». Nous soutenons que Robbe-Grillet, qui ne veut pas se laisser étiqueter, réagira contre ce type de lecture dans le roman suivant, *Dans le labyrinthe*.

La jalousie dans ce roman représente l'équivalent métaphorique de l'absurde et de la nausée. Néanmoins, en l'exposant comme substitut, Robbe-Grillet réussit à échapper au piège métaphysique qu'il a dénoncé auparavant. Le romancier réagit ici à la tradition existentialiste, donc contre des écrivains contemporains établis. Le roman de Robbe-Grillet rejette donc la métaphysique, concept que Gaétan Picon⁸⁸ critiquait dans *Le voyeur*. Picon trouvait que « l'allégorie métaphysique » proposée par le deuxième roman de Robbe-Grillet était élaborée à l'aide de l'intertexte et d'une technique qui alourdissait inutilement le style :

Le voyeur est le type même du produit de culture, et il est assez étrange d'entendre dire que 'tout est nouveau dans ce livre' où nous pouvons saluer au passage l'influence spirituelle de Kafka et l'influence technique de Faulkner, la conception phénoménologique de l'objet et la conception existentialiste de l'homme, sans parler... de rappels d'Albert Camus et de Graham Greene.⁸⁹

Marie-Josèphe Rustan soutenait elle aussi que *Le voyeur* posait « peut-être les prémices dérisoires, mais absolument nécessaires, de la réconciliation entre le monde et l'homme »⁹⁰.

Pour répondre à d'autres critiques qui se sont éloignées des attentes anti - récupératrices de Robbe-Grillet à la réception du *Voyeur* (attentes exprimées dans ses essais théoriques des

que la tâche principale du penseur de l'humanisme était de sauver l'Être de l'oubli et l'homme de l'aliénation que cet oubli entraîne.

⁸⁸ Picon, Gaétan. « Le problème du *Voyeur*. » *Mercure de France*, 325, 1106 : 303-309 (octobre 1955).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 306.

années 50), dans *La jalousie*, le romancier ridiculise la tentative de son narrateur de structurer la réalité indisciplinée et fait de la folie un trait caractéristique de sa narration, basée sur des répétitions qui n'apportent rien à la compréhension. Pour critiquer cette tendance paranoïaque, le Nouveau Romancier pousse son narrateur à décrire en détail la position ordonnée des bananiers sur la plantation, ce qui ennuie le lecteur. La folie remarquée par certains commentateurs du *Voyeur* (Bruce Morrisette, Goronwy Rees, Bernard Frank) devient ici principe générateur de la narration.

Comme dans *Le voyeur*, le lecteur fait attention aux détails excessifs fournis par Robbe-Grillet en espérant qu'ils ouvriront la voie de l'interprétation du livre. Mais l'effort s'avère vain, car, tout comme dans le roman précédent et comme l'a remarqué Barthes, les descriptions des objets ne servent pas à éclairer l'intrigue. La critique de Robbe-Grillet est née de l'exécution excessive et donc caricaturale de la technique romanesque visée :

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. La rangée médiane, qui devait avoir dix-huit plants s'il s'agissait d'un trapèze véritable, n'en comporte ainsi que seize [...]

...Sans s'occuper de l'ordre dans lequel se trouvent les bananiers réellement visibles et les bananiers coupés, la sixième ligne donne les nombres suivants : vingt-deux, vingt-et-un, vingt, dix-neuf – qui représente respectivement le rectangle, le vrai trapèze, le trapèze à bord incurvé, le même enfin après déduction des pieds abattus pour la récolte.⁹¹

⁹⁰ Rustan, Marie-Josèphe. « Roman de l'objet ou roman de la personne ». *La vie intellectuelle*, 27 : 101-112 (octobre 1955), p. 112.

⁹¹ *La jalousie*, p. 35-36.

En 1957, Alain Bousquet cite *Les gommages*, *Le voyeur* et *La jalousie* dans un article dédié au roman contemporain et remarque la précision obsédante, maniaque, de la description géométrique qui relie les trois livres⁹².

Dans *Le miroir qui revient*, Robbe-Grillet s'exprime sur la technique narrative qu'il utilise dans *La jalousie* :

Quant au narrateur absent de *La jalousie*, il est lui-même comme le point aveugle dans un texte basé sur les choses que son regard tente désespérément de mettre en ordre, de tenir en main, contre la conspiration qui menace à chaque instant de faire chavirer les fragiles échafaudages de son « colonialisme » : 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.⁹³

Le mari de *La jalousie*, tout comme Mathias du *Voyeur*, fait des efforts surhumains pour dominer la narration. C'est aussi un effort de persuasion du lecteur. Robbe-Grillet, qui avait flatté le lecteur pour le déterminer à accepter sa théorie du roman, l'apostrophe pour se confier à des critiques qui n'ont pas compris le rôle de ses narrateurs :

Il est quand même étrange que tant de lecteurs, qui n'étaient pas tous dépourvus de sensibilité, ni d'intelligence, se soient laissés abuser à ce point. Si j'ouvre aujourd'hui *Le voyeur* ou *La jalousie*, ce qui me saute aux yeux dès l'abord, c'est précisément le difficile et inlassable combat mené par la voix narratrice, celle de Mathias le voyageur comme celle du mari sans nom, contre le délire qui les guette et qui affleure à maint détour de phrase, pour prendre même plus d'une fois le dessus tout au long d'un paragraphe.⁹⁴

Le psychopathe du *Voyeur*, comme l'a caractérisé Morrissette, laisse la place à un protagoniste paranoïaque dans *La jalousie*. L'auteur crée un narrateur obsédé par l'ordre et

⁹² Bousquet, Alain. « Roman d'avant-grade et antiroman ». *Preuves*, no. 79 : 79-80 (septembre 1957).

⁹³ Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris : Ed. de Minuit, 1984, p. 39-40.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

persécuté par le hasard et par tout ce qu'il n'arrive pas à maîtriser. En même temps, le romancier rend le lecteur conscient de la difformité du monde extérieur vu par le protagoniste à travers la jalousie. Ce n'est pas une difformité constitutive, mais circonstancielle, car la conscience individuelle ne peut rendre compte du monde entier, mais d'une partie limitée du dehors, et dans sa sélection cette conscience se révèle plus elle-même qu'elle ne révèle le monde extérieur.

Au sens littéral ainsi que figuratif, *la jalousie* coordonne le point de vue dans le roman. Elle joue le rôle d'un objectif de caméra. Le narrateur sait que son point de vue est restreint et doit se limiter à des fragments, car son regard essaie de pénétrer « les embrasures béantes » de toutes les fenêtres. Quand il est seul, il ressent toutefois un plaisir voyeur en ouvrant les volets : « Du moment que la chambre est vide, il n'y a aucune raison pour ne pas ouvrir les jalousies, qui garnissent entièrement les trois fenêtres à la place des carreaux⁹⁵ ». De plus, il jouit quand il ouvre et ferme les lames de la jalousie :

Les douze séries sont identiques : seize lames de bois manœuvrées ensemble par une baguette latérale, disposée verticalement contre le montant externe. Les seize lames d'une même série demeurent constamment parallèles. Quand le système est clos, elles sont appliquées l'une contre l'autre par leurs bords, se recouvrant mutuellement d'environ un centimètre. En poussant la baguette vers le bas, on diminue l'inclinaison des lames, créant ainsi une série de jours dont la largeur s'accroît progressivement.⁹⁶

La longue description de la jalousie attire l'attention sur sa fonction importante, celle de représenter le médium qui rend le regard possible. L'insistance du narrateur sur le fonctionnement de la jalousie est auto-réflexive. Le narrateur sait que cette jalousie l'empêche d'apprendre plus sur le monde extérieur à son univers clos (la maison d'où il espionne). Par conséquent, quand sa tentative d'expliquer une scène devient trop frustrante, il renonce à cette

⁹⁵ *La jalousie*, p. 179.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 180.

entreprise sans anxiété : « Par les fentes d'une jalousie entrouverte – un peu tard – il est évidemment impossible de distinguer quoi que ce soit. Il ne reste plus qu'à refermer, en manœuvrant la baguette latérale qui commande un groupe de lames⁹⁷ ».

Littéralement, *la jalousie* symbolise le seul contact du narrateur avec le monde extérieur. Au sens figuratif, Robbe-Grillet dépersonnalise la jalousie. Il l'examine d'un point de vue phénoménologique, en termes de tendances discursives. En tant que disposition psychologique par excellence, la jalousie paraît être le meilleur choix de Robbe-Grillet, et non pas seulement pour l'effet du jeu de mots, mais parce qu'elle lui permet de démentir l'illusion de la possibilité de créer un personnage purement psychologique.

Contrairement aux attentes communes, Robbe-Grillet n'abuse pas de la compulsion paranoïaque de la jalousie pour expliquer le fonctionnement du monde entier. Comme nous l'avons déjà vu lors de la citation antérieure, le narrateur de Robbe-Grillet ne cherche pas des éclaircissements exhaustifs. Au contraire, il est indifférent par rapport à ce qu'il ne peut pas voir à travers les lames de la jalousie. Il est conscient de la structure oblique du médium qui rend possible son regard. La jalousie mesure et découpe le monde pour lui.

Dans *La jalousie*, la conscience du mari représente, pour le lecteur, la seule fenêtre vers le roman. Notre champ de vision devient donc terriblement limité, car le narrateur se comporte telle une caméra qui se promènerait en changeant constamment de position pour percevoir des détails inutiles, pour distraire l'attention. En effet, la réalité n'est pas nécessairement désordonnée, ou, si elle l'est, cette imperfection est perçue comme telle seulement à cause d'un défaut dans le champ de vision. On est loin de l'« impersonnalité » du *Voyeur*, remarquée par Robert Champigny.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

La paranoïa du personnage devient une caractéristique du texte même. La répétition obsessionnelle, le rappel maniaque de tous les détails, la compulsion permanente pour l'interprétation arrivent, paradoxalement, à se transformer en éléments de la cohésion du livre. L'impulsion irrésistible du narrateur de retourner aux mêmes images n'implique en aucun cas une téléologie. Les activités du roman n'aboutissent à aucun résultat. Tous les événements semblent suspendus dans un temps irréel. Afin de donner l'illusion du manque de chronologie, *La jalousie* se termine au moment du début. De plus, il n'y a pas de désir d'arriver à la fin d'un incident. Une tache sur le mur laissée par le mille-pattes, par exemple, génère une image qui n'a pas de signification au-delà d'elle-même :

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'amenuisent pour n'être plus que des lignes, tandis que l'autre bord de la tache se rétracte en laissant derrière soi un appendice pédonculé. Celui-ci grossit à son tour, un instant; puis tout s'efface d'un seul coup.⁹⁸

L'abus de métaphores est censé dérouter la critique qui avait remarqué le manque complet de figures de style dans *Le voyeur*⁹⁹. L'image de la tache a pour fonction de produire sa propre chaîne métonymique de significations, chaîne qui finit par se connecter dans un réseau métaphorique à travers les associations qui résultent de ce réseau. En abusant de la métaphore dans ce roman, Robbe-Grillet se contredit-il lui-même? Non, car, dans l'emploi de la métaphore, il critiquait le manque d'innocence et le bagage de significations cachées qui accompagnent ce procédé stylistique.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁹ Barthes, Roland. « Littérature littéraire ». *Critique*, nos. 100-101 : 820-826 (septembre - octobre 1955) ; repris dans *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 63-70.

Le lecteur apprend à se délecter par la répétition de la même scène, sans ressentir la nécessité de donner du poids aux coïncidences ou aux relations entre les signifiants et les signifiés. Le lecteur se contente donc du simple jeu de signifiants, car il ne peut rien trouver au-delà de ce jeu, aucune coïncidence nécessaire entre le texte et le monde extérieur.

La jalousie aide le narrateur à organiser la réalité en la divisant en portions maniables, d'où la tendance à fragmenter les gens. Franck est désigné par « la chemise », le boy, par « le bras marron »; le chauffeur est « l'oreille », A..., « la masse de cheveux noirs » et le narrateur, « l'œil ». L'emploi des éléments inanimés pour désigner les personnes humaines est une synecdoque qui renvoie au procédé de l'abus des adjectifs anthropomorphiques pour évoquer les objets. Robbe-Grillet ne nie pas la relation entre l'inanimé et l'animé; il l'exécute dans l'autre sens. En insistant sur la réduction inévitable du champ de vision, il attire l'attention de son lecteur sur le caractère arbitraire de cette relation. Il coupe la réalité en morceaux irréguliers. Les détails aident le lecteur à comprendre dans la mesure où ils empêchent la compréhension définitive. Occupé par les nombreux détails qu'il veut ordonner ou sélectionner, le narrateur laisse peu de place à la création d'une signification quelconque. Ou, plutôt, au lieu de se stabiliser, la signification commence à proliférer. Les trous dans la narration sont des abîmes de signification. Par la fragmentation, le narrateur s'efforce de déplacer les significations qui tentent de percer dans le texte.

En tant que produit secondaire de la description, la fragmentation devient inévitable, car les traits des objets ne peuvent être décrits qu'un par un. La fragmentation prolifère donc en proportion avec les détails de la description et produit des trous, des parties qui manquent, des paragraphes incomplets. En regardant à travers la jalousie, le narrateur manque les huit neuvièmes des scènes qu'il imagine.

Le vide comme procédé générateur du *Voyeur* revient dans *La jalousie* sous d'autres formes¹⁰⁰. Lors d'un dîner duquel Franck le voisin est absent, par exemple, cette absence est décrite non pas simplement comme absence, mais, d'une manière heideggerienne, comme la présence d'un trou, un espace libre entre la marge de la table et le dos de la chaise. De la même manière, le mari remarque aussi les parties qui manquent dans sa plantation de bananiers. Néanmoins, pour autant qu'il puisse nommer, compter ou décrire les pièces qui manquent, l'absence ne lui causera pas d'anxiété ou d'ennui. Jacques Leenhardt affirme que le narrateur de Robbe-Grillet tolère les figures irrégulières si elles sont géométriques afin qu'il puisse les comprendre¹⁰¹. Comme modalité de contrôle, ce narrateur produit et rend présentes ses propres fantaisies et distorsions de la réalité.

En exposant d'une manière excessive l'anxiété du narrateur dans *La jalousie*, Robbe-Grillet garde le préjugé humaniste de la construction du sens (ici, psychologique) afin de démasquer sa prétention. Il est aussi littéralement (et par dérision) fidèle à la tradition réaliste de la mimésis. Polémiques à l'idée que la littérature devait viser à atteindre la condition de l'analogie parfait du monde, les descriptions excessives de Robbe-Grillet, qui tentent d'imiter la photographie, s'approchent de l'hypperréalisme.

En 1955, Bernard Dort¹⁰² voyait dans le personnage de Mathias une machine et la négation de l'homme. En analysant *Les gommages*, Claude Mauriac remarque lui aussi que Robbe-Grillet néglige les sentiments humains et transforme l'individu en robot¹⁰³. La querelle du

¹⁰⁰ Dans *Dans le labyrinthe* aussi Robbe-Grillet décrit des objets par les traces que leur absence laisse dans la poussière.

¹⁰¹ cité par Ilona Leki dans *Alain Robbe-Grillet*. Boston : G. K. Hall, 1983, p. 57-58.

¹⁰² Dort, Bernard. « Le Blanc et le noir ». *Cahiers du Sud*, 42, 330 : 301-306 (août 1955).

¹⁰³ Mauriac, Claude. « Alain Robbe-Grillet et le roman futur ». *Preuves*, no. 68 : 92-96 (octobre 1956).

Voyeur démontre le scandale moral qu'a engendré le deuxième roman de Robbe-Grillet où une fillette est victime de violence sexuelle.

À la différence du *Voyeur*, la violence est atténuée dans *La jalousie*. Elle n'est plus dirigée contre un être humain. On est loin de l'attitude du « psychopathe » Mathias. L'événement le plus violent du roman concerne l'écrasement d'un mille-pattes lors d'un dîner. Franck, le voisin, qui remarque le malaise de A... à la vue du mille-pattes dans le salon, écrase l'insecte contre le mur avec une serviette et le tue en lui marchant dessus sur le sol. La même scène se répète sept fois dans le livre. L'insecte grandit à chaque fois dans l'imagination du narrateur et la tache qu'il laisse sur le mur forme un champ sémantique de correspondances et d'associations dont les connotations prolifèrent à travers le texte. Le narrateur attache l'incident du mille-pattes à des événements différents, imaginaires ou non, qui se seraient produits sur la plantation. Il compare le bruit fait par les pattes de l'insecte sur le mur avec celui fait par le peigne dans les cheveux de A... : « Il est possible, en approchant l'oreille, de percevoir le grésillement léger qu'elles produisent. Le bruit est celui du peigne dans la longue chevelure¹⁰⁴ ».

L'anecdote avance à travers les répétitions de la scène du mille-pattes dans l'imagination du mari. La dernière apparition de cette scène marque le climax du tourment psychologique du narrateur et équivaut à son désir inconscient de chasser Franck du roman. Cette fois-ci, le mille-pattes assume des proportions énormes et sa torture coïncide avec l'écrasement de la voiture de Franck : « Aussitôt des flammes jaillissent. Toute la brousse en est illuminée, dans le crépitement de l'incendie qui se propage. C'est le bruit que fait le mille-pattes, de nouveau immobile sur le mur, en plein milieu du panneau¹⁰⁵ ».

¹⁰⁴ *La jalousie*, p. 164-165.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 167.

En associant l'écrasement du mille-pattes avec des événements divers et en le déformant à chaque répétition, Robbe-Grillet expose le caractère inadéquat de la nécessité de ces connexions. De plus, il montre comment l'analyse psychologique mystifie la réalité au lieu de la représenter mieux. Les rapports entre des événements disparates faits par l'imagination du mari jaloux ne doivent pas être considérés comme inhérents à la réalité, car ils sont seulement accidentels et leur contingence n'influence pas la nature du monde. Bruce Morrissette¹⁰⁶, qui cherche à récupérer le sens caché dans la narration de Robbe-Grillet, donne une signification sexuelle aux épisodes de l'écrasement du mille-pattes : « La tache que le mille-pattes a laissé sur le mur constitue alors le repère qui marque le début de l'attraction sexuelle entre Franck et A, et la scène de l'écrasement du myriapode s'associe à l'image d'éventuelles relations physiques entre eux¹⁰⁷ ».

Comme il l'avait fait pour *Le voyeur*, Morrissette est intéressé par la récupération du sens et insiste sur le caractère psychologique du roman en invoquant « le temps intérieur » de la narration :

Évidemment, il ne s'agit pas d'une chronologie exacte, mais de la restitution d'un temps intérieur. Le narrateur vit et revit dans le même moment une durée double. Des éléments passés et des éléments présents, « réels », se confondent pour lui en une durée hors du temps.¹⁰⁸

Morrissette se sert de cette récupération pour protéger Robbe-Grillet des critiques, selon lui, erronées, qui affirment que le texte robbe-grilletien est « morcelé » et crée de « fausses pistes » de lecture et que l'auteur français « déshumanise » et « dépersonnalise » le roman. Selon le critique américain, Robbe-Grillet donne une nuance psychologique à ses objets qui paraissent

¹⁰⁶ Morrissette, Bruce. « Lecture de *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ». *Critique*, 12, 146 : 579-608 (juillet 1959) ; repris dans *Les romans de Robbe-Grillet*. « Le paroxysme du « je-néant » », p. 111-147.

¹⁰⁷ Morrissette, Bruce. *Ibid.*, p. 118.

neutres à la critique. Même si ceci est en contradiction évidente avec les écrits théoriques de Robbe-Grillet, Morrisette insiste sur le caractère psychologique de l'écriture de ce romancier : « En effet s'il refuse toute signification *inhérente* aux objets et tout symbolisme mystique dans leurs correspondances cachées, il les charge cependant d'un contenu émotif, voire psychologique, qu'il analyse de façon précise...¹⁰⁹ ». Le critique nuance par la suite ses propos et remarque le refus de l'analyse psychologique chez le romancier : « c'est dans le rapport objets-sentiments établi par les personnages de cet auteur qu'il faut chercher les raisons de son prétendu refus de la psychologie, qui n'est en fait qu'un refus de l'*analyse psychologique*¹¹⁰. »

C'est l'interprétation psychologique qui sauve Robbe-Grillet, dans la critique de Morrisette, des accusations d'anti-humanisme :

Créer, au lieu d'analyser, la psychologie des personnages : voilà l'essentiel de l'art robbe-grilletien. Il apparaît comme assez ironique, en fin de compte, que ce soit en se détournant de l'art moribond de l'analyse, telle qu'elle est pratiquée sur le corps en léthargie du roman psychologique traditionnel, que cet auteur se voit accusé de froideur, d'inhumanité, de parti-pris pour le style de rédaction des catalogues de manufacture ou des actes cadastraux.¹¹¹

Dans la perspective critique de Morrisette, le chosisme de Robbe-Grillet devient *behaviourism* :

Les objets de Robbe-Grillet, tout en étant débarrassés de toute relation mystique avec l'âme de l'homme et replacés dans un univers neutre, deviennent, selon les propres termes de cet auteur, les supports des passions de personnages, les corrélatifs, si l'on veut, dont ces derniers ont besoin pour sentir, pour exister même : structures sensorielles audiovisuelles qui étayent les personnages et se chargent, en pénétrant dans leur champ de vision ou leur conscience, d'un potentiel psychique

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁹ Morrisette, p. 127.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 127-128.

engendré par leur mode de vie et la situation dans laquelle ils se trouvent.¹¹²

Morrisette remarque aussi l'ampleur de la répétition dans ce roman, qui détient selon lui le record des répétitions de scène « dans toute l'histoire de la littérature romanesque »¹¹³.

La répétition obsédante représente un procédé nouveau par rapport au roman précédent. Le protagoniste de *La jalousie* se montre torturé par la présence du mille-pattes. Cette répétition va à l'encontre de la technique répétitive dans le roman conventionnel, car elle ne renseigne son lecteur ni sur l'intrigue ni sur la psychologie du personnage.

Robbe-Grillet offre à ses lecteurs une réalité composée de la juxtaposition de certaines histoires, ce qui représente l'antipode de la vision cartésienne du monde, qui pariait sur l'ordre intellectuel et sur la nécessité rationnelle. À la différence de cette conception, dans *La jalousie* de Robbe-Grillet, la réalité se dissout en de multiples réflexions de la conscience, qui sont interrompues et cassées en pièces confuses. En supprimant l'introspection, il abolit la continuité causale et psychologique de l'intrigue et des personnages. Comme un bon phénoménologue, il dirige son observation vers les images immédiates, matérielles de la conscience.

Comme on l'a vu, la jalousie dans le roman de Robbe-Grillet joue un double rôle, référentiel et réflexif. Dans ce roman, le « vide embarrassant » qui s'installe entre les personnages crée un paradigme riche de fragmentation et de perturbation. Les images désignent un vide qui arrive à « remplir » tout, un vide générateur. La jalousie devient la passion qui oblige le couple à inventer des mots et des images qui pourraient combler « le vide gênant » entre eux.

¹¹² *Ibid.*, p. 128-129. Il faut noter que Morrisette présente ici une vision assez particulière des intentions de Robbe-Grillet, car dans les interventions du romancier on remarque plutôt un refus de projeter sur les objets les sentiments des personnages.

¹¹³ *Ibid.*, p. 140.

En même temps, d'un problème psychologique, la jalousie se transforme en procédé textuel et devient un des thèmes génératifs théorisés par Robbe-Grillet comme fondamentaux pour le Nouveau Roman. En la présentant dans ces deux aspects, Robbe-Grillet réussit à déconstruire la prétention du roman psychologique traditionnel de pouvoir éclairer l'inconscient humain par l'introspection ou d'utiliser l'analyse psychologique pour justifier des comportements aberrants.

Le lecteur remarquera que c'est en écrivant un roman psychologique que Robbe-Grillet réussit à critiquer l'introspection du roman d'analyse conventionnel. Il répond ainsi à la critique française qui lui a été favorable, et surtout à Barthes¹¹⁴, qui l'a considéré comme un objectiviste. *La jalousie* est la réponse de Robbe-Grillet à Roland Barthes, afin de montrer au critique français qu'il est possible de créer un roman psychologique avec une technique chosiste. La description obsessionnelle des objets et leur rangement obligatoire dans la conscience d'un personnage peut être une paranoïa générée par la jalousie. Ce que Robbe-Grillet refuse de donner à ses lecteurs est la vérité cachée par la jalousie.

La critique remarque avec *La jalousie* la subjectivité comme nouvelle caractéristique de l'écriture de Robbe-Grillet. Jean Alter¹¹⁵ affirme que la psychologie, une discipline subjective, est devenue un élément essentiel du Nouveau Roman aux dépens de l'objectivité. Dans une étude musicale de *La jalousie*, Stefania Skwarczynska¹¹⁶ mentionne aussi la subjectivité du nouveau Robbe-Grillet. Face à ce roman pseudo-psychologique, certains critiques restent déconcertés.

¹¹⁴ « Littérature objective », 1954 et « Littérature littérale », 1955.

¹¹⁵ Alter, Jean V. « The Treatment of Time in Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie* ». *College Language Association Journal*, 3 : 46-55 (septembre 1959).

¹¹⁶ Skwarczynska, Stefania. « Un cas particulier d'orchestration générique de l'œuvre littéraire ». *To Honor Roman Jakobson*. The Hague : Mouton, 1967, p. 1832-1856 (*Janua linguarum*, 33).

Maurice-Jean Lefebvre¹¹⁷ soutient que « la psychologie des personnages est elle-même classique. Mais la perspective, l'angle des prises de vue et le découpage sont neufs »¹¹⁸. Guy Le Clec'h est déçu par la superficialité du traitement psychologique dans le roman de Robbe-Grillet :

Nous n'avons plus affaire qu'à une collection de gestes, de descriptions, à un inventaire quelque peu fastidieux et qui ne correspond même pas à une appréhension de la surface des choses. Je pénètre dans une pièce. Je la vois d'ensemble. Ce n'est qu'après, grâce à des opérations déjà compliquées, abstraites, « profondes », que je mesure, que j'en remarque la disposition. Ce qui me frappe c'est son atmosphère. Me suis-je donc livré à une interprétation psychologique? Au niveau du « vécu », certainement pas. Cette opération se fait machinalement, n'a aucune profondeur et correspond parfaitement à une saisie de la surface des choses.¹¹⁹

Cette description de la démarche du romancier est exacte, car Robbe-Grillet ne cherche qu'à déconstruire et donc compromettre la « sacro-sainte » analyse psychologique. Même Le Clec'h avoue que « le passage de la théorie romanesque à l'application est parfait »¹²⁰ dans *La jalousie*. Pourtant, il regrette la dilution de la conscience du protagoniste robbe-grilletien dans le monde des objets : « Mais la révolution annoncée par Robbe-Grillet est-elle aussi importante qu'il l'imagine? Il a si bien réussi à exiler la conscience de ses personnages (celle du mari particulièrement) qu'elle a disparu pour se confondre entièrement avec le monde extérieur¹²¹ ».

L'artifice de la psychologie et le manque de sérieux dans le roman de Robbe-Grillet dérangent le critique. Il admet la réussite technique du livre mais craint l'usure de ce procédé dans les romans à venir :

Supposons que demain Robbe-Grillet songe à prendre pour thème d'un roman la luxure ou le remords, nous nous trouverons en face du système

¹¹⁷ Lefebvre, Maurice-Jean. « Alain Robbe-Grillet : *La Jalousie* ». *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 5, 55 : 146-149 (juillet 1957).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁹ Le Clec'h, Guy. « Surface et Profondeur ». *Preuves*, no. 78 : 89-91 (août 1957), p. 90.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹²¹ *Ibid.*, p. 90.

qui a servi pour *La Jalousie*. Il y aura un singulier appauvrissement du monde des passions, au profit d'une gageure réussie mais qui ne nous apprend rien sur elle et ne nous émeut pas.¹²²

Le Clec'h rejette l'intérêt du roman de Robbe-Grillet au nom des anciennes attentes qui exigent de la littérature qu'elle suscite les émotions du lecteur. Il en est pour preuve l'introduction de son essai où il affirme catégoriquement que « les relations entre les êtres constituent le matériau le plus riche du roman »¹²³. Tranchant et confiant en ses idées sur la littérature, Le Clec'h n'acceptera jamais le nouveau défi romanesque proposé par Robbe-Grillet.

Le refus d'exploiter la profondeur psychologique des personnages constitue le reproche fondamental que fait la critique à *La jalousie*. Maurice Nadeau¹²⁴ et Bernard Pingaud¹²⁵ notent le manque de profondeur dans *La jalousie* de Robbe-Grillet. Selon Nadeau, la seule qualité qu'il pourrait reconnaître à ce roman, « le monde en soi des objets », représente « une réalité étrangère au roman, superflue, inutile. Elle est dépourvue de 'signification' en effet, mais dans tous les sens du mot »¹²⁶. Pour Pingaud, la profondeur demeure une caractéristique obligatoire de l'art romanesque et le livre de Robbe-Grillet souffre de l'absence de ce trait essentiel ainsi que du manque d'analyse psychologique. En l'absence de l'analyse, on retrouverait, chez Robbe-Grillet, une tentative de déshumanisation de la jalousie.

Pingaud considère la répétition chez Robbe-Grillet comme étant une faiblesse de la narration, narration qui, elle, est arbitraire :

La répétition de trois ou quatre scènes interminablement décrites – sans que, d'ailleurs, la troisième description modifie beaucoup la première, il

¹²² *Ibid.*, p. 90.

¹²³ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁴ Nadeau, Maurice. « Nouvelles formules pour le roman ». *Critique*, 11, 123-124 : 707-722 (août-septembre 1957).

¹²⁵ Pingaud, Bernard. « Lecture de *La Jalousie* ». *Les Lettres Nouvelles*, 5, 50 : 901-906 (juin 1957).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 713.

y a des paragraphes entiers qui se déplacent d'une page à l'autre, prouvant ainsi que la phrase comme l'objet est interchangeable – crée une sorte d'obsession, une obsession *maigre*, sans couleur et sans profondeur, à laquelle on ne peut plus échapper.¹²⁷

Le critique se montre étonné par le choix d'une narration subjective, éloignée des préoccupations antérieures, que fait Robbe-Grillet dans ce nouveau roman :

Nous voici donc à l'extrémité du chemin dans lequel s'était engagé Robbe-Grillet dès son premier livre. Chose étrange pour une littérature qui se veut « objective », *La jalousie* donne au premier abord l'impression d'un monde truqué, et truqué sans raison apparente, parce qu'il a perdu épaisseur et poids.¹²⁸

Dans la deuxième partie de son article, Pingaud remarque la fonction paradoxale de la description des objets dans *La jalousie*, où l'objectivité crée un monde subjectif. Le critique énonce ce phénomène à l'aide d'une question rhétorique : « Autrement dit, l'« objectivité » rigoureuse du narrateur ne se confond-elle pas avec une vision subjective qui commande tout le récit et en imprègne les moindres détails¹²⁹? » Mais malgré le constat de subjectivité dans ce nouveau livre de Robbe-Grillet, Pingaud continue à croire que le romancier déshumanise la jalousie comme sentiment humain :

La jalousie, telle qu'elle est décrite ici, me paraît inhumaine dans la mesure où Robbe-Grillet, lié par un parti pris littéraire et psychologique, refuse le *temps* qui pourrait l'enrichir et la modifier, et prive son héros du droit naturel d'intervenir, de participer à sa propre histoire.¹³⁰

En général, les critiques de *La jalousie* se réjouissaient du changement de paradigme dans l'écriture de Robbe-Grillet, qui abordait maintenant la subjectivité et la psychologie comme

¹²⁷ *Ibid.*, p. 902-903.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 902

¹²⁹ *Ibid.*, p. 903

¹³⁰ *Ibid.*, p. 904.

thèmes majeurs de son roman. Néanmoins, ces mêmes critiques étaient à la fois déçus par le refus du texte de combler leurs attentes de lecture.

Si Bernard Pingaud observe, en analysant *La jalousie*, que les objets de Robbe-Grillet sont tout à fait superflus, Monique Fol creuse pour trouver la profondeur en dessous des moyens de surface qu'emploie le romancier et fait référence à la « valeur symbolique » des objets dans le roman :

nous pouvons évidemment conclure que nous sommes là en présence d'un roman qui analyse psychologiquement la jalousie, avec des moyens de surface mais qui nous entraîne cependant vers des profondeurs nous permettant finalement de recréer non seulement la jalousie mais aussi le « il » du personnage¹³¹.

La jalousie est ici perçu donc comme roman psychologique et aussi réaliste. Dans cette perspective, il ne serait pas trop différent des romans traditionnels de l'époque. Ceci est aussi l'opinion de Robert Kemp¹³², qui refuse toute nouveauté à la technique de Robbe-Grillet. Kemp ridiculise l'article théorique de Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », publié dans la *N.R.F.* de juillet 1956. Le critique rejette le militantisme ainsi que l'autorité de Robbe-Grillet dans la théorie du roman :

Cette « révolution » m'a toute l'apparence d'une régression, de Platon à l'art d'empailleur (pardon, Van Gogh!), des hautes spéculations d'Henri Poincaré aux ambitions modestes de l'arpenteur, ou du monsieur qui mesure le tas de sable et de cailloux, le long des routes nationales et départementales.¹³³

¹³¹ Fol, Monique. « L'Infraréalisme d'Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie* ». *French Review*, 34, 6 : 567-569 (mai 1961), p. 568.

¹³² Kemp, Robert. « Quelle voie? ». *Les nouvelles littéraires*, 18 avril 1957. Repris dans *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*. Paris : Éditions Garnier Frères, 1972, p. 39-41.

¹³³ *Ibid.*, p.40.

Kemp voit *La jalousie* comme une tentative de mettre en œuvre « la beauté de la théorie »¹³⁴. Le critique propose un résumé de l'intrigue et passe à la discussion du rôle, selon lui, behaviouriste, des objets : « En somme, les détails du décor révèlent le drame; le drame muet¹³⁵ ». La répétition de mêmes épisodes met Kemp mal à l'aise :

Mais nous ne sommes pas nés d'hier. Un de ses caractères mentaux est de confondre le temps, le passé proche et le passé moins proche. En quoi il suit la mode. Cela l'amène à nous raconter plusieurs fois les mêmes choses, en termes identiques; de sorte que vous regardez la pagination de *Jalousie*, dans la crainte que votre exemplaire ne contienne des cahiers en double. Il n'en est rien. C'est voulu. C'est voulu, mais c'est agaçant.¹³⁶

Cette technique répétitive reviendra souvent dans l'écriture de Robbe-Grillet pour entraîner le récepteur dans la relecture des épisodes afin de remettre en cause ces événements. Le livre du Nouveau Romancier invite en ce sens à une relecture de la première lecture car il se révisé lui-même au fur et à mesure de sa conception.

Malgré l'introduction de la subjectivité dans l'économie du roman, Robbe-Grillet continue de subir le reproche d'anti-humaniste et ce, à cause de son refus d'employer les conventions du roman d'analyse psychologique pour représenter un sentiment humain.

Robbe-Grillet se comporte avec ses critiques de la même manière qu'avec ses autres lecteurs. Il reconnaît, dans *Le miroir qui revient* (1984), entretenir un « rapport bizarre » avec son lecteur, et avoue tout faire pour « l'égarer, et pour ensuite le confondre »¹³⁷. La réaction qu'il pourrait provoquer chez le lecteur est moins violente avec *La jalousie* qu'elle l'a été avec le roman précédent. Elle reste toujours surprenante pour le lecteur habitué aux stratégies narratives

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁷ *Le miroir qui revient*, p. 40.

antérieures de Robbe-Grillet. Roland Barthes se précipite maintenant pour lire Robbe-Grillet en tant qu'auteur subjectif et même humaniste. L'auteur de « Nature, humanisme, tragédie » est si mal compris dans ses propos que Jean Alter écrit *La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet*, où il s'efforce de trouver des éléments humanistes dans une œuvre qui ne fait que lutter contre ce genre de lecture.

Les débats critiques concernant un Robbe-Grillet chosiste versus un Robbe-Grillet subjectif continueront jusqu'aux années 70 et se termineront sans résultat, car le Nouveau Romancier aura changé de stratégie narrative à nouveau, pour lancer d'autres questions à ses critiques.

CHAPITRE IV

Robbe-Grillet et le Structuralisme

Après sa phase pseudo-psychologique, Robbe-Grillet change encore une fois de stratégie romanesque en transformant sa narration selon les découvertes du structuralisme. Le texte devient fermé sur lui-même, sans référence à une réalité extérieure. La représentation est bouleversée jusqu'à l'anéantissement. La tournure que prend la prose de Robbe-Grillet n'est pas un phénomène unique dans le monde littéraire contemporain. Attirés par le structuralisme, plusieurs nouveaux romanciers adoptent des techniques sémiotiques.

Selon Barthes, Morrisette et Stoltzfus, la période structuraliste représente la deuxième étape du Nouveau Roman, appelée par les participants au Colloque de Cerisy le *Nouveau Nouveau Roman*. À partir de 1958 apparaissent de plus jeunes nouveaux romanciers, tels Jean Ricardou, Philippe Sollers, J. M. Le Clézio, qui apportent des innovations à la technique du roman comme les auteurs réunis autour des Éditions de Minuit.

L'ennemi principal du structuralisme devient la représentation qui est éliminée du roman contemporain pour laisser la place au processus de signification¹. Arthur Babcock cite une confession de Robbe-Grillet qui va dans le sens de l'autonomie de la construction romanesque :

*[The novelist] speaks, and at the same time nothing remains of what he says since everything is destroyed as he speaks it, as though the only interesting thing were the movement of language, and not at all of what it says; it is the creative movement of a language that believes in nothing apart from what it is saying at the moment.*²

¹ Babcock, Arthur. *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*. New York : Twayne Publishers, 1997, pp. 138.

² *Ibid.*, p. 138.

Babcock juge l'association du Nouveau Roman et du structuralisme désavantageuse pour les Nouveaux Romanciers :

the advent of structuralism was itself an upheaval considerably larger than the one produced by the New Novel. The structuralist quarrel added another layer of polemics to questions about the New Novel, with more exaggerated claims and dismissive rebuttals. While the New Novel was certainly not the only corpus with which the proponents of structuralism advanced their case, many structuralist analyses of the New Novel had the dual purpose of analyzing a text and making a theoretical point. The New Novel was thus embroiled in a second polemical discussion, with damaging results.³

Babcock désigne Robbe-Grillet et Simon comme étant les seuls participants enthousiastes aux discussions autour du structuralisme parmi les nouveaux romanciers.

Le Nouveau Roman emprunte à la théorie structuraliste le modèle linguistique de Ferdinand de Saussure qui considère la langue comme un système relationnel, où les signes ne possèdent pas de valeur en eux-mêmes, mais seulement en tant que résultat de l'interaction avec d'autres signes. Le système de la langue est fermé sur lui-même, n'ayant pas besoin de s'ouvrir à d'autres systèmes, externes. Cette vue de la langue conduit à un refus de la référentialité et de la représentation en littérature. Comme l'exprime Celia Britton⁴, le sens est forcément différentiel, s'opposant à la conception référentielle dans la littérature réaliste traditionnelle⁵. Selon Britton, le structuralisme propose une théorie anti-réaliste de la construction du sens qui est une caractéristique primordiale du Nouveau Roman⁶.

Selon Babcock, Robbe-Grillet embrasse les nouvelles découvertes structuralistes dans le domaine de la linguistique, même si elles contredisent ses affirmations antérieures, par rapport

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ Britton, Celia. *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*. New York : St. Martin's Press, 1992.

⁵ *Ibid.*, 59-60.

⁶ *loc. cit.*

au rôle de la représentation qui devrait évoluer en fonction des changements produits dans la « réalité » :

Such a view of literature is a dramatic departure from many of the assumptions underlying earlier discussion of the New Novel, including much of For a New Novel. Robbe-Grillet's main argument, that an evolving relationship of human beings with their world requires a corresponding evolution of literary practices, is basically referential : literature follows and describes some extraliterary reality, namely, human beings' relationship with the world. Nevertheless, Robbe-Grillet welcomed the new approach to his novels, although adjusting to the new, antireferential understanding of literature led to a few awkward moments.⁷

Babcock trouve aussi des avantages quant à l'impact du structuralisme sur le Nouveau Roman. Il souligne, cette fois-ci, le rôle positif de cette théorie qui aurait facilité la compréhension de nouvelles techniques que les nouveaux romanciers pratiquaient auparavant. La lecture des romans a changé depuis la révolution structuraliste, car les critiques ont cessé en général de chercher à récupérer le sens en comblant les « blancs » du texte.

La personnalité la plus marquante qui a conduit le Nouveau Roman dans la voie du structuralisme reste sans doute Jean Ricardou. Dans les années 60 et au début des années 70, Ricardou a joué un rôle important en influençant la critique qui a alors commencé à interpréter les nouveaux romans dans une nouvelle perspective, abandonnant la tentative de récupérer le sens qui manquait. Ricardou a souligné l'aspect anti-référentiel de la littérature qui ne représente

⁷ Babcock, *op. cit.*, p. 23.

Babcock ne prend pas en considération le fait que les développements dans le domaine de la physique quantique nous font nous interroger sur l'exactitude de la représentation du monde dans le roman réaliste traditionnel. Cet exemple nous encourage à penser qu'une évolution scientifique peut offrir à Robbe-Grillet le prétexte pour changer d'avis en ce qui concerne la façon de « représenter » le monde dans le nouveau roman.

rien d'autre que ses propres mécanismes d'écriture. Le thème du roman devient, selon Ricardou, le processus même de l'écriture.

Dans *Le nouveau roman* (1973), Ricardou insiste sur l'importance de montrer la « littéralité » dans le roman : « Le bon fonctionnement du récit demande une ordonnance littérale telle que le lecteur puisse aisément la mettre en veilleuse.... Bref, il suscite une illusion par l'effacement de ce qui est matériel dans le texte : la littéralité⁸ .» Le théoricien trouve dans le Nouveau Roman un exemple de remise en question du récit : « Avec le nouveau roman, le récit est un procès; il subit à la fois une mise en marche et une mise en cause⁹ .»

Puisque le référent perd sa raison d'être dans le Nouveau Roman, l'œuvre, selon Robbe-Grillet, « n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité »¹⁰.

La littéralité de l'œuvre se développe à l'aide des mises en abîme qui dupliquent en miniature les éléments majeurs de la narration. Ricardou définit trois aspects importants de la mise en abîme :

Répétition : toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant. *Condensation* : mais elle le redit autrement ; le plus souvent elle met en jeu des événements plus simples, plus brefs ; en cette condensation, les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique. *Anticipation* : en outre, il arrive souvent que les micro-événements que la mise en abyme recèle précèdent les macro-événements correspondants.¹¹

À part le procédé de la mise en abîme, le Nouveau Roman se sert des techniques génératrices.

Ricardou analyse aussi cette technique :

Que des lieux, des événements, des personnages, cessent chacun d'afficher une singularité comparable à celle qu'offre « la vie même »,

⁸ Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris : Éd. du Seuil, 1973. p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*, pp. 132.

¹¹ Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 50.

pour se mettre à respectivement se rassembler, et l'attention du lecteur, loin de rester soumise à l'illusion de représentation, est attirée sur la manière selon laquelle ces lieux, ses événements, ses personnages sont engendrés, respectivement, les uns à partir des autres.¹²

Dans *Le nouveau roman*, Ricardou présente les techniques narratives caractéristiques des Nouveaux Romanciers en analysant en détail différents types de récit. Parmi les procédés narratifs décrits par Ricardou, la mise en abîme et les générateurs textuels auront le plus d'écho dans les études critiques futures sur le Nouveau Roman.

Toutes ces techniques audacieuses que cite Ricardou ont pour but de s'opposer aux structures narratives du roman traditionnel et d'ouvrir des perspectives innovatrices pour le lecteur qui est confronté au Nouveau Roman :

Les artifices du nouveau roman qui sautent si bien aux yeux du lecteur traditionnel qu'il ne parvient plus à lire ne sont rien d'autre que l'envers des artifices du récit courant qui lui crèvent tellement les yeux qu'il ne parvient plus à les lire. Le prétendu *naturel* d'un récit dont certains, ça et là, n'hésitent guère encore à nous entretenir, n'est rien de moins en effet, que l'ensemble des artifices auxquels toute une idéologie nous a habitués.¹³

L'artifice force le lecteur à remettre en cause ses habitudes de lecture. Selon Leon S. Roudiez¹⁴, il existe une tension entre les attentes des lecteurs et la réalité décevante du texte structuraliste :

In reading most of Robbe-Grillet's fiction one becomes aware of a conflict between one's conventional reading habits (i.e. one's tendency to view the text as a representation of reality, one's prejudice in favor of linear narrative) and the actual functioning of the text, or a language where words play a more important part as signals than as conveyors of meaning. The tension one feels is between comfortable appearances one hates to give up and a disturbing reality one is reluctant to face. The clash is also between the « readable » and the « writable, » to adopt Roland Barthes' terminology.¹⁵

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴ Roudiez Leon S. *French Fiction Revisited*. Elmwood Park, IL : Dalkey Archive Press, 1991.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

Un autre aspect anti-référentiel de la nouvelle prose serait, selon Ricardou, le jeu. Le jeu s'oppose au sérieux du roman traditionnel ; il aide la lecture en nous conduisant sur une voie purement textuelle. Ricardou remarque l'importance du jeu dans la fiction de Robbe-Grillet. La structure textuelle du Nouveau Romancier français est ludique. Celia Britton définit la structure textuelle de Robbe-Grillet comme « *a free-floating game of multiple, contradictory or self-cancelling meanings which is no longer attached in any direct sense to the real world*¹⁶. »

Lors du Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet a souligné l'importance du jeu dans la structure du texte : « le sérieux suppose qu'il y a quelque chose derrière nos gestes : une âme, un dieu, des valeurs, l'ordre bourgeois... derrière le jeu, il n'y a rien. Le jeu s'affirme comme une pure gratuité¹⁷. »

Une autre idée fondamentale lancée par le structuralisme (et la revue *Tel Quel* a eu un rôle important dans sa diffusion) est celle de la production textuelle qui remplace la notion de création littéraire. Dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Ricardou affirme l'importance de la création comprise comme production textuelle. Pour lui, la langue représente « un matériau sur lequel peut porter un travail d'organisation et de transformation. Loin de véhiculer du sens déjà établi, il s'agit alors de produire du sens¹⁸. » De plus, la production remplace l'imagination et le texte devient un processus purement rationnel : « Plutôt que d'imagination, il vaudrait mieux parler dès lors d'opérations génératrices qui ont l'avantage d'être spécifiques dans un processus de production précis¹⁹. »

La conférence intitulée « Nouveau Roman Hier, Aujourd'hui » de 1971, organisée par Jean Ricardou, Raymond Jean et Françoise van Rossum-Guyon, représente un événement majeur

¹⁶ Britton, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷ *Colloque de Cerisy*. Paris : Impressions nouvelles, 1982, vol. I, p. 97.

¹⁸ Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Ed. du Seuil, 1971, p. 9.

¹⁹ *Colloque de Cerisy*. *Ibid.*, p. 99.

dans l'évolution du Nouveau Roman. Certains romanciers (Pinget, Butor, Duras, même Sarraute) se sont détachés du groupe, mais le groupe a gagné des critiques (Jean Ricardou est le plus important). L'avenir du Nouveau Roman est défini par sa relation avec *Tel Quel* et surtout avec la théorie établie par la revue.

En 1960, la revue *Tel Quel*, créée par Philippe Sollers, admet être redevable à Robbe-Grillet. Les écrivains de *Tel Quel* voient en Robbe-Grillet un promoteur de leur détermination à considérer le texte littéraire en soi. Toutefois, cette vision a bientôt cédé la place à une conception plus politisée de la littérature. Sollers et ses amis sont devenus plus intéressés par la relation entre la littérature et l'idéologie. Ils ont commencé à comprendre le texte révolutionnaire non pas comme un énoncé, mais comme une modalité de production qui travaille contre l'idéologie. Philippe Sollers, Julia Kristeva et Jean-Louis Baudry se sont opposés à la représentation en proposant une théorie de la production textuelle. De 1960 à 1963, *Tel Quel* a publié maints articles sur l'œuvre des Nouveaux Romanciers. Entre 1963 et 1967, la revue est devenue de plus en plus théorique, en ouvrant ses pages au structuralisme et à la sémiologie. Plus tard, Sollers s'est tourné vers le marxisme et s'est intéressé à l'inscription politique de l'écriture. Mais le dialogue de *Tel Quel* avec la doctrine communiste, commencé en 1966, finira en 1970-1971.

En 1968, *Tel Quel* publie *Théorie d'ensemble*, le manuel théorique du mouvement. La revue adopte une pratique politique de l'écriture, encourageant la création de textes qui sont ouvertement productifs. Cette conception idéologique a attiré Althusser qui pensait aussi que la pratique littéraire travaille sur le matériel brut de l'idéologie pour le transformer, en le rendant visible afin que le lecteur puisse élargir sa perception du référentiel.

Sollers n'a pas voulu reconnaître le possible aspect politique de l'écriture de Robbe-Grillet. Il a attaqué *Pour un nouveau roman* (dans *Tel Quel* 18, 93-94), en critiquant Robbe-Grillet en tant qu'écrivain conformiste. D'autres critiques, comme Ben Stoltzfus ou Celia Britton, ont apprécié l'aspect politique de l'œuvre du Nouveau Romancier français. Dans *The Nouveau Roman : Fiction, Theory, and Politics*, Britton soutient que le caractère politique de l'œuvre de Robbe-Grillet réside dans sa vision du roman comme modalité de démasquer les conventions littéraires, afin que le lecteur puisse acquérir une idée plus claire de la réalité.

Britton affirme que l'usage que fait Robbe-Grillet des *générateurs* dans ses romans est politique. À l'aide des générateurs textuels, le romancier français propose une façon d'intervenir pour changer les significations idéologiques spécifiques, tels les mythes de l'imagination populaire, inspirés d'une sorte de réservoir de fantasmes sociaux sur la sexualité, la violence et le crime²⁰. Une jalousie, la trace d'un mille-pattes écrasé sur le mur, une corde en forme de 8, une photographie, une peinture, une couverture de magazine et beaucoup d'autres objets servent de prétexte pour le développement de la narration, niant le besoin de l'analyse psychologique par l'ambiguïté qu'ils créent. Chaque fois que le lecteur perçoit la moindre allusion psychologique, son imagination le renvoie constamment à ces images (les générateurs) et par conséquent sape la profondeur décevante de l'inconscient.

John Sturrock est aussi intéressé par la capacité de ces générateurs textuels à remettre en cause les images dont le possible intérêt documentaire a été amorti par l'usage fréquent dans les films, les livres, etc., « *so that they can be introduced into the novel as fragments or existing*

²⁰ Britton, *op. cit.*, p. 158.

*myths, and confront the reader with the problem of working out why these fragments have been chosen and not others*²¹. »

Robbe-Grillet change constamment le contexte dans lequel apparaissent ses générateurs textuels, afin de les garder en dehors des significations stables. Les figurines d'un tableau s'animent seulement pour revenir, sous peu, à leurs places initiales. Pourtant, à la suite de ce processus, notre perception du tableau concerné change radicalement. La peinture génératrice de Robbe-Grillet appartient à un ordre épistémologique tout à fait différent de la description qu'on a d'elle. Ces procédés techniques (les générateurs textuels) contrôlent progressivement l'émotion des lecteurs. On peut souffrir avec le soldat moribond de *Dans le labyrinthe* et, en même temps, se consoler en imaginant que ce qu'on lit est seulement la description d'une peinture, *La défaite de Reichenfels*. Ainsi, comme l'a affirmé John Sturrock, « *the successive appearances of a particular object or image constitute a barometer, a consultation of which allows the reader to measure off the intensity of the imaginative efforts which the narrator is making to finalize his fiction to his own satisfaction*²². »

Le lecteur, lui aussi, passe par le même processus d'interprétation des faits afin de réaliser son propre désir. Mais la satisfaction, avec une interprétation convenable, peut seulement arriver après que le lecteur de Robbe-Grillet a réussi à assumer la frustration provoquée par une narration impossible à raconter dans un ordre logique. Pour aborder la portée politique de l'œuvre de Robbe-Grillet, il faut le faire indirectement, à la façon de Britton et Stoltzfus.

L'approche narrative de Robbe-Grillet se distancie de celle promue par un romancier comme Sollers. Dans la phase marxiste de *Tel Quel*, les écrivains regroupés autour de la revue

²¹ Sturrock, John. *The French New Novel Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London: Oxford University Press, 1969, p. 211.

ont identifié plus systématiquement les traits qui les séparaient des Nouveaux Romanciers. Sollers critique maintenant Robbe-Grillet, après l'avoir loué lors de ses débuts littéraires. Robbe-Grillet soutient, à l'encontre de Sollers, l'importance de garder des éléments de narration dans le roman. Il propose une déconstruction de la narration en la gardant en place mais en lui donnant de nouvelles fonctions. L'élimination de la narration effacerait, selon Robbe-Grillet, la problématique de sa relation avec la société. Britton (qui avait souligné l'aspect politique de l'écriture de Robbe-Grillet) (1962), remarque quand même un élément d'opportunisme dans la préoccupation avouée de Robbe-Grillet de politiser la textualité car, selon elle,

*The justification of narrative and the use of stereotyped images that Robbe-Grillet gives here is significantly different from the populist attitude which he adopted in newspaper interviews about La maison de rendez-vous, for instance – but the case is nevertheless cogent in its own terms.*²³

C'est à partir de 1968 que Sollers a commencé à mépriser Robbe-Grillet. La préface de *Théorie d'ensemble* répudie en totalité le Nouveau Roman, en l'accusant de propager une idéologie positiviste. Néanmoins, selon Britton, les deux groupes (le Nouveau Roman et *Tel Quel*) n'étaient pas entièrement hostiles, comme les polémiques entre Sollers et Robbe-Grillet pouvaient le suggérer.

Rejetés par le groupe *Tel Quel*, Robbe-Grillet et les Nouveaux Romanciers ont trouvé un autre critique « officiel » en la personne d'un ancien collaborateur de *Tel Quel*, Jean Ricardou. Lors de l'engagement maoïste de la revue, Ricardou, accusé de formalisme, est exclu du groupe.

Ricardou base sa critique du Nouveau Roman sur les discours principaux de *Tel Quel*, le structuralisme et la sémiologie. Dans son écriture, la critique littéraire se confond avec la théorie de la critique. En accordant une préférence au littéral aux dépens du référentiel, Ricardou va

²² *Ibid.*, p. 217.

inspirer Robbe-Grillet à partir de *Dans le labyrinthe*. Dorénavant, les livres de Robbe-Grillet deviennent de plus en plus métatextuels, comme ceux de son contemporain, Samuel Beckett²⁴.

Les Nouveaux Romanciers ne craignent pas « la mort de l'auteur » annoncée par Roland Barthes. Même s'ils respectent le lecteur (devenu le centre des études littéraires après la nouvelle de la disparition de l'auteur²⁵), les Nouveaux Romanciers ne lui laissent pas beaucoup de liberté dans l'interprétation de leurs œuvres.

En suivant une tendance post-humaniste, les théoriciens du Nouveau Roman (Butor, Robbe-Grillet, Ricardou) célèbrent la mathématisation de la littérature, pendant que les structuralistes atteignent des résultats similaires en linguistique. Néanmoins, les Nouveaux Romanciers rejettent l'esthétique de la profondeur, des racines et des mythes fondateurs promue par Lévi-Strauss et les structuralistes. Le Nouveau Roman célèbre le superficiel.

Motiver psychologiquement l'intrigue ou les actions des personnages équivaut à entretenir une autre illusion, dans un mouvement où le psychologique remplace le référentiel. Les Nouveaux Romanciers choisissent donc de se débarrasser complètement de l'illusion de la représentation dans leurs œuvres. Tout aspect référentiel est défait au fur et à mesure de sa

²³ Britton, *op. cit.*, p. 160.

²⁴ En écrivant des commentaires critiques sur leurs propres textes, les Nouveaux Romanciers ont réintroduit l'auteur comme principe de signification (dans le paradigme discursif de Foucault). *Dans le labyrinthe* est un exemple de la maîtrise de l'auteur sur la narration.

²⁵ Jonathan Culler lance cette hypothèse dans *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1981, pp. 38 :
 « *Literary study experienced what Barthes called 'the death of the author' but almost simultaneously it discovered the reader, for in an account of the semiotics of literature someone like the reader is needed to serve as center. The reader becomes the name of the place where the various codes can be located : a virtual site. Semiotics attempts to make explicit the implicit knowledge which enables signs to have meaning, so it needs the reader not as a person but as a function : the repository of the codes which account for the intelligibility of the text. Because literary works do have meaning for readers, semiotics undertakes to describe the systems of convention responsible for those meanings.* »

tentative d'installation dans le texte. Il devient impossible de lancer des interprétations cohérentes qui arrivent à récupérer le sens du roman. À partir de *Dans le labyrinthe*, ce phénomène est visible dans l'œuvre de Robbe-Grillet grâce à la multiplication des voix narratives ainsi qu'aux nombreuses métalepses. Ces procédés contribuent à la confusion du lecteur qui se traduit par la défamiliarisation.

I. La défamiliarisation du lecteur. *Dans le labyrinthe*.

Peut-être le procédé n'est-il qu'une figure singulière prise dans un espace plus large où se croisent le labyrinthe (la ligne à l'infini, l'autre, la perte) et la métamorphose (le cercle, le retour au même, le triomphe de l'identique)? Peut-être cet espace des mythes sans âge est-il celui de tout langage – du langage qui s'avance à l'infini dans le labyrinthe des choses, mais que son essentielle et merveilleuse pauvreté ramène à lui-même en lui donnant son pouvoir de métamorphose : dire autre chose avec les mêmes mots, donner aux mêmes mots un autre sens.²⁶

Du roman « psychologique » Robbe-Grillet passe à des préoccupations qui pourraient paraître encore plus graves, car il écrit un roman « de guerre .» Piège pour la lecture récupératrice, humaniste, ce roman attire un grand nombre de critiques qui arrivent maintenant à construire leur discours autour d'un thème « humain .»

La jalousie avait eu une meilleure réception que *Le voyeur* grâce à la possibilité de récupération psychologique, donc humaniste, qui rendait la lecture plus facile. Toutefois, la technique de Robbe-Grillet, dont la critique a retenu surtout la répétition, était en général qualifiée de banale et n'apportait pas la nouveauté escomptée par le romancier. Dans son roman suivant, l'auteur rétablit le piège de la récupération en lançant une thématique grave : le périple d'un soldat revenu de la guerre dans une ville inconnue. Nous considérons que, pour répondre au

reproche de la facilité technique du livre précédent, le romancier complique la narration tel un labyrinthe sans issue. De nombreuses techniques de défamiliarisation rendent la tâche du lecteur encore plus difficile qu'auparavant.

Dans le labyrinthe de Robbe-Grillet a été en général très bien reçu en France lors de sa publication en 1959. C'était une des premières fois qu'un des livres de Robbe-Grillet était autant apprécié. À partir de ce roman, les critiques ont parlé d'un changement dans le style du Nouveau Romancier. *Dans le labyrinthe* marquait, sur la scène littéraire française, le début d'une nouvelle étape, celle du *Nouveau Nouveau Roman*, caractérisée par une insistance plus importante sur les thèmes générateurs, sur l'indétermination et les points de vue privilégiés.

Rappelons que, en général, les lectures de *La jalousie* se concentraient sur la récupération du sens et la position du lecteur et reprochaient à Robbe-Grillet la facilité de la technique, surtout de la répétition. Ainsi, Bruce Morrisette trouve que le Robbe-Grillet de *La jalousie* diffère de celui du roman précédent par sa préoccupation pour un sentiment *humain*. Morrisette²⁷ défend Robbe-Grillet face aux interprétations défavorables qui l'accusent d'avoir déshumanisé la littérature et d'employer une technique destructrice du roman.

Comme procédé technique surprenant par rapport au roman antérieur, Morrisette analyse la répétition dans *La jalousie*. Selon le critique américain, « c'est en grande partie dans la répétition même que l'ouvrage trouve son tempo et sa forme²⁸ ». Morrisette²⁹ organise la chronologie de la narration de *La jalousie* pour arriver à une interprétation cohérente du livre qui

²⁶ Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard, 1963, p. 124.

²⁷ Morrisette, Bruce. « Lecture de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. » *Critique*, 12, 146 : 579-608 (juillet 1959) ; trad. : « New Structure in the Novel : *Jealousy* by Alain Robbe-Grillet. » *Evergreen Review*, 3, 10 : 103-106, 164-190 (novembre - décembre 1959). Repris dans *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris : Minuit, 1963.

²⁸ *Ibid.*, p. 602.

²⁹ Morrisette, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*, p. 122.

restituerait le temps intérieur. Robbe-Grillet chargerait les objets d'un « contenu émotif »³⁰ qui deviendrait « le support des passions de personnages »³¹.

Monique Fol affirme, elle aussi avec confiance, que le roman de Robbe-Grillet « analyse psychologiquement la jalousie, avec des moyens de surface mais qui nous entraîne (sic) cependant vers des profondeurs nous permettant finalement, (sic) de recréer non seulement la jalousie mais aussi le 'il' du personnage³² ». De plus, la critique insiste sur un aspect phénoménologique et existentialiste du roman qui sera rejeté par Robbe-Grillet. Elle soutient que les objets sont « là » avant même de représenter quelque chose. En effet, Robbe-Grillet, qui gardera le chosisme comme technique essentielle de son roman (et que l'on peut retrouver dans tous ses textes), enlèvera les objets de « là » et les décrira seulement par les traces qu'ils auraient laissées dans la poussière.

Anne Minor³³ s'interroge sur la question de l'adultère dans *La jalousie* et tente d'imaginer la vie des personnages après la fin de l'histoire. Une suite à ce roman paraît l'intéresser davantage. Robbe-Grillet n'offrira pas une suite à *La jalousie*. Au contraire, il poussera plus loin l'abstraction et la discursivité du récit.

Si auparavant les personnages de Robbe-Grillet manquaient de psychologie, dans le *Labyrinthe* ils ne sont que des constructions abstraites, créés par des mots, des êtres de papier ou découpés d'un tableau ou d'une photographie. Roman structuraliste, *Dans le labyrinthe* permet à son narrateur de créer ses personnages à mesure que l'écriture avance. Quant aux objets, eux aussi ont seulement une existence discursive.

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

³¹ *Ibid.*, p. 128.

³² Fol, Monique. « L'Infraréalisme d'Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie* » *French Review*. 34, 6 : 567-569 (mai 1961), p. 568.

³³ Minor, Anne. « *La Jalousie* » *French Review*, 32 : 477-479 (avril 1959).

Comme Foucault, Robbe-Grillet essaie de se passer des objets afin d'éviter de faire du discours le signe d'autre chose. Le romancier décrit, par exemple, une boîte « mystérieuse » portée par le soldat, seulement pour révéler, plus tard, de la manière la plus neutre, son contenu inintéressant. En procédant de cette façon, Robbe-Grillet expose la banalité de l'histoire derrière cette boîte, qu'il avait mentionnée d'une manière excessive. Il bloque donc de la sorte toute tentative d'attribuer à l'histoire de cette boîte un poids métaphysique. La boîte n'existe pas comme référent, mais est seulement une création textuelle.

Nous trouvons que, afin de piéger ses critiques, Robbe-Grillet entretient l'illusion de profondeur en exploitant un thème sérieux dans *Dans le labyrinthe*. Il incite donc à la récupération du sens. Un soldat blessé dans une guerre cherche le père d'un camarade mort pour lui remettre une boîte qui avait appartenu à son fils. Cette thèse est en même temps invalidée par des procédés de défamiliarisation (la métalepse, les narrateurs compétitifs, la narration symptomatique, la « chose aberrante », etc.). Robbe-Grillet emploie le labyrinthe comme mise en abîme structurelle du livre afin de créer un texte où les narrateurs compétitifs semblent perdre le fil d'Ariane de la même histoire pour le récupérer plus tard, non pas pour aboutir à une résolution, mais pour produire encore plus de confusion chez le lecteur.

Cette technique innovatrice est en conformité avec la philosophie du roman de Robbe-Grillet et avec ses tentatives de rompre avec les habitudes du roman réaliste ou psychologique et de refuser à son lecteur les modalités habituelles d'identification.

À partir du titre du roman, la technique narrative de Robbe-Grillet peut donc être rapprochée de l'image du labyrinthe, objet baroque. Bruce Morrisette a eu l'intuition de cette approche quand il a intitulé son chapitre sur *Dans le labyrinthe* « Le Dédale de la création romanesque .» Selon Morrisette, la publication en 1959 de ce roman a marqué un tournant

important dans l'évolution de la carrière de Robbe-Grillet³⁴. À partir de ce roman, le Nouveau Romancier renonce à sa technique narrative où l'histoire est produite par un narrateur unique et bien déterminé. De plus, le sujet du roman, dans la lecture de Morrisette, devient « complexe, baroque, labyrinthique de forme »³⁵.

Critique intelligent, Morrisette est le prototype de l'exégète à la recherche d'une signification de l'œuvre robbe-grilletienne. Morrisette tombe dans le piège établi par Robbe-Grillet quand il affirme avec confiance que sa voie interprétative peut, s'il suit ses règles, l'aider à sortir du labyrinthe. En fait, le critique s'en sort seulement en laissant certains aspects de la narration de côté et en oubliant de répondre à plusieurs questions. Il pense suivre les consignes mais en fait il saute dans « le trou » dont il parle lui-même dans l'essai dédié au *Labyrinthe*, cette sortie confortable choisie par ceux qui se sentent trop fatigués et décident d'arrêter de jouer³⁶. Cela arrive parce que la narration de Robbe-Grillet est construite d'une telle façon qu'elle obstrue toute possibilité de fuite. L'énigme que le romancier propose ne doit pas être résolue; son antinomie est constitutive.

II. La métalepse

Dans « Lecture de *La Jalousie* », Bernard Pingaud³⁷ s'en prend au désordre apparent de la narration de Robbe-Grillet. Il pense qu'un romancier ne devrait pas ignorer la « profondeur » et

³⁴ Bruce Morrisette, *op. cit.*, p. 149.

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ voir aussi Ruas, Charles. « An Interview with Michel Foucault » dans : Michel Foucault. *Death and the Labyrinth : The World of Raymond Roussel*. Traduit du français par Charles Ruas. Introduction par John Ashbery. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1987.

³⁷ Pingaud, Bernard. « Lecture de *La Jalousie* » *Les Lettres Nouvelles*, 5, 50 : 901-906 (juin 1957).

que le livre de Robbe-Grillet, qui s'annonce psychologique, souffre surtout à cause du manque d'analyse :

D'où la sensation de gêne que finit par donner un récit condamné à ne jamais ni s'ordonner ni se développer. Robbe-Grillet n'évite pas la « profondeur » : aucun romancier ne peut l'éviter; il suffit que quelqu'un parle, que quelqu'un regarde pour qu'elle soit là. Mais de cette profondeur honteuse, il refuse systématiquement d'exploiter les richesses. Il oblige la jalousie à rester *regard*, alors qu'elle devrait normalement devenir *enquête* et donner un *sens* au comportement du héros.³⁸

Le reproche de Pingaud est lié à une tendance courante de la critique de l'époque, tendance partagée aussi par Morrisette, de récupérer le sens du livre pour faciliter la compréhension.

Au reproche du manque de profondeur, Robbe-Grillet répond par un piège, soit la gravité du nouveau sujet qu'il remet immédiatement en question par le procédé de défamiliarisation que représente la métalepse : est-ce vraiment une guerre ou seulement la description d'un tableau?

Dans *Le labyrinthe*, Robbe-Grillet fait preuve d'une inventivité surprenante en employant un procédé baroque³⁹ qui combine deux médiums : le texte et les arts visuels.

³⁸ *Ibid.*, 904-905.

³⁹ Selon Jean-Pierre Chauveau, l'âge baroque est marqué par des tensions idéologiques avec des conséquences importantes sur la littérature : « La crise qui marque les débuts de l'âge baroque (entre 1570 et 1590) secoue aussi durement les esprits et les consciences qu'elle ébranle profondément le corps politique et social. L'homme prend dramatiquement conscience des limites de son savoir, de la faiblesse de sa raison, de son impuissance à maîtriser une histoire qui semble chaotique, de sa petitesse et de son isolement dans un monde désormais perçu comme infini. C'est le temps du désarroi, du scepticisme, de la révolte, ou encore du replis frileux ou désenchanté sur soi. » (*Lire le Baroque*, Paris : Dunod, 1997, p. 41). Le baroque est caractérisé par des éléments à l'autre extrémité du classicisme, le courant artistique contemporain. Le monde est envisagé par le baroque comme un théâtre, car les frontières entre fiction et histoire sont remises en question. L'imagination, le romanesque et l'esprit fabulateur prennent la place de l'ordre classique raisonnable. Les intrigues amoureuses et la jalousie font partie des thèmes favoris des écrivains baroques. Le doute et la violence, exprimant le désarroi d'une période historique en crise, se joignent aux contradictions qui reflètent les événements historiques turbulents. La difficulté du texte représente une conséquence du refus de prendre le langage au sérieux et de la propension pour le jeu. On retrouve, dans la littérature de Robbe-Grillet, tous les éléments de l'art baroque.

Dans son va-et-vient constant entre l'artifice et la « réalité », Robbe-Grillet nie dans son roman la « nécessité » de la tragédie d'un soldat moribond. Le lecteur est impressionné et ému par les blessures du soldat, par ses promenades dans la neige afin de trouver une adresse qu'il avait oubliée pour livrer un paquet et accomplir sa mission. Pourtant, en même temps, la compassion du lecteur est limitée par les références constantes à des objets d'art qui « représentent » ces situations. Les lecteurs ne savent jamais s'ils sont en train de lire une histoire dynamique ou la description d'une photographie ou d'une peinture qui a pour titre « La défaite de Reichenfels .»

De plus, les lecteurs ne comprennent pas s'ils ont affaire à un ou deux narrateurs : le soldat blessé qui hallucine dans son lit ou/et le médecin qui arrive pour le soigner, car à un certain moment leurs pensées semblent interférer. À un moment antérieur, le soldat, qui regarde par la fenêtre, a même aperçu un autre soldat. Est-ce une hallucination? S'agit-il de la même personne à un autre moment dans l'histoire? Robbe-Grillet ouvre les possibilités à de nombreuses interprétations, mais à condition que ces interprétations ne prétendent pas être définitives.

Selon Jean Rousset, le baroque est caractérisé par deux types des particularités, personnifiées par Circé (qui incarne le goût de la métamorphose) et le Paon (qui représente le goût de l'ostentation et du faste). Méprisé par le goût classique, le baroque est seulement réhabilité par la pensée du 20^e siècle. Dans la conclusion de son ouvrage, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon* (1953), Rousset résume les traits fondamentaux du mouvement baroque au 17^e siècle, qui exalte l'irrégularité dans l'art : « Le baroque a le vice de ses vertus; ces vertus sont telles qu'un rien, un pas de trop dans leur propre sens les fait passer du côté de leurs défauts : le mouvement vers l'agitation, la métamorphose vers la désordonné, le décor vers la boursoufflure, le déguisement vers l'hypocrisie, la parade vers la déclamation, la grâce vers le mièvre... Il n'en faut pas davantage pour que le spectateur de goût classique, le lecteur mal instruit, aveugles aux vertus, n'en voient que la face vicieuse et demeurent à jamais insensibles à l'ordre baroque. Toute l'histoire d'un longue discrédit est là. » (p. 253). Robbe-Grillet serait-il un écrivain mal compris au début de sa carrière, tel un écrivain baroque du 17^e siècle, surtout dans son ambition de rejeter le réalisme conventionnel tellement influent à l'époque où il commence à écrire?

Il est vrai que Robbe-Grillet a rejeté la lecture basée sur des conventions partagées d'attentes. Nous pensons pourtant que ce roman promet plus qu'un exercice auto-réflexif en textualité. Par la disruption des frontières qu'il opère entre la fiction et le fait, Robbe-Grillet remet en cause une fois de plus la dichotomie sujet/objet, pour la détruire et pour représenter le processus de la création du roman comme défamiliarisation du lecteur. Quand il décrit une scène de peinture, par exemple, Robbe-Grillet crée une contradiction entre sa description et son titre, gravé sur le tableau : « La défaite de Reichenfels .» La scène représente soit une rue déserte dans la neige, soit un rassemblement dans un café. Il n'y a pas d'allusion à une bataille dans la description contradictoire que fait le narrateur de cette scène. Comme l'exprimerait Zizek, le titre nomme l'objet qui manque dans le champ de ce qui est décrit⁴⁰. Par conséquent, Robbe-Grillet est davantage intéressé par la description de la distance entre le tableau et son titre. Robbe-Grillet s'approche alors de la pensée post-structuraliste, selon laquelle il n'y a pas de métalangage, car il n'y a pas de langage sans objet, ce qui oblige le sujet à prendre de la distance par rapport à ses déclarations⁴¹.

Robbe-Grillet expérimente divers moyens pour achever la défamiliarisation du lecteur de son bagage culturel hérité. Le Nouveau Romancier opère au niveau de la perception ordinaire pour déranger le conditionnement social et idéologique rassurant de son lecteur. Il joue avec la qualité inadéquate de notre appareil de perception et il questionne nos notions spatiales et temporelles ainsi que les distinctions que nous établissons entre la réalité et la fiction. De manière baroque, Robbe-Grillet anime les photographies et les peintures. Le lecteur de son roman ne peut pas savoir si le protagoniste, un soldat qui se promène dans la neige, est en trois

⁴⁰ Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London/New York : Verso, 1989, p. 159.

⁴¹ voir Zizek, p. 156.

dimensions ou aplati dans une photographie, s'il est la même personne que le lecteur découvre dans une peinture, une photographie, une rue ou un café. Ce procédé narratif, nommé métalepse, est défini par Gérard Genette dans *Figures III* comme

toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique.⁴²

Genette cite Robbe-Grillet comme exemple d'auteur qui exploite la métalepse en tant que technique génératrice du récit :

D'une certaine façon, le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur* ou de *Ce soir on improvise*, où les mêmes acteurs sont tour à tour héros et comédiens, n'est qu'une vaste expansion de la métalepse, comme tout ce qui en dérive dans le théâtre de Genet par exemple, et comme les changements de niveau du récit robbe-grilletien : personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme, etc.⁴³

Le but de ces procédés textuels serait, selon Genette, de remettre en cause le principe de la « vraisemblance » et de bouleverser la frontière entre le monde du récit et le monde quotidien.

L'effet de ce bouleversement est inquiétant pour le lecteur :

D'où l'inquiétude si justement désignée par Borges : « De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs⁴⁴ . » Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.⁴⁵

⁴² Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Ed. du Seuil, 1972, p. 244.

⁴³ *Ibid.*, p. 245.

⁴⁴ Borges, Jorge Luis. *Enquêtes*. Paris : Gallimard, 1957, p. 85.

⁴⁵ Genette, *op. cit.*, p. 245.

La fonction plus profonde de la métalepse serait d'entraîner le lecteur comme participant actif (volontaire ou non) au développement de l'intrigue.

En analysant « la dialectique du thème et de l'horizon » dans le processus de lecture, Wolfgang Iser⁴⁶ montre comment le lecteur arrive à se familiariser avec le texte le plus insolite. Par le changement de perspective, la structure du texte aide le lecteur à se déplacer d'un niveau narratif à l'autre tout en limitant son choix d'interprétation :

La structure ouvre ainsi un accès à l'inconnu car elle produit chez le lecteur, dans le courant de la lecture, un changement continu de perspective. Le point de vue du lecteur ne cesse de se déplacer au fur et à mesure que les segments des différentes perspectives forment tantôt le thème et tantôt l'horizon. Cette structure laisse apparaître chacune des perspectives en synthèse horizontale en raison du changement d'association des rapports qui se nouent de façon différente entre points de vue. Dans la mesure où la coordination des perspectives est organisée de cette manière, le lecteur n'a plus la liberté de se représenter n'importe quoi. La contingence dans la compréhension du texte est réduite.⁴⁷

Afin de réaliser ce déplacement des structures, Robbe-Grillet n'épargne pas les contradictions dans son roman, *Dans le labyrinthe*. Il révèle l'interaction du soldat avec un enfant et sa famille dans des scènes conflictuelles. Soit le garçon a peur du soldat, soit l'aime bien, soit l'emmène chez lui pour lui offrir un abri, soit attire la colère de l'ennemi, soit le conduit à travers les rues de la ville, soit est assis discrètement dans un café ou dans un tableau. Le lecteur ne comprendra jamais la vraie relation entre ce garçon et le soldat. De telles contradictions sont inhérentes à la construction romanesque chez Robbe-Grillet. Elles ne sont ni apparences à surmonter ni principes secrets à découvrir, mais des situations qui n'ont pas besoin d'une résolution. À la différence de Iser, Robbe-Grillet ne demande pas au lecteur de produire

⁴⁶ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 182-183.

une signification cohérente à partir des « blancs » du texte. L'ambiguïté doit rester permanente chez lui.

Dans le roman, le va-et-vient constant entre les représentations artistiques et la diégèse crée des effets irréels que le lecteur pourrait interpréter comme les hallucinations du soldat. Nous avons l'impression que la peinture qui génère le roman devient le roman même⁴⁸. Ces effets ont pour but de détruire la distinction entre la diégèse et le texte. Heath clarifiera ce processus plus tard : « *the story is the function of the presence of the text or, better, of the construction of textuality*⁴⁹ ». Heath célébrera le style de Robbe-Grillet dans *Dans le labyrinthe* pour avoir proposé le contraire de la « *premise of the text as reflection* » ou le processus d'occultation qui permet au texte de s'absenter derrière l'histoire : « *the text is absented as the condition for the presence of the story, the story dominating as the condition for the text which thus becomes its function*⁵⁰. »

Il est vrai que Robbe-Grillet s'oppose aux conventions narratives établies par le roman référentiel concerné par la représentation. En bougeant constamment entre l'intérieur de son appartement et les rues de la ville couverte de neige, le narrateur de *Dans le labyrinthe* nous invite à reconsidérer les frontières qui séparent l'intérieur du dehors :

Au coin du trottoir, un bec de gaz est allumé, bien qu'il fasse grand jour. Mais c'est un jour sans éclat qui rend toutes choses plates et ternes. Au lieu des perspectives spectaculaires auxquelles ses enfilades de maisons devraient donner naissance, il n'y a qu'un entrecroisement de lignes sans signification, la neige qui continue de tomber ôtant au paysage tout son relief, comme si cette vue brouillée était seulement mal peinte, en faux-semblant, contre un mur nu.⁵¹

⁴⁸ Un autre maître de la désillusion, Peter Greenaway, a aussi utilisé, dans ses films, l'animation de la peinture — technique baroque — pour des fins narratives.

⁴⁹ Heath, Stephen. *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. London: Elek Books, 1972, p. 140.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 140.

Comparée à la description détaillée de l'intérieur recouvert par la poussière, l'aperçu du paysage est sans intérêt. De plus, il semble que le monde extérieur dans les paroles de ce narrateur ne soit pas plus captivant que le monde plat de l'imagination sur le mur intérieur de sa chambre. Pour opérer la transition entre les deux, Robbe-Grillet emploie le fondu enchaîné, une technique cinématographique. Le fondu enchaîné rend ces transitions presque invisibles. Le lecteur a l'impression d'avoir manqué le moment où la narration remplace la description ou vice versa :

Devant la commode, les chaussons de feutre ont dessiné dans la poussière une large zone brillante, et une autre devant la table, à l'emplacement que devrait occuper un fauteuil de bureau, ou une chaise, un tabouret, ou un siège quelconque. De l'une à l'autre est tracé un étroit chemin de parquet luisant; un second chemin va de la table jusqu'au lit. Parallèlement au mur des maisons, un peu plus près de celui-ci que du caniveau de la rue, un chemin rectiligne marque aussi le trottoir enneigé.⁵²

La narration oscillera donc entre l'espace intérieur où est enfermé le narrateur et une ville extérieure **imaginée**. En effet, le narrateur insiste sur l'épaisseur des rideaux fermés de la fenêtre qui donne vers les rues de la ville. Par conséquent, le lecteur se demande si les rues de cette ville ainsi que les événements du roman ne sont pas littéralement les fruits de l'imagination du narrateur, des projections sur les rideaux épais qui couvrent la seule fenêtre qui pourrait conduire dehors. Robbe-Grillet réussit avec ce roman, où des événements improbables nous touchent comme des conjonctures objectives, à conditionner ses lecteurs à remettre en question leur propre perception de la réalité, car la réalité de ce roman, selon son narrateur, peut très bien être une « vue brouillée ... mal peinte, en faux-semblant, contre un mur nu .»

⁵¹ Robbe-Grillet, Alain. *Dans le labyrinthe*. Paris : Éd. de Minuit, 1959, p. 16.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

III. La narration

En général, les critiques, parmi lesquels Le Clec'h et Kemp sont les plus virulents, ont remarqué la simplicité de la narration dans *La jalousie* et ont même accusé Robbe-Grillet de manque d'innovation dans ce domaine. La technique (de laquelle on a retenu seulement la répétition) était perçue comme banale.

Le Clec'h, Kemp et Nadeau trouvent que la nouveauté annoncée par Robbe-Grillet dans ses essais théoriques manquerait dans ses romans.

Kemp est un des critiques qui ont trouvé la lecture de *La jalousie* plaisante, mais, comme il raconte l'intrigue dans un effort de récupérer le sens qu'elle pourrait cacher, il refuse toute nouveauté à la technique du livre :

Ennuyeux? Certainement non. L'expérience est amusante. Tout à fait claire. Un tour de gobelets, un tour de cartes. Et peut-être M. Robbe-Grillet vaut-il mieux que cela; que de se donner tant de peine pour réussir un tour de cartes.

J'attends la révolution promise. *La Jalousie* ne bouleverse rien.⁵³

Dans *Le labyrinthe*, Robbe-Grillet mettra le lecteur à l'épreuve, car la clarté que trouve Kemp dans *La jalousie* disparaîtra de l'intrigue. Il ne sera plus possible de raconter l'histoire.

Dans le roman antérieur (*La jalousie*), le Nouveau Romancier se contentait soit des procédés balzaciens soit de la simple répétition ennuyeuse de la même scène. Robbe-Grillet répond à ces observations qui tentent de discréditer son écriture, en construisant *Dans le labyrinthe* à l'aide de techniques audacieuses. Dans *Dans le labyrinthe*, roman structuraliste, la narration avance et stagne selon les caprices de l'écriture, car c'est l'écriture même qui devient le

⁵³ Kemp, Robert. « Quelle voie? » *Les nouvelles littéraires*, 18 avril 1957. Repris dans

principe générateur de la « réalité » relatée. Produite par l'écriture, cette réalité ne possède pas d'existence antérieure. Le principe de la mimésis, sur lequel est basé le roman réaliste traditionnel, est renversé par Robbe-Grillet. De plus, le romancier emploie la métalepse qui permet le passage imperceptible de la narration des « faits » à la description d'une œuvre d'art. Pour compliquer un peu plus la lecture, il multiplie les narrateurs et fait sentir sa présence d'auteur dans son propre roman.

Le roman débute d'une manière beckettienne⁵⁴, en présentant au lecteur différentes alternatives poétiques : « Dehors il pleut, dehors on marche sous la pluie en courbant la tête, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant quand même devant soi⁵⁵... », « Dehors il y a du soleil, il n'y a pas un arbre, ni un arbuste, pour donner de l'ombre, et l'on marche en plein soleil, s'abritant les yeux d'une main tout en regardant devant soi⁵⁶... », « Dehors il neige⁵⁷... ». Le narrateur semble être à l'abri du « dehors » menaçant. Sa chambre est si bien isolée que même la poussière « provient de la chambre elle-même : des raies du plancher peut-être, ou bien du lit, ou des rideaux, ou des cendres dans la cheminée⁵⁸ ». Rien de ce qui appartiendrait au monde extérieur n'arrive jusqu'à cette chambre où le roman est conçu :

La rue est trop longue, les rideaux trop épais, la maison trop haute. Aucune rumeur, même assourdie, ne franchit jamais les parois de la chambre, aucune trépidation, aucun souffle d'air, et dans le silence descendant lentement de minces particules, à peine visibles sous la lumière de l'abat-jour, descendant doucement, verticalement, toujours à la même vitesse, et la fine poussière grise se dépose en couche uniforme, sur le plancher, sur le couvre-lit, sur les meubles.⁵⁹

Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman. Paris : Éditions Garnier Frères, 1972., p. 41.

⁵⁴ Ce procédé représente aussi un clin d'œil au roman africain que lisaient A... et Franck dans *La jalousie*.

⁵⁵ *Dans le labyrinthe*, p. 9.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p.12.

Cet extrait, contenant la description de l'isolation parfaite de la chambre du narrateur, est miné par sa propre construction, similaire à la description parallèle de la neige qui tombe dehors. Même si les deux espaces sont parfaitement isolés l'un de l'autre, le narrateur peut en décrire un seulement en ayant recours à des éléments empruntés à l'autre. La poussière se pose dans la chambre comme la neige dehors. Ce passage représente donc une subtile réponse à la question de l'objectivité de la narration. Robbe-Grillet semble croire que, même s'il est impossible de l'achever, nous pouvons au moins divulguer le processus qui crée l'illusion de cette objectivité.

Nous soutenons que, pour lancer un défi aux critiques qui ont remarqué la présence excessive des objets dans ses romans antérieurs, Robbe-Grillet pousse le narrateur de *Dans le labyrinthe* à décrire les objets du roman par les traces que laisse la poussière quand ces objets sont enlevés de leur place initiale, donc par leur absence. Cependant, pour expliquer comment la poussière s'est formée autour de ces objets, le narrateur de Robbe-Grillet se voit obligé d'employer une comparaison avec le monde extérieur, monde avec lequel il soutient n'avoir aucun contact. Dans ce passage Robbe-Grillet avoue l'impossibilité de se détacher des concepts culturels déjà reçus. Néanmoins, en compliquant l'intrigue de son roman pour bloquer toute possibilité d'évasion, le Nouveau Romancier nous rappelle que ces concepts (les idées reçues ou les « préjugés » de Gadamer) qui nous aident à comprendre le monde, sont contingents et donc peuvent changer.

Pour poursuivre la tâche polémique débutée dans ses écrits critiques (*Pour un nouveau roman*), avec *Dans le labyrinthe* Robbe-Grillet bouscule le code narratif traditionnel en utilisant une convention visuelle. La peinture ouvre la voie à suivre pour la fiction et Robbe-Grillet

marche dans les traces des peintres baroques. « La défaite de Reichenfels » (peinture fictive, car aucune bataille de Reichenfels n'a été répertoriée) fonctionne comme moyen narratif offrant progressivement des renseignements plus détaillés, à travers la description de la composition visuelle ou par sa répétition ironique dans différents contextes qui génère de nouvelles significations, comme dans le passage suivant :

Les comparses qui discutent devant lui avec tant d'animation ne lui apprendront rien, en tout cas qui vaille d'être rapporté à ses chefs éventuels; ce ne sont que des tacticiens de cabaret qui refont l'Histoire à leur guise, critiquant les ministres, corrigeant les actes des généraux, créant des épisodes imaginaires qui auraient permis, entre autres, de gagner la bataille de Reichenfels.⁶⁰

Conformément au concept structuraliste de la production textuelle, la narration a le pouvoir d'intervenir pour modifier l'histoire. Le narrateur attribue des hypothèses controversées concernant les événements du roman à des personnages secondaires du tableau.

Robbe-Grillet a affirmé que le monde du roman n'a aucune relation avec le monde extérieur. Dans son roman, il célèbre l'artifice des intérieurs de Raymond Roussel ainsi que l'érudition des labyrinthes de Jorge Louis Borges. Comme Roussel, Robbe-Grillet exprime une obsession pathologique pour l'imperfection. John Sturrock a remarqué les surfaces qui présentent des défauts dans *Dans le labyrinthe*, telle la fissure dans le plafond de la chambre du narrateur.

Robbe-Grillet construit son roman à l'aide d'un faux cercle herméneutique. Un générateur textuel, la « fissure dans le plâtre », nous introduit dans le roman et nous conduit vers la fin comme dans un labyrinthe, par une sortie différente. Sa description arrive environ au milieu du livre, créant une mise en abîme de plus pour la narration :

À droite du grand cercle lumineux dont elle suit avec régularité le pourtour, il y a, dans l'angle du plafond, une petite ligne noire, très fine,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 236.

longue d'une dizaine de centimètres, à peine perceptible : une fissure dans le plâtre, ou un fil d'araignée chargé de poussière, ou une trace quelconque de choc ou d'éraflure. Cette imperfection dans la surface blanche n'est du reste pas également visible de tous les points. Elle est surtout remarquable pour un observateur placé contre la cloison de droite, mais en bas de celle-ci et à l'autre bout de la pièce, regardant en l'air obliquement, suivant à peu près la diagonale de cette cloison, comme il est normal pour une personne allongée sur le lit, la tête posée sur le traversin.⁶¹

De nouveau ici l'ambiguïté reste ouverte pour savoir si cet observateur est le soldat ou le premier narrateur que nous avons rencontré. Cette personne ambiguë qui remarque la fissure dans la perfection du plafond le fait à un moment dramatique qui coïncide avec le début du délire du soldat. Le dessin sinueux de la fissure dans le plafond nous invite à une lecture métatextuelle de la narration que nous sommes en train de suivre, comme un moment d'imperfection dans le déroulement des événements qui, autrement, pourraient être facilement décrits. La version que donne Robbe-Grillet de ces événements obstrue pourtant notre compréhension. Nous pouvons seulement saisir le mouvement de cette narration au moment où elle nous a déjà échappé. La fissure dans le plâtre suggère à nouveau l'impossibilité de lire le circuit narratif :

la fissure, mince comme un cheveu, à peine sinuose, dont la forme, elle aussi, a quelque chose d'à la fois précis et compliqué, qu'il serait nécessaire de suivre avec application de coude en coude, avec ses courbes, tremblements, incertitudes, changements de direction subits, infléchissements, reprises, légers retours en arrière, mais il faudra encore du temps, un peu de temps, quelques minutes, quelques secondes, et il est déjà, maintenant, trop tard.⁶²

Les lecteurs errent en suivant le cours de la narration et ses imperfections et, juste au moment où ils pensent pouvoir être plus attentifs et comprendre davantage, ils se trouvent à la sortie du texte. Nous arrivons toujours trop tard pour la compréhension du roman de Robbe-Grillet.

⁶¹ *Ibid.*, p. 136.

⁶² *Ibid.*, p. 229.

Le livre circulaire de Robbe-Grillet répond à sa technique herméneutique en critiquant ses prémisses, car le lecteur qui, à la fin du livre, revient à son début, comprend que ce n'est pas pour davantage de clarification, mais pour plus de malentendu. Ainsi, l'herméneutique se trouve brutalement bouleversée. La fin de *Dans le labyrinthe* ressemble à celle de *Molloy* de Samuel Beckett, car elle nie l'existence matérielle de la fiction qui vient d'être élaborée.

La ressemblance avec l'écriture de Beckett rend encore plus fort l'argument au sujet des narrateurs compétitifs. Comme dans les romans de Beckett, le lecteur remarque à peine, dans *Dans le labyrinthe*, le moment où un nouveau narrateur remplace le narrateur précédent. Le roman commence avec une narration à la première personne qui se transforme en une narration à la troisième personne pour revenir plus tard à la première personne.

Dans le labyrinthe n'oscille pas seulement entre des voix narratives, entre l'intérieur d'un appartement et la ville dehors, mais aussi entre les descriptions des objets d'art et des événements. Or l'instabilité de ces événements dans le temps et dans l'espace nous empêche de comprendre avec clarté leur extériorité par rapport aux objets d'art qui semblent les « désigner » : un tableau représentant des personnes rassemblées dans un bar, une photographie d'un soldat contre un abat-jour, dans la neige. À d'autres moments, le narrateur opère la transition entre « l'art » et « la vie » dans le sens contraire. Une scène « *live* » se fige dans la description d'une peinture pour donner à Robbe-Grillet l'occasion de réfléchir sur l'impossibilité de la représentation. Le moment particulier dans le temps qui a permis à la photographie d'être prise ou le moment de la pose pour la réalisation de la peinture coïncide précisément avec le moment de la mort. La vie est chassée du tableau au moment de la pose :

Un bras reste à moitié levé, une bouche entrouverte, une tête penchée à la renverse; mais la tension a succédé au mouvement, les traits se sont crispés, les membres raidis, le sourire est devenu rictus, l'élan a perdu son

intention et son sens. Il ne subsiste plus, à leur place, que la démesure, et l'étrangeté, et la mort.⁶³

« La démesure, et l'étrangeté, et la mort » resteront les seules traits possibles quand le travail de la représentation sera accompli. Ainsi le roman peut offrir seulement la splendeur baroque, morte, de l'imagination. Le roman de Robbe-Grillet produit un moment d'intermission dans le cours de la vie, un instant artificiel, étrange, et démesuré de repos qui ne pourrait jamais se substituer à la vie. Il nous semble que, selon Robbe-Grillet, le roman devrait porter avec lui, à la manière de certaines peintures baroques qui utilisent le texte écrit, une étiquette qui nous mettrait en garde contre l'illusion qu'il peut entretenir.

Robbe-Grillet réussit à nous rendre conscients de la qualité artificielle de son roman. Ses narrateurs se contredisent constamment : « Ce gamin-ci est celui du café, semble-t-il qui n'est pas le même que l'autre qui a conduit le soldat (ou qui le conduira, par la suite) jusqu'à la caserne...⁶⁴ »

Bruce Morrisette identifie un seul narrateur dans le roman de Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, soit le docteur qui se penche sur le lit du soldat. Cette identification est explicite dans la section XI du roman de Robbe-Grillet, mais elle est moins évidente à la fin du livre où la même voix qui nous avait introduit au roman, par la description détaillée d'une chambre et de sa vue sur les rues de la ville, nous conduit dehors laissant toute l'histoire derrière elle. Cette voix semble avoir été présente à travers le roman tout entier, comme la voix d'un narrateur couché sur son lit qui ne peut pas être la même personne que le docteur qui s'arrête pour lui rendre visite. C'est ici un des instants où la tentative de Morrisette d'élaborer une lecture cohérente de ce roman échoue. C'est pourquoi Morrisette hésite tellement dans sa tentative de récupérer une

⁶³ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 155.

histoire inexistante. Voilà encore un exemple du mal que le critique se donne pour construire une signification là où le texte rejette toute cohérence :

Variante de la même scène, nouvelle disparition du gamin dans la perspective des réverbères. La réussite, enfin : les deux personnages entrent dans le café, passent devant un autre « personnage » (le narrateur?), viennent occuper la place qu'il ont dans le dessin (Section II, p. 24-60).⁶⁵

Dans ce paragraphe, la confiance de Morrisette en un narrateur unique diminue nettement.

Pour définir la technique narrative de *Dans le labyrinthe*, nous préférons avancer une lecture symptomatique, au sens lacanien du terme, de la narration de Robbe-Grillet. La chronologie de ce roman, conçu comme un labyrinthe, se développe en fonction du schéma lacanien de son premier séminaire du « retour du réprimé du futur .» L'article de Slavoj Zizek sur le symptôme lacanien, « From Symptom to Sinthome » (dans *The Sublime Object of Ideology*) a inspiré notre spéculation d'une technique narrative symptomatique chez Robbe-Grillet.

Zizek résume la définition lacanienne du symptôme :

*Symptoms are meaningless traces, their meaning is not discovered, excavated from the hidden depths of the past, but constructed retroactively – the analysis produces the truth; that is, the signifying frame that gives the symptoms their symbolic place and meaning.*⁶⁶

Le caractère symptomatique de l'intrigue dans *Dans le labyrinthe* explique la raison pour laquelle les lecteurs ne peuvent et ne doivent pas imaginer l'ordre des événements, s'ils présupposent qu'il s'agit d'un seul soldat à des moments différents dans la chronologie de l'histoire. Si on imagine que le narrateur rencontré au début du roman est le même que celui qui parle à la fin, il est possible d'interpréter le personnage du soldat comme étant le symptôme de ce

⁶⁵ Morrisette, *op. cit.*, p. 153.

narrateur. Il reste, pourtant, un narrateur que le lecteur ne peut pas expliquer et dont la présence devient explicite vers la fin du livre : c'est le médecin qui vient rendre visite au soldat et qui n'arrive pas à le sauver. Dans l'économie du roman, le médecin identifié comme narrateur se révèle être une fausse solution. Il n'y a aucun besoin d'un tel narrateur. Sa piqûre arrive trop tard pour garder le soldat vivant et sa présence dans le livre est tellement courte : deux phrases au passé : « À ma dernière visite, la troisième piqûre a été inutile. Le soldat blessé était mort⁶⁷. » Après cette intervention, un autre narrateur prend la suite pour décrire, au présent, une ville assiégée. Pour expliquer la présence de ce narrateur illogique, nous aurons recours à la lecture que fait Foucault du labyrinthe et de la métamorphose dans *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. Dans *Raymond Roussel*, Foucault analyse les paradoxes de la nouvelle géométrie de la narration du roman qui, d'après lui, peut être « repérée par ce qu'elle n'est pas »⁶⁸.

Foucault a rencontré Robbe-Grillet pour la première fois à Hambourg en 1960. Ils sont devenus amis et sont allés voir la foire où ils ont parcouru le labyrinthe de miroirs ensemble⁶⁹. Selon Foucault, cette expérience a constitué le point de départ pour le roman de Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*. Foucault a pu saisir la ressemblance entre la narration de Robbe-Grillet et celle de Raymond Roussel⁷⁰.

Voilà un premier commentaire fait par Foucault sur la technique narrative de Roussel :

⁶⁶ Zizek, *The Sublime object of Ideology*, London/New York : Verso, 1989, p. 56.

⁶⁷ *Dans le labyrinthe*, p. 229.

⁶⁸ Foucault, *Raymond Roussel*, Paris : Gallimard, 1963, p. 8.

⁶⁹ Ruas, Charles. « An Interview With Michel Foucault » dans : Michel Foucault. *Death and the Labyrinth : The World of Raymond Roussel*. Traduit du français par Charles Ruas. Introduction par John Ashbery. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1987, p. 172.

⁷⁰ Roussel était un personnage assez beckettien. Robbe-Grillet lui-même est fasciné par cette personnalité et écrit *Le voyeur* qui est en partie inspiré par *La vue* de Roussel. Il a même eu l'intention de donner à son roman le titre du roman de Roussel. Foucault soutient avoir écrit le livre sur Roussel dans sa jeunesse. Son aperçu de la technique narrative de Roussel pourrait être utile à la compréhension du roman de Robbe-Grillet.

La géométrie profonde de cette « révélation » renverse le triangle du temps. Par une rotation complète, le proche devient le plus lointain. Comme si Roussel ne pouvait jouer son rôle de guide que dans les premiers détours du labyrinthe, et qu'il l'abandonnait dès que le cheminement s'approche du point central où il est lui-même, tenant les fils en leur plus grand embrouillement – ou qui sait? en leur plus grande simplicité. Le miroir qu'au moment de mourir Roussel tend à son œuvre et *devant* elle, dans un geste mal défini d'éclairement et de précaution, est doué d'une bizarre magie : il repousse la figure centrale dans le fond où les lignes se brouillent, recule au plus loin la place d'où se fait la révélation, mais rapproche, comme pour la plus extrême myopie, ce qui est le plus éloigné de l'instant où elle parle. À mesure qu'elle approche d'elle-même, elle s'épaissit en secret.⁷¹

Dans la voie de lecture ouverte par ce passage de Foucault sur la position de l'auteur chez Roussel, au centre du labyrinthe, auteur qui illumine le chemin en le rendant plus obscur, nous interprétons le narrateur médecin de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet comme la figure de Robbe-Grillet lui-même, l'auteur qui occupe la place du Minotaure et qui, malgré ses pouvoirs sur la narration, n'arrive pas à sauver le soldat qui meurt. Par conséquent, le labyrinthe de la narration nous mène à son auteur, un Minotaure sans espoir dont l'ingérence dans le roman ne peut changer son développement.

En lisant Roussel, Foucault lie le concept du labyrinthe à celui de la métamorphose :

Le labyrinthe est lié à la métamorphose. Mais selon une figure équivoque : il y conduit comme le palais de Dédale au Minotaure, ce fruit monstrueux, merveille et piège. Mais le Minotaure lui-même, en son être, ouvre un second labyrinthe : enchevêtrement de l'homme, de la bête et des dieux, nœuds d'appétits, muette pensée. L'écheveau des couloirs recommence, à moins peut-être que ce ne soit le même et que l'être mixte ne renvoie à l'inextricable géométrie qui vient de conduire à lui; le labyrinthe, ce serait à la fois la vérité et la nature du Minotaure, ce qui l'enferme de l'extérieur et ce qui, de l'intérieur, le met au jour. Le labyrinthe tout en perdant retrouve...⁷²

⁷¹ Foucault, *op. cit.*, p. 8.

⁷² *Ibid.*, p. 112.

En le traversant, le lecteur ne sera plus surpris de trouver Robbe-Grillet lui-même au centre du labyrinthe. Cette construction baroque sophistiquée cache, dans son centre, un auteur impuissant, médecin dont la piqûre arrive trop tard pour sauver une vie. Le lecteur pourrait même avoir recours à la psychanalyse de Freud ou de Lacan pour analyser le rôle de l'auteur qui occupe le centre de la narration conçue comme un labyrinthe. Le roman de Robbe-Grillet nous parle, dans ce cas-ci, de son auteur et de son symptôme, le soldat qui meurt. Ce symptôme se dissout-il après la mort du soldat ou persiste-t-il pour revenir dans un autre corps dans les romans suivants? Le lecteur de Robbe-Grillet comprendra que ces questions sont intéressantes seulement dans la mesure où elles nous aident à établir de nouvelles habitudes de lecture. Le roman de Robbe-Grillet appelle son lecteur implicite à changer ses attentes en fonction de la nouveauté de ce qu'il propose. La lecture de Bruce Morrissette reste, par contre, pétrifiée dans des schémas interprétatifs qui ne répondent plus à la complexité de ce roman.

C'est la raison pour laquelle nous proposons une lecture de la narration dans *Dans le labyrinthe*, basée sur la supposition que les deux narrateurs rencontrés ne sont pas la même personne, mais des identités à part. Dans le livre de Robbe-Grillet nous identifions des narrateurs compétitifs qui essayent de s'approprier la narration à des moments différents. Avec *La jalousie*, Robbe-Grillet a tenté de déconstruire le sérieux du roman psychologique en démystifiant les clichés sur lesquels il est basé. Pour réaliser cette déconstruction, le Nouveau Romancier avait adopté ces clichés techniques dans son propre roman. Son protagoniste était libre de raconter une histoire qui, plus tard, devenait irrationnelle, ridicule et confuse. La tragédie issue de cette histoire manquait de pertinence aux yeux du lecteur à cause de l'illégitimité de son narrateur. Dans son nouveau roman, *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet expérimente une multiplicité de

narrateurs compétitifs, technique qu'il développera davantage à partir de *La maison de rendez-vous*.

En réponse à une tendance plus générale de minimaliser la nouveauté technique que Robbe-Grillet apporte au roman, l'écrivain complique donc les modalités narratives de *Dans le labyrinthe*. La narration devient si contradictoire que certains critiques renoncent à l'analyser et décrivent leurs incertitudes en les projetant sur un lecteur imaginé.

La critique de *La jalousie* avait commencé à se pencher sur le rôle du lecteur. Certains exégètes (Germaine Brée, Maurice-Jean Lefebve) ont remarqué la fonction importante du récepteur dans la littérature de Robbe-Grillet, en lui accordant une place privilégiée. Avec Maurice-Jean Lefebve⁷³, le lecteur devient un des sujets de l'interprétation. Le roman de Robbe-Grillet est intéressant dans la mesure où il remet en question le rôle du lecteur qui, selon le critique, est invité à devenir l'auteur du roman : « ce qui nous touche dans la réticence, c'est bien plutôt la transformation que subit le *lecteur*; la réticence met le lecteur « dans le coup » : lui aussi est un être inspiré; le lecteur devient auteur⁷⁴ ». Lefebve remarque le retrait de l'auteur qui inviterait son lecteur à prendre sa place, procédé qu'il appelle « la réticence ou le dubitatif .» Germaine Brée⁷⁵ croit, elle aussi, que l'auteur laisse finalement le lecteur juge de l'interprétation du livre. Mais c'est seulement à partir de *Dans le labyrinthe* que le lecteur deviendra sujet privilégié d'analyse.

En général, le lecteur serait responsable de remplir les « blancs » de la narration de Robbe-Grillet, donc de vaincre l'ambiguïté du sens. Néanmoins, le romancier réagit contre le

⁷³ Lefebve, Maurice-Jean. « Alain Robbe-Grillet : *La Jalousie* .» *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 5, 55 : 146-149 (juillet 1957).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 148.

constat de grande liberté du lecteur en limitant cette liberté le plus possible. Prisonnier dans le labyrinthe de la narration, le lecteur se voit coincé entre des énoncés tout à fait contradictoires qui ne lui laissent pas la possibilité de choisir une interprétation quelconque. L'auteur surgit lui-même du texte à un moment essentiel du développement de l'intrigue, pour nous montrer qu'il est toujours maître de la narration, même s'il arrive trop tard pour faire évoluer l'histoire dans un sens plus « humain .» La présence auctoriale dans le roman contraint la liberté du lecteur à créer diverses interprétations à partir du texte proposé et contredit les propos de Germaine Brée et de Maurice-Jean Lefebvre.

Dans le labyrinthe est construit à l'aide d'un labyrinthe d'anecdotes qui s'entrelacent dans une chronologie vertigineuse. Le lecteur se sent puni par la cruauté de ces narrations compétitives et est tenté de trouver une sortie. Mais à la fin ce même lecteur comprend que son seul salut est de renoncer à l'ambition de chercher une sortie logique. Dès que nous comprenons que le roman exige notre participation passive et que nous nous laissons aller avec le cours de ses histoires confuses sans mettre en doute leur logique inhabituelle, nous voilà, à la fin du roman, sauvés, à l'extérieur du labyrinthe cruel de la narration, sur les rues de la même ville, en compagnie du même (?) soldat s'appuyant contre un lampadaire électrique et, enfin, dans l'appartement où l'histoire s'écrit. Et c'est un des narrateurs qui nous conduit à la sortie :

mais la vue se brouille à vouloir en préciser les contours, de même que pour le dessin trop fin qui orne le papier des murs, et les limites trop incertaines des chemins luisants tracés dans la poussière par les chaussons de feutre, et, après la porte de la chambre, le vestibule obscur où la canne-parapluie est appuyée obliquement contre le portemanteau, puis, la porte d'entrée une fois franchie, la successions des longs corridors, l'escalier en spirale, la porte de l'immeuble avec sa marche de pierre, et toute la ville derrière moi.⁷⁶

⁷⁵ Brée, Germaine. « Jalousie : New Blinds or Old ? » *Yale French Studies*, no. 24 : 87-90. (été 1959).

⁷⁶ *Dans le labyrinthe*, p. 239.

Avec la troisième occurrence du pronom personnel à la première personne nous sortons du roman, mais au même endroit et (peut-être) au même moment où nous avons commencé la lecture. Nous avons l'impression d'être retournés à un moment antérieur au temps du roman. Le cercle herméneutique est fermé sur lui-même. La répétition, comme principe générateur, a donné au roman la structure d'un labyrinthe. De plus, cette répétition des événements sous des formes différentes a contribué à la production du roman, achevant l'effet de la sédimentation silencieuse des mots dits. Le lecteur doit, à la fin de ce jeu, accepter l'histoire du soldat/des soldats et de ses/leurs rencontres contradictoires.

Le livre s'achève grâce aux événements récurrents racontés dans des perspectives différentes au style indirect libre. Toutefois, la répétition de diverses histoires dans des versions différentes ne clarifie pas l'intrigue, mais la rend encore plus confuse, tout comme dans *La jalousie*. Robbe-Grillet a l'intention de perturber l'extraction de significations de cette histoire d'un soldat qui s'est battu à Reichenfels, que l'on voit maintenant flâner sur les rues d'une ville inconnue pour retourner une boîte à une adresse qu'il a oubliée, guidé de temps en temps par un enfant qui l'emmène chez lui, où il meurt. Un tel résumé trahit évidemment le roman, car il laisse de côté beaucoup d'autres faits qui le contrediraient sûrement. Robbe-Grillet n'offre aucun fil d'Ariane pour aider son lecteur à arriver à un centre significatif dans l'économie du roman. Pour tromper nos attentes, les fils narratifs de Robbe-Grillet convergent en trois points différents de l'histoire, où nous remarquons l'existence du pronom personnel à la première personne. Ce pronom ne désigne pas la même personne, mais au moins deux narrateurs différents. Les réflexions de Foucault au sujet de la dynamique paradoxale au centre du labyrinthe nous sont de nouveau utiles pour la compréhension de ce procédé :

Au moment le plus énigmatique, dans la rupture de tout chemin, quand on accède à la perte ou à l'origine absolue, quand on est au seuil de l'autre, le labyrinthe offre soudain le Même : son dernier enchevêtrement, la ruse qu'il cache en son centre, c'est un miroir de l'autre côté duquel on trouve l'identique.⁷⁷

L'attitude de Robbe-Grillet envers le Minotaure est différente de celle de Roussel, décrite par Foucault. Au centre du labyrinthe de Roussel, le Minotaure est « ... miroir de la mort et de la naissance, lieu profond et inaccessible de toutes les métamorphoses⁷⁸ ».

Le lecteur découvrira que, à la différence du Minotaure de Roussel qui atteint un poids métaphysique en gardant son aura mystérieuse, la figure mythique de Robbe-Grillet, le médecin au centre du labyrinthe, n'est rien d'autre qu'un père obscène (pour utiliser la terminologie de Lacan), un impuissant qui occupe une position à laquelle il ne correspond pas.

L'intervention auctoriale de Robbe-Grillet dans son roman pourrait être comprise comme une réponse aux critiques qui accordaient au lecteur une grande liberté d'interprétation, lui permettant même de prendre la place de l'auteur.

Malgré l'avertissement de Robbe-Grillet dans la préface de son livre, les critiques s'acharnent à interpréter son roman dans une perspective métaphysique. Jacques Howlett⁷⁹ explique le labyrinthe de Robbe-Grillet comme symbole d'un « voyage libérateur, d'une pérégrination initiatique⁸⁰ ». Raouf Kamel trouve que le soldat de Robbe-Grillet incarne un type

⁷⁷ Foucault, *op. cit.*, p. 120.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁹ Howlett, Jacques. « Dans le labyrinthe, d'Alain Robbe-Grillet. » *Esprit*, 27 : 789-791 (juillet-décembre 1959).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 790.

universel⁸¹. Marc LeBot est tenté de croire, malgré l'avertissement de Robbe-Grillet, que *Dans le labyrinthe* est une allégorie de la vie⁸².

Comme lors de la parution de *La jalousie*, la tendance de la critique reste la récupération du sens. Yves Berger trouve que l'univers de *Dans le labyrinthe* est « un monde uniforme », qui « ignore la diversité, l'élan, la brisure, la folie⁸³ ». Il ajoute que « tout ressemble à tout et rien ne se modifie⁸⁴ ». Il ne s'agit pas d'une répétition comme telle, mais de mille références aux réalités identiques, qui produisent des images obsédantes (comme au cinéma, nous pourrions ajouter) :

Mille fois le narrateur ressasse son antienne : « Ce sont les mêmes maisons, les mêmes rues désertes, les mêmes couches blanche et grise, le même froid. » Pas de progression - encore moins de mutations - jusqu'aux dernières pages du livre, quand, le récit arrivant à sa fin, la neige cesse de tomber. Les objets renvoient à d'autres objets, souvent les mêmes, les lampadaires aux lampadaires, les fenêtres aux fenêtres. Comme dans un labyrinthe, tout est image de quelque chose.⁸⁵

Mais l'affirmation « tout est image de quelque chose » doit être comprise dans un sens restreint : « Rien ne *provoque* une image. Rien *n'image* » Mais « tout *est* image »⁸⁶ et ce totalitarisme de l'image, selon Berger, inquiète le lecteur. Le manque de clarification contribue aussi à cette inquiétude, tout comme la confusion chronologique. Selon le critique, le lecteur se voit contraint de choisir parmi les interprétations possibles : « Il est possible de choisir entre dix hypothèses et

⁸¹ Kamel, Raouf. « *Dans le labyrinthe*, d'Alain Robbe-Grillet. » *La Revue du Caire*, 44, 237 : 423-430 (mai 1960).

⁸² LeBot, Marc. « Nouveau roman : Sarraute, *Le Planétarium* ; Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*. » *Europe*, 37 : 367-368 : 243-248 (novembre-décembre 1959).

⁸³ Berger, Yves. « *Dans le Labyrinthe*. » *Nouvelle Revue Française*, 8, 85 : 112-118 (janvier 1960), p. 113.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 113.

Robbe-Grillet, s'abstenant de trancher, nous met dans l'obligation de le faire⁸⁷ ». Berger croit qu'il faut choisir une variante de l'intrigue car il est toujours sous l'influence de ses attentes récupératrices de lecture que Robbe-Grillet rejette. La même mentalité l'emmène à caractériser l'histoire de *Dans le labyrinthe* de tragique : « Car *Le Labyrinthe* de Robbe-Grillet débouche sur le tragique, malgré les efforts de Robbe-Grillet théoricien. Le refus de la tragédie ouvre sur une nouvelle tragédie⁸⁸ ».

C'est probablement ce détournement de la théorie anti-humaniste du romancier qui impressionne davantage le critique pour qu'il qualifie *Dans le labyrinthe* d'« éclatante réussite⁸⁹ ». La possibilité de récupération humaniste/tragique de l'intrigue a rendu le livre populaire parmi les critiques.

Les critiques qui ont interprété *Dans le labyrinthe* comme récit métaphysique ont été nombreux. Aspect rejeté par Robbe-Grillet, la métaphysique représentait un désir de lecture même à la parution de *La jalousie*. Gaétan Picon⁹⁰ reprochait au *Voyeur* la manière mécanique de réaliser une allégorie métaphysique. C'est une compréhension à laquelle Robbe-Grillet réagit (de nouveau d'une façon ludique)⁹¹.

Dans le labyrinthe évoquait « un voyage libérateur », une « pérégrination initiatique⁹² », une « perspective visionnaire⁹³ », une allégorie de la vie humaine⁹⁴ ou une allégorie de l'absurde

⁸⁷ *Ibid.*, p. 116. Dans *L'Immortelle*, Robbe-Grillet obstrue la liberté du spectateur de choisir entre les interprétations possibles, car il propose deux dénouements parallèles de l'histoire.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁰ Picon, Gaétan. « Le problème du *Voyeur* » *Mercure de France*, 325, 1106 : 303-309 (octobre 1955).

⁹¹ *Dans le labyrinthe* contient une préface qui avertit le lecteur de se méfier des interprétations allégoriques de ce roman.

⁹² voir Jacques Howlett, 1959.

⁹³ voir André Rousseaux, 1959.

⁹⁴ voir Marc LeBot, 1959.

à la manière de Kafka⁹⁵. Il est vrai que Robbe-Grillet écrit, à la suite de ces commentaires, un ciné-roman placé dans un château semblable à celui de Kafka, mais, s'il y a une relation entre les constats critiques et le choix de ce château, elle est uniquement ludique.

Cecily Mackworth⁹⁶ cite Robbe-Grillet qui reprend les critiques qui l'ont rapproché de Kafka :

*One or two critics tactlessly but understandably mentioned Kafka, but M. Robbe-Grillet quickly knocked that idea on the head by explaining, in one of his numberless interviews, that this particular labyrinth « may be taken to figure a journey through a town where a fictional character is concerned, while for the writer it will signify a certain form of narration. This form has made it possible for me to free myself from the psychological justifications which served as guiding threads through my previous novels .»*⁹⁷

La déclaration de Robbe-Grillet montre encore une fois son intention de changer de stratégie romanesque en adoptant un nouveau type de narration, qui exclut toute approche psychologique. Mais Mackworth voit dans l'intervention du romancier la confession d'une écriture qui n'a pour but que de mettre à l'œuvre une thèse :

*In other words, M. Robbe-Grillet is writing to a formula, and a formula that « exists » (a favourite word with writers of the A-Literature school) in its own right, without any propping-up from the usual novelist's paraphernalia of characters, plot and so on.*⁹⁸

La critique n'arrive pas à voir au-delà la « formule » qui régirait l'écriture de Robbe-Grillet et pense que, malgré ce qu'il affirme, le romancier est très influencé par Kafka :

However, the formula doesn't make the novel and to my mind M. Robbe-Grillet is a theoretician rather than a novelist. He cannot bring his own

⁹⁵ voir Claude Mauriac, Bernard Pingaud, Cecily Mackworth.

⁹⁶ Mackworth, Cecily. « Letter from Paris, Robbe-Grillet .» *Twentieth Century*, 166 : 456-458 (décembre 1959).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 457.

⁹⁸ *loc. cit.*

*formula to life or even stick to it. Whatever he may claim, he can never quite escape from Kafka. Even the parcel which the soldier delivers at the cost of his own life turns out to contain some quite unimportant letters. In other words, everything is meaningless. But isn't that in itself a metaphysical conclusion?*⁹⁹

La question rhétorique que pose la critique revient systématiquement chez la majorité des exégètes du roman *Dans le labyrinthe*.

Comme d'autres critiques, Mackworth compare l'écriture de Robbe-Grillet avec celle de Sarraute et privilégie la romancière pour sa « *essential enquiry into the nature of human behaviour*¹⁰⁰ ». Nous remarquons encore une fois le besoin que ressentent certains critiques de faire appel à des concepts humanistes, voire psychologiques, afin de bien saisir la « signification » d'un texte. L'œuvre de Robbe-Grillet n'échappera jamais à cette récupération du sens qui va à l'encontre de l'intention avouée de l'auteur.

Dans la même veine métaphysique de lecture, Bernard Pingaud¹⁰¹ aborde l'interaction du lecteur avec le texte robbe-grilletien, texte qui offrirait à son récepteur le désespoir d'un univers absurde. *Le voyeur* et *La jalousie* « s'organisaient autour d'un manque¹⁰² », mais le lecteur était bien accroché au sol. Avec *Dans le labyrinthe*, le critique a l'impression que « nous sommes dans l'abîme¹⁰³ ». L'univers de Robbe-Grillet nous propose « un monde hanté, où la hantise se sert des choses (corridors, fenêtres, coins de murs, rideaux, pieds de table, fissures, taches, ombres) pour dessiner sa propre image¹⁰⁴ ». Ce monde, trouve Pingaud, est « profondément

⁹⁹ *Ibid.*, p. 457-458.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 458.

¹⁰¹ Pingaud, Bernard. « *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet » *Lettres Nouvelles*, 7, 24 : 18-20 (octobre 1959).

¹⁰² *Ibid.*, p. 20.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

humain¹⁰⁵ ». Voilà que ce roman aussi réussit à mettre certains critiques sur la piste de l'humanisme encore plus que le livre psychologique qui l'a précédé.

Comme il devient impossible de trouver une interprétation de l'intrigue, Claude Mauriac,¹⁰⁶ Bernard Pingaud¹⁰⁷ et Cecily Mackworth¹⁰⁸ mentionnent l'influence de Kafka dans ce roman.

Mackworth note, même si elle le fait avec condescendance, la bonne réception de *Dans le labyrinthe* dans la presse parisienne. Le livre était reçu comme un événement qui marquerait un moment décisif dans l'histoire romanesque :

*Within a few weeks of the appearance of Dans le Labyrinthe, the critics had been maneuvered by some occult process of which literary Paris has the secret, into a position of horrid risk. Dans le labyrinthe is destined, in the eyes of its author, publisher and a large section of the intelligentsia, to mark a turning point in the history of the novel. If we fail to appreciate it, we are given to understand, we shall find ourselves as hopelessly compromised as our colleagues who once jibed at Joyce and thought Proust a bore.*¹⁰⁹

Il y a d'autres critiques qui restent, eux aussi, aveugles à la nouveauté technique apportée par Robbe-Grillet au roman. André Rousseaux soutient que l'écriture de Robbe-Grillet remonte au roman poétique du XIXe siècle :

S'il y a un roman nouveau, c'est celui-là. Mais cette nouveauté date de près d'un demi-siècle à présent, et elle est d'autant moins surprenante aujourd'hui qu'elle s'est étoffée, notamment dans la littérature anglo-saxonne, de développements qui manifestent son importance dans le monde contemporain.¹¹⁰

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁶ Mauriac, Claude. « Books That Have Made News in Paris. » *New York Times Book Review*, 6 décembre, 1959, p. 56-57.

¹⁰⁷ Pingaud, Bernard. « *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet. » *Lettres Nouvelles*, 7, 24 : 18-20 (octobre 1959).

¹⁰⁸ Mackworth, Cecily. « Letter from Paris, Robbe-Grillet. » *Twentieth Century*, 166 : 456-458 (décembre 1959).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 456.

¹¹⁰ Rousseaux, André. « *Dans le labyrinthe*. » *Le Figaro Littéraire*, 3 octobre 1959, p. 2.

En l'absence des outils d'analyse adéquats au roman discursif de Robbe-Grillet, le critique s'en prend à la nouveauté qu'il remet immédiatement en question. Moins intéressé par le style de Robbe-Grillet, Bernard Pingaud remarque, à la différence de *La jalousie*, une nouvelle insistance sur l'imaginaire dans *Dans le labyrinthe*. Si, pour Pingaud, *La jalousie* « était un roman sans « histoire », fondé tout entier sur la répétition¹¹¹ », *Dans le labyrinthe* conserve une histoire d'où « la psychologie a disparu¹¹² ». Pingaud résume cette histoire en deux phrases : « À l'heure où l'ennemi s'apprête à envahir la ville, un soldat cherche à joindre le père d'un de ses camarades à qui il doit remettre un paquet. La mort le surprendra avant qu'il ait pu remplir sa mission¹¹³ ». Le critique récapitule l'histoire malgré les contradictions qu'il constate dans le discours. Il trouve que l'intérêt de l'œuvre de Robbe-Grillet réside dans l'ambiguïté et la surprise que nous offre cette écriture. Tout comme le lecteur, l'auteur lui-même est emporté par le « vertige » du roman :

De cette incertitude qui se répercute à tous les niveaux du récit, naît un sentiment de vertige auquel l'auteur lui-même semble céder. Pour la première fois, on a l'impression que son œuvre lui échappe, qu'elle comporte des zones d'ombre et des surprises. Là est peut-être le plus grand intérêt du *Labyrinthe*.¹¹⁴

Pingaud semble aimer ce roman qui, selon lui, nous renseigne sur l'apport concret de la littérature :

Entrez dans le labyrinthe sans vous demander où l'on cherche à vous conduire; acceptez de vous égarer. Vous vous apercevrez peut-être alors que ce palais des mirages aux détours obsédants est votre propre palais, que vous êtes ici chez vous, c'est-à-dire dans le vide. La littérature ne peut pas vous apporter d'autre certitude que ce vertige.¹¹⁵

¹¹¹ Pingaud, *op. cit.*, p. 19.

¹¹² *Ibid.*, p. 19.

¹¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

Le critique aime donc le roman de Robbe-Grillet sans comprendre pourquoi. La solution la plus facile est de le lire comme allégorie du rôle de la littérature. Le texte de Robbe-Grillet devance le discours critique de l'époque. Nous nous rappelons que Genette arrivait à « fixer », à la manière de Rimbaud, le « vertige » que lui donnait la lecture du *Voyeur*. Pingaud, quant à lui, arrive enfin à apprécier un aspect de l'œuvre de Robbe-Grillet grâce à une fausse compréhension de la démarche de l'auteur qui, dans ce roman, fait sentir, plus qu'auparavant, sa présence auctoriale en intervenant dans la narration. L'auteur ne perd jamais le contrôle de son écriture, ne serait-ce que pour participer à un jeu. Le jeu que Robbe-Grillet propose au lecteur est le jeu oriental de Marienbad, celui que M remporte à chaque fois puisque, connaissant ses règles, il sait que celui qui commence gagne inéluctablement. Robbe-Grillet se trouve donc dans la position privilégiée de M (maître?) face à X (son lecteur).

Certains critiques ont accusé Robbe-Grillet de promouvoir une écriture banale, d'une platitude insultante pour le lecteur. Bernard Pingaud, qui analyse le style de Robbe-Grillet dans *Le labyrinthe*, trouve ennuyeux le ton de la description des objets. Le critique compare cette description, en dérision, avec un commentaire de match de football sans beaucoup d'action :

Le ton est celui du reportage : « X passe la balle à Y qui se trouve à une dizaine de mètres à sa droite, légèrement en retrait, Y la renvoie à Z au centre du terrain. » Mais on n'entend jamais la clameur qui accompagne les buts. Ici, il n'y a pas de but, et les joueurs paraissent courir pour rien. Dans ce monde de pure contingence, toutes choses sont interchangeables. Les êtres et les objets ne sont que posés ici ou là : leur place, à chaque minute, les définit totalement.¹¹⁶

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁶ Pingaud, Bernard. « Lecture de *La Jalousie*. » *Les Lettres Nouvelles* : 5, 50 : 901-906 (juin 1957), p. 902.

D'autres critiques sont déçus par le style aride de Robbe-Grillet dans *Le labyrinthe*. Après avoir exposé une possible trame du livre, André Rousseaux¹¹⁷ remarque avec amertume le roman poétique manqué :

Ah! Quel beau roman poétique cela pouvait être! Il m'a suffi, je crois, d'en exposer le thème pour faire entendre combien un tel livre serait riche d'enchantement possible. Je n'en suis que plus déçu par une lecture dont il n'est pas une ligne qui ne m'ait irrité et découragé.¹¹⁸

Frustré par le style du roman, le critique note, de plus, que l'exploration des « profondeurs de l'homme » n'intéresse même pas Robbe-Grillet :

M. Alain Robbe-Grillet est un des anti-poètes les plus caractérisés que je connaisse dans le monde littéraire d'aujourd'hui. Dès lors, quand il s'achemine dans les perspectives les plus hardies du monde imaginaire, il ne prête pas l'accent d'un artiste aux voix mystérieuses qu'on pourrait éveiller dans les profondeurs de l'homme. Il procède de l'extérieur à l'examen des manifestations les plus curieuses du subconscient.¹¹⁹

De plus, l'absence de la dimension humaniste chez Robbe-Grillet enlèverait, selon Rousseaux, l'intérêt de l'œuvre. Le critique n'est pas prêt à creuser davantage pour trouver ce que ce roman aurait à offrir, mais expose d'autres aspects, selon lui, rébarbatifs, de l'écriture de Robbe-Grillet :

Ce qui m'éloigne de M. Robbe-Grillet n'est pas du tout ce qui risque de déplaire à certains de ses lecteurs : c'est-à-dire le monde tout relatif où la personnalité et l'événement perdent leur dessin précis, peut-être même leur vérité, - la dissolution de toute réalité objective, amenée à flotter entre des rapports de sensibilité et d'imagination où l'on se joue de l'espace et du temps.¹²⁰

Mais la carence la plus problématique de l'œuvre du romancier serait, encore une fois, sa prose d'une banalité décourageante :

¹¹⁷ Rousseaux, André. « Dans le labyrinthe .» *Le Figaro Littéraire*, 3 octobre 1959, p. 2.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁹ *loc. cit.*

Le plus grave est que, pour un tel travail, l'anti-poète use d'une prose qui n'est même pas un instrument littéraire. Avec un tire-ligne plutôt qu'avec une plume, M. Robbe-Grillet écrit dans un langage d'arpenteur ou de métreur. A moins que sa phrase ne fasse songer aux dosages de produits que des techniciens combinent dans des verres gradués. Le plus souvent, il fait des relevés, dresse des inventaires descriptifs comme un commissaire-priseur, trace des plans et des croquis cotés.¹²¹

Le critique s'arrête ici car il trouve « difficile d'appliquer une intelligence plus zélée à une plus médiocre littérature¹²² ». Aux yeux de Rousseaux, le Nouveau Roman représente un mouvement littéraire épuisé, dont Robbe-Grillet, un écrivain sans talent, serait le gourou justifié.

Nous suggérons que, en réponse à des critiques comme celle de Rousseaux, l'accusant de simplicité stylistique dans un roman comme *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet écrit le scénario de *L'année dernière à Marienbad* :

De là à faire passer M. Robbe-Grillet pour un romancier, il y a une marge. Un écrivain? J'en doute même, tant il semble avoir de dispositions naturelles pour fuir l'art d'écrire. Mais cet horloger est jusqu'à présent le plus expert pour démonter les rouages d'un mouvement où nul battement ne résonne plus.¹²³

Certains critiques, perplexes face au *Labyrinthe*, transfèrent au lecteur leurs incertitudes. Pierre Mathias a de la difficulté à établir une exégèse du roman. Le compte rendu de Pierre Mathias¹²⁴ dans *Cahiers du Sud* mérite un commentaire surtout parce que le critique se méfie d'affirmer quoi que ce soit au sujet du livre. Mathias part de la déclaration de Robbe-Grillet dans le préambule de son roman, « Ce récit est une fiction » et s'efforce de suivre les recommandations de lecture faites par l'auteur, ce qui l'empêche d'arriver à des propos

¹²⁰ *loc. cit.*

¹²¹ *loc. cit.*

¹²² *Ibid.*, p. 2.

¹²³ *Ibid.*, p. 2.

¹²⁴ Mathias, Pierre. « *Dans le labyrinthe* » *Cahiers du Sud*, 353, 141-143 (1960).

personnels. Parmi les questions sans réponse que le critique se pose, celle de l'existence du récit prend une place particulière. Le critique lance des suppositions sans s'attarder à une réponse qui lui semblerait plus adéquate. Les questions s'enchaînent : « Où sommes-nous? Quel est l'effet cherché? [...] L'art du romancier Robbe-Grillet n'est-il en définitive que celui de la description¹²⁵? ». Le critique est si bouleversé par le choix de Robbe-Grillet de privilégier la description et de rendre évident l'artifice de la composition romanesque qu'il n'arrive pas à se prononcer sur la validité de ces procédés. Afin d'éviter de donner une réponse à ces questions, Mathias détourne son attention vers le lecteur. Mais le lecteur de Mathias est tout aussi perdu que lui-même. Il ne comprend pas pourquoi Robbe-Grillet a besoin d'afficher l'artifice de la composition de son roman :

Outre cet art rigoureux de la description, il y a celui de la composition, de l'assemblage des images, art dans lequel l'auteur fait preuve d'une habileté qui frise l'artifice. J'entends par là l'emploi des procédés qu'un lecteur attentif a vite fait de découvrir et dont il se demande s'ils sont nécessaires ou gratuits. L'art n'est-ce pas de faire qu'on ne voit pas comment c'est fait?¹²⁶

La question rhétorique de Mathias est valide si l'on s'en tient à la définition de la représentation du roman réaliste conventionnel, basée sur l'illusion de la vraisemblance. Mais l'art de Robbe-Grillet expose l'engrenage des conventions romanesques. L'auteur procédera de la même façon dans ses films.

Le lecteur de Mathias doit être impressionné par l'habileté romanesque de Robbe-Grillet, même s'il ne peut se laisser complètement convaincre par le projet du romancier, car il n'arrive jamais à le saisir :

Mais le lecteur, parce qu'il comprend mieux l'agencement des détails, cherche un sens à cette œuvre, oubliant qu'on ne peut sortir d'un

¹²⁵ *Ibid.*, p. 142-143.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 143.

labyrinthe, donc lui trouver un sens. Il s'obstine, comme le soldat, il se demande encore s'il n'a pas été mêlé à un jeu illusoire ou si toute cette complexe machinerie verbale exprime une réalité qui le concerne – et laquelle?¹²⁷

L'astuce de Mathias, de parler au nom du lecteur de Robbe-Grillet, devient même frustrante lorsque le critique essaie de cacher le manque de commentaire original sur ce roman. Voici la fin de l'article de Mathias : « Parlant du mystère des choses ou du destin, n'ai-je pas, grâce au fil d'Ariane de la métaphysique, tenté de sortir du labyrinthe? Toute interprétation n'est-elle pas vaine? – ce récit est une fiction¹²⁸. » Finalement, le critique, qui ne peut sortir de ses attentes de lectures, est inhibé par les avertissements de Robbe-Grillet qui l'empêchent de construire son interprétation récupératrice du roman.

Le succès de *Dans le labyrinthe* est dû, ironiquement, à ces interprétations métaphysiques que Robbe-Grillet rejette comme inadéquates. L. Roudiez¹²⁹ déplorera ces lectures :

*It may be that the unexpected and misdirected critical success of Dans le labyrinthe, the ease with which it was appropriated by middle-class culture, the metaphysical interpretations it allowed, all convinced him that a change was in order, hence accelerating the evolution. If readers would not realize that they were injecting their own fantasies into the fiction, as they were somewhat ironically invited to do, that meant that the text was not functioning properly.*¹³⁰

Roudiez insiste lui aussi sur le changement de paradigme qu'apporte ce roman dans l'écriture de Robbe-Grillet :

One begins to sense, in Dans le labyrinthe, a slight shift of emphasis in Robbe-Grillet's fiction. With the generative correlatives more openly displayed, the focus is now increasingly set on the productive or generative process and consequently on the functioning of language. From now on I no longer believe that metaphors and myths will be

¹²⁷ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹²⁹ Roudiez, Leon S. *French Fiction Revisited*. Elmwood Park, IL : Dalkey Archive Press, 1991.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 151.

*dismissed or used negatively. Instead of criticizing them for their failure to reveal any depth or truth concerning « human nature, » Robbe-Grillet or his texts will present them for what they are – surface elements that play a part in our culture.*¹³¹

Robbe-Grillet devient, dans la vision de Roudiez, un critique culturel, dans sa tentative de déconstruire les idéologies qui nourrissent son public. « Les éléments superficiels qui jouent un rôle dans notre culture » reviendront avec plus de force dans les romans à suivre, contemporains de la carrière cinématographique de l'auteur français. Le public de Robbe-Grillet sera bombardé littéralement de ces « franges de culture .» Pour comprendre, une fois pour toutes, leur fonction chez Robbe-Grillet, nous exposerons un certain type de maniérisme que développe le Nouveau Romancier par la répétition obsessionnelle de nombreux clichés idéologiques et culturels.

¹³¹ *loc. cit.*

CHAPITRE V

Robbe-Grillet cinéaste

Le premier succès incontestable de Robbe-Grillet arrive avec *L'année dernière à Marienbad* (1961), film réalisé en collaboration avec Alain Resnais. En 1961, ce film a été acclamé comme étant le meilleur film du festival de Venise. Le film de Resnais et de Robbe-Grillet est considéré comme fondamental pour le développement de la Nouvelle Vague, un type d'avant-garde qui a vivifié le cinéma français. Les nouveaux réalisateurs, tels Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda, Claude Chabrol et Alain Resnais, conçoivent le cinéma comme une entreprise radicalement nouvelle. Ils trouvent que les techniques cinématographiques des années 50 sont dépassées car elles sont basées sur des contraintes thématiques et artistiques propres aux années 30.

Comme l'appellation « Nouveau Roman », l'étiquette « la Nouvelle Vague » est ambiguë. Elle désigne les réalisateurs qui ont collaboré aux *Cahiers du cinéma* d'André Bazin, magazine radical qui critiquait les metteurs en scène contemporains, tels Autant-Lara ou Yves Allégret. La Nouvelle Vague, que l'on pourrait situer entre 1958 et 1962, est un mouvement hétérogène. Le seul trait commun entre les réalisateurs de la Nouvelle Vague est leur désir de changer le goût cinématographique de leurs contemporains. Ils ont ensuite évolué bien différemment.

Alain Resnais avait collaboré avec Marguerite Duras pour *Hiroshima mon amour* (1959), avant de proposer à Alain Robbe-Grillet d'écrire son prochain scénario. Le nouveau film est très différent de *Hiroshima mon amour*, film flambeau de la Nouvelle Vague. Robbe-Grillet a aussi réalisé un autre film mémorable - *L'Immortelle* (1963). En jouant sur diverses modalités de

représentation et, avant même la diffusion d'un mode de pensée propre au postcolonialisme, l'auteur français réussit à créer un film intéressant, où le dialogue ne se synchronise que très rarement avec l'image visuelle. La qualité baroque du faux charme d'Istanbul et de la protagoniste joue un rôle essentiel dans la tentative de Robbe-Grillet de déconstruire, par le moyen de la parodie, le symbolisme des techniques cinématographiques traditionnelles.

Encouragé par le succès de *L'année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet se tourne alors vers le cinéma et commence à réaliser des films révélateurs de ses fantasmes sado-masochistes, où de belles femmes sont exposées et exploitées comme des accessoires. (*Trans-Europ-Express* (1966), *L'homme qui ment* (1968), *L'Éden et après* (1970), *N a pris les dés* (1970), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le jeu avec le feu* (1975), *La belle captive* (1984), *Un bruit qui rend fou* (1995)).

La réaction critique aux films de Robbe-Grillet diffère bien entendu de celle accordée à ses romans. En général, la discussion critique est limitée à *L'année dernière à Marienbad*. La qualité modeste des autres films de Robbe-Grillet explique leur mauvaise réception. Aux États-Unis, *L'année dernière à Marienbad* a été un grand succès. Malheureusement, *L'Immortelle* a eu une vie courte à New York. À cause du manque d'intérêt suscité par ce film, ainsi que par *Trans-Europ-Express* (1966) et *L'homme qui ment* (1968), Grove Press a refusé la distribution des autres films, *L'Éden et après* (1970), *N a pris les dés* (1970) et *Glissements progressifs du plaisir* (1974). Plus récemment, *The Blue Villa*, la traduction d'*Un bruit qui rend fou* (1995), a rassemblé un public important dans les cinémas américains. En Grande Bretagne, les films de Robbe-Grillet ont fait une brève apparition, sans succès commercial.

Les films de Robbe-Grillet, comme ses romans, montrent une préoccupation continue pour l'innovation thématique et formelle. À travers la formule hybride du *ciné-roman*, Robbe-

Grillet suggère une liaison entre les deux médiums artistiques. L'intérêt accordé par le romancier français au cinéma ouvre la possibilité d'une nouvelle exploration critique de son œuvre.

Avec ses « ciné-romans », Robbe-Grillet inaugure un genre hybride qui superpose le roman et le cinéma, sans aucune intention de les réconcilier. Les deux genres gardent leur spécificité, mais commencent à s'interroger sur leurs techniques, car ils sont confrontés à de nouvelles possibilités de représentations venues du genre voisin. La réception du ciné-roman robbe-grilletien a beaucoup exploité ce rapprochement entre roman et film.

Pour Robbe-Grillet, le ciné-roman constituait aussi un moyen de contrôle sur son film, car il n'avait pas toujours le dernier mot lors du tournage. L'auteur n'oublie pas d'écrire des préfaces pour orienter la lecture de ses ciné-romans, car la difficulté de ses films ne doit pas empêcher une grande majorité du public de les comprendre. Malgré certaines affirmations qui peuvent prouver le contraire, Robbe-Grillet tient beaucoup à sa popularité. L'auteur français essaie d'éduquer le public à aimer l'aspect livresque, « intellectuel » de ses films.

Au sujet de la réception de la cinématographie de Robbe-Grillet, William F. Van Wert¹ écrit :

Alain Robbe-Grillet has had few champions among the critics in his fourteen years of filmmaking : Bruce Morrisette in this country [les États-Unis]; Roy Armes in England; Jacques Doniol-Valcroze, André Gardies and François Jost in France. His stature as a novelist has often been more a hindrance than a help. His novels and films are of difficult access for most critics and audiences alike to begin with, and those critics who hailed Robbe-Grillet's stylistic innovations in the novel while ignoring or sidestepping the erotic motifs and « pop » violence have been the same critics to cringe or shrug shoulders uncomprehendingly before the spectacle of Robbe-Grillet's cinematic innovations, before his filmic use of those same erotic motifs and that same « pop » violence.²

¹ Van Wert, William F. *The Film Career of Alain Robbe-Grillet*. Boston, Mass. : G. K. Hall & Co., 1977.

² *Ibid.*, p. 11.

Van Wert souligne la capacité dont fait preuve Robbe-Grillet pour pousser les critiques à changer leurs opinions en fonction des modifications dans les structures de ses œuvres. Selon Van Wert, les critiques de Robbe-Grillet « grandissent avec lui » :

[...] it is encouraging to trace the development of a Bruce Morrisette, for example, from his early writings, which « reviewed » the literature (« Roman et cinéma : le cas de Robbe-Grillet », 1961) or which analyzed the films of Robbe-Grillet from a thematic, specifically psychoanalytical perspective (« Une voie pour le nouveau cinéma », 1964) to a speculative, « ground-braking » structural analysis of the recent Robbe-Grillet (« Post-Modern Generative Fiction : Novel and Film », 1975). Robbe-Grillet challenges the most faithful among his followers; critics like Morrisette, Armes and Gardies have grown up with Robbe-Grillet and have expanded their critical horizons considerably because of him. Other critics, most notably Noel Burch and Peter Wollen, have reassessed their original positions on Robbe-Grillet and have come to put him in a class with Alain Resnais and Jean-Luc Godard in the first rank of French film. Yet Robbe-Grillet, anonymous for the most part, remains anonymously or barely tolerated, an eccentric outside the mainstream.³

Van Wert résume donc bien la réception des films de Robbe-Grillet, qui oscille entre l'extase de certains critiques qui le placent à égalité avec Jean-Luc Godard et le silence de la majorité qui l'ignore en tant que cinéaste, en le citant seulement comme auteur du script du film de Resnais, *L'année dernière à Marienbad*.

Assez tôt dans la carrière de Robbe-Grillet, certains critiques remarquent la propension de l'auteur pour les techniques cinématographiques. Par exemple, Jean-Michel Royer⁴ note « le foisonnement de plans, de surfaces, d'angles et de projections, de mouvements et de cadences⁵ » dans *Le voyeur* où « aucun détails ne nous est épargné⁶ ».

Comme une des préoccupations principales de la critique de Robbe-Grillet sera l'analyse

³ *loc. cit.*

⁴ Royer, Jean-Michel. « Le Voyeur accéléré ». *Les lettres nouvelles*, 3, 29 :144-148 (juillet-août 1955).

⁵ *Ibid.*, p. 145.

du temps et de l'espace dans l'œuvre du nouveau romancier, Royer anticipe ces interprétations, mais à la lumière du cinéma qui, selon lui, pourrait éclairer l'ambiguïté de l'œuvre de Robbe-Grillet :

Le cinéma est un bon moyen d'approche vers Robbe-Grillet : l'espace et le temps sont, chez lui, objets d'un traitement d'ordre cinématographique. La transposition dans la littérature des procédés du film est déjà notable chez Dos Passos, Hemingway, Sartre, et quelques autres. Claude-Edmonde Magny en concluait à l'avènement d'un nouvel âge du roman, celui du roman « américain ». Il me semble pourtant que, jusqu'à Robbe-Grillet, la vraie révolution restait à faire, et que ses deux romans⁷ marqueront une étape essentielle dans la conquête de l'univers romanesque par l'œil de la caméra.⁸

Selon Royer, la caméra apporte le seul « mouvement uniforme » dans le monde romanesque de Robbe-Grillet. De plus, les personnages des romans robbe-grilletiens se trouvent dans des espaces d'expérimentation cinématographique :

[...] dans une pièce obscure, close, un homme regarde le monde extérieur, il le lit sur l'écran de la vitre ; il est immobile et le champ bouge. Une chambre noire et un écran, oui, mais il y aussi, dehors, dans le noir, cet homme qui regarde l'intérieur éclairée d'une maison : le voyeur. Et, dans les rues de la ville et par les chemins de l'île, cet autre qui marche, en longs travellings, et les images viennent, l'une après l'autre, se graver au foyer de la caméra promenade à hauteur d'œil, à la vitesse régulière de son pas.⁹

Même l'objectivité de la narration est expliquée par la présence de la caméra qui enregistre les événements sans les commenter :

La caméra ne note pas des dépositions, comme le policier derrière sa machine à écrire : qu'aviez-vous à dire, à quoi servez-vous, quelle est votre signification ? Elle ne cherche pas des pièces à conviction, elle ne fouille pas, ne torture pas, ne viole pas. Elle enregistre des présences. Les

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ Il s'agit des *Gommes* et du *Voyeur*.

⁸ *Ibid.*, p. 144.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

objets sont là, sans commentaire. Elle les parcourt, attentive, précise, satisfaite d'une simple caresse.¹⁰

La vision cinématographique explique, selon Royer, la plupart des procédés non conformes au roman réaliste conventionnel.

Pour mieux saisir une signification d'ailleurs absente des romans de Robbe-Grillet, la critique rapproche l'écriture du romancier des arts visuels contemporains. On a vu que Barthes s'est occupé du rôle des arts visuels dans la perspective narrative de Robbe-Grillet. Royer reprend la position de Barthes (qu'il cite à deux reprises à la page 145 de son article), mais la limite en insistant sur l'inspiration cinématographique du romancier.

Dans les pages qui suivent, nous analyserons les deux premiers films de Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad* et *L'Immortelle*, films que nous considérons comme étant les plus intéressants pour la discussion de la réaction de l'auteur français face à la réception de ses œuvres. Robbe-Grillet abandonne pour un temps le roman pour se consacrer au film. Le succès du film réalisé en collaboration avec Resnais l'encourage à sortir un deuxième film, *L'Immortelle* (1963), film polémique qui reprend certains éléments de *Marienbad* et les transforme pour souligner l'artifice de sa création et la distance qui sépare son œuvre de l'attente courante du spectateur habitué au cinéma traditionnel.

¹⁰ *loc. cit.*

I. L'esthétisme de *L'année dernière à Marienbad*

Une fois de plus je m'avance, une fois de plus le long de ces plans – séquence, à travers de ces plans brefs, ces travellings, dans cette narration d'un autre siècle, futuriste ou surannée, luxuriante, baroque, inquiétante, où des travellings interminables succèdent à des travellings brefs, accélérés, éblouissants, sous-exposés, sur-exposés, hantés d'ombres silencieuses, le long des couloirs peuplés de murmures inaudibles, de confidences étouffées, de regards insistants et furtifs; de promenades transversales, de personnages inconnus ou déjà rencontrés dans un salon désert, une antichambre surchargée d'un mobilier d'une autre époque, des scènes silencieuses comme des tombeaux vides...¹¹

Les critiques de Robbe-Grillet qui se montraient heureux de voir le romancier préoccupé par des thèmes sérieux, tels la guerre ou l'amitié, pourraient être de nouveau déçus par le choix que fait l'auteur dans ce ciné-roman de créer des personnages fantômes et de réduire les humains à des ombres traitées de la même façon que le décor. Cette fois-ci, Robbe-Grillet insiste davantage sur l'aspect visuel de son écriture (aspect qu'il avait exploré à l'aide du tableau de la bataille de Reichenfels dans *Le labyrinthe*), qui lui semble ne pas avoir été adéquatement souligné par ses exégètes. Cet aspect est renforcé dans le film par la présence de l'art nouveau.

Nous sommes d'avis que, pour empêcher toute lecture récupératrice, après son échec auprès des critiques avec l'avertissement au lecteur du *Labyrinthe*, Robbe-Grillet relativise l'intrigue en concevant *L'année dernière à Marienbad* comme la mise en abîme d'une pièce de théâtre. Le ciné-roman débute par la fin de la représentation de la pièce, mais son atmosphère ne quitte jamais la vision hallucinatoire et artificielle, donc théâtrale, de la fiction. D'ailleurs, dans ce film, Robbe-Grillet transfère plusieurs procédés techniques de ses romans au cinéma : le retour du chosisme avec l'art nouveau, le bouleversement de la chronologie, la mise en abîme et

¹¹ Oms, Marcel. *Alain Resnais*. Paris : Éditions Rivages, 1988, p. 82.

la répétition. Comme le cinéma est un médium assujéti davantage aux conventions réalistes de la représentation, Robbe-Grillet se fait un devoir de déconstruire ces procédés mystificateurs.

Dans son introduction au ciné-roman, Robbe-Grillet offre une hypothèse de lecture de son scénario¹². Dans un grand hôtel froid de luxe, un étranger rencontre une jeune femme, « belle prisonnière peut-être encore vivante de cette cage d'or ».¹³ Il lui dit qu'ils se sont peut-être rencontrés l'année dernière, où ils sont tombés amoureux. Il est arrivé maintenant à un rendez-vous qu'elle-même a fixé et il va l'emmener avec lui pour lui offrir la liberté. Robbe-Grillet continue explicitement :

Et la jeune femme, peu à peu, comme à regret, cède du terrain. Puis elle prend peur. Elle se raidit. Elle ne veut pas quitter ce monde faux mais rassurant qui est le sien, dont elle a l'habitude, et qui se trouve représenté pour elle par un autre homme, tendre et distant, désabusé, qui veille sur elle et qui est peut-être son mari. Mais l'histoire que l'inconnu raconte prend corps de plus en plus, irrésistiblement, elle devient de plus en plus cohérente, de plus en plus présente, de plus en plus vraie.¹⁴

Voilà, selon Robbe-Grillet, la conclusion de l'histoire :

Puis soudain elle va céder... Elle a déjà cédé, en fait, depuis longtemps. Après une dernière tentative pour se dérober encore, une dernière chance qu'elle laisse à son gardien de la reprendre, elle semble accepter d'être celle que l'inconnu attend, et de s'en aller avec lui vers quelque chose, quelque chose d'innommé, quelque chose d'autre : l'amour, la poésie, la liberté... ou, peut-être, la mort...¹⁵

Ces versions simplifiées de l'intrigue montrent que Robbe-Grillet justifie, malgré lui, la tentative de beaucoup de critiques (Morrisette et, plus tard, Sturrock et Fletcher) de récupérer la cohérence significative de *Mariénbad*. Le caractère hypnotique du texte, créé par la lenteur de la

¹² Robbe-Grillet, Alain. *L'année dernière à Mariénbad*. Paris : Ed. de Minuit, 1961, p. 10-12.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

répétition, détermine les critiques à chercher une logique à l'histoire, alors qu'auparavant ils affirmaient qu'il n'était pas productif de fournir une histoire rationnelle de *Marienbad*. Robbe-Grillet n'a pas échappé à cette tentation non plus, malgré ses affirmations.

L'attitude cartésienne qui s'efforce de reconstruire la linéarité de l'intrigue conduit le lecteur vers une difficulté majeure : le film devient illisible/incompréhensible. C'est pourquoi Robbe-Grillet aimerait que ses spectateurs se laissent emporter par le film, par ses images et les voix de ses acteurs. Il demande au spectateur de prendre plaisir au film (à la manière phénoménologique pure) sans rien lui apporter d'étranger (bagage culturel antérieur, pensée idéologique, etc.) :

L'histoire racontée lui apparaîtra comme la plus réaliste, la plus vraie, celle qui correspond le mieux à sa vie affective quotidienne, aussitôt qu'il accepte de se débarrasser des idées toutes faites, de l'analyse psychologique, des schémas plus ou moins grossiers d'interprétation que les romans ou le cinéma ronronnants lui rabâchent jusqu'à la nausée, et qui sont les pires des abstractions.¹⁶

Quant à lui, Alain Resnais offre une version moins sophistiquée de l'intrigue : « Je pars pour Munich tourner *L'année dernière à Marienbad*, un sujet de Robbe-Grillet. Un personnage qui essaie de prendre une femme à son mari... et qui y arrive. Une magnifique histoire de quatre sous, dans les châteaux de Munich¹⁷ ».

Parce que le film expose une multitude de stéréotypes, son intrigue peut devenir une des plus faciles, si le spectateur le lui permet. Pourtant, en multipliant les malentendus, Robbe-Grillet et Resnais soulignent le caractère arbitraire du plausible pour compliquer la lecture et la compréhension du film. Il n'y a pas d'histoire cohérente dans leur film et la première

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ *L'année dernière à Marienbad*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1961, p. 18.

¹⁷ Oms, *Alain Resnais*, p. 82.

conséquence de ce constat est la destruction de l'« effet de réalité¹⁸ ». Dans ce film, l'authenticité de la réalité passe par la présence, au même plan, de différents éléments qui peuvent être perçus autrement dans des plans différents. L'illusion réaliste qui confortait le spectateur est donc détruite par l'effet de surcharge.

Comme dans les romans, dans les films de Robbe-Grillet, l'appropriation de l'objet devient impossible, à cause de multiples significations proposées. À la fin de ses films, les spectateurs expérimentent la frustration lorsqu'ils comprennent qu'en fait l'intrigue ne leur a rien offert de consistant et que la conclusion les renvoie au début troublant de l'histoire. La structure circulaire des textes de Robbe-Grillet exclut la complexité traditionnelle de la variété des temps verbaux en faveur du présent. Dans l'introduction de son ciné-roman, *L'année dernière à*

¹⁸ La représentation au cinéma renforce l'illusion réaliste à l'aide de l'immédiateté de l'image. Le médium possède la faculté de reproduire avec précision le mouvement, les conversations, les décors. Mais l'écran est en deux dimensions et les spectateurs, assis dans une salle comme celle de théâtre, acceptent de participer aux conventions que le cinéma leur propose. Le réalisme cinématographique demeure celui de l'impression de réalité.

Comme la littérature, le cinéma connaît des stratégies parfois opposées d'imitation du réel. Ces stratégies de représentation diffèrent d'une école à l'autre et d'une période à l'autre, car elles impliquent l'assimilation de certains codes filmiques afin d'habituer l'œil du spectateur à intérioriser ces conventions et à les interpréter comme « naturelles ». Les codes réalistes du film muet en noir et blanc ne sont plus les mêmes pour le cinéma hollywoodien.

Comme en littérature, les mêmes soucis pour la vraisemblance, l'authenticité et la description d'un code des valeurs relatives (par exemple, la complication de la dichotomie bien/mal) régissent le réalisme cinématographique. Mais, par sa nature de moyen de divertissement, le cinéma s'efforce de produire un réseau de distribution afin d'imposer une culture et des valeurs précises à un public qui a intériorisé ses codes.

Les réalisateurs de la Nouvelle Vague ont admis que l'« effet de réel » était produit par des moyens artificiels. François Truffaut, par exemple, a avoué qu'il n'avait pas utilisé des images documentaires de personnes pour les scènes de la première guerre mondiale dans *Jules et Jim* : elles ne semblaient pas convaincantes à l'écran. Il a plutôt préféré créer des décors artificiels avec des tanks et des explosions pour représenter la monstruosité de la guerre (voir Graham, Peter. *The New Wave*. Garden City, NY : Doubleday Inc., 1985, p. 106).

Parfois le réel ne paraît pas plausible à l'écran. À travers le réalisme, l'ancien cinéma perpétuait les stéréotypes culturels de la société et promouvait comme naturelles des normes sociales répressives nécessaires à l'établissement d'un ordre contraignant. Le nouveau cinéma remet en

Marienbad, Robbe-Grillet, qui tente d'influencer la réception de son lecteur/spectateur, explique :

La caractéristique essentielle de l'image est sa présence. Alors que la littérature dispose de toute une gamme de temps grammaticaux, qui permet de situer les événements les uns par rapport aux autres, on peut dire que, sur l'image, les verbes sont toujours au présent (ce qui rend si étrange, si faux, ces « films racontés » des publications spécialisées, où l'on a rétabli le passé simple cher au roman classique!) : de toute évidence, ce qu'on voit sur l'écran *est en train de se passer*, c'est le geste même qu'on nous donne, et non pas un rapport sur lui.¹⁹

Alain Robbe-Grillet défie l'illusion même de l'objectivité de la caméra. Il montre clairement dans ses films que la manipulation de l'objet mécanique n'est jamais impartiale. Elle

cause l'entreprise qui impose l'idéologie comme « réelle » et « naturelle ».

¹⁹ *L'année dernière à Marienbad*, p. 15.

C'était probablement la popularité grandissante de la télévision qui a soulagé le cinéma de sa tâche de représenter la réalité. Nous sommes satisfaits par cette hypothèse, qui est une conclusion logique à la théorie d'André Bazin sur l'apparition de la photographie issue de la peinture baroque. Ce critique cinématographique français affirme que l'avènement de la photographie a permis à la peinture occidentale de se débarrasser de l'obsession réaliste et de découvrir son autonomie esthétique (Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1958, p. 19).

Dans *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Bazin propose une analyse sociologique de la crise technique de la peinture moderne qui s'est produite lors de la seconde partie du XIX^e siècle. Il attribue cette crise à l'émergence à la fois de la photographie et du cinéma. Il cite André Malraux qui est en accord avec lui sur le fait que le cinéma en tant que genre est né de la peinture baroque. Bazin poursuit en affirmant que la photographie, concluant l'âge baroque, a libéré les arts plastiques de leurs obsession de la ressemblance. À cette époque, la photographie satisfaisait l'illusion réaliste plus que ne le faisait la peinture. Bazin explique pourtant que, dans la transition de la peinture baroque à la photographie, l'image n'a pas nécessairement progressé techniquement, si l'on considère le fait que l'imitation des couleurs était inférieure à la photographie.

Selon Bazin, la fascination pour la photographie résidait dans la satisfaction psychologique du désir des spectateurs pour l'illusion, achevée par une reproduction mécanique et objective qui excluait également les humains en tant que sujets. Donc, pour la première fois, l'avènement de la photographie a rendu possible le développement d'une image extérieure du monde prise sans intervention humaine, mais selon un déterminisme rigoureux. (Bazin, p. 15) En suivant la même logique, le cinéma est apparu comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique : « Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa

est plutôt responsable de toutes les implications esthétiques, sociales et politiques que l'image porte en elle.

Le réel chez Robbe-Grillet existe à la confluence du plaisir et de l'anxiété, il est inquiétant. Et l'imitation d'un réel discontinu, confus, affligeant et même menaçant montre à un public choqué que ce que le cinéma traditionnel avait présenté comme « réaliste » était le résultat d'une massive construction artificielle, visant à tromper l'œil, comme l'avait fait la peinture de la Renaissance. Dans *L'année dernière à Marienbad* l'intrusion du réel est si puissante que la version au dénouement heureux proposée par Robbe-Grillet à la fin de son scénario n'arrive pas à apaiser le malaise du spectateur. À cause de l'agressivité antérieure du réel, le spectateur ne peut se fier à la fin heureuse de l'intrigue²⁰.

Jauss, d'ailleurs, fait référence à la tentative du Nouveau Roman de mettre mal à l'aise et d'ennuyer ses lecteurs chercheurs du sens :

C'est ainsi que le nouveau roman a poussé jusqu'à l'extrême la fonction critique que Flaubert avait assignée à la perception esthétique, en détruisant toujours plus les fonctions narratives porteuses de sens. La réalité neutre des choses, que Flaubert opposait aux émotions de ses personnages, à leur « manière de voir » et à leurs préjugés figés en une seconde nature, perd chez Robbe-Grillet son aura de « poésie objectale », belle encore dans son indifférence; les descriptions de l'antiroman moderne soumettent la perception à la mathématique de la mesure et du dénombrement, contraignant le lecteur à une ascèse perceptive tout à fait inaccoutumée et l'entraînant au-delà des limites de l'ennui, afin de pousser jusqu'à l'absurde - voire jusqu'à la mystification - l'usage instrumental du langage. Il resterait à chercher encore ce qui correspond dans le domaine de la peinture à cette démarche ainsi qu'à l'autre fonction de l'*aisthesis*, la fonction cosmologique - que nous illustrerons ici par l'exemple de la *Recherche du Temps Perdu*.²¹

catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement. » (Bazin, p. 16)

²⁰ voir aussi la discussion du réalisme et du fantastique dans l'étude de Gérard Genette, « Sur Robbe-Grillet », *Tel Quel*, no. 8 (hiver 1962), p. 34-44.

²¹ Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, p. 145.

Le film de Robbe-Grillet et de Resnais donne une réponse à la question de Jauss. L'art nouveau correspond à la représentation abstraite dans la littérature.

Comme la littérature de Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad* se nourrit de l'opacité et du doute. Le manque de continuité narrative est doublé des interventions constantes de ses auteurs. Rien ne fonctionne selon des lois normales et la narration en dehors de l'image ainsi que les mouvements de la caméra exposent constamment l'artifice du processus filmique. De plus, l'absence de causalité dans le déroulement de l'intrigue crée une impression d'incohérence. Le sentiment avec lequel le lecteur est abandonné est un sentiment de frustration, car essayer de s'expliquer le film selon des lois rationnelles serait équivalent à ignorer ce qui se passe à l'écran. Par conséquent, la lecture devrait respecter la structure illogique de ce film et ne pas s'y opposer en cherchant à récupérer une chronologie satisfaisante ou une cohérence qui manque. Robbe-Grillet anticipe la critique qui tenterait de renoncer à l'ambition de reconstruire une chronologie linéaire :

Donc le spectateur nous a semblé déjà fortement préparé à ce genre de récit par tout le jeu de *flash back* et des hypothèses objectivées. Il risque cependant, dira-t-on, de perdre pied s'il n'a pas de temps en temps les « explications » qui lui permettent de situer chaque scène à sa place chronologique et à son degré de réalité objective.²²

Si on introduit une continuité temporelle dans le texte, cela nous oblige à faire une distinction entre la « réalité » et l'« imaginaire ». Or l'image cinématographique même prouve l'erreur de cette distinction.

Dans la préface du scénario *L'année dernière à Marienbad*, Robbe-Grillet réussit un tour de force en essayant de préparer le lecteur/spectateur à la réception de son film. Des deux types de lectures auxquelles il s'attend, le romancier français encourage la deuxième :

²² *L'année dernière à Marienbad*, p. 17.

Deux attitudes sont alors possibles : ou bien le spectateur cherchera à reconstituer quelque schéma « cartésien », le plus linéaire qu'il pourra, le plus rationnel, et ce spectateur jugera sans doute le film difficile, si ce n'est incompréhensible; ou bien au contraire il se laissera porter par les extraordinaires images qu'il aura devant lui, par la voix des acteurs, par les bruits, par la musique, par le rythme du montage, par la passion des héros..., à ce spectateur-là le film semblera le plus facile qu'il ait jamais vu : un film qui ne s'adresse qu'à sa sensibilité, qu'à sa faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir.²³

Nous remarquons que Robbe-Grillet prône de nouveau la passivité du lecteur/spectateur face à ses œuvres. Le film qu'il annonce sera le texte phénoménologique parfait :

L'histoire racontée lui apparaîtra comme la plus réaliste, la plus vraie, celle qui correspond le mieux à sa vie affective quotidienne, aussitôt qu'il accepte de se débarrasser des idées toutes faites, de l'analyse psychologique, des schémas plus ou moins grossiers d'interprétation que les romans ou le cinéma ronronnants lui rabâchent jusqu'à la nausée, et qui sont les pires des abstractions.²⁴

L'approche non orthodoxe de Robbe-Grillet serait, dans ce cas-là, plus réaliste que le réalisme de Balzac et de ses épigones. Comprendre les livres et les films à venir de Robbe-Grillet n'est, à partir de ce moment, qu'une question de foi. Laissons-nous porter par les irrégularités géométriques de ces textes et nous deviendrons les lecteurs désirés du romancier et scénariste français. Robbe-Grillet montre ici une grande confiance en sa capacité de manipuler la réception de ses œuvres. Cette tâche s'avère pourtant difficile, car les critiques préfèrent creuser pour arriver à la satisfaction de leurs attentes de lecture. Même quand ils commencent par remarquer l'inhabituel et la nouveauté du texte, ils finissent, d'une manière ou d'une autre, par une récupération sémantique.

Les critiques de *Dans le labyrinthe* s'accrochaient à tout indice récupérateur du sens. Bernard Pingaud a bien remarqué l'avertissement de Robbe-Grillet contre l'interprétation

²³ *Ibid.*, p. 17-18.

allégorique de son roman. Cette intervention du romancier est censée orienter la lecture vers d'autres pistes que celles de la reconstitution de l'histoire. Pourtant, le critique n'est pas convaincu de la validité d'une telle contrainte d'interprétation de l'histoire : « Mais si *Dans le labyrinthe* n'est pas une allégorie, qu'est-ce donc? Je serais tenté de dire : une description, si ce mot, pris dans son sens étroit, n'impliquait l'existence d'objets tangibles, mesurables, sur lesquels le regard pourrait s'attarder à sa guise²⁵. »

Le critique tente une comparaison entre *Dans le labyrinthe* et *La jalousie*. Le souci de la représentation visuelle, présent dans le roman antérieur, continue à préoccuper Robbe-Grillet dans *Dans le labyrinthe*. Le bouleversement de la chronologie et l'emploi de la répétition représenteraient d'autres éléments familiers au lecteur de *La jalousie* :

Robbe-Grillet continue à tourner délibérément le dos à la chronologie. Il présente son histoire sous forme de « plans » désordonnés dont il nous laisse le soin de reconstituer la succession réelle, leur unique lien romanesque étant la similitude. Entre les personnages que rencontre le soldat, les portes qu'il franchit, les réverbères sous lesquels il s'arrête, s'institue ce que les mathématiciens appellent des relations d'équivalence. Ces diverses scènes ne sont pas identiques; mais elles sont semblables, à quelque détail près que leur superposition ferait apparaître. C'est donc par variations successives que le récit progresse.²⁶

La même technique des variations est reprise dans *Marienbad* où la répétition devient principe générateur du texte.

À tous ces critiques, concernés par l'aspect humain de son œuvre, Robbe-Grillet, scénariste, répond, selon nous, par le retour du chosisme (qui avait été associé à l'anti-

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ Pingaud, Bernard. « *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet ». *Les Lettres Nouvelles*, 7, 24 : 18-20 (octobre 1959), p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

humanisme) en guise d'art nouveau. Les humains sont réduits à des décorations censées remplir d'une manière esthétique l'espace du château baroque ou de son jardin.

Comme ils poussent à l'extrême l'autoréférentiel en accordant à la caméra le statut d'un personnage principal dans le texte, Robbe-Grillet et Resnais devraient empêcher les lectures récupératrices de *L'année dernière à Marienbad*. En effet, la caméra fonctionne comme le personnage le plus privilégié du ciné-roman. Le script se compose de descriptions interminables des mouvements de la caméra. Ainsi le scénario offre de moins en moins de dialogues entre les personnages, dialogues que les lecteurs attendent.

En général, les personnages de Robbe-Grillet sont dépourvus de psychologie. L'auteur a même affirmé que son intention était de créer des fantômes à la place des personnages vivants. Les émotions profondes, comme l'amour, la haine, la jalousie, etc., ne font jamais partie de la construction de ses personnages. *Marienbad* n'est pas une exception à cette règle :

Comme aucun de ces trois personnages ne porte de nom, ils sont représentés dans le *script* par de simples initiales, ne servant que pour la commodité. Celui qui est peut-être le mari (Pitoëff) est désigné par la lettre M, l'héroïne (Seyrig) par un A, et l'inconnu (Albertazzi) par la lettre X, bien entendu. On ne sait absolument rien sur eux, rien sur leur vie. Ils ne sont rien d'autre que ce qu'on les voit être : les clients d'un grand hôtel de repos, isolé du monde extérieur, et qui ressemble à une prison. Que font-ils lorsqu'ils sont ailleurs? On serait tenté de répondre : rien! Ailleurs, ils n'existent pas.²⁷

Nous soutenons que, afin de répondre à la critique qui a remarqué le retour de l'humanisme avec *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet renforce ses propos « anti-humanistes » dans la représentation artistique. Le retour du chosisme avec l'art nouveau dans *Marienbad* représente un subtil clin d'œil au type de lecture que ce film exige. Tout dans ce film se trouve sur le même plan, traité avec la même attention ou la même ignorance. Dans *L'année dernière à Marienbad*, A, X et M

²⁷ *L'année dernière à Marienbad*, p. 14.

sont des éléments d'un décor *Jugendstil* plutôt que des personnes dans le sens usuel. Même leurs noms, avec les formes géométriques qui peuvent être réarrangées et donc interchangeables, comme dans le jeu favori de M, suggèrent l'effacement complet de l'individualité des personnages. Ces personnages se transforment en fantômes, en dessins géométriques faits pour s'ajuster dans l'ornementation, le luxe et l'ostentation d'un hôtel rococo et d'un jardin français. Comme dans la majorité des ouvrages de Robbe-Grillet, dans *L'année dernière à Marienbad* les objets et les personnes sont traités de la même manière. Comme les nombreuses décorations inanimées du début du siècle, les personnes dans ce film « semblent également victimes de quelque enchantement, comme dans ces rêves où l'on se sent guidé par une ordonnance fatale, dont il serait aussi vain de prétendre modifier le plus petit détail que de chercher à s'enfuir²⁸ ».

Dans *L'Année dernière à Marienbad*, Alain Robbe-Grillet et Alain Resnais ne privilégient pas plus les personnages que certains objets : des miroirs, un verre, une chaussure, un pistolet, etc. Le spectateur est invité à regarder ce film avec l'œil d'un passionné d'art, surtout d'art nouveau.

Comme les éléments de décor dans l'art nouveau²⁹, les objets et les êtres humains dans *Marienbad* sont également dépourvus de matière et de personnalité. Trop précieux ou trop

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ L'art nouveau est né au début du 20^e siècle du symbolisme ou du post-impressionnisme comme une nouvelle philosophie de l'art qui ne considérait plus la représentation du monde extérieur comme la fonction principale de la peinture. Parmi une large variété de styles contemporains (néo-baroque, néo-classicisme, néo-romantisme, arts régionaux et artisanats), l'art nouveau transforma l'environnement public et privé par des possibilités stylistiques inhérentes à l'art intérieur, aux arts artisanaux et à l'art industriel. Aucun aspect de l'environnement ne fut ignoré. Les halls, les escaliers, les encadrements de porte, les grilles de balcon, les tasses, la vaisselle, les cuillères, les photos accrochées aux murs, tous ces objets eurent la même importance que les entrées des ateliers d'usine et des gares, etc. L'innovation stylistique apportée par l'art nouveau dans l'art fonctionnel autant que dans l'art « pur » mena à une révolution dans le style qui culmina dans l'expressionnisme, le futurisme et le cubisme (Gerhardus, Maly et Dietfried. *Symbolism and Art Nouveau*. Trad. Alain Bailey. Oxford : Phaidon Press Ltd., 1978, p. 5).

élégants, trop affectés pour être perçus comme authentiques, les protagonistes du film (objets comme êtres humains) renforcent la richesse de la configuration décorative de l'image cinématographique, arrivant presque à imiter l'art nouveau. La résistance visuelle produite par la complexité rythmique de l'art nouveau est similaire à la réception exigée par *Marienbad*. Comme les décorations picturales, les images successives du film donnent l'apparence d'une croissance organique. De plus, par leur répétition obsédante, les thèmes générateurs des situations stéréotypées et des mythes rebattus laissent la même impression. Les personnes, les objets et les situations sont identiques, littéralement sur le même plan. Comme l'art nouveau, le cinéma absolu de Robbe-Grillet, refuse de privilégier les personnages aux dépens des objets ou vice versa.

De plus, *L'année dernière à Marienbad* partage avec l'art nouveau la tendance à dissoudre son matériel dans une association de surfaces plates dont la fonction n'est pas de représenter, mais purement décorative. Comme ils manquent d'analyse psychologique, les personnages du film sont plats, créés seulement pour s'ajuster aux deux dimensions de l'écran d'une façon réaliste.

Hans Robert Jauss avait remarqué chez Flaubert et chez les Impressionnistes la même tendance à se débarrasser de la représentation en faveur de la perception. L'esthéticien allemand souligne

Le symbolisme avait privé la toile de la solidité et avait souligné les qualités matérielles des objets. La composition de l'art nouveau va encore plus loin en accentuant le potentiel *thématique* des qualités matérielles. Donc, l'art nouveau sépare les objets de leur fonction de représentation : il les utilise pour articuler des motifs géométriques en tant que traits intrinsèques aux figures et aux objets ou que parties du motif superposé. L'impression finale en est une de préciosité, car tous les éléments picturaux sont traités de la même façon. De plus, ils sont interchangeables en étant rangés de la même manière. Par conséquent, les objets et les figures qui étaient isolés auparavant les uns des autres par leur position s'engrène maintenant pour former un motif décoratif, en produisant un art qui va entièrement à l'encontre de la représentation (*Ibid.*, p. 17).

le passage chez Flaubert de l'esthétique de la représentation à une esthétique de la perception qui découlait de sa redéfinition du style comme *manière absolue de voir les choses*; en peinture, la « déconceptualisation » du monde et la retransformation de l'œil en organe d'une vision pure, non réflexive, opérées par l'impressionnisme français; la théorie de l'art comme pure sensibilité visuelle développée dans les années 1880 par Konrad Fiedler...³⁰

Pour donner cette impression anti-représentative, Robbe-Grillet et Resnais, le scénariste et le réalisateur, emploient une dialectique subtile dans le traitement de leurs personnages dans l'ensemble du texte. Les personnages, avec leur jeu fantomatique de présence et absence, créent une histoire qui est elle-même spectrale et impossible à saisir. À son tour, cette histoire s'efforce simultanément de détruire l'existence (ou l'« illusion réaliste ») de ses personnages.

II. La narration poétique

À partir de *La jalousie* nous avons remarqué une tendance de la critique à minimiser les innovations qu'opère Robbe-Grillet dans le roman. Sa technique est accusée d'austérité extrême et son style semble d'une banalité décourageante. Dans *Dans le labyrinthe* le romancier complique les procédés narratifs mais son style conserve la simplicité qu'on lui reprochait. Yves Berger³¹ a une bonne compréhension de l'intention du romancier de garder le style au degré zéro. À part l'emploi des participes présents qu'il considère excessif, Berger trouve que *Dans le labyrinthe* est en général « remarquablement écrit³² ». Le critique analyse la récurrence du verbe « être » dans ce roman, pour conclure que le choix de ce verbe, conforme avec la philosophie du romancier, rend le style banal :

³⁰ Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 142.

³¹ Berger, Yves. « *Dans le labyrinthe* ». *Nouvelle Revue française*, 8, 85 : 112-118 (janvier 1960).

³² *Ibid.*, p. 117.

De là que Robbe-Grillet utilise si souvent le verbe *être* et qu'il écrive (par exemple) : « le village *est* dans la colline ». Ce qui est la banalité même. Mais sans doute suffit-il à Robbe-Grillet qu'il soit fidèle à son propos, son ambitieux dessein; il est bien vrai que le verbe *être* garantit sa fidélité à l'éthique qu'il s'est donnée.³³

L'éthique à laquelle fait référence Berger se bâtit sur le refus de tout terme métaphorique qui pourrait mystifier la réalité représentée. Le critique donne comme exemple le choix que fait Robbe-Grillet de remplacer la phrase « Le village *se blottit* dans la colline » par « le village *est* dans la colline ». La banalité prend donc chez Robbe-Grillet une signification philosophique.

En réponse aux lectures qui ont évoqué la simplicité du style dans son roman, (de type « le village est dans la colline » ou « la cafetière est sur la table »), l'auteur propose un nouveau défi à ses critiques : la complication esthétique de l'art nouveau. La tendance baroque a été très peu remarquée dans *Dans le labyrinthe* à la parution du livre³⁴, donc Robbe-Grillet la souligne encore une fois dans son film, en exploitant les richesses des arts visuels. Film plurivalent, *Marienbad* combine les éléments d'arts visuels (les décorations art nouveau, le jardin à la française, les sculptures) avec les techniques littéraires des romans antérieurs. Cette recherche de la difficulté de lecture demeure une constante chez Robbe-Grillet, qui, selon nous, change de stratégie narrative pour tromper les critiques. Cecily Mackworth (1959) reprochait au romancier de ne pas réussir à suivre la même formule du roman. Mais Robbe-Grillet poursuit sa stratégie de manipulation du lecteur car il ne ressent pas la transformation de l'écriture et l'insistance sur la difficulté du texte comme preuves d'un échec littéraire.

³³ *Ibid.*, p. 118.

³⁴ À la parution du livre, cette tendance a été remarquée par Morrisette uniquement. Plus tard, les lectures baroques abondent.

Dès lors, nous avançons l'hypothèse que, en réponse à des critiques comme celle de Rousseaux, l'accusant de simplicité stylistique dans un roman comme *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet ait écrit le scénario de *L'année dernière à Marienbad*. Dans ce cas, la poésie du monologue intérieur du protagoniste se joint à la complication baroque du décor, créant un produit esthétique et esthétisant. Accusé d'avoir gâché la poésie possible de *Dans le labyrinthe*, Robbe-Grillet crée un ciné-roman esthétisant, où le monologue poétique du protagoniste, hypnotisant, se modifie à chaque occurrence.

Robbe-Grillet commence de plus en plus à dénouer ses procédés techniques afin d'exposer les clichés de la représentation cinématographique et d'empêcher les interprétations récupératrices. Dans *L'année dernière à Marienbad*, les clichés thématiques et de la représentation abondent : la femme - objet du regard, le jardin d'une géométrie parfaite, le triangle érotique. La répétition, que remarque Marcel Oms dans sa lecture mimétique citée en épigraphe, tout comme les clichés, contribue à l'impression de facticité, de tromperie, que dégage le film. Procédé évoquant la répétition de *La jalousie*, la répétition obsédante de la description des scènes hypnotisantes reprend en pastiche la technique du film. Le spectateur est mis devant la nudité du médium afin de contempler les techniques qui le rendent possible.

Qui plus est, les personnages de Robbe-Grillet incarnent, eux aussi, de nombreuses conventions et clichés. Robbe-Grillet met en évidence la platitude du cliché en le déconstruisant et en l'absorbant dans le texte. De cette façon, le Nouveau Romancier déconstruit les conventions des genres qu'il emploie: le triangle amoureux classique, l'amour adultère, le sadomasochisme, la violence et la punition, le mélodrame et la comédie, etc.

En effet, l'emploi excessif du cliché de la représentation chez Robbe-Grillet attire l'attention sur la nature artificielle du stéréotype. Pour comprendre l'art, le spectateur devrait

renoncer à toute idée antérieure qu'il a du texte artistique. Jauss envisage lui aussi l'art comme élément libérateur, qui peut aider notre perception à se débarrasser de ses habitudes de pensée et à arrêter de voir ce qu'elle s'attend à voir : « La perception esthétique ne requiert donc aucune faculté particulière d'intuition, mais une vision libérée par l'art du « déjà vu » de tout ce qui la détermine *a priori* à l'insu du sujet et qui acquiert par le fait du langage la fixité du cliché³⁵. » C'est encore à l'aide des clichés de la représentation que Robbe-Grillet entreprend sa déconstruction des attentes du film conventionnel.

Tout comme *La jalousie*, *L'année dernière à Marienbad* abonde en mises en abîme ou en duplications intérieures du texte lui-même. Robbe-Grillet privilégie cet outil moderniste. Le film débute en effet avec une mise en abîme, en projetant une représentation théâtrale dont la problématique semble similaire à celle du film lui-même. Voici la description du salon improvisé en théâtre pour les clients de l'hôtel :

C'est une sorte de salle de spectacle, mais de disposition non classique : ce sont des fauteuils et des chaises arrangés par groupes plus ou moins importants, tournés seulement dans une direction commune. Tous les sièges sont occupés : beaucoup d'hommes en tenue de soirée, et quelques femmes, très habillées également. On voit surtout les visages, de profil ou de trois quarts arrière, éclairés de face par la lumière qui vient de la scène. Tous les corps sont parfaitement immobiles, les traits du visage absolument figés, les yeux fixes. L'éclairage augmente de plus en plus, vers les premiers rangs, mais en conservant ce caractère de salle de théâtre, où les figures sont sorties de l'ombre par le spectacle lui-même qu'elles contemplent.³⁶

Le passage se conclut par l'échange bizarre entre le spectacle et l'audience. Le spectacle s'impose aux spectateurs : il exerce un certain pouvoir en illuminant leurs visages. À leur tour, les spectateurs doivent réagir au spectacle en fonction des moyens mêmes qu'il met à leur

³⁵ Jauss, *op. cit.*, p. 143.

³⁶ *L'année dernière à Marienbad*, p. 28.

disposition. C'est aussi une anticipation de la lecture elle-même, nous avertissant de lire ce que le film nous offre, en d'autres mots que nous nous laissions « illuminer » par lui.

Un verre qui se brise, un exercice de tir, la vue d'une statue classique, un viol, une pièce de théâtre à l'intrigue similaire au film qui débute et clôt l'histoire, n'excluent pas la possibilité de considérer la mise en abîme comme une technique structurelle importante dans la construction de ce ciné-roman. La musique dodécaphonique qui accompagne les images renforce l'aspect répétitif du film.

Les séquences du texte semblent se répéter en nous rappelant la technique de la répétition dans *La jalousie*. Cependant, après une lecture plus précise, nous réalisons qu'elles ne coïncident pas mais qu'au contraire elles se contredisent entre elles. La fiction naît de la combinaison d'un élément fixe (le décor) et d'un élément mobile (la version de X de l'histoire), le second contaminant progressivement le premier. L'entière structure de *L'année dernière à Marienbad* est concentrée dans le premier monologue de X :

*Une fois de plus - je m'avance, une fois de plus, le long de ces couloirs, à travers ces salons, ces galeries, dans cette construction - d'un autre siècle, cet hôtel immense, luxueux, baroque, - lugubre, où des couloirs interminables succèdent aux couloirs, - silencieux, déserts, surchargés d'un décor sombre et froid de boiserie, de stuc, de panneaux moulurés, marbres, glaces noires, tableaux aux teintes noires, colonnes, lourdes tentures, - encadrements sculptés des portes, enfilades de portes, de galeries, - de couloirs transversaux, qui débouchent à leur tour sur des salons déserts, des salons surchargés d'une ornementation d'un autre siècle, des salles silencieuses...*³⁷

La poésie du monologue intérieur démontre que Robbe-Grillet est capable de lyrisme et contredit les propos de ceux qui regrettaient le potentiel poétique non exploité dans *Dans le labyrinthe*. Le

³⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

monologue reviendra continuellement, tel un refrain, légèrement différent à chaque fois, ajoutant ou supprimant certains détails :

*- vers ces murs chargés d'ornements d'un autre siècle, boiseries noires, dorures, miroirs taillés, portraits anciens, - guirlandes de stuc aux enlacements baroques, - chapiteaux en trompe-l'œil, fausses portes, fausses colonnes, perspectives truquées, fausses issues.*³⁸

Chaque nouvelle version du monologue du protagoniste, simultanément descriptive et performative, soit apporte quelque chose d'inconnu à la narration, soit contredit le premier compte rendu des faits ou bien fait les deux en même temps. L'histoire devient alors peu plausible. Par l'abondance des détails dans son discours et la complication de son histoire, X, le narrateur, parvient à frustrer son public, qu'il s'agisse de A ou des spectateurs du film. Son histoire elle-même est rococo, serpentant dans un flux géométrique vide. Les décorations excessives qui s'ajoutent au cadre accablent le film d'un embellissement étouffant et lugubre. Le décor est trop encombrant pour permettre la moindre vie. Les silhouettes vivantes sont disposées de telle sorte à convenir parfaitement à la splendeur du décor. Élégamment habillés, les personnages ressemblent aux buissons soigneusement taillés du jardin à la française du château bavarois :

[...] un jardin régulier et comme sans végétaux (seulement des pelouses plates rectangulaires, des arbustes taillés aux formes parfaitement géométriques, de très larges allées de gravier, des escaliers de pierre, des terrasses à balustrade de pierre) avec ça et là des statues de grande taille montées sur des socles carrés assez hauts; rois et reines en costumes anciens, personnages mythologiques, allures pompeuses, gestes interrompus, poses qui semblent avoir une signification précise mais dont la signification échappe; il y a aussi des socles sans statues, avec un nom de sujet gravé sur le socle.

Tout le paysage est vide : sans un personnage vivant.³⁹

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

La description du jardin à la française revient à la toute fin pour exprimer une sorte de conclusion heureuse, qui au moment où elle se déroule est dépourvue de toute plausibilité. Peu importe notre désir de fin heureuse, la version qui nous est offerte ne fait qu'éveiller notre suspicion. Même si la scène de fuite du couple conclut le film, nous ne l'apprécions pas comme une fin heureuse à cause des nombreuses contradictions dont nous avons été témoins tout au long de l'intrigue.

Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin à la française, sans arbre, sans fleur, sans végétation aucune... Le gravier, la pierre, le marbre, la ligne droite, y marquaient des espaces rigides, des surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s'y perdre... au premier abord... le long des allées rectilignes, entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit, où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi.⁴⁰

Le jardin lugubre a fait son entrée dans le film par des connotations de destin, par conséquent, il ne peut devenir un espace de liberté. De plus, par une lecture plus approfondie, il est légitime de constater que ce jardin, privé de toute végétation, s'apparente davantage à la description d'un cimetière. Avec cette nouvelle et puissante image, la fin heureuse s'autodétruit. Il s'agit là encore d'un cliché parmi tant d'autres.

III. La passivité et le sadisme du spectateur

Le rôle du lecteur était abordé par la critique à partir de *La jalousie*. Certains exégètes (Germaine Brée et Maurice-Jean Lefebvre en particulier) notaient, à la parution de *La jalousie*, le rôle actif que devait prendre le lecteur dans l'interprétation du roman robbe-grilletien. En 1959, en analysant *Dans le labyrinthe*, Bernard Pingaud affirmait que la frustration du lecteur faisait

³⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

partie intégrante du jeu que nous proposait le texte de Robbe-Grillet. Marc Bensimon⁴¹ pensait aussi que le lecteur se trouvait prisonnier du labyrinthe du roman et Matthieu Gallays⁴² remarquait la confusion du lecteur. Le lecteur était même devenu prétexte pour prendre sur lui ou elle toutes les hésitations des critiques face au *Labyrinthe* de Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet avait déjà réduit les possibilités d'interprétation de son roman « structuraliste ». Avec *Marienbad*, il frustre davantage les récepteurs en exigeant d'eux une passivité acquiesçante. Nous interprétons cette tactique comme une réaction contre les critiques qui ont vu dans son œuvre une invitation à la liberté de lecture en imposant des contraintes aux spectateurs de son film.

La fonction du spectateur de *L'année dernière à Marienbad* est dictée par l'esthétique de l'art nouveau (équivalent du chosisme littéraire), qui remet en question la relation entre le film (le texte) et le spectateur. La place du narrateur est occupée, cette fois-ci, par la caméra, qui déploie une objectivité subjective. Cette caméra filme les mêmes scènes, qui semblent toujours diverses dans leur répétition obsédante. La familiarité des scènes qui reviennent de façon excessive à l'écran crée un sentiment de défamiliarisation chez le spectateur. Les auteurs de *Marienbad* n'exigent pas de leurs spectateurs une participation active dans le déroulement de l'« action », comme le faisait le cinéma d'antan. Si le cinéma antérieur se sentait utile en satisfaisant les attentes de ses spectateurs, le film de Robbe-Grillet et Resnais refuse de donner à son public de la satisfaction, car le plaisir qui découle de la représentation est, selon les deux auteurs, un mensonge.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁴¹ Bensimon, Marc. « Alain Robbe-Grillet. *Dans le labyrinthe* ». *Books Abroad*, 35 : 45 (1961).

⁴² Galey, Matthieu. « *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet (un rapport de gendarmerie) ». *Arts*, no. 743 : 4 (7-13 octobre 1959).

Pour faire preuve de sa prise sur la réception de son œuvre, Robbe-Grillet tente de transformer le spectateur de *Marienbad* en un esthète blasé qui regarde le film d'un œil expert, mais avec le confort qu'offre la passivité exigée par l'auteur du ciné-roman. De plus, le spectateur qui veut participer à la compréhension du film se voit obligé de immobiliser, d'une façon sadique, les images autrement censées se déplacer en permanence. Le film produit soit un spectateur esthète et sadique à la fois soit un frustré.

Selon les réalisateurs de la nouvelle vague qui inspirent Robbe-Grillet durant les années 1960, la satisfaction de la réception artistique ne fait que mystifier la réalité et pervertir les récepteurs qui sont les consommateurs des images, en altérant (modifiant) leur expérience. À travers ce processus, le texte de l'auteur devient compréhensible pour le spectateur, mais cette compréhension demeure problématique. Robbe-Grillet et Resnais la rejettent au nom d'une meilleure relation avec leur public, plus honnête, mais qui s'avère effrayante pour le spectateur.

Pour élucider la position de Robbe-Grillet sur la relation entre spectateur et texte (le fonctionnement de l'esthétisme) dans *L'année dernière à Marienbad*, nous nous servons du cadre conceptuel fourni par la théorie de Hans Robert Jauss. *Marienbad* réussit à rendre problématique sa propre réception, son rapport au spectateur et le rapport de celui-ci, en tant que lecteur, à sa propre réalité. Le spectateur est amené à remettre en question l'expérience qui se dégage de l'esthétisme du film. Le spectateur de Robbe-Grillet et Resnais est appelé à repenser sa propre position face à l'art comme un échec.

Le film de Resnais et Robbe-Grillet est une représentation de l'expérience esthétique comme réalisation du rapport entre le sujet, le monde et le texte. L'objet esthétique se manifeste seulement comme le produit de la rencontre du texte et du spectateur. Selon Jauss, l'expérience

esthétique du récepteur représente l'acte de production de l'objet esthétique. Les trois aspects qui constituent pour Jauss l'expérience esthétique (*poiesis*, *aisthesis* et *catharsis*) s'articulent en termes de rapports entre le récepteur et son expérience du monde référentiel⁴³. Robbe-Grillet construit un spectateur esthète, passif dans son blasement, conscient que le rôle de l'art n'est pas de fournir du plaisir ou de rassurer. Ceci pourrait être vu comme une réponse à la critique qui repérait dans les œuvres antérieures du romancier un récepteur actif, responsable de choisir l'interprétation adéquate de l'histoire.

Le projet de Robbe-Grillet sera de proposer au spectateur une image de sa propre position de spectateur face à l'art et face à la réalité. L'impulsion déconstructrice de Robbe-Grillet se manifeste de nouveau. En nous fournissant la caricature d'une histoire dramatique mais sans dénouement concret, Robbe-Grillet expose le danger que signalait Jauss en ce qui concerne les abus de l'expérience esthétique, divulgués dans la distance « entre l'action et son spectateur et qui permet de transformer en jeu tout engagement sérieux⁴⁴ ». Andreas Wetzel affirme que Jauss a révélé le fonctionnement du risque que représente l'esthétisme dans *L'Éducation*

⁴³ *Poiesis*, compris comme « pouvoir (savoir-faire) poétique », désigne alors un premier aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'homme peut satisfaire par la création artistique le besoin général qu'il éprouve de « se sentir de ce monde et chez lui dans ce monde » : l'homme « dépouille le monde extérieur de ce qu'il a d'étranger et de froid » [Hegel, *Ästhetik*, éd. Bassenge, Berlin, 1955, p. 75 et 266], il en fait son œuvre propre, et atteint de la sorte à un savoir également distinct de la connaissance scientifique, conceptuelle, et de la praxis artisanale purement reproductrice, limitée par sa finalité. *Aisthesis* désigne un second aspect de l'expérience esthétique fondamentale : l'œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude; l'*aisthesis* rend donc à la connaissance intuitive (*anschauende Erkenntnis*) ses droits, contre le privilège accordé traditionnellement à la connaissance conceptuelle. Enfin, *catharsis* désigne un troisième aspect de l'expérience esthétique fondamentale : dans et par la perception de l'œuvre d'art, l'homme peut être dégagé des liens qui l'enchaînent aux intérêts de la vie pratique et disposé par l'identification esthétique à assumer des normes de comportement social; il peut aussi recouvrer sa liberté de jugement esthétique (Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 131).

⁴⁴ Wetzel, Andreas. « Texte, monde, lecteur : l'aporie de l'esthétisme dans *Amants heureux* amants de Valéry Larbaud » dans *L'Herméneutique. Texte, lecture, réception. Texte. Revue de critique et théorie littéraire*. no. 3, 1984 (63-85), p. 79.

sentimentale où « les incidents les plus sanglants de la révolution de 1848 sont réduits à un spectacle sous le regard esthétisant de Frédéric Moreau⁴⁵ ».

Afin d'expliquer le processus de la mystification esthétique, Wetzl isolé le concept de la *catharsis* du schéma de l'expérience esthétique. La *catharsis* se distingue par sa capacité de permettre au sujet de « se libérer des normes sociales qui régissent sa vie quotidienne et d'entrevoir de nouvelles possibilités d'agir dans le monde⁴⁶ ». La *catharsis* explique donc l'influence de l'œuvre sur le quotidien du récepteur :

La *catharsis*, définie par Jauss comme *Selbstgenuss im Fremdgenuss*, apporte un moment supplémentaire à l'expérience esthétique : le sujet jouit non seulement de l'objet esthétique produit par le procédé d'idéation mais aussi - et en même temps - de sa propre participation à cette concrétisation. C'est par le biais de la *catharsis*, jouissance à la fois transitive et réflexive, que l'expérience esthétique influe sur l'expérience quotidienne.⁴⁷

Dans le cas de l'esthète, par contre, la médiation entre le sujet récepteur et l'objet esthétique, censée être passagère, est vécue comme « possession permanente⁴⁸ » : « Par le même geste qui est censé transformer la réception esthétique en expérience vécue, qui tranche son lien avec le monde, l'esthète voue son rapport avec l'art à la stérilité et à la frustration⁴⁹. »

« Stérilité et frustration » deviennent les caractéristiques de l'image cinématographique dans *Marienbad*. L'histoire des protagonistes est vouée à la tragédie, car les rapports entre les personnages sont trop artificiels, trop esthétisants.

⁴⁵ *loc. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁹ *loc. cit.*

Cette nouvelle approche de la représentation, esthétisante, (après la narration de type policier, après le roman psychologique, après un livre structuraliste) intrigue le lecteur de Robbe-Grillet, qui accepte de devenir cette fois-ci le spectateur de ses films.

De plus, avec *L'année dernière à Marienbad*, le spectateur a l'occasion de découvrir ses impulsions sadiques en donnant cours au plaisir de la compréhension au prix de la mutilation de l'objet d'art regardé. Le film offre donc à son spectateur un miroir qui lui montre le visage d'un Dorian Gray déplaisant et insatisfait.

Le visuel prend une place encore plus importante dans *Marienbad* par l'emploi de l'art nouveau. Mais Robbe-Grillet donne à l'art nouveau la fonction du chosisme au sens « anti-humaniste » de son œuvre antérieure. Aux critiques qui voyaient un retour de l'humanisme dans *Dans le labyrinthe* Robbe-Grillet répond avec le retour du chosisme en guise d'art nouveau. Il demande au lecteur/spectateur de devenir complice de la caméra. L'anti-humanisme de la représentation invite le regard sadique du récepteur. L'auteur du ciné-roman porte la même attention aux personnages superficiels qu'aux objets qui se révèlent au spectateur d'une manière obsédante. Les humains, qui obéissent avec précision à leurs stéréotypes, fusionnent avec le décor art nouveau du film. Ils deviennent des ornements luxueux immobiles, habillés pour s'intégrer à l'architecture rococo, car la mobilité est la seule menace à la paix et au silence du décor art nouveau. C'est pourquoi la répétition excessive des gestes et des paroles cherche à ralentir tout mouvement.

C'est la tendance scopophilique de la caméra qui arrête le mouvement. Une scène de viol suggérée dans le film constitue un moment important où le mouvement est violemment maîtrisé. Cette scène, proposée par Robbe-Grillet dans le script, a été masquée par Resnais dans le film. Le plan sur Delphine Seyrig, dont l'apparence est alors celle d'un ange aux ailes

déployées, qui clôt l'incident probablement violent, a satisfait à la fois l'auteur du script et le réalisateur et ce grâce à son ambiguïté formelle. Comme dans la tragédie grecque, les deux auteurs ont épargné l'événement violent aux spectateurs.

La compulsion sadique d'arrêter le mouvement, élément essentiel au cinéma, rend le spectateur plus conscient de l'existence d'une variété de techniques qui ont pour but de produire une illusion de représentation exacte du référent. Dans leur film, Robbe-Grillet et Resnais essaient de déconstruire certaines des techniques décevantes du « cinéma à papa ».

Dans *L'année dernière à Marienbad*, regarder et immobiliser deviennent des attitudes équivalentes. Dans cette perspective, le narrateur sadique du ciné-roman de Robbe-Grillet peut être vu comme une représentation du désir du spectateur de bloquer et ensuite d'isoler une image afin de la comprendre, c'est-à-dire de l'arrêter dans son mouvement.

Robbe-Grillet et Resnais transforment les personnages en objets pour les soumettre au regard curieux et contrôlant du spectateur. Dans *L'année dernière à Marienbad*, le plaisir du regard est sadique.

Robbe-Grillet et Resnais demandent donc aux spectateurs de regarder leur film sans aucune idée préalable d'interprétation, sans aucune attente formulée à l'avance. Nous retrouvons ici une pensée phénoménologique très proche de celle de Jauss dans sa discussion de la réception de l'œuvre d'art, notamment quand il cite Fiedler :

Qui veut avoir la perception esthétique d'un tableau, c'est-à-dire accéder par la vision à une connaissance nouvelle, doit résister à la tendance à identifier ou à reconnaître trop vite les objets, et prendre conscience, au contraire, de la façon dont se constituent, peu à peu pour le spectateur, à partir de taches de couleur d'abord étrangères à toute signification, un objet et donc une signification de la réalité visuelle : « La méthode la plus sûre pour juger un peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champs limité pour s'élever de métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions, à

l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance ». (Fiedler, I, p. 1186)⁵⁰

L'invitation de Jauss, comme celle de Robbe-Grillet, fait appel à la flexibilité de l'esprit du lecteur, qui doit encourager sa capacité à changer de mentalité et à adapter son bagage culturel en fonction du changement historique.

Jauss rejetait l'opinion d'Adorno sur le rôle de la jouissance dans le cadre de l'expérience esthétique. Adorno traitait de philistins tous ceux qui cherchaient la jouissance dans l'œuvre artistique. Voilà comment Jauss résume la position d'Adorno, que nous trouvons, contrairement au théoricien de la réception, intéressante pour notre analyse du phénomène de popularité que subit Robbe-Grillet à partir de ses œuvres érotiques :

C'est dans les théories esthétiques posthumes de Theodor W. Adorno⁵¹ que l'on trouve la critique la plus virulente à l'encontre de toute expérience artistique liée à la jouissance. Celui qui cherche et trouve une jouissance dans l'œuvre d'art est, dit-il, un philistin : « Il se trahit quand il parle, par exemple, du plaisir de l'oreille (*Ohrenschmaus*). » Qui n'est pas capable de purger de toute jouissance le goût qu'il a pour l'art situe celui-ci juste dans le voisinage des productions de la gastronomie ou de la pornographie. En dernière analyse, la jouissance artistique n'est rien d'autre qu'une réaction bourgeoise à l'intellectualisation de l'art; c'est elle qui a permis le développement actuel de l'industrie de la culture, qui, fournissant en circuit fermé des satisfactions esthétiques de remplacement à des besoins artificiels, sert les intérêts occultes de la classe dirigeante. En bref, « le bourgeois souhaite l'opulence dans l'art et l'ascétisme dans la vie; il ferait mieux de souhaiter le contraire ». ⁵²

Adorno nie le rôle thérapeutique de l'art et si Robbe-Grillet le suit dans ce désaveu, nous avons de la difficulté à comprendre pourquoi l'auteur français se dédie, à partir de 1965, à une

⁵⁰ Jauss, *op. cit.*, p. 144.

⁵¹ Th. W. Adorno. *Ästhetische Theorie*, dans *Gesammelte Schriften*, t. 7, Francfort, 1970, pp. 26-27. Cité par Jauss.

⁵² *Ibid.*, p. 127.

littérature vouée à l'échec esthétique, mais populaire parmi un certain public, qui cherche une façon de représentation pour ses fantasmes érotiques.

À la sortie de son film, les critiques ont accusé Robbe-Grillet de « terrorisme intellectuel » tout comme à la publication de ses romans ils l'avaient taxé d'ingénieur qui se prétend romancier. L'expression « terrorisme intellectuel » a un charme particulier qui demande une brève analyse. Le terrorisme est défini d'une manière générale comme l'usage systématique de la violence par un groupe marginal et privé de pouvoir, dans le but de renverser l'autorité officielle. Le mot vient à l'esprit avec une connotation de peur, d'inquiétude. L'adjectif « intellectuel » signifie rationnel, il s'applique à la réflexion, à la spéculation, en bref, il est une fonction de l'intellect. Ainsi un terrorisme rationnel et spéculatif révèle un oxymore séduisant, la nature même de la critique qui doit disséquer et contrer violemment l'ordre établi. Mais la violence faite au canon ou à des manifestations culturelles contemporaines anachroniques exige aussi une justification spéculative et professionnelle. Le syntagme « terrorisme intellectuel » s'adresse à la nécessité d'une approche analytique ayant pour but le viol du statu quo de la mentalité culturelle. Robbe-Grillet détruit par des arguments rationnels l'indulgence que ses contemporains ont à l'égard du « réalisme ». Son entreprise fait peur, telle celle d'un terroriste. Qui peut continuer d'écrire comme Balzac après *Les gommages* et faire des films comme Jean Renoir après *L'année dernière à Marienbad*?

Après des débuts de terroriste, de marginal, Robbe-Grillet est vite devenu un monstre sacré des lettres françaises. Lire ses romans sophistiqués ou regarder ses films pervers est alors devenu de bon ton et obligatoire, un passe-temps de bourgeois qui se désire progressiste. Suite à l'acceptation de Robbe-Grillet dans le canon, ses films ont apporté un alibi intellectuel à la classe moyenne qui a alors cessé d'avoir peur de regarder des films érotiques dans lesquels elle

reconnaissait ses propres fantasmes. De plus en plus de spectateurs ont assisté jusqu'à la fin à ses films sado-masochistes et n'ont protesté qu'en rentrant chez eux. Cela a marqué à la fois la victoire de la nouvelle mentalité culturelle, libre des préjugés puritains, et la défaite et la domestication du « terrorisme » du réalisateur qui a perdu sa raison d'être menaçante. La violence intellectuelle de Robbe-Grillet est devenue un divertissement bourgeois commercialisable.

CHAPITRE VI

Robbe-Grillet réalisateur

I. Nouvelle remise en question de la représentation au cinéma. « Naturel » et « artificiel ».

Mobilisé par l'invitation de Resnais à collaborer avec lui pour la production de *Marienbad*, Robbe-Grillet devient réalisateur, une carrière qu'il va poursuivre longtemps. *L'Immortelle* (1963) témoigne du nouveau goût de Robbe-Grillet pour le cinéma. Le nouveau romancier montre ainsi à son public qu'il est capable de réaliser un film sans la collaboration d'un grand metteur en scène. Ce film, le premier qu'il a réalisé, répond plutôt aux critiques orientées vers les romans, car, malgré l'écart de deux ans entre la sortie de ce film et celle de *Marienbad*, Robbe-Grillet soutient avoir produit *L'Immortelle* en même temps que Resnais tournait *Marienbad*.

Comme Robbe-Grillet est maintenant un auteur de film, certains critiques deviennent plus sensibles aux aspects visuels de sa littérature. Michel Décaudin¹, R. Kanters² et Jean Quéval³ justifient l'intérêt de l'écrivain pour le cinéma comme une conséquence prévisible d'une propension de longue date.

Le formalisme excessif et la passivité du spectateur représentent les aspects les plus évidents analysés par la critique de *Marienbad*. En s'éloignant de la simplicité stylistique de l'œuvre antérieure, Robbe-Grillet adopte une modalité sophistiquée de la représentation.

¹Décaudin, Michel, « Roman et cinéma ». *Revue des sciences humaines*, no. 104 (octobre-décembre 1961), p. 623-628.

² Kanters, R. « Quand l'allittérature se fait a-cinéma ». *Le Figaro Littéraire* (le 23 septembre 1961), p. 2.

³Quéval, Jean. « L'Année dernière à *Marienbad* ». *Mercure de France*, no. 1180 (décembre 1961), p. 692-98.

Les critiques remarquent les ressemblances entre le film et les romans de Robbe-Grillet.

Michel Décaudin⁴ signale les conventions communes partagées par le cinéma et le roman réaliste. Le cinéma de Resnais se distingue par la distance prise par rapport aux normes réalistes de récupération :

Un Alain Resnais en France, un Antonioni en Italie ont compris que le cinéma n'avait rien à gagner à s'obstiner dans un symbolisme psychologique élémentaire, mais qu'en revanche il pouvait suggérer des correspondances vagues, éveiller des résonances, prolonger une impression. C'est l'image-imprégnation qui se substitue à l'image-choc, impliquant un découpage moins haché, un tempo plus proche de celui de la phrase écrite.⁵

Le cinéma et le roman, deux modalités de représentation qui se rencontrent dans le texte hybride de Robbe-Grillet, conservent leur spécificité, mais, en s'entrecroisant, remettent en cause les normes discursives qui les renforcent.

R. Kanters⁶ et Gérard Bonnot⁷ notent que *Marienbad* est un anti-film tout comme le Nouveau Roman est un anti-roman. Bonnot remarque d'abord que l'artifice et le jeu stylisé ne compensent pas suffisamment le manque de réalisme. Le critique n'est pas satisfait de l'obstination des auteurs du film pour la gratuité et le superficiel. Ce formalisme extrême mène, selon Bonnot, à l'indifférence envers les problèmes humains. Comparé à *Hiroshima, mon amour*, où Resnais traite d'une tragédie humaine, *Marienbad* manipule un discours anti-humaniste rejeté par le critique.

⁴Décaudin, Michel, *op. cit.*, p. 623-628.

⁵*Ibid.*, p. 627.

⁶Kanters, R. « Quand l'allittérature se fait a-cinéma ». *Le Figaro Littéraire* (le 23 septembre 1961), p. 2.

⁷Bonnot, Gérard. « Marienbad ou le parti de Dieu ». *Les Temps Modernes*, no. 187 (décembre 1961), p. 752-768.

Penelope Houston⁸ mentionne aussi le fait que la critique a reproché à Resnais d'avoir rendu trivial un thème grave dans *Hiroshima mon amour* et d'avoir traité d'un sujet banal avec préciosité dans *Marienbad*. Les spectateurs, qui s'attendent à un réalisme mimétique de la part du film, étaient aussi habitués à la gravité du sujet de *Hiroshima, mon amour* :

*Resnais was accused of being trivial about a big theme in Hiroshima mon Amour, and this time he's criticised for being portentous about a little one. What does it matter what happened last year, in Marienbad or Fredericksbad, between these two over-dressed representatives of a world already dying on its feet?*⁹

Houston trouve suspectes les poses théâtrales de Delphine Seyrig ainsi que le manque de référence à la réalité extérieure. Selon la critique, le sujet de *Marienbad* est la persuasion. Le spectateur accepte ou rejette le film d'emblée ; il n'y a pas de juste milieu. Les adversaires du film, provenant d'une tradition conservatrice, pourraient lui trouver maints défauts :

*Those who reject it, or see it as nothing much more than an exercise in pretentious mumbo-jumbo, have a well-entrenched line of sharp-shooting positions to argue from. A film in which almost every shot of the heroine could be frozen for re-employment as a fashion photograph is suspect. A film which contains no characters seen working for their living, eating solid food, thinking or talking about any aspect of life in the outside world, obviously has nothing much directly to say about that world. A film which concentrates on a single love story, yet has hardly a vestige of passion in the ordinary sense about it, may seem to be misfiring on a fairly essential cylinder.*¹⁰

Houston rejette ces critiques et tente de s'éloigner des interprétations réductrices du film pour proposer une vision énigmatique et fantastique du récit, comme le fait aussi Genette¹¹. Dès le début, le film lui paraît un monde fantastique : « *This opening is entirely hypnotic. Like the*

⁸ Houston, Penelope et Geoffrey Nowell-Smith. « Resnais' *L'Année dernière à Marienbad*; Antonioni's *La Notte* ». *Sight and Sound*, 31, no. 1 (hiver 1961), p. 26-31.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ Genette, Gérard. « Sur Robbe-Grillet ». *Tel Quel*, no. 8 (hiver 1962), p. 34-44.

*beginning of a fairy tale, it draws us into an alien world, gives us no chance to get our bearings, hints at clues which may or may not turn out to have meaning*¹². » La rêverie du film est accentuée par la théâtralité des personnages :

*The enigma invites a subjective interpretation; as, of course, does the entire film. Deliberately, it embeds itself in a setting as artificial, as frozen, as shuttered against time and the world, as the sleeping beauty's own haunted castle. The actors have been encouraged to do nothing which would break the spell - nothing, that is, which would bring their own personalities into play.*¹³

Comme Genette plus tard, Houston insiste sur la qualité onirique du récit dans *Marienbad*.

De nombreux critiques se montrent gênés par l'affectation et la théâtralité du film. Jean-Edern Hallier¹⁴ reproche à Robbe-Grillet d'avoir minimisé la complexité psychologique dans le traitement de ses personnages par le formalisme excessif du film. Le critique arrive à une insinuation implicite de l'anti-humanisme de l'auteur. C'est un romancier, Claude Ollier¹⁵, qui remarque l'authenticité que prête au film l'emploi de l'artifice.

Dans un entretien accordé à A.-S. Labarthe et à Jacques Rivette¹⁶, Resnais lui-même avoue avoir remarqué le caractère visuel abstrait de l'écriture de Robbe-Grillet qui évoquait la technique du Douanier Rousseau. Il admet avoir voulu prendre ses distances vis-à-vis de la façon traditionnelle de représentation au cinéma :

Nous voulions mettre en jeu un autre mécanisme que celui du spectacle traditionnel, une espèce de contemplation, de méditation, d'allées et venues autour d'un sujet. Nous voulions nous trouver un peu comme

¹² Houston, Penelope et Geoffrey Nowell-Smith. « Resnais' *L'Année dernière à Marienbad*; Antonioni's *La Notte* ». *Sight and Sound*, 31, no. 1 (hiver 1961), p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ Hallier, Jean-Edern. « Toute une vie à Marienbad ». *Tel Quel*, no. 7 (automne 1961), p. 49-52.

¹⁵ Ollier, Claude. « Ce soir à Marienbad ». *La Nouvelle Revue Française* (octobre 1961), p. 711-719.

¹⁶ Labarthe, A.-S. et Jacques Rivette. « Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet ». *Cahiers du Cinéma*, no. 123 (septembre 1961), p. 1-18.

devant une sculpture qu'on regarde sous tel angle, puis sous tel autre, dont on s'éloigne, dont on se rapproche.¹⁷

Lors du même entretien, pour justifier l'apparence figée de ses plans, Robbe-Grillet lui-même emploie la comparaison avec la sculpture :

On peut imaginer que *Marienbad* est un documentaire sur une statue. Avec des échappées interprétatives sur les gestes et le retour, à chaque fois, aux gestes eux-mêmes, tels qu'ils demeurent, figés par la sculpture. Imaginez un documentaire qui réussisse, avec une statue à deux personnages, à réunir une série de vues, prises sous des angles divers et à l'aide de divers mouvements de caméra, et à raconter ainsi toute une histoire. Et à la fin on s'aperçoit qu'on est revenu au point de départ, à la statue elle-même.¹⁸

Le film de Resnais et Robbe-Grillet se transforme en lieu de rencontre pour plusieurs arts : le cinéma, le roman, le théâtre, l'art nouveau et la sculpture.

À part la propension pour l'hétéroclite, Resnais remarque aussi le caractère ludique de l'écriture robbe-grilletienne. La variante du jeu de Nim dans *Marienbad* représente, selon Resnais, un piège : « La combinaison du départ est perdante ; si les deux joueurs sont d'égale force, celui qui joue le premier perd¹⁹. » Cette observation s'avère utile pour nous faire juger encore une fois du désir que nous découvrons chez Robbe-Grillet de maîtriser la réception de ses œuvres et de piéger ses critiques par des jeux dont ils ne comprennent pas les règles. Tout est établi d'avance dans l'écriture de Robbe-Grillet pour ne rien laisser à la latitude du lecteur/spectateur.

Robbe-Grillet note que les critiques qui se sont sentis trompés par l'artifice de son film sont toujours prêts à appuyer la spontanéité dans des textes traditionnels qui obéissent aux

¹⁷*Ibid.*, p. 2.

¹⁸*Ibid.*, p. 17-18.

¹⁹*Ibid.*, p. 2.

conventions les plus factices. L'auteur prétend que l'inaccessibilité de son film reflète l'opacité du monde réel :

Marienbad est une histoire assez opaque comme nous en vivons dans nos crises passionnelles, dans nos amours, dans toute notre vie affective. Par conséquent, reprocher au film de ne pas être clair, c'est reprocher aux passions humaines d'être toujours un peu opaques.²⁰

Le scénariste affirme que c'est pour le respect du réalisme qu'il complique la construction de son texte :

Ce qui est drôle, c'est que les gens admettent très volontiers de rencontrer dans la vie courante un tas d'éléments réels irrationnels ou ambigus et que ces mêmes gens se plaignent de les rencontrer aussi dans les œuvres d'art, romans ou films, qui devraient censément présenter quelque chose de plus rassurant que le monde réel. Comme si l'œuvre était faite pour expliquer le monde, pour rassurer l'homme sur le monde. Je ne crois pas du tout que l'art soit fait pour rassurer. Si le monde est vraiment si complexe, ce qu'il faut, c'est retrouver sa complexité. Encore une fois par souci de réalisme.²¹

Robbe-Grillet avoue son étonnement face à la résistance que montrent certains critiques à l'exploitation de l'artifice dans *Marienbad* :

Très curieusement, les gens qui reprochent à *Marienbad* d'être « fabriqué » sont ceux qui admettent comme spontanées les œuvres qui respectent des règles de fabrication fixées d'avance, des recettes, des normes. Et ces gens raisonnent comme si il y avait une réalité existant déjà avant l'œuvre et comme si il ne s'agissait plus que de trouver les formes qui seront les plus accessibles au public pour que l'histoire soit bien comprise. Pour nous, au contraire, l'anecdote n'a rien en dehors de la façon dont elle est rapportée.²²

²⁰*Ibid.*, p. 12.

²¹*Ibid.*, p. 12.

²²*Ibid.*, p. 12-13.

Robbe-Grillet se rapproche ici de la position de Stanley Fish vis-à-vis la perception artistique. On se rappelle que, pour Fish, la perception est déjà déterminée par des éléments de culture et donc une construction socio-politique. Elle n'existe pas avant l'interprétation.

De plus, c'est pour faire comprendre à la critique l'inutilité de la dichotomie naturel/artificiel que Robbe-Grillet exalte, selon nous, la théâtralité et l'affectation dans ses films. Ayant bouleversé l'opposition objectif/subjectif, l'écrivain continue le travail de déconstruction de la représentation réaliste en dénouant les techniques de dissimulation.

Certains critiques trouvent essentiel de recréer cette dissimulation, quand elle manque. Labarthe²³, par exemple, incite le spectateur à la reconstitution de la perspective « trompe l'œil » absente de *Mariénbad*. Labarthe considère le film de Robbe-Grillet et Resnais comme une « œuvre datée²⁴ » de la tradition cinématographique néo-réaliste. Le critique aborde l'impact des techniques néo-réalistes sur *Mariénbad*. D'abord, le rôle du spectateur est, selon lui, essentiellement modifié par le néo-réalisme : « Au spectateur passif succède le spectateur actif qui convertit la trame discontinue du récit en une continuité cohérente²⁵ ». Il soutient que cette école cinématographique arrive à déstabiliser les conventions réalistes du film traditionnel et change fondamentalement la tâche du spectateur :

Le cinéma traditionnel avait réussi à dissiper toute possibilité d'équivoque en accompagnant chaque scène, chaque plan, de ce que le spectateur *devait* en penser : de sa signification. À la limite, ce cinéma-là n'avait pas besoin de spectateur puisque celui-ci était déjà inclus dans le film.²⁶

²³Labarthe, A.-S. « Mariénbad année zéro ». *Cahiers du Cinéma*, no. 123 (septembre 1961), p. 28-31.

²⁴*Ibid.*, p. 28.

²⁵*Ibid.*, p. 28.

²⁶*Ibid.*, p. 29.

Le spectateur devient actif dans les films de Welles et de Rossellini où, selon Labarthe, il doit combler les lacunes et résoudre les ambiguïtés proposées par les réalisateurs. Le même rôle lui est attribué, selon le critique, dans *Marienbad* : « c'est le spectateur qui structure le film, qui établit des différences de réalité, qui constitue l'objet (le film) en perspective (disons en trois, quatre, ou cinq dimensions)²⁷. »

La cohérence du texte vient se greffer à l'imagination du spectateur :

En somme, Resnais et Robbe-Grillet font au cinéma ce que font depuis longtemps certains peintres abstraits: ils proposent non pas une histoire, mais une suite d'images appartenant au même plan du réalisme qui est le film, et c'est le spectateur qui introduit une profondeur. Car le véritable successeur du peintre figuratif n'est pas le peintre abstrait, mais celui qui regarde une peinture abstraite.²⁸

Afin de faciliter sa tâche de récupération du sens, le critique charge le spectateur de reconstituer la profondeur absente du récit.

Roger Tailleur²⁹ confirme, lui aussi, la manipulation du spectateur dans *Marienbad*. Pingaud³⁰ découvre la passivité du spectateur. L'impossibilité du spectateur de participer au déroulement du film est une critique qu'apporte au film Jean Quéval³¹. Ces critiques ont une bonne compréhension de la passivité du spectateur chez Robbe-Grillet. L'auteur renforcera cette passivité dans *L'Immortelle*, où il introduit le personnage féminin qui procure un commentaire permanent des images qui se déroulent à l'écran. Ce nouveau film est une continuation des préoccupations visibles dans *Marienbad* et, à la fois, une réaction à des critiques des livres de

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁹ Tailleur, Roger. « *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais ». *Les Lettres Nouvelles*, no. 16 (juillet-septembre 1961), p. 164-169.

³⁰ Pingaud, Bernard. « Alain Resnais ». *Premier Plan* (Alain Resnais), no. 18 (automne 1961), p. 3-24.

³¹ Quéval, Jean. « *L'Année dernière à Marienbad* ». *Mercure de France*, no. 1180 (décembre 1961), p. 692-98.

Robbe-Grillet qui refusaient d'accepter ses démarches techniques. Parfois les cibles de l'auteur sont un peu faciles. Il réitère à chaque entretien que les critiques qui le rejettent sont ceux qui n'ont pas encore lu Flaubert ou Joyce.

En écrivant le ciné-roman *L'Immortelle*, Robbe-Grillet ne cesse de penser aux critiques qui avaient interprété métaphysiquement son œuvre et qui s'efforçaient de concevoir des lectures cohérentes. Ce nouveau film anticipe, en le déconstruisant, le sérieux de certaines lectures ainsi que toute récupération possible de la narration.

Dans ce film, Robbe-Grillet renforce son idée d'un spectateur passif, devenu un autre radical du film. Robbe-Grillet ne fait que mettre en garde contre une « participation simulée » du récepteur à l'œuvre artistique, car le dernier mot revenait, même dans le modernisme le plus « ultra », à l'auteur. Le spectateur est entraîné dans la représentation de l'autre comme l'envisage Robbe-Grillet et ne peut rien changer à l'état des faits. De plus, l'impossibilité de choisir une interprétation vraisemblable de l'intrigue, présente dans *Marienbad*, est renforcée dans *L'Immortelle* par le monologue de la protagoniste qui ne laisse pas de place à l'ambiguïté, ainsi que par un double dénouement contradictoire que nous propose Robbe-Grillet.

La théâtralité est aussi renforcée dans *L'Immortelle*, où la protagoniste avance masquée mais en montrant son masque, pour paraphraser Robbe-Grillet³². L, le personnage féminin, s'avance et fait avancer le film en montrant du doigt l'artifice de la construction de l'image « orientale ».

³² Dans l'entretien accordé à André S. Labarthe et à Jacques Rivette (« Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet », *Cahiers du Cinéma*, no. 123, septembre 1960, p. 1-18), Robbe-Grillet affirme, à la manière des artistes baroques, que la « vérité » se trouve dans la forme même de l'œuvre : « Vous connaissez la fameuse phrase : « *Larvatus prodeo* », je m'avance masqué, mais en montrant mon masque. Le cinéma est une technique qui se désigne elle-même. C'est le

La représentation dans *L'Immortelle* est toujours dévoilée pour rendre le spectateur conscient de l'artifice de sa conception. Avec ce film, Robbe-Grillet continue les préoccupations esthétiques de *Marienbad*, mais révèle la composition de son produit artistique d'une manière encore plus ostentatoire. Dans *L'Immortelle*, le spectateur se trouve confronté à son autre radical. On peut supposer alors une stratégie de la part du « nouveau réalisateur » d'entraîner le spectateur dans sa propre idée de la représentation de l'autre (la femme ou la culture étrangère). Ce spectateur reste passif, un étranger, car Robbe-Grillet ne lui offre pas la possibilité de participer à la production de l'intrigue ou de l'image.

En analysant la représentation de l'altérité dans la littérature, Daniel Henri Pageaux³³ affirme qu'habituellement l'étranger fait apparaître les clivages qui peuvent traverser un groupe social, ainsi que ses pratiques culturelles et ses procédures d'assimilation ou de censure d'éléments exogènes. Le critique positionne l'étranger comme l'élément essentiel à la définition d'une culture :

Ainsi l'étranger se trouve-t-il être un puissant révélateur des problèmes inhérents à la culture réceptrice : en étant plus ou moins « naturalisé », l'étranger pose, au chercheur comme à la collectivité qui est le théâtre de cette « réception », le délicat problème de l'altérité : comment penser l'Autre?...³⁴

Robbe-Grillet pose la même question à ses spectateurs sans pour autant leur laisser la liberté d'y répondre. Sa caméra entraîne l'œil du spectateur et exige qu'il suive l'unique modalité de représentation qu'elle propose.

dévoilement de cette technique qui crée une vérité. Il n'y a pas de vérité préexistante à la technique, qui servirait seulement à la capter » (p. 18).

³³ Pageaux, Daniel Henri. « La réception de l'œuvre littéraire ». Dans *Romanica Wratislaviensia XX. Acta Universitatis Wratislaviensis*. no. 635. Ed. Jozef Heistein. Wroclaw, 1983, p. 26.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

Ce film est un produit moins sophistiqué que *Marienbad*. La conception générale des deux films est la même et répond à certaines critiques visant les romans. De ce fait, nous analyserons certains éléments qui, présents dans les deux films, acquièrent des fonctions différentes d'un scénario à l'autre. Avec *L'Immortelle*, l'intention avouée de Robbe-Grillet est de produire un texte qui met de nouveau en cause la précision de la représentation de l'image. L'image de l'autre (la femme et la culture étrangère) est déconstruite pour exiger du lecteur/spectateur qu'il/elle ait un certain respect de la différence radicale. Le film de Robbe-Grillet devient inhabituel dans l'exhibition de l'artificiel : les poses des acteurs manquent de « naturel », les images sont stéréotypées, les relations entre les personnages souffrent d'un excès d'ambiguïté, le dénouement de l'intrigue ne répond pas à une attente courante de lecture.

L'Immortelle se veut donc une déconstruction de l'illusion que pourrait avoir le spectateur vis-à-vis de la possibilité de représentation de l'autre (la femme ou la culture colonisée). Film ambitieux, *L'Immortelle* se propose de réaffirmer les notions théoriques sur lesquelles Robbe-Grillet a basé toute sa carrière d'écrivain et de réalisateur. De la remise en question de l'intrigue dite « réaliste » à l'abolition totale de l'illusion de la représentation, seuls les lecteurs avisés, c'est-à-dire les lecteurs qui ont déjà assimilé la leçon théorique du nouveau romancier, reconnaîtront le Robbe-Grillet des romans. Dans son autobiographie, Robbe-Grillet insiste une fois de plus sur l'importance d'établir le rôle juste de la représentation dans son œuvre :

La littérature est ainsi [...] la poursuite d'une représentation impossible. Le sachant, que puis-je faire? Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'*opérateurs*. La loi idéologique qui régit la conscience commune, et le langage organisé, ne me sera plus alors une gêne, un principe d'échec, puisque je l'aurai désormais réduite à l'état de matériau.³⁵

³⁵ Robbe-Grillet, Alain. *Le miroir qui revient*. Paris : Ed. de Minuit, 1984, p. 18.

Ce film est une réponse supplémentaire que donne Robbe-Grillet à une certaine critique, figée dans des attentes de lecture de l'époque et recherchant l'exactitude de la représentation de type réaliste. On remarque à ce point de notre analyse de la carrière de Robbe-Grillet une continuité dans l'entreprise du nouveau romancier qui désire détruire les attentes de lecture requises par la littérature de type réaliste. Si, comme nous l'avons suggéré, l'auteur français change de stratégie narrative d'un roman à l'autre et se tourne ensuite vers le cinéma, c'est pour prouver, avec de nouveaux moyens, la nécessité d'adapter la mentalité du récepteur aux récentes découvertes philosophiques de l'époque. La phénoménologie, le structuralisme, la déconstruction ne constituent pas uniquement des caprices de modes « intellectuelles », mais représentent des pensées révolutionnaires qui ont la capacité de changer la mentalité des générations qu'elles parviennent à influencer. Robbe-Grillet les embrasse avec enthousiasme et ouvre sa pensée à la nouveauté. L'intérêt pour ce qui est nouveau et subversif est visible dans ses romans ainsi que dans ses films.

Du pastiche du roman policier à la parodie de la psychologie dans le roman d'analyse, en passant par les jeux de bricolage structuraliste, Robbe-Grillet arrive au film pour exploiter davantage l'immédiateté de l'image dans la représentation et pour remettre en question le succès de cette représentation, basée, dans la conscience du lecteur habitué à la littérature traditionnelle, sur l'illusion réaliste.

À la différence de *Marienbad* (film esthétisant, s'adressant à une élite intellectuelle et artistique), *L'Immortelle* déploie une simplicité qui étonne les spectateurs qui sont habitués à la complication de la narration robbe-grilletienne. Tout mystère qui essaie de s'infiltrer dans

l'économie de l'intrigue de *L'Immortelle* est dénoncé immédiatement par la protagoniste qui met en garde les spectateurs contre l'artifice de la représentation de la ville filmée sous leurs yeux.

Dans ces interventions, L nous rappelle le caractère mythique de la représentation du pays « oriental » : « Vous venez d'arriver dans une Turquie de légende... les mosquées, les châteaux forts, les jardins secrets, les harems...³⁶ », ou : « avec les mêmes images toutes faites, qui reviennent comme des fétiches, des mots de passe, que vous prononcez pour franchir la grille du parc³⁷ » ;

et pour entrer dans le palais de vos nuits blanches, fragiles constructions
au ras de l'eau, bel Orient de cartes postales, façades de stuc, décor peint
en trompe l'œil sur des toiles tendues, tout autour de votre chambre...
Vous les reconnaissez? Les colonnes et les portiques... Vous voyez la
vasque du jardin...³⁸

Robbe-Grillet continue de répondre aux critiques qui l'avaient attaqué pour la banalité du style. Comme dans *Marienbad*, la poésie de la narration et de l'image cinématographique arrive à séduire le spectateur, qui se laisse hypnotiser par le monologue de la protagoniste et les images de la ville. À la différence de *Marienbad*, dans *L'Immortelle*, L, la protagoniste, avertit le spectateur du risque de se laisser emporter par les images séductrices du film, qui ne sont qu'une construction artificielle, issues d'une vision condescendante de la Turquie. L'autre, tel que le voit le spectateur, est une fabrication masculine occidentale. Robbe-Grillet produit un film philosophique, qui pose des questions relatives à la discussion sur l'humanisme qu'il avait entamée dans ses essais théoriques. L'écrivain et réalisateur choisit un sujet post-colonial avant la lettre pour exposer les limites d'un humanisme qui n'est pas gêné par une vision colonisatrice.

³⁶ *L'Immortelle*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963, p. 32.

³⁷ *Ibid.*, p. 52.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

Robbe-Grillet, l'anti-poète des commentaires critiques, crée un discours qui exprime la poésie du cliché. Les paroles de L sont beaucoup trop poétiques et artificielles pour faire partie d'une conversation. Elle se réfère à la qualité baroque, irréelle et en même temps clichée, de l'environnement. En réponse à sa description du décor, N dit : « Je vois une main, un bras, une épaule nue, avec une chaîne en argent... ». L continue, suivant la même idée : « L: (off) Ce n'est pas de l'argent... Et celle-ci n'est pas une vraie chaîne...³⁹ ».

N la voit d'une manière fragmentée, à travers les parties de son corps. L se construit, en tant que sujet, comme une illusion, semblable à l'environnement exotique, en suggérant une équivalence classique entre la nature et la séduction féminine. Cependant, cette nature est artificiellement construite (un paysage de carte postale), donc la connexion s'ébranle dans son propre procès.

N manifeste ce que Saïd appelle une attitude « orientaliste » envers la Turquie, par rapport à laquelle il se définit comme un étranger. Paradoxalement, le film nous fait sentir que le décor, et pas N, est étranger et aliéné. La caméra peut donc se « subjectiver » en restant tout à fait « objective ». Saïd explique ce phénomène en se référant à la qualité émotionnelle du temps et de l'espace :

la géographie et l'histoire imaginaires aident l'esprit à rendre plus intense son sentiment intime de lui-même en dramatisant la distance et la différence entre ce qui est proche et ce qui est éloigné. Ce n'est pas moins vrai de l'impression que nous avons souvent, que nous nous serions sentis mieux « chez nous » au seizième siècle à Tahiti.⁴⁰

Le Tahiti de N est la Turquie. Mais on réalise bientôt qu'il ne se sent pas du tout « chez lui » dans ce pays « exotique », où il transfère sans cesse ses coutumes. Saïd ne voit pas de problème à

³⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁰ Saïd, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. Catherine Malamoud. Paris: Éditions du Seuil, 1980, p. 71.

cette conversion en soi. Il rejette la tentative des Occidentaux de fétichiser la culture étrangère, afin de la comprendre à leur manière pour la dominer. Voici son analyse de ce phénomène :

Il est parfaitement naturel, pour l'esprit humain, de résister aux assauts que lui porte l'étrangeté brutale ; pour cette raison, des cultures ont toujours eu tendance à imposer des transformations complètes à d'autres cultures, en recevant celles-ci, non pas telles qu'elles sont, mais, pour le plus grand bien du récepteur, telles qu'elles devraient être.⁴¹

La géographie imaginaire de la Turquie légitime un type spécial de représentation, un vocabulaire mythique et des métaphores poétiques, donnant une impression de répétition et de déjà-vu. Le film adopte, par les choix des mouvements de caméra, une attitude orientaliste par rapport au décor : « Je vous attends, mon seigneur... Qu'est-ce que vous voulez que l'on fasse ici? Vous voyez bien que ce n'est pas une vraie ville... C'est un décor d'opérette, pour une histoire d'amour⁴² ».

On peut comprendre l'amertume de L qui ne peut qu'attendre, dans un Orient de cartes postales, le prince charmant et l'histoire d'amour qu'il pourrait apporter. Pourtant, l'accès aux délices érotiques reste une illusion parmi d'autres, car la femme désirée par N est inaccessible.

Dans *L'Immortelle*, Robbe-Grillet expose la curiosité et le voyeurisme de la caméra envers les stéréotypes culturels occidentaux d'un Orient sensuel :

La caméra, qui poursuit sa rotation à droite, les accompagne plus ou moins. Mais elle découvre aussi, en premier plan, un panneau où sont placardées des affiches de spectacles érotiques, avec en particulier des photos de danseuses à moitié nues; une de ces danseuses « orientales » occupe ainsi la plus grande partie de l'écran lorsque le plan change. La musique s'est alors transformée en un rythme de danse turque, dit « du ventre ».⁴³

⁴¹ Saïd, *Ibid.*, p. 84.

⁴² *L'Immortelle*, p. 75.

⁴³ *loc. cit.*

Robbe-Grillet met l'adjectif « orientales » entre guillemets. L'histoire d'amour impossible a lieu dans un décor oriental construit à partir des idées familières que l'Occident prend pour acquises. On sent ici une appropriation de l'Orient par la caméra de Robbe-Grillet. Il filme une danse turque, la pauvreté des ruelles étroites ou l'« exotisme » de la pratique religieuse. Il utilise tous ces éléments de décor pour dramatiser l'achèvement impossible de l'histoire d'amour entre les protagonistes occidentaux. De temps à l'autre, le spectateur écoute la musique orientale, qui marque les tournants tragiques de l'intrigue. Le développement impossible de l'histoire ou son apogée incertaine renvoient à l'idée préconçue d'un Orient éternel, toujours répétitif, « immortel ».

Quand il filme la Turquie, Robbe-Grillet suppose que ses spectateurs « implicites » partagent la même image de l'Orient - celle de carte postale. Cependant, comme il emploie les clichés sur l'Orient d'une manière excessive, Robbe-Grillet pense subvertir la dialectique de renforcement par laquelle les expériences réelles du récepteur se forment à partir des faits culturels reçus. Le réalisateur joue donc avec le savoir préexistant du spectateur sur un Orient étrange, excentrique et, en même temps, pauvre et sauvage. Ce savoir se trouve dans des sources triviales ou des textes plus subtils, qui sont capables de créer la réalité même qu'ils semblent imaginer.

Finalement, *L'Immortelle* dramatise l'échec de la possibilité de la connaissance d'autrui en même temps que la nécessité de la démarche de compréhension. Le ciné-roman pourrait constituer une réflexion sur l'acte de lecture, car, selon Jean-Paul Sartre⁴⁴,

« ...l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effet conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet

⁴⁴ Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, dans *Situations II*, Paris : Gallimard, 1948, p. 105. Cité dans Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Ed. Pierre Mardaga, 1976. p. 199.

concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que par et pour autrui ».

Le drame du film concerne un personnage occidental qui se trouve par hasard en Turquie. On connaît la raison purement accidentelle qui a rendu possible le film de Robbe-Grillet. Un producteur, qui avait de l'argent bloqué en Turquie, a proposé à Robbe-Grillet de faire un film à Istanbul, pour pouvoir ensuite commercialiser le produit en France. L'anecdote explique bien des représentations problématiques de la Turquie. L'Orient dans le film de Robbe-Grillet est le hasard. Il est là pour des causes extra-diégétiques. L'auteur français crée sa propre « Turquie », tout comme il imagine sa propre « femme », en les effaçant. Le dénouement de l'histoire d'amour que vit L ne peut donc être que tragique. Le film, avec son obstruction constante des conciliations sur tous les plans, nous rappelle l'impossibilité objective de diviser la réalité dans des cultures radicalement différentes et de survivre aux conséquences d'une manière humaine.

Si L reste « immortelle », en ce sens que sa mort symbolique est toujours à venir, N ne reçoit pas le même traitement de la part de Robbe-Grillet. Sa seule mort, dans le ciné-roman, est à la fois réelle et symbolique. Il ne revient pas pour hanter le scénario. N disparaît sans laisser de trace, comme l'homme à la fin des *Mots et les choses* :

L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ses dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIII^e siècle le sol de la pensée classique, -- alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable.⁴⁵

⁴⁵ Foucault, *Les mots et les choses*. Paris: Seuil, 1966. p. 398.

Foucault considère donc dangereuses les pratiques qui ont produit l'homme, à la fin du XVIII^e siècle, seulement pour l'anéantir, dans la mesure où elles manifestent une tendance à la mise en ordre absolue de tous les êtres. Le texte de Robbe-Grillet s'approche de la pensée de Foucault et de la crise de l'humanisme. Aucun des deux auteurs ne propose une nouvelle possibilité d'envisager l'homme et la confiance en l'être humain, occidental ou oriental. En réponse à la

La pensée anti-humaniste a poursuivi Robbe-Grillet à travers toute sa carrière jusqu'en 1965 où, en profitant de sa popularité récemment acquise, le nouveau romancier a commencé à faire des concessions en faveur d'une littérature facile, exploitant l'érotisme et la violence contre les femmes.

Les techniques novatrices employées par Robbe-Grillet ont contribué à l'évolution de la narration cinématographique. Le changement que propose l'auteur français au niveau de la construction de l'intrigue du film est contemporain des innovations qu'ont apportées au genre les réalisateurs de la Nouvelle Vague des années soixante. Comme Rohmer, Truffaut, Godard, Varda, Robbe-Grillet écrit des scénarios qui bouleversent les notions de la vraisemblance sur lesquelles se basait l'ancien « cinéma à papa ». Quand, par exemple, il remet en question la représentation, Robbe-Grillet ne le fait pas pour favoriser des abstractions conceptuelles, mais pour interroger son évidence. Pourtant, dans *L'Immortelle*, la femme est l'objet pur du regard, donc, son traitement ne semble apparemment changer en aucune manière l'image traditionnelle à laquelle les spectateurs étaient habitués. La signature de Robbe-Grillet reste l'artifice.

Robbe-Grillet déclare que même ce film, où les techniques cinématographiques et narratives sont dévoilées pour assurer la bonne compréhension de tout spectateur, a souffert d'un mauvais jugement de la part de la critique qui n'aurait pas compris le caractère artificiel et parodique de ses images :

L'Immortelle a eu beaucoup moins de succès que *Trans-Europ-Express*, néanmoins il a recueilli l'estime et même l'intérêt de beaucoup de

crise anti-humaniste chez les deux auteurs, nous dirions que l'homme occidental est en train de s'effacer pour laisser la place au sujet colonisé, libre, cette fois-ci, oriental et pas orientaliste, comme le définissait Saïd avec amertume. Mais cela est le sujet d'une autre étude.

spectateurs pris au piège de ce romantisme des mystérieuses amours exotiques qui, pour moi, étaient seulement du Pierre Loti [...]⁴⁶

De nombreux critiques visionnent *L'Immortelle* dans la perspective de réception ouverte par les romans de Robbe-Grillet. John Ward⁴⁷ reproche à l'auteur français d'avoir appliqué sans succès les principes chosistes de ses romans à *L'Immortelle*. Philippe Sollers⁴⁸ juge que *L'Immortelle* est une continuation des recherches formelles que Robbe-Grillet a accomplies dans ses romans. Selon Sollers, l'image cinématographique chez le nouveau réalisateur représente un empêchement de la visibilité, plus important encore que dans les romans. Sollers préfère *L'Immortelle* à *L'Année dernière à Marienbad* pour le plus de « réalisme » du *background* de ce deuxième film. Néanmoins, le critique français rapproche *L'Immortelle* de la technique du surréalisme. Sollers va si loin qu'il envisage une interprétation « imaginaire » du film, selon laquelle le protagoniste serait un vampire nécrophile : « Dans la troisième [filière] enfin se constituerait une véritable histoire de vampire (nécrophilie, apparitions ou disparitions inexplicables, « rappel » du fantôme) etc.⁴⁹ ». Sollers découvre donc une inspiration fantastique dans *L'Immortelle*. Les « spectres » de Robbe-Grillet se promènent « en plein jour », ce qui assure l'originalité du film :

Mais l'efficacité esthétique de *L'Immortelle* vient peut-être d'avoir utilisé ces éléments au moment de l'ambiguïté maximum, c'est-à-dire en plein midi, en plein jour. Une apparition en plein soleil, dans une ville, un « spectre de midi », sont plus impressionnants, plus invraisemblables, donc plus vrais, qu'une apparition nocturne ou dans un château.⁵⁰

⁴⁶ Dans un entretien accordé à Jean-Jacques Brochier. *Alain Robbe-Grillet. Qui suis-je ?* Lyon : La Manufacture, 1985, p. 127.

⁴⁷ Ward, John. « Alain Robbe-Grillet : The Novelist as Director ». *Sight and Sound*, 37, No. 2 (printemps 1968), 86-90.

⁴⁸ Sollers, Philippe. « Le Rêve en plein jour ». *La Nouvelle Revue Française*, No. 11 (mai 1963), 904-911.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 906.

Comme l'envisageait Ollier, l'artifice favorise paradoxalement l'impression d'authenticité. L'imagination de Sollers démontre jusqu'où peut aller la liberté du lecteur dont la tâche serait de « remplir » les « blancs » du texte. Pour anticiper et arrêter cette liberté de lecture, Robbe-Grillet se hâte de donner son avis sur ses intentions dans la production du film. Dans une interview accordée à Barbara Bray⁵¹, avant même la sortie du film, Robbe-Grillet s'explique :

*What I've been trying to do is break away from the idea that a film must be based on an anecdote. I think a film needs to be organized according to cinematic logic and not any other kind, and it may be quite false, in terms of this cinematic logic, to stick to ordinary chronological time and sequence... I don't believe a work of art has reference to anything outside itself.*⁵²

Mais Robbe-Grillet a-t-il anticipé un autre type de critique qui lui a été adressée à partir de la sortie de *L'Immortelle* et dont une des représentantes serait Molly Haskell⁵³? Dans son compte rendu de *L'Immortelle* et de *Trans-Europ-Express*, Haskell soutient que

*Both are pleasantly second-rate films which are made bearable not by Robbe-Grillet's intellectual scaffolding but by his quaint fondness for such exotic erotica as bars, grillwork, black-lace underwear, white slave-trading and whore-houses.*⁵⁴

L'auteur français ne s'est pas suffisamment méfié des critiques qui s'attaquent à sa manière érotique de représenter la femme ou l'Orient dans *L'Immortelle*. Roy Arnes suggère lui aussi que *L'Immortelle* est intellectuellement moins complexe que *Marienbad*, mais plus

⁵⁰ *Ibid.*, p. 909.

⁵¹ Bray, Barbara. « Robbe-Grillet Talks to Barbara Bray ». *The Observer*, 942, No. 8 (18 novembre 1962).

⁵² *Ibid.*, p. 23.

⁵³ Haskell, Molly. « Film : *L'Immortelle* ». *Village Voice* (6 novembre 1969), p. 50.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

érotique⁵⁵. Robbe-Grillet n'a pas intérêt à mentionner ce genre de critique quand il se plaint de l'échec commercial de son film et qu'il insiste sur l'incompréhension des critiques qui n'auraient pas perçu ses intentions de défier les conventions du tournage :

Quand *L'Immortelle* a été terminé, le film a reçu de la part des milieux littéraires, mais aussi de la part des milieux cinématographiques « intellectuels » si vous voulez, un très bon accueil puisque j'ai même eu le prix Delluc. Mais la sortie a été très mauvaise, c'est-à-dire que beaucoup de critiques spécialisés et une grande partie du public se sont trouvés complètement désorientés devant ce film qui ne jouait pas le jeu, qui n'était pas fait comme on doit faire un film.⁵⁶

« Désorientés » est le qualificatif exact pour les critiques et les spectateurs de Robbe-Grillet, qui non seulement déstabilise les attentes du public mais le fait d'une manière plus évidente dans *L'Immortelle*. Robbe-Grillet ressentait une pression de plus en plus importante quant à son rôle de nouveau réalisateur car il était conscient que le public de *L'Immortelle* réagissait au succès de *Marienbad* :

C'est-à-dire que le grand bruit fait par *Marienbad*, qui avait été en grande partie un succès de snobisme, avait agacé certains critiques qui n'en pensaient pas de bien et qui n'osaient pas le dire. Et ça, on l'a fait payer à Resnais avec *Muriel*, et on me l'a fait payer avec *L'Immortelle*.⁵⁷

La comparaison que fait alors Robbe-Grillet lui est très favorable. Le romancier français se réjouit de comparer ses productions cinématographiques à celles de Resnais après une collaboration si réussie. Malgré les louanges que Robbe-Grillet fait de ses propres qualités

⁵⁵ Armes, Roy. « Chapter Seven : Film and Literature, » dans *French Cinema Since 1946. Volume Two : The Personal Style*. London : A. Zwemmer ; South Brunswick, New Jersey : A. S. Barnes, 1970, pp. 166-73.

⁵⁶ Brochier, Jean-Jacques. *Alain Robbe-Grillet : Qui suis-je?*. Lyon : La Manufacture, 1985, p. 131.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 133.

cinématographiques, Jonathan Meades⁵⁸ pense que Robbe-Grillet écrit de meilleurs ciné-romans qu'il ne réalise des films. Cette critique représente la pensée de nombreux commentateurs.

Robbe-Grillet ne se décourage jamais, mais continue de contrecarrer les critiques, cette fois-ci celles qui mettent en cause la qualité artificielle des personnages ainsi que des paysages dans son film. Pour assurer le lecteur de la fiction complète de ses propos, Robbe-Grillet avoue que ses personnages sont tous des fantômes, des revenants qui le hantaient dans son enfance, suite aux nombreuses histoires de noyés qu'il avait écoutées en Bretagne :

Les personnages de roman, ou ceux des films, sont aussi des sortes de fantômes : on les voit, on les entend, sans jamais pouvoir les étreindre; si l'on veut les toucher, on passe au travers. Ils ont la même existence douteuse et obstinée que ces trépassés sans repos qu'un charme maléfique, ou la vengeance divine, oblige à revivre éternellement les mêmes scènes de leur tragique destin.⁵⁹

Ce fragment explique, une fois de plus, la nécessité de la répétition chez Robbe-Grillet. Les revenants hantent continuellement l'intrigue de l'œuvre. Robbe-Grillet s'aventure ensuite dans une lecture assez bouleversante de certains de ses livres, une lecture qui, malgré son originalité et sa justesse, n'a jamais été exploitée par la critique :

Ainsi, le Mathias du *Voyeur*, dont j'ai souvent croisé sur les sentiers de la falaise, entre les touffes d'ajonc ras, la bicyclette mal huilée, ne serait qu'une âme errante, de même que le mari absent de *La jalousie* et les héros, si visiblement sortis du royaume des ombres, qui peuplent *Mariénbad*, *L'Immortelle* ou *L'homme qui ment*. C'est là, en tout cas, l'une des « explications » les plus plausibles qu'on pourrait apporter à leur manque de « naturel », à leurs airs absents, dépayés, en trop dans le monde, à ces poursuites têtues d'on ne sait quoi, d'où ils ne semblent pouvoir ni s'échapper ni sortir vainqueurs, comme s'ils tentaient désespérément d'accéder à une existence charnelle, qui leur est refusée, d'entrer dans un univers véridique dont on leur a fermé la porte, ou bien

⁵⁸ Meades, Jonathan. « Alain Robbe-Grillet : *The Immortal One*. » *Books and Bookmen*, 17, No.4 (janvier 1972), 45, 56.

⁵⁹ *Le miroir qui revient*, p. 21.

d'entraîner dans leur quête impossible *l'autre*, tous les autres, y compris l'innocent lecteur.⁶⁰

Cela justifie donc la qualité artificielle des mouvements ou des rencontres dans *L'Immortelle*. Lors d'un entretien avec Anthony N. Fragola⁶¹, Robbe-Grillet a confessé avoir prévu le reproche de la critique cinématographique sur les défauts techniques de son film. Au tournage de *L'Immortelle*, il a pris le risque d'aller à l'encontre de l'avis de ses techniciens, afin de dévoiler le mécanisme et l'artifice de l'entreprise cinématographique :

*I wanted to bring out the mechanical aspect of camera work as it accompanies movement. For the camera operator, these directions proved impossible. The professional cameraman, as he manipulates his handles, is accustomed to following the character. When the character slows down, the cameraman, totally without being aware of it, also slows down. Of course, that caused great disappointments for me in L'Immortelle. In fact, the image of L'Immortelle was meant to be even more rigid than it actually turned out to be.*⁶²

Robbe-Grillet confronte ses techniciens comme il confronte son spectateur. Il refuse d'expliquer ses intentions, ce qui rendrait la tâche du récepteur plus facile et il s'obstine à soumettre ses spectateurs à ses propres conceptions. Il semble réagir aussi contre des interprétations récupératrices qui donnent un sens à tout récit basé sur le hasard.

Dans *L'Immortelle*, Robbe-Grillet ne polémique pas avec les critiques de *Marienbad*, car les deux films sont, selon le scénariste, tournés à peu près en même temps. Pourtant, s'il y a une œuvre qui sert particulièrement d'inspiration à *L'Immortelle*, c'est *La jalousie*. En même temps, dans ce nouveau film, Robbe-Grillet prend ses distances avec son roman et surtout avec la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹ Fragola, Anthony N. et Smith, Roch C. *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*. Carbondale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

⁶² *Ibid.*, p. 28.

compréhension indésirable qu'ont eue les critiques de son intrigue. Dans *La jalousie*, le protagoniste restait absent, voyeur derrière les jalousies. L'histoire était racontée impersonnellement, ce qui a pu donner l'impression que Robbe-Grillet avait créé une narration plutôt classique et un récit psychologique.

L'impersonnalité du regard présente dans l'œuvre antérieure de l'auteur disparaît dans *L'Immortelle*. Si dans *La jalousie*, par exemple, le narrateur était absent et le récit provenait du mouvement de l'« œil », qui se promenait d'un événement à l'autre, dans *L'Immortelle*, l'amateurisme du réalisateur produit un récit complètement démystifié. Le spectateur est même gêné par la présence intrusive, matérielle, de la caméra.

Perçu comme un exercice du regard, le roman *La jalousie* a incité les critiques à parler de la nature visuelle, cinématographique du texte. Mais ce roman n'annonce pas *L'Immortelle* seulement à travers sa technique. Il le fait aussi d'une façon thématique. Selon nous, Robbe-Grillet réagit dans ce film à la critique qui aurait mal compris son roman.

En examinant *La jalousie*, Maurice-Jean Lefebvre⁶³ remarque le caractère cinématographique des romans de Robbe-Grillet. Son analyse est globale, organisée par catégories thématiques. Il identifie des motifs constants des *Gommes* à *La jalousie*. Pour commencer, la géométrisation serait l'équivalent du chosisme barthien. De plus, Lefebvre se rapproche de Barthes en affirmant aussi que l'objectivation mène au subjectivisme chez Robbe-Grillet : « Cette volonté d'objectivation aboutit donc à incarner l'esprit dans les choses, ce matérialisme de l'œil glisse invinciblement, et en dépit de ce qu'Alain Robbe-Grillet nous en dit, vers un animisme. L'esprit se réfugie dans les choses...⁶⁴ ».

⁶³ Lefebvre, Maurice-Jean. « Alain Robbe-Grillet : *La Jalousie* ». *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 5, 55 : 146-149 (juillet 1957).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

La répétition désigne, selon le critique, une autre tendance générale de l'œuvre de Robbe-Grillet. La répétition serait plutôt une marque d'intertextualité chez le nouveau romancier :

Il ne s'agit donc pas d'une répétition fantastique de la réalité elle-même, mais d'une répétition limitée à l'œuvre. La réalité ne se répète jamais, elle ne se répète que dans notre découragement, dans l'expression de notre écoëurement, ou dans notre peur...⁶⁵

Lefebvre soutient que Robbe-Grillet s'inspire du roman américain et du cinéma. La narration impersonnelle et la « lenteur de certaines scènes⁶⁶ » seraient des techniques empruntées au cinéma. Un autre procédé cinématographique, « la tâche aveugle⁶⁷ », apparaît dans *Le Voyeur* et *La Jalousie*. Il s'agit du personnage ou de l'événement générateur et en même temps absent du texte :

C'est de cette tache d'ombre, disait Maurice Blanchot, qu'émane la lumière étrange qui circule dans *Le Voyeur*. Dans *La Jalousie*, c'est le personnage du mari. *La Jalousie* est le récit de la troisième personne. Écrit à la troisième personne, par un *Je* cependant, mais qui ne dit jamais « je », dont on voit seulement le fauteuil (à l'écart des deux autres, celui de sa femme et de l'amant supposé), le couvert, le bureau vide (comme dans un film – dont j'ai oublié le titre – où la caméra ne nous montre que les mains et les avant-bras et la fumée de la cigarette du personnage qui est censé raconter l'histoire).⁶⁸

Nous avançons l'hypothèse que Robbe-Grillet ait réagit contre ces propos en écrivant *L'Immortelle*, où le réalisateur ne cache rien à ses spectateurs, sans pour autant les rassurer sur le sens des images qui se déroulent devant leurs yeux.

Certains thèmes antérieurs (et surtout ceux de *La jalousie*) se retrouvent dans *L'Immortelle*. Le film tourne autour d'une rencontre probablement adultère et le protagoniste

⁶⁵ *loc. cit.*

⁶⁶ *loc. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁸ *loc. cit.*

regarde parfois la femme à travers les lamelles d'une jalousie. La subjectivité que la critique découvrait dans *La jalousie* revient dans la narration de ce film. Les mouvements de la caméra obéissent à une subjectivité totale qui filme la femme et la ville étrangères avec un parti pris évident, et la protagoniste nous rend conscients de ce phénomène. La femme et le pays étrangers se trouvent objectivés cette fois-ci. Robbe-Grillet crée un film réflexif, philosophique même, sur l'impossibilité de l'individu occidental de reconnaître et de respecter la différence radicale. L'anti-humanisme serait-il revenu ou s'agit-il d'une déconstruction de la relation du sujet à l'autre?

II. La passivité du spectateur confronté à son autre radical : la femme et l'Orient dans *L'Immortelle*.

L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie de l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire.⁶⁹

L'Immortelle exploite précisément cette relation à l'autre dont parle Jauss. Dans *L'Immortelle*, le spectateur est positionné en tant qu'autre, étranger au film, qui, déçu par le jeu perpétuel entre l'illusion de la représentation et son dévoilement, a comme unique recours la possibilité de rester passif, dans l'attente des nouvelles apportées par l'imagination de Robbe-Grillet. Le réalisateur offre à son spectateur, devenu consommateur passif de son œuvre, d'une

⁶⁹ Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978. p. 147.

part, l'objectivation de la femme dans le triangle érotique occidental et, d'autre part, l'anéantissement du sujet colonisé dans sa propre culture. Le spectateur, placé devant des images stéréotypées de la femme et de la culture étrangère, est censé ne rien voir, car la femme qui lui est montrée dans diverses postures reste incompréhensible et la Turquie, pays qui constitue le décor du film, demeure invisible en dehors du cliché. Le ciné-roman de Robbe-Grillet se déroule dans une Turquie au carrefour des civilisations, où les personnages français se comportent comme des maîtres avec les gens du pays. Pour caractériser la relation que les Français du ciné-roman entretiennent avec les Turcs, nous aurons plutôt recours à une critique postcolonialiste, car la Turquie n'a jamais été colonie française.

Les Turcs dans le film de Robbe-Grillet servent de domestiques, de délateurs et de voleurs. Ils sont, aux yeux des spectateurs français, soit invisibles dans leur propre pays, soit menaçants en tant qu'espions ou collaborateurs directs du dénouement tragique de l'histoire d'amour entre les protagonistes. L'absence du sujet postcolonial dans *L'Immortelle* renvoie à l'absence de l'homme dans le savoir classique de la pensée foucaldienne et particulièrement dans *Les mots et les choses* (1966).

Robbe-Grillet explore dans son film la relation du sujet à l'autre. Dans sa tentative d'affirmer la nécessité de la compréhension de l'autre pour une meilleure connaissance de soi, l'auteur français s'approche de la théorie de l'altérité développée plus tard par Iser. Dans *L'Acte de lecture*, Iser affirme lui aussi que le manque de compréhension des événements fictionnels qui ne sont pas familiers au lecteur n'est pas inquiétant, car l'étrangeté de ces éléments agit sur la conscience du lecteur pour ouvrir son horizon de compréhension. En traitant de la relation du lecteur au texte, Iser affirme :

Les pensées d'autrui ne peuvent s'exprimer dans notre conscience que si la spontanéité que le texte mobilise dans notre conscience acquiert une forme. Etant donné que cette spontanéité en nous se formule aux conditions posées par une autre personne, dont nous thématisons les pensées au cours de la lecture, nous ne formulons pas notre spontanéité en fonction de nos idées directrices, lesquelles n'auraient jamais permis ce genre de spontanéité. La constitution du sens n'implique donc pas l'apparition de l'horizon sémantique qui s'exprime implicitement à travers les aspects du texte. Elle implique plutôt le fait que, grâce à la formulation du non-formulé, il nous est possible de nous formuler nous-mêmes et de découvrir ce qui, jusque-là, semblait soustrait à notre conscience.⁷⁰

L'ouverture d'esprit devient une condition obligatoire pour l'interaction entre sujet et texte/auteur/autrui, car « l'assimilation des éléments étrangers ne se fait que si la conscience elle-même accepte de prendre une autre forme⁷¹ ».

Par la remise en cause de l'exactitude de la représentation, la caméra de Robbe-Grillet tente d'inviter le spectateur à changer « la forme » de sa conscience pour accepter la différence radicale dramatisée dans la représentation de l'autre (la femme « mystérieuse » ou la culture « étrangère »). Comme autrui est toujours défini par rapport au soi (le spectateur français), la démarche de Robbe-Grillet ne peut être complètement réussie. Il n'y a pas de place, dans le film de Robbe-Grillet, pour la différence radicale.

Iser, qui invite le lecteur à élargir le champs de sa conscience pour permettre à son esprit de comprendre l'altérité sans la subordonner à ses idées préconçues, se rapproche de la pensée d'Edward Saïd⁷², pour qui les différences culturelles ne sont que des constructions artificielles de l'intellect, qui cachent des désirs de pouvoir.

⁷⁰ Iser, *L'Acte de lecture*, p. 283.

⁷¹ *Ibid.*, p. 284.

⁷² Saïd, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. Catherine Malamoud. Paris : Seuil, 1980.

Robbe-Grillet arrive à mettre en œuvre les conséquences de l'oubli de l'Autre, quand il présente au spectateur français une image truquée de la Turquie. La caméra observe une culture autre que la culture occidentale mais avec les critères et les exigences de cette dernière.

La représentation de l'autre (la femme ou la colonie) était le sujet des œuvres antérieures de Robbe-Grillet : *Le voyeur*, *La jalousie*, *L'année dernière à Marienbad*. Nous considérons que, dans *L'Immortelle*, Robbe-Grillet reprend ces thèmes obsédants pour les présenter d'une manière plus directe, non ambiguë, pour faciliter, cette fois-ci, la compréhension de tous ceux qui se sont acharnés à interpréter ses œuvres dans une perspective de lecture, selon lui, inadéquate, surtout à partir d'une grille de lecture réaliste, sinon pathologique (voir certaines interprétations de *La jalousie* et du *Voyeur*). De plus, avec ce film, l'auteur français défie les critiques, dont les plus représentatifs sont Bruce Morrissette⁷³ ou Jean Alter⁷⁴, qui s'efforcent à tout prix de reconstituer une certaine cohérence de l'intrigue dans ses écrits. Les deux dénouements de l'intrigue présents dans *L'Immortelle* représentent la réponse de Robbe-Grillet à ce genre d'analyse textuelle.

La fin de *Marienbad* était non résolue, puisque le spectateur ne comprenait pas si les protagonistes s'étaient sauvés du château ou non. Pour lancer un nouveau défi à la critique, Robbe-Grillet présente au spectateur deux fins contradictoires dans *L'Immortelle*. Le choix de deux dénouements parallèles constitue une innovation importante au niveau de la narration. En proposant les deux dénouements de l'intrigue dans son deuxième film, le réalisateur perturbe le cercle herméneutique de l'interprétation possible de son ciné-roman et remet en question le sens déduit rétrospectivement, où certains signifiants sont privilégiés après coup, parce qu'ils impliquent l'élaboration d'un signifié textuel spécifique, signifié auquel on arrive plus facilement en supprimant les signifiants qui ne s'adaptent pas au sens cherché. Le film de Robbe-Grillet

⁷³ « Lecture de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ». *Critique*, 12, 146 : 579-608 (juillet 1959).

refuse systématiquement de traiter le sens comme « objet » privilégié et principe de pouvoir par rapport aux discontinuités et aux contradictions de l'intrigue.

Ainsi, deux versions incompatibles sont offertes au spectateur qui n'a cependant pas la possibilité d'en choisir une à sa guise. L'histoire mène à deux fins, mais aucune n'est désirable. Dans la première, la femme meurt. Elle revient plus tard, vivante, immortelle. Sa deuxième mort, symbolique, n'est jamais accomplie. Associée avec la Turquie et l'atmosphère orientale, L est attirante et menaçante à la fois. Elle est là pour ébranler la « mythologie flottante » de l'Orient qu'entretient N. Edward Saïd, en évoquant Vico, montre que cette mythologie est dérivée de la « suffisance des nations et des érudits⁷⁵ ». Et, encore plus loin, Saïd montre le procès psychologique qu'engendre cette mythologie :

L'ordre dont l'esprit a besoin est atteint grâce à une classification rudimentaire : mais il y a toujours une part d'arbitraire dans la manière de concevoir les distinctions entre les objets; ces objets mêmes, quoiqu'ils semblent exister objectivement, n'ont souvent qu'une réalité fictive.⁷⁶

Le texte de Robbe-Grillet perturbe l'idée d'une synchronicité obligatoire dans le savoir d'une époque donnée. Par contre, le spectateur voit, dans la compréhension différente du savoir en Turquie, une discontinuité fondamentale dans la synchronie désirée par Foucault. Dans le ciné-roman de Robbe-Grillet, est offerte au regard du spectateur une Turquie au carrefour des épistémés, un pays « oriental » en train de réformer sa culture pour se diriger vers l'Ouest. Le romancier/réalisateur français n'insiste pas sur le changement qui se produit en Turquie⁷⁷. Celui-

⁷⁴ « The Treatment of Time in Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie* ». *College Language Association Journal*, 3 : 46-55 (septembre 1959).

⁷⁵ Edward Saïd, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷ L'intrigue de *L'Immortelle* est située dans une Turquie soumise à un changement historique fondamental. Selon Homi Bhabha (*The Location of Culture*. London/New York : Routledge,

ci l'intéresse seulement dans la mesure où il lui permet de faire rouler des voitures américaines dans les rues d'Istamboul ou de transformer le décor turc en scène de consommation occidentale, pour le plaisir du spectateur français auquel le film est destiné. À l'époque où Robbe-Grillet a situé son film, la Turquie tentait de changer dramatiquement ses institutions politiques et sociales. La femme, qui est plus ouverte à des changements radicaux, incarne cette transition impossible.

Le ciné-roman de Robbe-Grillet peut être encadré dans l'épistémè de l'âge baroque, au début du XVII^e siècle, auquel Foucault fait référence furtivement⁷⁸. En décrivant le baroque comme une époque culturelle qui comprend et évite de répéter l'erreur classique de la similitude, Foucault cite Descartes, qui avait remarqué l'habitude humaine de traiter la différence d'une manière analogique:

C'est une habitude fréquente, lorsqu'on découvre quelques ressemblances entre deux choses que d'attribuer à l'une comme à l'autre, même sur les points où elles sont en réalité différentes, ce que l'on a reconnu vrai de l'une seulement des deux.⁷⁹

1994), un tel moment de transformation culturelle rend encore plus problématique la définition de l'identité nationale et culturelle et la compréhension de la différence d'autrui :

Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively. The representation of difference must not be hastily read as the reflection of pre-given ethic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation. (Bhabha, Ibid., p. 2)

Selon le critique postcolonialiste, les stratégies de représentation sont assujetties à des négociations de pouvoir entre des discours autoritaires contradictoires. Moins pertinent pour la démarche ludique de Robbe-Grillet, le point de vue de Bhabha demeure ancré dans le politique et incline vers une critique culturelle d'ensemble. Plus pessimiste que Saïd, Bhabha est d'opinion que les différences culturelles risquent de rester irréconciliables. Bhabha se rapproche de Foucault, qui souligne le jeu du pouvoir et la portée de l'autorité dans la production du discours. Dans son film, Robbe-Grillet dramatise cet échange, entre le discours du pouvoir (le point de vue de la caméra) et le point de vue en excès (voir les interventions de la femme), qui bouleverse le déroulement tranquille de l'intrigue.

⁷⁸ Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Seuil, 1966, p. 65.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

Pour extrapoler à partir de cette erreur, on constate que la métropole emploie l'analogie classique pour inoculer aux colonies un modèle de développement basé sur la ressemblance avec le pouvoir colonisateur. *L'Immortelle* présente à ses spectateurs « les chimères de la similitude » et les « sens trompeurs » de la Turquie, en leur montrant du doigt l'artifice de l'histoire et de la mythologie turques. L, la protagoniste européenne du ciné-roman, a le rôle de montrer à N, son amant, en même temps qu'aux spectateurs, que la Turquie du film n'est pas la Turquie réelle.

Comme la Turquie et ses habitants, L est un des éléments qui se sont aliénés dans l'analogie, d'après l'expression de Foucault⁸⁰. Comme le fou dans la philosophie de Foucault, la femme du ciné-roman de Robbe-Grillet, qui croit démasquer l'absurdité de son image, réussit seulement à imposer un masque. Nous remarquons, en analysant le film, cette faillite au niveau de la représentation. Loin de bousculer l'image classique de la représentation féminine au cinéma, L la renforce. Ce renforcement est le plus visible dans le contraste entre ses poses, ses discours toujours semblables et l'occurrence des autres personnages féminins dans le film: les femmes turques. L, qui n'incarne aucun des clichés associés à la femme musulmane, subit les stéréotypes de la femme occidentale : elle pose pour la caméra et devient objet du regard. Robbe-Grillet souligne les similarités dans le traitement des femmes dans les deux cultures, ce qui renforce la thèse de Saïd, qui trouve l'opposition entre les cultures occidentale et orientale erronée.

La représentation de la femme devient, à partir de 1965, un sujet controversé chez Robbe-Grillet. La femme est réduite à un objet de moquerie et Robbe-Grillet, conscient de l'autorité

⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

interprétative de la critique féministe dans les années soixante, persistera pourtant dans sa représentation sadique de la femme.

L, la protagoniste européenne de *L'Immortelle*, entretient avec ses « sœurs » turques une relation basée sur l'opposition modèle-série. L prend des postures de mannequin, habillée systématiquement d'une façon élégante, la plupart du temps pour donner une image de statue figée, arrêtée sur l'écran pour contraster avec le décor pauvre du pays. Le spectateur voit aussi une danseuse turque dans des poses sensuelles qui semble servir de modèle plus tard dans le film à L et surtout à Robbe-Grillet, qui profite de la moindre situation pour insérer des scènes sadomasochistes dans ses films. Même si la fonction du modèle passe d'une femme à l'autre, le film conserve (avec religiosité) une différence de statut dans l'alternance modèle de luxe (L) et modèle de série (la femme turque). La caméra semble intervenir pour nous montrer de quelle façon regarder l'alternance des images des deux femmes. Le contraste entre L et la danseuse turque (l'Européenne libérée et la Turque, objet du plaisir des hommes) tente d'imposer une dynamique coloniale dans notre compréhension du film. On remarque que le film exige une complicité psychologique du spectateur.

Les femmes turques répondent à la définition que donne Baudrillard à l'objet de série : « juxtaposition » (le spectateur ne les distingue pas en tant que personnalités différentes), « combinaison fortuite » (elles apparaissent dans des situations interférentes; on les confond souvent). Comme l'objet de série, elles ne sont « plus qu'une somme de détails qui ressortissent mécaniquement à des séries parallèles⁸¹ ». La caméra insiste sur les différences de classe et, en même temps, de race, entre L et les femmes turques. De nouveau, la distinction modèle et série reste en place. Baudrillard décrit ce phénomène de la façon suivante : « Tandis que le modèle garde une respiration, une discrétion, un « naturel » qui est le comble de la culture, l'objet de

série est englué dans son exigence de singularité - il affiche une culture contrainte [...]»⁸². La distinction culture « naturelle » / culture « contrainte » est importante pour la démarche du film qui est de nous guider dans notre compréhension de la culture occidentale aux dépens de la culture turque, qui reste invisible.

La Turquie du ciné-roman de Robbe-Grillet est en train de se métamorphoser et la condition des femmes devient donc un sujet à la mode. Un personnage comme L est présenté dans ce film comme modèle impossible de cette transformation. Impossible à suivre, car la situation même de L nous inquiète. Le film, qui avait démarré avec une perception hiérarchique des comportements européens et turcs, arrive à s'interroger lui-même sur son épistémè, quand il assujettit la femme occidentale à un destin de victime, la rendant objet dans la série de femmes turques. Toutes les femmes dans *L'Immortelle*, y compris L et une autre Européenne, se trouvent dans des rôles absurdes, qui pourraient être changés sans que l'intrigue ou la qualité du film ne soient bouleversées. Aucune n'est indispensable. Les femmes sont toutes superflues. Leur unique fonction est de rendre les hommes visibles. Les femmes dans *L'Immortelle*, qu'elles soient turques ou européennes, sont « libérées » seulement en tant qu'objets de fonction, pour l'usage des hommes. La femme objet est une figurante humble et réceptive, une esclave psychologique ou sexuelle ou un objet du décor, performant la fonction du paysage. Les femmes dans *L'Immortelle* participent à la même ambiguïté que l'objet fonctionnel : elles deviennent « un signe-piège », selon Baudrillard, « des alibis où est donnée à voir une liberté qui n'est pas donnée à vivre »⁸³.

⁸¹ Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris : Gallimard, 1968, p. 207.

⁸² *Ibid.*, p. 209.

⁸³ *Ibid.*, p. 45.

Dans un mouvement cynique, L est, dans ce film, victime et voix de la réflexion en même temps. La protagoniste de *L'Immortelle* fait des efforts pour sortir le spectateur de sa passivité complice face au « sujet » oriental. La femme, qui est désignée par plusieurs prénoms, commençant tous par L, joue le rôle le plus intéressant dans le film, malgré sa passivité et son immobilité devant la caméra. Elle est celle qui, à l'ombre du narrateur, interroge les présupposés culturels et les stéréotypes sur les femmes et sur l'Orient. Il lui manque une identité stable, car elle oscille entre deux allégeances : occidentale et orientale (on la voit prier dans la mosquée). Devant la caméra, L prend des postures érotiques, artistiques, « orientales » et expose ses vêtements de luxe, ainsi que l'immobilité et l'illisibilité de ses traits. On la voit à la fois vivante et morte, car elle continue de jouer son rôle le plus important après sa mort dans l'accident de voiture. La présence de L témoigne de l'ambiguïté qui entoure la figure de la femme en général et, plus précisément, dans un pays censé être oriental, la Turquie au carrefour de l'histoire⁸⁴.

L, la femme immobile, charme l'homme, N, et l'entraîne dans les mystères et l'atmosphère des contes de fées d'un Orient mythique, en lui rappelant à la fois que toutes les représentations disponibles de cet espace séducteur sont les fruits de son imagination: « L : *Tout ça, ce sont vos imaginations... Vous voyez... Vous êtes sur le Bosphore. Vous longez la rive d'Asie... Au pied des minarets, vous apercevez les maisons de bois aux fenêtres closes, où les femmes sont enfermées...* »⁸⁵ » ou: « L : *Vous voyez bien que tout est faux... Byzance!... Ils sont même en train de le construire* »!⁸⁶

Cependant, l'attraction devient très puissante et empêche N de reconnaître son essence fictive. N pense maintenant que les changements politiques rapides dans la société turque ont

⁸⁴ La Turquie dans *L'Immortelle* tente d'effacer son identité antérieure, pour devenir un état occidental. Le film est situé dans la période suivant Atatürk, qui a ouvert la Turquie à l'Ouest.

⁸⁵ Robbe-Grillet. *L'Immortelle*, p. 50.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

des répercussions sur la mentalité des gens. Il pense, par exemple, que les femmes ne sont plus prisonnières derrière les fenêtres closes. Néanmoins, le film contredit ses suppositions par des images où les femmes sont représentées dans des synecdoques, par un cri d'abus ou une réaction hystérique à une injustice anonyme. Contrairement à l'explosion d'émotions manifestée dans les cris ou dans les chansons turques, les troubles de L sont muets. Son visage les exprime à travers un masque et un cri gelé.

À plusieurs occasions, L mentionne les abus que subissent les femmes. Le changement de mentalité qui doit s'achever en Turquie, en ce qui concerne la liberté de la femme, n'est pas un succès dans l'Ouest, puisque N lui-même menace de frapper L, quand elle devient turbulente :

L : *Ne cherchez pas, ce n'est pas la peine, c'est une fausse adresse.*

N (off) : *Je vais vous battre!*

L : *Oh oui.*⁸⁷

L taquine N au lieu de lui donner son adresse. D'abord, elle écrit en turc dans son agenda, ensuite elle déchire la page et dit que, de toute façon, c'est faux. Faux et artificiel, comme le décor en cours de rénovation où leurs destins malheureux se sont rencontrés. Le personnage de L anticipe, par ses postures de mannequin et la précarité de sa situation, un thème majeur, laissé en suspension après *Le voyeur* : l'érotisme combiné à la violence contre les femmes.

Nous ne connaissons pas les raisons pour lesquelles N se trouve à Istamboul. Il est professeur, ce qui n'explique pas pourquoi il a choisi la Turquie. Mais s'il a déménagé dans un pays exotique pour trouver le bonheur et se redécouvrir lui-même, il a tort. Il se trompe parce qu'il ignore le conflit entre l'image préconçue qu'il s'est faite de cette culture et la réalité de l'expérience à laquelle il est confronté au sein du pays. En effet, la tentative de vivre dans une

⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

nouvelle culture (dans ce cas, « subalterne ») ne réussit pas à racheter quelqu'un de son affliction personnelle.

La France n'a jamais colonisé la Turquie, mais N agit comme si cela avait été le cas. La différence de classe (le Français riche entouré des Turques plus pauvres) se transforme en différence de race (la supériorité que le Français se fabrique dans ses rapports avec les Turques). N adopte l'attitude du colon lorsqu'il s'adresse à tout le monde en français et s'énervé quand il ne reçoit pas de réponse : « N : *Un thé, s'il vous plaît*. Puis, comme le garçon donne des signes d'incompréhension totale, il répète : *Tea!*⁸⁸ »

Comme dans la plupart des œuvres de Robbe-Grillet, le protagoniste homme interprète mal tout ce qui lui est étranger, en le fétichisant afin de le comprendre et de le maîtriser. Le décor oriental rend ce procès de déformation plus facile pour N, car le Bosphore semble peu familier.

Cette tendance à s'approprier une signification étrangère est expliquée par Edward Saïd dans *L'Orientalisme...*, où le critique répond indirectement à Foucault au sujet de l'homogénéité de la pensée. Selon Saïd, il y a toujours une mesure arbitraire dans l'établissement de différences culturelles :

la pratique universelle qui consiste à désigner dans son esprit un espace familier comme « le nôtre » et un espace qui ne l'est pas comme « le leur », est une manière de faire des distinctions géographiques qui *peuvent être* totalement arbitraires.⁸⁹

Il en résulte une séparation forcée entre l'Ouest et l'Est, qui s'achève, dans la plupart des cas, d'une façon tragique.

Pour nous rassurer sur cette nécessité tragique de la rencontre de mentalités ou de sexes différents, Robbe-Grillet propose deux dénouements. Dans tous les deux, un des protagonistes

⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁹ Saïd, Edward, *op. cit.*, p. 70.

est tué. Pourtant, le nouveau romancier nous fait nous demander si l'*hybris* de la tragédie est la différence culturelle ou plutôt la relation adultère. Les barrières culturelles, créées par l'artifice de la représentation de l'autre culture, engendrent la tragédie. L nous montre tout au long du film que l'exotisme d'Istamboul n'est pas exotique et que la femme orientale n'est pas différentes des Occidentales. N, le personnage occidental, n'est pas prêt d'accepter de « changer la forme de sa conscience » pour se sentir à l'aise dans ce monde qu'il perçoit comme radicalement autre.

Qu'il aime ou non le terme, de plus en plus tragique devient aussi le destin de la femme dans la littérature et la filmographie de Robbe-Grillet. Objet superflu, elle sera soumise à des tortures sexuelles cherchant en même temps la complicité amusée du lecteur. L'éthique de l'humanisme, qui préoccupait Robbe-Grillet auparavant, perd de sa valeur dans les œuvres suivantes de l'auteur.

Quant aux spectateurs, ils sont invités à prendre du plaisir dans la poésie de l'image tout en sachant que la représentation qui leur est offerte est fausse. À part les interventions de L, Robbe-Grillet n'offre aucune alternative à la représentation de type Pierre Loti qu'il fait de la Turquie. Il la dénonce mais il n'arrive pas à la déconstruire et à présenter une autre image de la culture étrangère à son spectateur. De plus, il réitère des thèmes déjà existants dans un roman antérieur (*La jalousie*), tendance qu'il va reproduire dans les films et les romans subséquents.

CHAPITRE VII.

L'homogénéité de l'écriture de Robbe-Grillet après 1965

I. Les thèmes érotiques.

Robbe-Grillet revient au roman après son expérience cinématographique et écrit un nouveau roman structuraliste, *La maison de rendez-vous* (1965). Les romans suivants de Robbe-Grillet n'apportent pas de changement de stratégie narrative remarquable. L'érotisme demeure la préoccupation principale et les procédés techniques des romans précédents se répètent sans modification notable.

À partir de *La maison de rendez-vous*, les textes de l'auteur français portent de plus en plus d'attention à la violence. Les scènes de tortures dans ce roman se compliquent dans les livres ultérieurs, où le lecteur assiste à une brutalité choquante et difficile à suivre. Dans *Projet pour une révolution à New York* (1970), *Topologie d'une cité fantôme* (1976) et *Souvenir du triangle d'or* (1978), la violence contre les femmes devient le thème principal et Robbe-Grillet semble satisfait de la nouvelle façon (devenue pourtant maniériste) d'écrire le roman. Il n'est donc plus intéressé par un changement de stratégie narrative. Sa nouvelle stratégie (datant de sa période structuraliste et surtout développée pour la première fois dans *Dans le labyrinthe*) est la métalepse, le glissement imperceptible de la description d'une activité à une scène artistique qui se passe dans un tableau, dans une photographie, sur la couverture d'un journal ou d'un magazine ou sur une scène. Ainsi Robbe-Grillet place-t-il les scènes de violence sexuelle en dehors de la « réalité ». En se servant d'une stratégie narrative qui mène à l'ambiguïté, Robbe-Grillet prendrait-il des précautions afin de prévenir les attaques des critiques féministes qui le considèrent comme un auteur misogyne et pervers? Cette précaution serait-elle suffisante pour répondre à ce type d'attaque critique? Les

critiques féministes¹ ont tendance à penser que non, car l'ambiguïté du monde dans lequel ces scènes ont lieu n'excuse pas le nouveau romancier dans ses intentions sadiques dirigées contre les femmes. De plus, en suivant la pensée poststructuraliste, les critiques pensent de plus en plus, à la différence de Wolfgang Iser, qu'il n'y a pas de dichotomie entre le monde « réel » et le monde de la représentation. Stanley Fish affirmait, dans son article polémique vis-à-vis de la théorie de Iser, que « *rather than being different objects of interpretation the world and the world of the text are differently interpreted – that is, made – objects*² ».

L'interprétation, selon laquelle le monde « réel » serait une construction sociale plutôt qu'une donnée déterminée a priori, prévaut dans le monde critique d'aujourd'hui. La perception du lecteur n'est pas innocente. Il se fait une idée du monde perçu avant même l'acte de perception. L'interprétation est toujours antérieure à la perception. Le monde réel est, tout comme le monde imaginaire, objet de l'interprétation. Qu'elles se passent dans l'imagination d'un personnage ou dans le monde quotidien, les scènes de violences sexuelles ont le même impact troublant et désastreux sur la conscience du lecteur.

Pour relativiser les scènes choquantes, Robbe-Grillet met tout événement au conditionnel. Les deux avertissements préliminaires qui accompagnent *La maison de rendez-vous* sont contradictoires. Le premier nous conseille de lire le roman comme une fiction, mais le deuxième, qui renvoie à l'autorité du romancier, insiste sur l'aspect « documentaire » de la description qui suit :

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 conseillera d'y revenir voir et de regarder mieux : les choses changent vite sous ces climats.³

¹ voir le résumé des positions féministes sur l'œuvre tardive de Robbe-Grillet dans Ramsay, Raylene L. *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality, and Subversion*. Miami : University Press of Florida, 1992.

² « Why No One's Afraid of Wolfgang Iser » dans *Diacritics*, 2 (1981), 1, p. 11.

Le lecteur de Robbe-Grillet sait bien que celui-ci n'a pas passé la plus grande partie de sa vie à Hong Kong. Ainsi l'avertissement acquiert une qualité ludique et une gratuité qui vont accompagner l'œuvre de Robbe-Grillet dorénavant.

La narration s'interroge elle-même, si elle ne se contredit pas assez souvent. Une des filles qui travaillent pour Lady Ava dans *La maison de rendez-vous* est soit japonaise soit chinoise⁴, comme si la différence était superflue. Pour le Blanc, la différence ne compte pas, l'autre étant pour Robbe-Grillet homogène dans son altérité. Tout ce qui compte pour l'auteur est que la fille soit asiatique et victime des violences sexuelles des colons blancs « dans le territoire anglais de Hong-Kong⁵ ». Cette fille subit une des nombreuses scènes de torture, scène transformée de plus en spectacle pour la jouissance d'un public inconnu (les invités de Lady Ava) :

Le chien, qui a pour cela subi un dressage spécial, doit déshabiller entièrement la prisonnière, que lui désigne la servante de son bras libre, pointé vers la jupe à plis; jusqu'au dernier triangle de soie, il déchire avec ses crocs les vêtements et les arrache par lambeaux, peu à peu, sans blesser les chairs. Les accidents, lorsqu'il y en a, sont toujours superficiels et sans gravité; ils ne nuisent pas à l'intérêt du numéro, bien au contraire.⁶

Le cynisme du narrateur est doublé par un plaisir sadique auquel l'auteur semble participer avec joie. La gravité des conséquences de la violence contre les femmes n'intéresse pas Robbe-Grillet, qui se complaît dans la description détaillée de scènes de supplice ou dans leur anticipation : « Il va la tuer, la torturer, la découper au rasoir... Kim essaie de hurler, mais, comme à chaque fois, aucun son ne sort de sa gorge⁷. »

Le spectacle est de nouveau associé à la torture, car Kim est muette devant son bourreau, « comme à chaque fois ». Le lecteur de Robbe-Grillet est transformé en complice

³ Robbe-Grillet, Alain. *La maison de rendez-vous*. Paris : Ed. de Minuit, 1965, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

sadique de l'action du roman. Dans ce roman, on est loin de la subtilité du procédé dans *L'année dernière à Marienbad*, où la scopophilie révélait le sadisme du lecteur, obligé d'immobiliser l'image de la femme pour la comprendre. *La maison de rendez-vous* nous transforme en lecteurs passifs, spectateurs complices du sadisme de la narration. La lecture de ce livre crée en nous un sentiment de gêne et d'inutilité. La gratuité de la violence contre les jeunes filles n'est plus choquante chez Robbe-Grillet, qui nous y avait habitués depuis la parution du *Voyeur*. Le lecteur familiarisé avec les changements de stratégie romanesque dans la carrière du nouveau romancier ne comprend plus la raison de l'abondance de ces procédés. À notre avis, le maniérisme de Robbe-Grillet à partir de 1965 est dû à l'épuisement de nouvelles techniques littéraires. C'est une idée partagée aussi par Marianne Golding, dans sa thèse doctorale, « Deux auteurs de la provocation : Mérimée et Robbe-Grillet à travers leurs stratégies narratives » (1996). Golding analyse le rôle de la violence chez les deux auteurs et, dans le cas de Robbe-Grillet, distingue la violence justifiée des premiers romans de la violence gratuite des romans érotiques. Golding souligne l'épuisement de l'inspiration de l'auteur de *Projet pour une révolution à New York*, *Topologie d'une cité fantôme* et *Souvenirs du triangle d'or* :

Robbe-Grillet de même que, et avant le lecteur, ne peut manquer de s'apercevoir du risque que court sa littérature. Celle-ci dépend de l'élément de surprise, et s'il n'existe plus, en tout cas plus autant, formellement, il faut qu'elle trouve un autre moyen de se renouveler. Pour continuer à choquer le lecteur, Robbe-Grillet va donc cribler son texte de scènes violentes et perturbantes, mais sans que celles-ci contribuent au développement du récit. Il ne s'agit ainsi pas de violence en tant que thème mais en tant que stratégie narrative au même titre que le motif, l'indécidabilité, etc. Elle vise simplement un effet, ne faisant jamais avancer l'histoire. Le même genre de tortures se reproduit dans les derniers romans de Robbe-Grillet.⁸

⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸ Golding, Marianne. *Deux auteurs de la provocation : Mérimée et Robbe-Grillet à travers leurs stratégies narratives*. Los Angeles : University of California. 57(7) : 3051, 1971. Jan. Ann Arbor, Michigan, p. 229.

La seule différence entre les tortures initiales et celles des romans ultérieurs à *La maison de rendez-vous* est la gratuité de ces dernières. De plus, toute suggestion antérieure devient maintenant explicite. Si la pornographie était absente des romans précédants, elle se fait sentir dans *Souvenir du triangle d'or*, où Robbe-Grillet décrit le rapport sexuel. Golding remarque l'aspect innovateur de cette nouvelle trouvaille robbe-grilletienne afin de mettre au défi encore une fois l'horizon d'attente de son lecteur :

Nous voyons là, à un stade où les tortures et le sang sont monnaie courante chez Robbe-Grillet, un besoin d'aller toujours plus loin, de déstabiliser le lecteur davantage encore. Le rapport sexuel, bien que parfois suggéré, n'avait jusqu'ici jamais été décrit. La scène du viol au théâtre est particulièrement frappante du fait qu'elle implique le père et sa fille vierge; mais aussi du fait que la jeune fille y prend plaisir : « Le navire... le navire... Carolina n'a plus de force, désormais, de se dérober plus longtemps au plaisir qui l'investit, et par instant la submerge » (207).⁹

Golding conclut en affirmant, à la suite de Jean-Claude Vareille, que « les expériences narratives de Robbe-Grillet relèvent de la folie¹⁰ ». Une folie créatrice, selon Golding, mais l'épithète ne soulage pas beaucoup l'accusation.

Initialement d'une autre opinion, Franklin J. Matthews, l'auteur de la préface de *La maison de rendez-vous* (l'édition de 1972) insiste sur la nouveauté que ce livre apporte à la carrière de Robbe-Grillet :

La parution de *La maison de rendez-vous* (1965) marque sans nul doute un nouveau tournant, c'est-à-dire que ce livre non seulement permet de définir de nouveaux critères de lecture, mais incite encore à relire tous les premiers romans à la lumière de ces critères-là, donc à remettre en question encore une fois tout ce qui avait été dit sur eux, et peut-être même à voir dans cette remise en question permanente à quoi l'auteur nous oblige un des sens possibles de son œuvre, un de ses plus subtils enseignements.¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹¹ Matthews, Franklin J. « Un écrivain non réconcilié ». Préface pour Alain Robbe-Grillet. *La maison de rendez-vous*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1972, p. 9.

Matthews croit dans une « continuité des recherches romanesques¹² » chez Robbe-Grillet, qui, en écrivant des œuvres contradictoires, arrive toutefois à éclairer les œuvres du passé par ses nouvelles œuvres, qui élargissent les attentes de lecture :

Mais, chose troublante, chaque nouvelle œuvre ne se contente pas de faire apparaître un auteur nouveau qui n'aurait produit que cette œuvre-là; elle éclaire en même temps toutes les œuvres précédentes d'un jour neuf, ce qui permet la réintégration de l'ensemble sous la nouvelle étiquette.¹³

Le critique adopte dans son analyse l'idée développée par Jauss, selon laquelle chaque œuvre répond à une question restée en suspens dans la littérature antérieure. *La maison de rendez-vous* représente, selon lui, un livre essentiel à la compréhension de la philosophie adoptée par Robbe-Grillet dans ses essais théoriques, la philosophie anti-humaniste et la célébration du superficiel à la place du sérieux métaphysique de la littérature « essentialiste ». Selon Matthews, Robbe-Grillet pousse encore plus loin son projet avec *La maison de rendez-vous* afin de défamiliariser le lecteur habitué à un autre type de littérature :

Mais le conditionnement du lecteur occidental est trop fort : les valeurs contestées réinvestissaient aussitôt les *blancs* de l'écriture, le traitement n'apparaissait en fin de compte que comme une ruse, qui au lieu d'expulser l'angoisse ne faisait que la rendre plus violente, plus dramatique, plus irrémédiable.¹⁴

La stratégie de Robbe-Grillet pour imposer le superficiel à la place du sérieux serait de se servir des clichés, des matériaux de la contre-culture : « romans populaires à couvertures bariolées, récits policiers de série, films d'aventure, bandes dessinées, etc.¹⁵ » ainsi que de tout ce qui est du domaine de la para-littérature et de la publicité¹⁶.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

Roger-Michel Allemand a critiqué l'usage que fait Robbe-Grillet de ces mythes de la culture populaire dans *La maison de rendez-vous* :

Ces mythes, dont Barthes avait décrit la formation et la nature dans ses *Mythologies* (1957), Robbe-Grillet les utilise comme substrat à l'écriture, mais, contrairement à ce qu'il prétend, ils ne sont pas expurgés de toute intériorité, car ils lui servent aussi d'alibi à des expérimentations *sexuelles*, auxquelles il se prête avec un évident bonheur.¹⁷

À la différence d'Allemand, Matthews voit dans l'usage de l'érotisme une subversion, tout comme il voit une critique idéologique dans la présence excessive des objets-clichés dans les derniers romans de Robbe-Grillet.

Dans l'intertextualité tardive qui peut nous sembler maniériste, Matthews découvre la preuve de l'inventivité du romancier dont les mêmes thèmes dévoilent de nouveaux aspects significatifs :

Pourtant les thèmes du roman demeurent les mêmes que ceux des œuvres précédentes; c'est seulement l'éclairage qui a changé du tout au tout. Les préoccupations sado-érotiques sont bien celles du *Voyeur*, la passion morbide de Sir Ralph pour la belle prostituée, c'est encore celle du narrateur de *La Jalousie* pour son inaccessible épouse, et les déambulations déraisonnables, repassant sans cesse aux mêmes points, dans lesquelles il se lance à la recherche de l'argent qui va lui permettre de connaître enfin le repos, c'est – transposée dans l'île de Hong-Kong et le port de Kowloon – la marche harrassante du soldat dans la neige du *Labyrinthe*.¹⁸

Les thèmes sont donc les mêmes, mais « l'éclairage » les modifie, car

à présent il est tout à fait impossible (disons-le, du moins, provisoirement) de tomber dans le piège du drame : tout cela n'est plus que la pacotille chinoise réservée à l'exportation, tels ces souvenirs du monde entier fabriqués par la cité industrielle de Hong-Kong...¹⁹

¹⁷ Allemand, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Seuil, 1997, p. 146.

¹⁸ Matthews, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

Matthews trouve lui aussi encombrant l'emploi excessif des clichés dans ce nouveau roman de Robbe-Grillet : « ce serait plutôt que les modèles eux-mêmes se sont soudain vidés de leur substance, dégonflés après avoir éclaté sous l'excès du gonflement, et qu'il gisent à présent sur le sol comme des baudruches vides...²⁰ ».

Pour que les thèmes de la dépravation ne soient pas interprétés comme la représentation d'une société malade, Robbe-Grillet les rend « superficiels, immobiles, inaltérables, artificiels²¹ », en insistant sur leur « contenu hypothétique, mais sursignifié, comme une matière stéréotypée pour roman d'aventure à deux sous²² ».

Celia Britton nomme « bricolage » le jeu structuraliste avec des concepts et des thèmes romanesques que Robbe-Grillet tente de déconstruire dans *La maison de rendez-vous*. Elle aussi trouve le roman très intéressant et ignore ses aspects sadiques.

David H. Walker remarque dans *Rendez-vous*²³ la capacité de la narration de Robbe-Grillet de mettre au défi la logique cartésienne pour laisser la place au hasard de la coïncidence qui produit la suspicion du lecteur. L'effet que cette technique déboussolante a sur le récepteur n'est pas caché par le texte, car Robbe-Grillet attire l'attention du lecteur sur les mécanismes d'écriture qui le manipulent dans le processus même de cette manipulation.

Le roman de Robbe-Grillet peut être vu comme un modèle pour l'art moderne, dans la conception de Wolfgang Iser, qui définit cet art par le rejet de la « réduction de textes de fiction à une signification discursive ». Lors du Colloque de Cerisy²⁴, Robbe-Grillet avoue son penchant pour l'art contemporain :

Je me suis intéressé vivement, et j'ai été l'un des premiers en France, au Pop Art américain : Lichtenstein, Rauschenberg, Rosenquist. ... Douze ans après, les choses ont bien changé. J'ai continué à

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ Walker, David H. Éd. *Rendez-vous*. London : Methuen, 1987.

²⁴ Ricardou, Jean, éd. *Colloque Robbe-Grillet : Analyse, théorie*, Vol. 2, Paris : Union Générale d'Éditions, 1976.

fréquenter cette peinture-là et celle qui lui a succédé, Spoerri, Christo, tous ces gens qu'on a groupés sous l'étiquette de nouveau réalisme. ... Après, il y a eu ce mouvement en France avec Legac, Bolkanski, Ben, en Italie avec Gina Pane, etc.²⁵

Wolfgang Iser choisissait, dans *L'Acte de lecture*, le *Pop Art* comme exemple de forme artistique qui « se moque avec piquant de l'intérêt pour l'interprétation du sens profond de l'œuvre d'art²⁶ » car, « en exhibant l'effet de reproduction attendu de l'art, le *Pop Art* se refuse à l'interprétation qui veut transposer une œuvre d'art dans un discours référentiel²⁷ ». Selon Iser, le *Pop Art* « thématise quelque chose de propre à l'art : sa résistance à la référentialisation²⁸ ».

Robbe-Grillet embrasse avec joie les techniques « superficielles » du *Pop Art*. Il collabore même avec Rauschenberg. Le nouveau romancier tente de reproduire le *Pop Art* dans la littérature. L'image devient texte, ce qui explique pourquoi ce texte se reproduit à l'infini. Les mêmes scènes reviennent chez Robbe-Grillet sous d'autres formes, dans de nouveaux contextes, avec des conséquences différentes, telles les photographies de Andy Warhol. Le romancier décrit avec plaisir et en détails les objets fétiches de l'imaginaire culturel de son lecteur, y compris les objets de ses livres antérieurs :

On trouve aussi, tout à côté, d'immenses magasins de souvenirs où sont offertes en devanture, disposées en files parallèles d'objets semblables, les reproductions en matière plastique des hauts lieux de l'empire, soit, du haut en bas de l'étalage : la statue de la Liberté, les abattoirs de Chicago, le Bouddha géant de Kamakura, la Villa Bleu à Hong-Kong, le phare d'Alexandrie, l'œuf de Christophe Colomb, la Vénus de Milo, la Cruche cassée de Greuze, l'œil de Dieu taillé dans le roc, les chutes du Niagara avec leurs gerbes d'écume en nylon aux colorations mouvantes.²⁹

²⁵ *Ibid.*, p. 427.

²⁶ Iser, *op. cit.*, p. 33.

²⁷ *loc. cit.*

²⁸ *loc. cit.*

²⁹ Robbe-Grillet, Alain. *Projet pour une révolution à New York*. Paris : Ed. de Minuit, 1970, p. 33.

Le lecteur de Robbe-Grillet ne pourrait pas manquer l'ironie dans la description de tous ces symboles de la culture de consommation que Matthews appelle des « accessoires du tourisme culturel³⁰ ».

L'image que se fait Robbe-Grillet de New York et donc de l'Amérique est loin d'être flatteuse ; New York devient la ville cliché de la prostitution, du racisme et du crime. Celle-ci est aussi une image générique de la métropole occidentale car, selon Matthews,

il est clair [...] que tous ces éléments mythologiques ont été choisis avec application dans l'arsenal psycho-sexuel qui s'étale aujourd'hui sur les écrans géants de cinéma et aux vitrines illuminées de sex-shops, dans toutes nos métropoles occidentales.³¹

Même Matthews, qui accueillit ces images inquiétantes du nouveau monde robbe-grilletien comme de « purs objets, de parfaites images de mode...³² », se pose des questions quant à l'insistance obsessionnelle de Robbe-Grillet sur la représentation de ces symboles :

Et cependant...! L'insistance cependant de ces images acquiert très vite un caractère obsédant, inquiétant même à la longue; et l'on se prend bientôt à douter du parfait détachement de l'écrivain vis-à-vis de phantasmes aussi répétitifs, aussi spécialisés, aussi cohérents. Après *Projet pour une révolution à New York*, où les scènes sado-érotiques tournent au vrai délire, il faut se rendre à l'évidence : derrière cette imagerie sans personnalité, cette superficialité déclarative, cette lumière trop crue, derrière ces dessins glacés qui semblent sortir seulement du plus apprêté des magazines de luxe, il y a bien une profondeur, et c'est celle de Robbe-Grillet. Celui-ci, qui a bien entendu senti le danger d'une telle découverte, a répondu par avance que ce n'était pas derrière qu'il se situait, mais devant, en pleine lumière lui aussi, et qu'il avait choisi de mettre en jeu au grand jour ses propres phantasmes, démontrant en même temps leur identité avec ceux qu'il retrouvait partout autour de lui, et leur absence totale de mystère.³³

Dans *Projet pour une révolution à New York*, les interventions auctoriales prennent la forme d'un interrogatoire qui semble justifier les supplices de la protagoniste soumise à des

³⁰ Matthews, *op. cit.*, p. 15.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 25.

tortures sexuelles. Bruce Morrisette considère l'interrogatoire comme un procédé nouveau chez Robbe-Grillet, un moyen supplémentaire pour l'auteur d'imposer son point de vue sur le déroulement du roman et « de créer une nouvelle technique structurale³⁴ ». Morrisette semble aimer ce livre qui « anticipe [...] une partie de la réaction critique, y répond d'avance, absorbe les objections ou observations qu'on ne manquerait pas de faire comme matériau du texte lui-même³⁵ ».

Le critique accorde plusieurs fonctions à l'interrogatoire : « critique interne, [...] technique de structuration narrative ou chronologique, et un miroir de la conscience de l'auteur³⁶ ». Nous considérons toutefois que ces procédés restent similaires aux techniques « structuralistes » déployées par l'auteur dans *Dans le labyrinthe* et *La maison de rendez-vous*. Les romans érotiques de Robbe-Grillet souffrent du choix d'un traitement problématique du sujet ainsi que du maniérisme de la technique.

Morrisette considère innocente la propension de Robbe-Grillet à « l'érotisme sadique » :

Il ne s'agit donc pas pour Robbe-Grillet de refaire les romans du Marquis de Sade, ni de souscrire à la philosophie sadienne qui voit dans la torture érotique une révolte contre toute idée de la bonté d'un Dieu créateur et soucieux du bonheur des hommes. Au contraire, l'érotisme sadique, chose « naturelle » et au fond innocente pour Robbe-Grillet, trouve dans ses manifestations artistiques, mythiques et populaires (images naïves des couvertures de roman, bandes dessinées, livres pornographiques [...] une voie « saine » d'expression qui peut être même d'utilité publique...)³⁷

On n'apprend jamais de Morrisette quelle serait cette « utilité publique » de la violence contre les femmes. Critique brillant, Morrisette est fasciné par l'œuvre de Robbe-Grillet et

³³ *Ibid.*, p. 25-26.

³⁴ Bruce Morrisette, *op. cit.*, p. 292.

³⁵ *Ibid.*, p. 291.

³⁶ *Ibid.*, p. 293.

³⁷ *Ibid.*, p. 294.

refuse de critiquer ses faiblesses. C'est des États-Unis toutefois que sont venues les voix les plus imposantes qui se sont penchées sur cet aspect controversé de l'œuvre du romancier.

Même si la critique est partagée en ce qui concerne la qualité des dernières productions de Robbe-Grillet, nous remarquons plutôt une tendance générale à réprimander le nouvel imaginaire érotique et obsessionnel de l'auteur français. Raylene Ramsay prétend que les critiques masculins sont restés plutôt silencieux devant l'image de la femme dans l'œuvre de Robbe-Grillet. Par exemple, Daniel Deneau³⁸ et Joseph Bentley³⁹ partagent la conception selon laquelle le matériel sado-érotique dans l'œuvre de Robbe-Grillet serait subversif en dévoilant les tabous culturels de la bourgeoisie. Les pratiques sexuelles perverses présentes dans l'œuvre de Robbe-Grillet seraient, selon ces critiques, libératrices. Ramsay, qui retient aussi des critiques d'hommes mécontents du nouveau imaginaire robbe-grilletien, n'est pas tout à fait convaincue de la fonction libératrice de la représentation de la violence ou de l'érotisme : « *For all their liberatingly « perverse » sexual practices, such contemporary libertine works can indeed be read as emanating from a deep fear of feminine takeover and an attempt to stop the contemporary history of women dead*⁴⁰ ».

La critique féministe de Robbe-Grillet maintient que l'imaginaire érotique de l'auteur, loin d'être subversif, renforce le pouvoir masculin. Ramsay affirme que, selon ces critiques, l'œuvre de Robbe-Grillet « *writes the erotic of power and not the power of the erotic*⁴¹ ».

Les figures féminines chez Robbe-Grillet sont des objets de plaisir sadique ou de répression qui n'arrivent jamais à exprimer leur désir⁴² :

³⁸ Deneau, Daniel. « Bits and Pieces Concerning One of Robbe-Grillet's Latest Verbal Happenings » dans *Twentieth-Century Literature*, vol. 25, no. 1, printemps 1979, p 33-53.

³⁹ Bentley, Joseph. « Notes on Pornography » dans *The Pornographic Imagination : Sexuality and Literary Culture*. Ed. Irving Buchen. New York : New York University Press, 1970, p. 132-33.

⁴⁰ Ramsay, Raylene L. *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality, and Subversion*. Miami : University Press of Florida, 1992, p. 182.

⁴¹ *Ibid.*, p. 169.

⁴² *Ibid.*, p. 170.

*In many cases, they are blindfolded, bound, or gagged, or, at the least, abjured to silence [...]. Their movements are restricted by cords and chains sometimes attached to rings fixed in the floor of the dungeon, prison cell, cathedral, or secret room, where they are held for the pleasure of their captor and, Robbe-Grillet would claim, for the freedom or liberation of their reader. Such combinational freedom to play lucidly and with pleasure with the representations around one, however, may seem a limited form of liberation, especially for a woman.*⁴³

Susan Suleiman⁴⁴, Jacqueline Lévi-Valensi⁴⁵, Françoise Bech⁴⁶ trouvent que la subjectivité féminine manque dans l'œuvre tardive de Robbe-Grillet. Selon les critiques féministes, l'œuvre de Robbe-Grillet peut même s'avérer dangereuse dans le cadre des pratiques culturelles contemporaines :

*[...] the work is still not outside the realm of the potentially harmful. In its repetition of images of violence against a sexualized female body with a positive or at the least, neutral outcome, it could be seen as desensitizing the reader further and destroying inhibitions against rape.*⁴⁷

La violence dérive aussi de la manipulation perverse que fait Robbe-Grillet de son lecteur⁴⁸.

La difficulté du lecteur (homme ou femme) de collaborer avec les textes tardifs de Robbe-Grillet est exprimée par Ramsay :

Many readers have resisted what they sensed to be a coercion in Robbe-Grillet's texts. Others have submitted in admiration to intellectual and textual power or to literary prestige. Most, I suspect, like myself, move uneasily between the poles, between sense of

⁴³ *Ibid.*, p. 170-171.

⁴⁴ Suleiman, Susan. « Reading Robbe-Grillet : Sadism and Text in *Projet pour une révolution à New York* » dans *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1990, p. 51-71.

⁴⁵ Lévi-Valenski, Jacqueline. « Figures féminines et création romanesque chez Alain Robbe-Grillet » dans *Figures féminines et roman*. Ed. Jean Bessière. Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 125-41.

⁴⁶ Bech, Françoise. « Imagination et images e femmes » dans *Lendemain* 20 (novembre 1980) : 37-44.

⁴⁷ Ramsay, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁸ *Ibid.*, p 192.

*pleasure and sense of danger, resistance and seduction, outside and inside.*⁴⁹

Inge Crosman Wimmers⁵⁰ maintient elle aussi que le lecteur est victime du texte robbe-grilletien. Les lecteurs oscillent entre l'exercice intellectuel d'une lecture critique des techniques innovatrices de Robbe-Grillet et le malaise de se sentir transformés en voyeurs des agressions sexuelles contre les femmes. Ramsay avoue se retrouver dans cette description de l'inconfort ressenti par le lecteur de Robbe-Grillet⁵¹.

Dans sa lecture de l'œuvre de Robbe-Grillet, John Clayton insiste sur la condition de victime de la femme, métamorphosée en objet esthétique par un processus de mystification lors duquel la distance émotionnelle transforme en routine les tortures et neutralise la culpabilité de l'agresseur ainsi que le malaise qui pourrait être ressenti par le lecteur⁵². L'esthétisation de la violence contre les femmes qu'opère Robbe-Grillet est, selon Clayton, une autre forme de contrôle. Andrea Cali⁵³ et Diane Crowder⁵⁴ soutiennent elles aussi que la thématique de l'érotisme reflète un besoin de pouvoir masculin qui se réjouit de sa force de domination sur les femmes.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁰ Crosman Wimmers, Inge. « Towards a Reflexive Act of Reading Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* » dans *Poetics of Reading : Approaches to the Novel*. Princeton : Princeton University Press, 1988, p. 121-53.

⁵¹ Ramsay, *op. cit.*, p. 208.

⁵² point de vue résumé par Ramsay, p. 139.

⁵³ Cali, Andrea. *Sémio/Thématique du sexe chez Alain Robbe-Grillet*. Lecci : Adriatica Editrice Salentina, 1982.

II. L'Autobiographie.

Le rapport que Robbe-Grillet entretient avec son lecteur change à partir de 1965 : l'écrivain devient complice d'un certain type de lecteur misogyne. Une grande catégorie de lecteurs, qui se sentent mal à l'aise avec le nouvel imaginaire de l'auteur français, doivent désormais lire les productions de Robbe-Grillet « à contresens ». Iser a décrit cette option de lecture :

en général, le lecteur de textes de fiction adopte le point de vue du narrateur par la « libre mise entre parenthèses de sa faculté critique » (*willing suspension of disbelief*).[...] Lire à contresens peut sembler difficile : en effet, les convictions du critique - sa conception du sens comme un message ou une philosophie - sont répandues dans le public au point qu'elles ont survécu jusqu'à l'heure présente. La question de savoir ce qu'une œuvre est censée signifier se pose du reste plus fréquemment en présence de l'art moderne. Si toutefois le lecteur se décide à contredire les informations du critique, il faudra qu'il lise à l'encontre de ses propres convictions.⁵⁴

Même si Iser fait référence à un contexte différent de la lecture « à contresens », ses propos deviennent utiles au lecteur qui rejette les expérimentations érotiques de Robbe-Grillet. Certains critiques de Robbe-Grillet cherchent à souligner les réussites techniques du nouveau romancier, en produisant des interprétations savantes des jeux structuralistes de la narration sans mentionner la thématique du récit. Il serait possible de lire une analyse du *Souvenir d'un triangle d'or* sans comprendre qu'il s'agit d'un livre à la frontière de la pornographie.

Pourtant, il existe une critique féministe (venant des USA, où Robbe-Grillet était devenu populaire grâce à Bruce Morrisette) qui semble inquiéter le nouveau romancier. Il y répond à plusieurs reprises. L'autobiographie que Robbe-Grillet écrit dans les années 1980,

⁵⁴ Crowder, Diane. *Narrative Structures and the Semiotics of Sex in the Novels of Alain Robbe-Grillet*. Dissertation Abstracts International, vol. 38, no. 10, 6157 A.

⁵⁵ Iser, *op. cit.*, p. 28.

en trois volumes (les « romanesques ») est, selon nous, une réponse polémique à la critique féministe de ses œuvres antérieures. Robbe-Grillet tente de réhabiliter un sujet devenu important dans sa littérature, à l'aide des mythes ou des légendes bretonnes, dont le thème principal tourne autour de la violence contre les femmes. Pour s'expliquer davantage sur le sujet de ses livres à partir de 1965, Robbe-Grillet invente des histoires hybrides, associant le mythe et le surréalisme, histoires qui s'entremêlent, se croisent et se citent dans une intertextualité ingénieuse, d'un roman(esque) à l'autre.

Nous remarquons encore un autre changement de paradigme dans l'écriture de Robbe-Grillet avec la parution des romanesques, trilogie classée par les critiques dans la catégorie de la « Nouvelle Autobiographie » dans le sillage de Roland Barthes⁵⁶. Alain Goulet⁵⁷ résume les caractéristiques de cette « nouvelle autobiographie » :

Parler de soi à l'état de fragments, de souvenirs problématiques tressés avec l'imaginaire de la fiction, c'était s'engager, à côté d'horizons divers (Marguerite Duras, Claude Simon, mais aussi Georges Perec, Serge Doubrovsky et d'autres), dans la voie d'une « Nouvelle Autobiographie » qui rompait le « pacte autobiographique » défini par Philippe Lejeune, et qui prenait le relais du « Nouveau Roman » en compliquant « un peu plus la donne » par de « nouvelles cartes truquées ».⁵⁸

Dans *Les derniers jours de Corinthe*, Robbe-Grillet tente de produire sa propre définition de l'autobiographie qu'il est sur le point d'achever :

Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur? Ou bien, de façon plus précise - selon la proposition dûment étayée d'un étudiant - une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent,

⁵⁶ Roland Barthes par Roland Barthes. Paris : Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.

⁵⁷ Goulet, Alain. « Introduction aux Romanesques » dans *Imaginaire, Écritures, Lectures de Robbe-Grillet d'Un Régicide aux Romanesques*. Éd. Roger-Michel Allemand et Alain Goulet. Lion-sur-Mer : Éditions Arcane-Beaunieux, 1991.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 54.

des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience.⁵⁹

La conscience de l'échec comme facteur fondamental de l'écriture est un thème auquel le lecteur de Robbe-Grillet s'est habitué il y a longtemps. Échec politique et philosophique, l'écriture « structuraliste », comprise comme la production du discours, est aussi un échec herméneutique.

Sans rompre fondamentalement avec les romans et les films d'après 1965, la spécificité de l'autobiographie robbe-grilletienne manifeste la force de son penchant érotique. Les fantasmes érotiques de l'auteur, présents dès son enfance, figurent peu dans *Le miroir qui revient* (1985), mais apparaissent comme thème générateur dans *Angélique ou l'enchantement* (1988) et persistent dans *Les derniers jours de Corinthe* (1994). La trilogie de Robbe-Grillet se compose de fragments autobiographiques, de nombreux épisodes fictionnels, voire fantastiques, ainsi que de prises de position sur les œuvres antérieures de l'auteur et des réactions à leur réception critique.

Robbe-Grillet explique la genèse des peurs et des fantasmes qui peuplent son univers romanesque par les lectures de son enfance. Les personnages livresques, tous des fantômes, hantent Robbe-Grillet avec une force digne des films de Tim Burton :

Les morts vont vite, agités par la bourrasque sur leurs chevaux de nuages gris, déchiquetés, dans le ciel incertain de ce premier printemps qui s'approche, et qui sera le dernier printemps. Les morts vont vite. Ils se succèdent en troupe serrée. Ils s'appellent Gauvain, Tristan de Léonnois, Perceval, Lancelot du Lac, Arthur de Bretagne... [...] Mais l'escadron fantôme continue sa route, tant bien que mal, emporté par le vent d'ouest qui souffle en rafale depuis trois jours. D'autres bientôt les suivent, qui se nomment Richard de Gloucester, Macbeth comte de Glamis, Joseph K., Sartoris, Ivan Karamazov et son frère Dimitri, Boris l'usurpateur, Edouard Manneret, Nicolas Stavroguine...⁶⁰

⁵⁹ Robbe-Grillet, Alain. *Les derniers jours de Corinthe*. Paris : Éditions de Minuit, 1994, p. 17.

⁶⁰ Robbe-Grillet, Alain. *Angélique ou l'enchantement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988, p. 8-9.

Pour exorciser ces fantômes, le romancier se met à écrire. Le comte de Corinthe, parmi ces revenants, a une place privilégiée, car c'est lui qui rend possible l'accès de Robbe-Grillet à l'écriture⁶¹. Figure ambiguë, onirique, le comte de Corinthe symbolise, dans la définition freudienne, plusieurs personnages : un individu fictif, le père de l'auteur, un ami du père ou l'auteur lui-même. Ce personnage pourrait faire plaisir à Philippe Sollers qui l'a anticipé en voyant en N de *L'Immortelle* un vampire. Goulet résume de la sorte le périple de Corinthe :

Corinthe, se sentant responsable de la mort de Marie-Ange, sa fiancée, est rejoint par son visage, hanté par son regard, poursuivi par cette lingerie féminine qui témoigne d'une scène fondamentale, encore occultée : « chemisette déchirée », « slip étroit » et « porte-jartelles assorties » aux « larges taches de sang tout frais » (101). [...] La blessure personnelle qui circonscrit cet événement est si grave, si intime, profonde, que cette résurgence du refoulé *vampirise* littéralement le personnage et le conduira graduellement à la mort...⁶²

Selon le critique français, Corinthe devient vampire suite à l'apparition, dans « le miroir qui revient », du visage de la fiancée assassinée⁶³. Goulet remarque, de plus, un transfert symbolique du personnage à l'écrivain, qui, « vampirisé par ses fantômes, vampirise à son tour les réalités de sa vie et de sa culture pour produire les ombres errantes de son œuvre qui vampiriseront l'imaginaire des lecteurs⁶⁴ ».

Le monde imaginaire qui infiltre l'autobiographie de Robbe-Grillet représente une caution bien pensée pour le choix de faits qui méritent d'être racontés, car l'histoire parallèle d'Henry de Corinthe fait peser un brin de doute sur tous les épisodes du livre, qu'ils soient autobiographiques ou critiques. Goulet adhère aussi à cette opinion :

Qu'une symbolique transférentielle soit incontestablement à l'œuvre dans la fiction doit cependant nous conduire à nous méfier des interprétations sauvages et ostentatoires auxquelles se livre l'écrivain

⁶¹ *Le miroir qui revient*, p. 98.

⁶² Goulet, *op. cit.*, p. 66.

⁶³ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 60-61.

sur ses propres fantasmes. Ouvertement caricaturales, elles risquent toujours d'être piégées, comme pour détourner le lecteur, et peut-être lui-même, d'autres interrogations.⁶⁵

Robbe-Grillet modifie encore une fois le pacte de lecture afin de surprendre ses lecteurs. Selon Goulet, le personnage de Corinthe, central à l'autobiographie robbe-grilletienne, devient le symptôme de l'auteur lui-même :

En déplaçant l'axe de son autobiographie sur Corinthe, dans une opération triangulaire (Corinthe étant l'Autre du père, avant de devenir l'Autre du Moi), Robbe-Grillet modifiait aussi le pacte de lecture en introduisant dans la réalité du merveilleux et du fantastique.⁶⁶

Dans ses films, Robbe-Grillet avait renforcé l'emploi de l'artifice et du cliché et affirmait l'avoir fait par souci du réalisme. D'auteur objectif et réaliste, Robbe-Grillet se transforme en écrivain fantastique, selon la vision de Gérard Genette⁶⁷, qui va interpréter même rétrospectivement les romans de l'auteur comme récits imaginaires. Genette remarque d'abord le changement de paradigme dans la carrière de Robbe-Grillet à partir de *L'Année dernière à Marienbad* :

Marienbad a changé tout cela d'une manière qui tire de la publicité propre à l'événement cinématographique une efficacité décisive; voici Robbe-Grillet devenu soudain une sorte d'auteur fantastique, un spéleologue de l'imaginaire, un « voyant », un thaumaturge.⁶⁸

Dans cet article, Genette refuse de voir cette transformation comme une conversion de l'œuvre du romancier mais reconsidère les livres antérieurs dans la perspective onirique ouverte par *Marienbad* :

Relus en hâte à cette lumière, les romans antérieurs révèlent une troublante irréalité, naguère insoupçonnée, dont la nature apparaît soudain facile à identifier ; cet espace à la fois instable et obsédant,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷ Genette, Gérard. « Sur Robbe-Grillet ». *Tel Quel*, no. 8 (hiver 1962), p. 34-44.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 34.

cette démarche anxieuse et piétinante, ces fausses ressemblances, ces confusions de lieux et de personnes, ce temps dilaté, cette culpabilité diffuse, cette sourde fascination de la violence, qui ne les reconnaît : l'univers de Robbe-Grillet est celui du rêve, et seule une « mauvaise lecture », inattentive ou mal orientée, nous avait détournés de cette évidence...⁶⁹

Cette découverte incite le critique à établir une nouvelle vision, subjective et anti-réaliste, de l'œuvre de Robbe-Grillet :

Mais qu'elle soit brutale ou pressentie, la *révision* n'est pas moins significative : Robbe-Grillet a cessé d'être le symbole d'un néo-réalisme objectiviste, et le sens public de son œuvre bascule irrésistiblement sur le versant de la subjectivité.⁷⁰

Selon nous, Robbe-Grillet adopte un imaginaire fantastique pour bouleverser de nouveau l'horizon d'attente de ses exégètes. Quant à la relation avec ses lecteurs, elle devient encore plus problématique. Certaines affirmations de Robbe-Grillet demeurent en dehors de notre compréhension. Dans *Angélique ou l'enchantement*, le romancier français confond la déconstruction de l'humanisme qu'il avait tentée auparavant avec l'entreprise anti-humaniste par définition (l'oubli et l'ignorance de l'autre) quand il affirme :

Ne vous inquiétez donc pas outre mesure, note Corinthe en marge, d'une écriture serrée, encore plus fine que celles noircissant le corps de la page, ne vous inquiétez pas trop pour ces chairs tendres et nacrées, ce charme sensuel des adolescentes, ces gracieux supplices et autres lueurs rougeoyantes de l'enfer, qui vous auront choqué sans doute un peu plus haut, d'autant plus condamnables - j'en conviens - que ces désolantes facilités s'étalent dans des passages où, précisément, la forme du récit se masque un instant derrière le « vraisemblable mimétique » considéré comme innocent par le lecteur abusé. Si bien que celui-ci risque de voir là tout ce qu'il me resterait, en quelque sorte, d'humain.⁷¹

Le lecteur remarque que, dans cet extrait, Robbe-Grillet opère un renversement de fonctions, puisque le lecteur ne doit pas se sentir « abusé » par les choquantes histoires érotiques

⁶⁹*Ibid.*, p. 34-35.

⁷⁰*Ibid.*, p. 35.

racontées auparavant, mais par le « vraisemblable mimétique » de la littérature qui l'a habitué à un certain type d'interprétation. Ce passage est un exemple d'écriture méta-textuelle, car, même si la voix narrative appartient à Corinthe, le protagoniste, les propos sont la propriété de Robbe-Grillet, qui les a affirmés dans ses essais théoriques ou lors de nombreuses interventions dans les médias.

Même si Robbe-Grillet ne prend pas la responsabilité entière de ce discours (qu'il attribue à son personnage), ces paroles restent cyniques. Il poursuit avec une sorte de *ars poetica* qui nous est aussi incompréhensible :

Contrairement à l'homme désirant le désir de l'autre, le romancier a en effet le droit de tuer son lecteur. D'autres lecteurs viendront prendre la relève, pour le reconnaître, à travers tous les siècles des siècles. Car, paradoxalement, il n'y aura pas de dernier lecteur.⁷²

Le romancier, tel que l'envisage Robbe-Grillet, ressentira toujours le besoin de se faire homologuer par un lecteur et reste optimiste en pensant qu'il y aura toujours un lecteur qui lira les productions les plus sadiques. Le lecteur n'est jamais un dernier lecteur, tout comme le thé « n'est jamais fini ». C'est ce qu'on apprenait à la fin du premier volume des romanesques, dans une parabole qui renvoyait le lecteur à la madeleine de Proust :

Il faisait déjà presque nuit. Nous venions de prendre le thé, qui donnait lieu chaque jour à une véritable cérémonie. Quand mon père s'est tu, grand-mère, qui avait plus de quatre-vingt-dix ans et oubliait tout au fur et à mesure, a demandé : « Alors, on ne prend pas le thé, aujourd'hui ? » Sa fille lui a répondu avec agacement : « Mais on vient juste de le prendre ! Il est fini, le thé ! » Après un instant de réflexion, grand-mère, de cet air hautain qui planait désormais sur sa tête perdue, a dit comme pour elle-même : « Imbécile, va ! Le thé, ça n'est jamais fini ». ⁷³

⁷¹ *Angélique ou l'enchantement*, p. 84.

⁷² *Ibid.*, p. 84.

⁷³ *Ibid.*, p. 227.

L'avertissement de Robbe-Grillet vers le début du *Miroir*, que « Le passage qui précède doit être entièrement inventé⁷⁴ », remet en question toute anecdote autobiographique. Le lecteur a surtout tendance à croire que tous ses souvenirs sont « inventés », y compris l'épisode du thé qui renvoie si évidemment à Proust. L'effet de cette technique sur le lecteur serait, selon Léon Roudiez, important, car Robbe-Grillet réussit à exposer le caractère arbitraire de la distinction entre les genres littéraires :

If the romans could well contribute to a change in readers' attitudes toward language, hence perhaps in their perception of reality, romanesques could prompt them to question the notion of literary genres, particularly the distinction between fiction and nonfiction, to examine themselves and their fantasies, wondering if they can ever perceive themselves and others without masks. In both series of texts there is a constant interplay between myth and reality, fiction and truth, but in the romans it strikes a more resonant intellectual chord.⁷⁵

Roudiez privilégie les romans de Robbe-Grillet au dépens des romanesques. Il n'est pas le seul critique à le faire. Une grande majorité des lecteurs de Robbe-Grillet trouvent que, à partir de 1965, l'auteur emploie une intertextualité puisée dans ses propres ouvrages antérieurs. Il commence à écrire le même texte à l'infini sans apporter de changement à ses pratiques textuelles.

⁷⁴ *Le miroir qui revient*, p. 24.

⁷⁵ Roudiez, S. Leon. *French Fiction Revisited*. Elmwood Park, IL : Dalkey Archive Press, 1991, p. 164.

CONCLUSION

Nous constatons que la réception de Robbe-Grillet, qu'elle soit de critique féminine ou masculine, est loin d'être homogène. Si aux USA la gloire du nouveau romancier diminue dans certains cercles à cause de son inspiration érotique, il reste toujours des enthousiastes de l'œuvre de Robbe-Grillet. Le roman *Djinn* (1981) est issu d'un manuel de grammaire française pour les anglophones, commandé à Robbe-Grillet aux États-Unis et intitulé *Le Rendez-vous* (1981)¹. Sollicité pour écrire un manuel de grammaire française sous forme d'une histoire, Robbe-Grillet devient donc « *marketable* » aux USA, ce qui couronne son rêve d'une popularité à tout prix.

À la frontière de deux genres (pédagogique et fictionnel), *Djinn* est un texte où Robbe-Grillet élargit la gamme de son exploration de l'intelligibilité ainsi que de l'attente de ses lecteurs². Le jeu linguistique (anglais - français) s'étend à une exploration de la différence sexuelle (Jean : homme ou femme) pour arriver à remettre en cause la constitution du sujet. La femme est un faux mannequin, car le romancier continue de bouleverser la frontière entre le « réel » et le « représenté »³. Le narrateur, qui ne connaît jamais la suite des événements, est tantôt homme tantôt femme, racontant l'histoire soit à la première soit à la troisième personne. Le lecteur est déjà habitué à ces procédés textuels chez Robbe-Grillet; les seules tournures nouvelles dans ce roman sont la gratuité et l'aspect ludique que ces techniques dégagent. Quant à l'érotisme, il est diminué dans ce livre. *Djinn* représente, selon Raylene Ramsay, la réponse ludique de Robbe-Grillet à la critique féministe de ses œuvres :

¹ manuel réalisé en collaboration avec Yvonne Lenard, auteur des exercices de grammaire.

² voir Arthur Babcock, *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*. New York : Twayne Publishers, 1997, p. 49.

³ voir Ramsay, Raylene L. *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality, and Subversion*. Miami : University Press of Florida, 1992, p. 111.

Djinn and Simon Lecoœur each have « a slightly androgynous face » (p. 13, 133); and when the young woman with blond hair and green eyes disappears, the police find only the body of a young man of similar description. Djinn gives andro-djinn; the dominator/ dominated, male/female become one and the same by the tricks of the narrative and textual analogies.⁴

C'est toujours par « des farces de la narration », donc par des procédés textuels que Robbe-Grillet arrive à défendre son imaginaire nébuleux.

Dans le cadre des études de la réception (*reader-response criticism*) des années 70 et 80, Stanley Fish a remarqué l'intention qu'ont les textes littéraires de la Renaissance de manipuler et transformer leurs lecteurs. Dans *Surprised by Sin*, Fish maintient que Milton a orchestré les effets de *Paradise Lost* dans une certaine mesure pour déterminer ses lecteurs à réactualiser le péché originel d'Adam, à commettre des erreurs que le texte a par la suite corrigées pour donner une nouvelle leçon.

Comme Milton, Robbe-Grillet a fait des efforts pour manipuler ses lecteurs et ses critiques, en changeant les stratégies narratives de ses œuvres. Pourtant, à partir des années 70, Robbe-Grillet déçoit ses lecteurs avec sa nouvelle propension pour la littérature érotique. Ce mouvement surprenant, est-il inconscient ou bien prémédité par l'auteur français? S'il est inconscient, la critique biographique l'explique. Or Fish serait le premier à créditer une critique biographique, qui ne sépare pas la biographie ou l'intention de l'auteur de la signification de l'œuvre, comme le font les New Critics⁵. La position de Fish reste ferme: « *there is no such thing*

⁴ Ramsay, *op. cit.*, p. 140.

⁵ voir « Biography and Intention » dans *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Ed. Epstein, William H. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1991, pp. 9-15.

*as a meaning that is specifiable apart from the contextual circumstances of its intentional production*⁶ ».

Si la pratique sado-érotique de Robbe-Grillet est, par contre, préméditée, la conception de Fish, par rapport à l'influence importante qu'a une certaine communauté interprétative à un moment donné, est la seule explication que nous puissions trouver pour le phénomène inverse qui s'est produit dans la réception des œuvres de Robbe-Grillet - une contestation presque unanime, à la place de l'approbation qu'il pensait déclencher en écrivant pour un public étranger très intéressé par tout ce que produisait la culture française au moment donné. Robbe-Grillet a établi sa réputation aux États-Unis, dans le milieu universitaire, où son œuvre était plus analysée qu'en France. C'est pourtant des États-Unis que sont venus les premiers accents critiques de ses écrits sado-érotiques, quand l'« *American Academia* » est devenue plus sensible à la critique féministe. La communauté interprétative du milieu universitaire américain rejette de plus en plus toute production misogyne, comme toute parole basée sur la haine. La découverte de Fish dans le domaine de la lecture influencée par la pensée d'une certaine communauté interprétative est donc précieuse pour notre analyse du phénomène de la réception de Robbe-Grillet à partir de ses œuvres d'inspiration érotique⁷.

Robbe-Grillet, célébré par la critique américaine universitaire au début de sa carrière, est flagellé par la même communauté interprétative après les années 70. Il subit même le désavantage de voir ses premiers livres et films interprétés rétroactivement dans la perspective de lecture ouverte par ses écrits érotiques. Ce que Robbe-Grillet n'a pas pris en compte dans ses

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Nous reprochons toutefois à Fish d'oublier que le facteur d'influence peut être dû à l'opportunisme de certains membres d'une communauté qui détient l'autorité d'interprétation à un moment donné. En postulant la nécessité de ces communautés interprétatives, Fish permet aux misogynes de produire des discours féministes, aux racistes de devenir multiculturalistes, aux homophobes de se montrer ouverts à l'homosexualité.

jeux élaborés avec les lecteurs de ses œuvres est le changement dans le pouvoir de persuasion des communautés interprétatives. Avec le glissement d'intérêt de lecture de son public littéraire, Robbe-Grillet arrivera à vivre la même déception qu'il a toujours préparée avec tant de soin pour ses lecteurs.

Esprit polémique, Robbe-Grillet réagit constamment à la critique, qu'elle soit négative ou positive. Souvent, le romancier et cinéaste se trouve en désaccord même avec les critiques qui l'ont promu, Barthes en France et Morrisette aux États-Unis. S'il juge que la critique est réductrice, Robbe-Grillet répond, pour rectifier la compréhension de ses œuvres, dans des articles théoriques ou des interventions dans la presse, ainsi que dans ses propres romans ou films.

Pour modifier l'image que lui a donnée Barthes à la parution de ses deux premiers romans, *Les gommes* et *Le Voyeur*, d'écrivain « objectiviste », il écrit *La jalousie*, un roman subjectif, « psychologique ». Comme ses premiers romans ainsi que ses interventions théoriques étaient qualifiés d'« anti-humanistes », le nouveau roman pseudo-psychologique de Robbe-Grillet réussit à changer l'opinion de la critique, qui s'efforce maintenant d'expliquer le sens de l'écriture du romancier dans un effort de récupérer les reliques humanistes de ses livres.

Pour corriger cette perception récupératrice, Robbe-Grillet écrit *Dans le labyrinthe*, roman « structuraliste » où l'écriture engendre l'intrigue, mais laisse en place le piège « humaniste » en construisant son intrigue autour d'un thème grave : la guerre. À partir de ce livre, les critiques se préoccupent de l'interaction du lecteur avec le texte difficile de Robbe-Grillet.

Nous interprétons que, de nouveau mal compris, l'auteur suspend sa préoccupation pour le roman et collabore avec Alain Resnais pour réaliser *L'année dernière à Marienbad*, film qui

répond à la critique qui envisageait le récepteur du Nouveau Romancier comme un être actif, bien impliqué dans la production du sens de ses écrits. L'esthétique et la relation du lecteur avec le texte deviennent les thèmes fondamentaux de ce film.

Quant à la question de l'humanisme, elle revient tant dans *Marienbad*, où les humains sont réduits aux ornements du décor, ainsi que dans le deuxième film de Robbe-Grillet, *L'Immortelle*, où elle est liée à la passivité du spectateur. Présente dans *Marienbad*, où le spectateur avait pour choix un rôle sadique ou une participation « acquiesçante », la passivité du récepteur se manifeste dans *L'Immortelle* d'une façon encore plus évidente, car la protagoniste fait le travail d'analyse du texte à sa place. Le réalisateur reste le maître du développement de l'intrigue malgré l'ambiguïté constitutive du scénario.

Après 1964, Robbe-Grillet crée des « pop-romans », des textes – bricolage, marqués par une intertextualité puisée dans ses écrits antérieurs. Dans ces romans et dans les films qu'il réalise en même temps, l'auteur reprend un thème très controversé, présent dans *Le Voyeur* : la violence contre les femmes. L'érotisme et le sadisme envers les femmes deviennent des motifs obsédants dans l'écriture de Robbe-Grillet, qui est maintenant critiqué pour ce penchant inquiétant.

Dans les années 80, l'auteur est enfin prêt à répondre à ces critiques avec un nouveau changement de style. Il publie des « romanesques », textes hybrides entre l'autobiographie, la fiction et les interventions critiques polémiques. La fiction de Robbe-Grillet trouve de l'inspiration dans des légendes bretonnes de la mer dans un effort de « justifier », si possible, son traitement de l'érotisme et de la violence contre les femmes.

Robbe-Grillet n'est pas à la fin de sa carrière. Pour ses 80 ans (qu'il aura en août 2002), l'auteur continue d'orchestrer la réception de son œuvre. Ainsi, pour célébrer son anniversaire, il

publie deux livres : un nouveau roman, *La Reprise*⁸, et un recueil d'entretiens et de conférences qu'il a donnés lors de sa longue carrière (*Le Voyageur*⁹). Robbe-Grillet se commémore, comme l'annonce le titre de l'article de Josyane Savigneau dans *Le Monde*.¹⁰

La Reprise semble partager le sort de la majorité de ses romans; reçu avec curiosité, il est loué par certains critiques et regardé avec scepticisme par d'autres. *Djinn* (1981) était son dernier roman, avant la trilogie des « romanesques » dont le dernier volume est paru en 1994. Robbe-Grillet sort maintenant *La Reprise* qui, d'après Tom Bishop, « ressemble à tous ses livres - réunis¹¹ ».

Le livre propose, aux lecteurs habituels de Robbe-Grillet, un jeu intertextuel qui combine des sujets, des techniques et des clichés de ses romans antérieurs :

Si l'on ne connaît pas les livres de Robbe-Grillet, que peut-on comprendre à cette histoire d'agent secret de seconde zone (et de ses divers doubles) envoyé à Berlin pour une mission dont il ne connaît pas vraiment le sens, égaré entre ses rêves, ses délires et ses souvenirs, perdu dans une ville divisée en secteurs d'occupation et dans un dédale familial... un ancien voyage avec sa mère... une demi-sœur, peut-être?¹²

L'érotisme revient lui aussi avec toutes ses connotations sadiques et Robbe-Grillet n'est même pas gêné de lire à haute voix des scènes de torture sexuelle d'une fillette, à la demande du journaliste Guillaume Durand, dans son émission *Campus*, diffusée sur France 2. Selon

⁸ *La Reprise*. Paris : Éditions de Minuit, 2001.

⁹ *Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001)*. Choisis et présentés par Olivier Corpet, avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert. Paris : Éd. Christian Bourgeois, 2001.

¹⁰ vendredi 5 octobre 2001, p. I.

¹¹ « Topologie d'une reprise ou le retour de Robbe-Grillet ». dans *Critique. Numéro spécial Alain Robbe-Grillet*. no. 651-652. Dirigé et présenté par Michel Contat et Philippe Roger. Paris : Éditions de Minuit (août-septembre 2000).

¹² Savigneau, p. I.

Savigneau, les scènes sexuelles sont « affligeantes » à moins qu'on ne les lise « comme clins d'œil à tout un univers de mots et d'images¹³ ».

Lire le roman de Robbe-Grillet exige du lecteur d'être complice d'un sens de l'humour difficilement acceptable. Avec ce livre qui récapitule son œuvre entière, l'auteur se signale encore une fois et tente d'attirer l'attention de la critique pour la diriger dans un sens qui lui serait avantageux. Savigneau remarque cette stratégie du romancier :

Lire *La Reprise* sans humour et sans le sens du jeu est un impossible défi. Le jeu de Robbe-Grillet est double (ou peut-être triple, quadruple). Le récit lui-même est un jeu de piste dans « le Robbe-Grillet tel qu'il s'écrit depuis les années 1950 ». Robbe-Grillet se joue aussi de ce qu'on lui prépare pour ses quatre-vingts ans. Avec *La Reprise*, il répond à la fois à la malveillance et aux tentatives d'embaumement – donc d'annulation – dont il va être l'objet, en se commémorant lui-même.¹⁴

L'emprunt de divers éléments dans ses œuvres antérieures reste la caractéristique la plus évidente de la dernière période de sa création. Lors d'un entretien accordé au magazine *Lire*¹⁵

Robbe-Grillet avoue que *La Reprise* contient

toutes sortes d'emprunts plus ou moins étendus à mes écrits précédents ou à mes films. Par exemple, l'homme qui fait semblant de pêcher à la ligne, pour surveiller les alentours, figure déjà dans *L'Immortelle*. On y retrouve même le fantôme de livres entiers : *Les Gommès*, *Œdipe roi* de Sophocle et le récit de Kierkegaard.¹⁶

Mais l'intertexte reste à un niveau purement formel, superficiel, du jeu des mots, qui équivaut au bricolage de *La maison de rendez-vous*. De plus, comme le remarque Savigneau, la période historique couverte par Robbe-Grillet est nostalgique, demeurant la même que l'époque de l'autobiographie :

¹³ *loc. cit.*

¹⁴ *loc. cit.*

¹⁵ octobre 2001, cité par Savigneau, p. I.

¹⁶ *Ibid.*, p. I.

Mais, surtout, on s'interrogera sur le lieu et la date de *La Reprise* : Berlin, 1949. Comme si l'horloge intérieure, historique, de Robbe-Grillet (qui évoque son passé au STO et ses parents pétainistes dans *Le miroir qui revient*) s'était arrêtée, non pas il y a quarante ans, sur le Nouveau Roman, mais il y a 60 ans, sur une certaine France de 1940, sur ce « passé qui ne passe pas ». ¹⁷

Robbe-Grillet bute contre la difficulté de justifier le passé politique de sa famille ainsi que son propre manque de militantisme. De plus, nous aimerions noter qu'à l'aspect politique problématique de son œuvre s'ajoute une deuxième contrariété : le sado-érotisme. Comme il est devenu un monstre sacré de la littérature contemporaine, Robbe-Grillet se permet de proposer un « nouveau vieux défi » à la critique sensible au féminisme. Il sait déjà pourtant que le monde nostalgique qu'il aimerait représenter par ses fantasmes érotiques est révolu. Le labyrinthe qu'il a essayé de créer pour s'y mettre au centre, tel le Minotaure, est aujourd'hui en ruines, tel le jardin de son château en Normandie après la tempête de 1999. Il en est conscient et crée un roman qui puise dans ses propres ruines, un roman nostalgique.

¹⁷ *loc. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

- Robbe-Grillet, Alain. *Les Gommages*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1953.
- Le Voyeur*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1955.
- La Jalousie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1957.
- « Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque » (*La Revue des lettres modernes*, no. 36-38, été 1958).
- Dans le labyrinthe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1959.
- L'année dernière à Marienbad*, ciné-roman. Paris : Les Éditions de Minuit, 1961.
- Pour un nouveau roman*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- L'Immortelle*, ciné-roman. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- La maison de rendez-vous*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1965.
- Projet pour une révolution à New York*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1970.
- Rêves de jeunes filles*. Photographies de David Hamilton. Paris : Robert Laffont, 1971.
- Les Demoiselles d'Hamilton*. Photographies de David Hamilton. Paris : Robert Laffont, 1972.
- Construction d'un temple en ruines à la déesse Vanadé*. Graphique de Paul Delvaux. Paris : Le Bateau Lavoir, 1975 .
- La belle captive*. Reproductions des œuvres de René Magritte. Lausanne : Bibliothèque des Arts, 1975.
- Temple aux miroirs*. Photographies de Irina Ionesco. Paris : Seghers, 1977.
- Traces suspectes en surface*. Lithographies de Robert Rauschenberg. New York : Tatyana Grosman, 1979.
- Djinn : un trou rouge entre les pavés disjoints*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1981.
- Le Rendez-vous*. New York : Holt, Rinehart et Winston, 1981 (en

collaboration avec Yvonne Lenard).

Le Miroir qui revient. Paris : Les Éditions de Minuit, 1984.

Angélique ou l'enchantement. Paris : Les Éditions de Minuit, 1988.

Les derniers jours de Corinthe. Paris : Les Éditions de Minuit, 1994.

La Reprise. Paris : Les Éditions de Minuit, 2001.

Le Voyageur. Textes, causeries et entretiens (1947-2001). Choisis et présentés par Olivier Corpet, avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert. Paris : Éd. Christian Bourgeois, 2001.

Filmographie.

L'année dernière à Marienbad. (1961). Réalisateur: Alain Resnais.

L'Immortelle. (1963).

Trans-Europ-Express. (1966).

L'homme qui ment (1968).

L'Eden et après. (1971).

N a pris les dés. (1971).

Glissements progressifs du plaisir. (1974).

Le jeu avec le feu. (1975).

Un bruit qui rend fou. (1995).

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Éd. Gretel Adorno et Rolf Tiedemann. Traduction de l'allemand par Robert Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1977.

Allemand, Roger-Michel. *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.

Le Nouveau Roman. Paris : Ellipses/Éditions Marketing S.A., 1996.

Alter, Jean.

La vision du monde d'Alain Robbe-Grillet : Structures et significations. Genève : Droz, 1966.

« L'Humanisme d'Alain Robbe-Grillet ». *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 12, 4 :209-217 (4th quarter 1965).

« The Treatment of Time in Alain Robbe-Grillet's La Jalousie ». *College Language Association Journal*, 3 : 46-55 (septembre 1959).

- Arendt, Hannah. *On Violence*. New York : Harcourt, Brace & World, 1970.
- Arnes, Roy. « Chapter Seven : Film and Literature, » dans *French Cinema Since 1946. Volume Two : The Personal Style*. London : A. Zwemmer ; South Brunswick, New Jersey : A. S. Barnes.
- Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. Heim. Paris : Gallimard, 1968.
- Babcock, Arthur. *The New Novel in France. Theory and Practice of the Nouveau Roman*. New York : Twayne Publishers, 1997.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London/New York : Routledge, 1994.
- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.
- Balzac, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris : Omnibus, 1999.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1964.
Roland Barthes par Roland Barthes. Paris : Éditions du Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.
 « Littérature littérale ». *Critique*, nos. 100-101 : 820-826 (septembre – octobre 1955).
 « Littérature objective ». *Critique* (juillet-août 1954), no. 86-87 : 581-591 ; repris dans *Essais critiques*, p. 29-40.
- Baudrillard, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1958.
Cahiers du cinéma. Paris : Éditions de l'Étoile.
- Bech, Françoise. « Imagination et images de femmes » dans *Lendemain* 20 (novembre 1980) : 37-44.
- Beckett, Samuel. *Disjecta : Miscellaneous Writings and A Dramatic Fragment*. London : J. Calder, 1983.
Three Novels : Molloy, Malone Dies, The Unnamable. New York : Grove Press, 1965.
- Bensimon, Marc. « Alain Robbe-Grillet. *Dans le labyrinthe* ». *Books Abroad*, 35 : 45 (1961).
- Bentley, Joseph. « Notes on Pornography » dans *The Pornographic Imagination : Sexuality and Literary Culture*. Ed. Irving Buchen. New York : New York University Press, 1970.
- Berger, Yves. « *Dans le Labyrinthe* ». *Nouvelle Revue Française*, 8, 85 : 112-118 (janvier 1960).
- Bernal, Olga. *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*. Paris : Gallimard, 1964.
- Blanchot, Maurice. « La clarté romanesque » dans *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, 195-201.
« Notes sur un roman ». *Nouvelle Revue Française*, 3, 31 : 105-112 (juillet 1955).
- Boehmer, Elecke. *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*. Oxford/New York : Oxford University Press, 1995.

- de Boisdeffre, Pierre. *La cafetière est sur la table. Contre le « Nouveau Roman »*. Paris : Éditions de la Table Ronde, 1967.
Littérature d'aujourd'hui. Librairie académique Perrin, [1958], 1969.
- Bonnot, Gérard. « Marienbad ou le parti de Dieu ». *Les Temps Modernes*, no. 187 (décembre 1961), 752-68.
- Booth, Wayne C. *Rhetoric of Fiction*. Chicago : Chicago University Press, 1963.
- Borges, Jorge Luis. *Labyrinths : Selected Stories and Other Writings*. New York : New Directions, 1962.
Enquêtes. Paris : Gallimard, 1957.
- Bousquet, Alain. « Roman d'avant-garde et antiroman ». *Preuves*, no. 79 (septembre 1957) : 79-80 .
- Bray, Barbara. « Robbe-Grillet Talks to Barbara Bray ». *The Observer*, 942, No. 8 (18 Novembre 1962), 23.
- Brée, Germaine. « Jalousie : New Blinds or Old ? ». *Yale French Studies*, no. 24 : 87-90.
- Britton, Celia. *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*. New York : St. Martin's Press, 1992.
- Brochier, Jean-Jacques. *Alain Robbe-Grillet : Qui suis-je?*. Lyon : La Manufacture, 1985.
- Butor, Michel. *Degrés*. Paris : Gallimard, 1960.
- Cali, Andrea. *Sémio/Thématique du sexe chez Alain Robbe-Grillet*. Leeci : Adriatica Editrice Salentina, 1982.

- Camus, Albert. *L'Étranger*. Paris : Gallimard, 1963.
- Champigny, Robert. « In Search of the Pure Récit ». *The American Society Legion of Honor Magazine*, 27, 4 (hiver 1956-1957) : 331-343.
- Chapsal, M. « Le jeune roman », *L'Express*, 12 janvier, 1961, 31-33.
- Chauveau, Jean-Pierre. *Lire le Baroque*. Paris : Dunod, 1997.
- Cheetham, Denis. « *The Voyeur* ». *Granta*, 68, 1191 : 36 (16 mai 1958).
- Colloque de Cerisy*. Paris : Impressions nouvelles, 1982.
- Corbea, Andrei. « L'esthétique de la réception comme théorie du dialogue ». *Cahiers Roumains d'Études Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires*. Bucarest, Roumanie, 1986 (3:21-30).
- Critique. Numéro spécial Alain Robbe-Grillet*. no. 651-652. Dirigé et présenté par Michel Contat et Philippe Roger. Paris : Éditions de Minuit (août-septembre 2000).
- Crosman Wimmers, Inge. « Towards a Reflexive Act of Reading Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York* » dans *Poetics of Reading : Approaches to the Novel*. Princeton : Princeton University Press, 1988.
- Crowder, Diane. « Narrative Structures and the Semiotics of Sex in the Novels of Alain Robbe-Grillet ». Thèse doctorale. The University of Wisconsin- Madison, 1977, 453p.
- Culler, Jonathan. *Deconstruction, Theory and Criticism After Structuralism*. London : Routledge & Kegan, 1983.

The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1981.

Décaudin, Michel, « Roman et cinéma ». *Revue des sciences humaines*, no. 104 (octobre-décembre 1961), 623-28.

Delcroix, Maurice et Hallyn, Fernand, éditeurs. *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires.* Gembloux : Duculot, 1987.

Deneau, Daniel. « Bits and Pieces Concerning One of Robbe-Grillet's Latest Verbal Happenings » dans *Twentieth-Century Literature*, vol. 25, no. 1, printemps 1979, 33-53.

Dort, Bernard. « Le Blanc et le noir. » *Cahiers du Sud*, 42, 330 : 301-306 (août 1955).

Élaho, Raymond Osemwegie. *Entretiens avec le nouveau roman.* Sherbrooke : Éditions Naaman, 1984.

Eliade, Mircea. *The History of Religious Ideas.* Chicago : University of Chicago Press, 1978.

Esprit. Paris : F. Rieder, 1958, vol. 26, 263-264.

Epstein, William H., éd. *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism.* West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1991. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities.* Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1980.

« Literature in the Reader. Affective Stylistics, » *New Literary History* 2.1

(1970) : 123-62; repris dans *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1970), 21-68.

« Interpretation and the Pluralist Vision ». *Texas Law Review* 60, no. 3 (March 1982), 495.

« Interpreting the Variorum », dans *Is There A Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1980 ;147-173.

« Why No One's Afraid of Wolfgang Iser » dans *Diacritics*, 2 (1981), 1, 2-13.

“Biography and Intention” dans *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. Ed. Epstein, William H. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1991, 1-15.

Fletcher, John. *Alain Robbe-Grillet*. London : Methuen, 1983.

Fol, Monique. « L’Infraréalisme d’Alain Robbe-Grillet dans *La Jalousie* ». *French Review*. 34, 6 : 567-569 (mai 1961).

Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard, 1963.
Death and the Labyrinth : The World of Raymond Roussel. Traduit du français par Charles Ruas. Introduction par John Ashbery. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1987.
Les mots et les choses. Paris: Seuil, 1966.

Fragola, Anthony N. et Smith, Roch C. *The Erotic Dream Machine. Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*. Carbondale et Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992.

Frank, Bernard. « Fin » dans *Le dernier des Mohicans*. Paris : Fasquelle, 1956.

- Galey, Matthieu. « *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet (un rapport de gendarmerie) ». *Arts*, no. 743 : 4 (7-13 octobre 1959).
- Gardies, André. *Alain Robbe-Grillet*. Paris : Éditions Seghers, 1972.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
« Sur Robbe-Grillet ». *Tel Quel*, no. 8 : 34-44 (hiver 1962).
- Gerhardus, Maly and Dietfried. *Symbolism and Art Nouveau*. Trad. Alain Bailey. Oxford : Phaidon Press Ltd., 1978.
- Golding, Marianne. *Deux auteurs de la provocation : Mérimée et Robbe-Grillet à travers leurs stratégies narratives*. Thèse doctorale. Los Angeles : University of California, 1996, 256 p.
- Goldmann, Lucien. « Nouveau roman et réalité » dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, 36. no. 2 (1963), 449-467.
Pour une sociologie du roman. Paris : Gallimard, 1964.
- Goulet, Alain. « Introduction aux Romanesques » dans *Imaginaire, Ecritures, Lectures de Robbe-Grillet d'Un Régicide aux Romanesques*. Ed. Roger-Michel Allemand et Alain Goulet. Lion-sur-Mer : Editions Arcane-Beaunieux, 1991, 47-83.
- Graham, Peter. *The New Wave*. Garden City, NY : Doubleday Inc., 1985.
- Gutwillig, Robert. « A Precise Talent ». *Commonwealth*, 69, 18 : 474-476 (30 janvier 1959).
- Hallier, Jean-Edern. « Toute une vie à Marienbad ». *Tel Quel*, no. 7 : p. 49-52 (automne 1961).

- Haskell, Molly. « Film : L'Immortelle ». *Village Voice* (6 novembre 1969), 50.
- Heath, Stephen. *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*. London : Elek Books, Ltd., 1972.
- Heidegger, Martin. « Letter on Humanism » dans *Basic Writings*. Ed. David Farrel Krell. New York : Harper and Row, 1977 (1947), 217-265.
- Higgins, Lynn A. « Screen/Memory : Rape and Its Alibis in *Last Year at Marienbad* » dans *Rape and Representation*. Ed. Lynn A. Higgins et Brenda R. Silver. New York : Columbia University Press, 1991, 303-21.
- Houston, Penelope et Geoffrey Nowell-Smith. « Resnais' *L'Année dernière à Marienbad*; Antonioni's *La Notte* ». *Sight and Sound*, 31, no. 1 (hiver 1961), 26-31.
- Howlett, Jacques. « *Dans le labyrinthe*, d'Alain Robbe-Grillet ». *Esprit*, 27 : 789-791 (juillet-décembre 1959).
- Husserl, Edmund. *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*. Paris : PUF, 1991.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Bruxelles : Ed. Pierre Mardaga, 1976.
« Talk Like Whales » dans *Diacritics*, vol. 11, no. 3, automne 1981, 82-87.
- James, Henry. *The Figure in the Carpet (The Complete Tales IX)*. Philadelphie, New York : Ed. Leon Edel, 1964. Traduction française : *L'image dans le tapis*. Trad. Marie Canavaggie. Paris : Éditions Pierre Horay, 1957.
- Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Suhrkamp Verlag: Francfort-sur-le-Main, 1974. Paris: Gallimard, 1978.

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt:
Suhrkamp, 1982. Trad. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*.
Trad. Michael Shaw: Minneapolis: University of Minnesota Press, c. 1982.
Pour une esthétique de la réception. Trad. Claude Maillard. Paris:
Gallimard, 1978.

Johnson, Pamela Hansford. « The Newest Novel ? ». *New Statesman*, 70, 1460 : 341-342 (7 mars 1959).

Kamel, Raouf. « Dans le labyrinthe, d'Alain Robbe-Grillet ». *La Revue du Caire*, 44, 237 : 423-430 (mai 1960).

Kanters, R. « Quand l'allittérature se fait a-cinéma ». *Le Figaro Littéraire* (123 septembre 1961), 2.

Kemp, Robert. « Quelle voie? ». *Les nouvelles littéraires*, 18 avril 1957. Repris dans *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*. Paris : Éditions Garnier Frères, 1972, 39-41.

Labarthe, André S. et à Jacques Rivette. « Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet ». *Cahiers du Cinéma*, no. 123, septembre 1960, 1-18.
« Marienbad année zéro ». *Cahiers du Cinéma*, no. 123 (septembre 1961), 28-31.

LeBot, Marc. « Nouveau roman : Sarraute, *Le Planétarium* ; Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe* ». *Europe*, 37 : 243-248 (novembre-décembre 1959).

Lebrun, Jean-Claude. « L'atelier de l'artiste » Paris : *Révolution*, le 29 septembre 1989.

Le Clec'h, Guy. « Surface et Profondeur ». *Preuves*, no. 78 (août 1957) : 89-91.

- Lecomte, Marcel. « L'Éloge de l'espace ». *Monde Nouveau-Paru*, no. 93 :73-75 (octobre 1955).
- Leenhardt, Jacques. *Lecture politique du roman : La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris : Éditions de Minuit, 1978.
- Lefebvre, Maurice-Jean. « Alain Robbe-Grillet : *La Jalousie* ». *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 5, 55 : 146-149 (juillet 1957).
- Leki, Ilona. *Alain Robbe-Grillet*. Boston : G. K. Hall, 1983.
- Lévi-Valenski, Jacqueline. « Figures féminines et création romanesque chez Alain Robbe-Grillet » dans *Figures féminines et roman*. Ed. Jean Bessière. Paris : Presses Universitaires de France, 1982, 125-41.
- « L'Herméneutique. Texte, lecture, réception ». *Texte. Revue de critique et théorie littéraire*. no. 3, 1984.
- Mackworth, Cecily. « Letter from Paris, Robbe-Grillet ». *Twentieth Century*, 166 : 456-458 (décembre 1959).
- Mandelkow, Karl Robert. "Probleme der Wirkungsästhetik", *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, vol. 2, 1970, 71-84.
- Manolescu, Florin. « Un exercice de reconstruction de la norme esthétique – Eminesco avant Berlin ». *Cahiers Roumains d' Études Littéraires: Revue Trimestrielle de Critique, d'Esthétique et d'Histoire Littéraires*. Bucharest, Romania, 1986, 3:71-78.
- Mathias, Pierre. « Dans le labyrinthe ». *Cahiers du Sud*, 353, 141-143 (1960).
- Matthews, Franklin J. « Un écrivain non réconcilié ». Préface pour Alain Robbe-Grillet. *La*

maison de rendez-vous. Paris : Union Générale d'Éditions, 1972.

Mauriac, Claude. « Alain Robbe-Grillet et le roman futur ». *Preuves*, no. 68 : 92-96 (octobre 1956).

« Books That Have Made News in Paris ». *New York Times Book Review*, 6 décembre, 1959, 56-57.

Meades, Jonathan. « Alain Robbe-Grillet : *The Immortal One*. » *Books and Bookmen*, 17, No.4 (janvier), 45.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

Merode, Jim. *The Political Responsibility of the Critic*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Milton, John. *Paradise Lost*. New York : Longman, [1998].

Minor, Anne. « *La Jalousie* ». *French Review*, 32 : 477-479 (avril 1959).

Morfaux, Louis-Marie. *Le Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris : Librairie Armand Colin, 1980.

Morrisette, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
The Novels of Robbe-Grillet. Ithaca : Cornell University Press, 1975.
 « Vers une écriture objective : Le Voyeur de Robbe-Grillet. » *Saggi e ricerche de letteratura*, 2 : 267-298, 1961.
 « Lecture de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ». *Critique*, 12, 146 : 579-608 (juillet 1959) ; traduit : « New Structure in the Novel : Jealousy by Alain Robbe-Grillet ». *Evergreen Review*, 3, 10 : 103-106, 164-190 (novembre - décembre 1959).

Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » dans *Feminisms*. An

Anthology of Literary Theory and Criticism. Ed. Robin R. Warhol et Diane Price Hernde. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1991, 438-48.

- Nadeau, Maurice. « Nouvelles formules pour le roman ». *Critique*. 11, 123-124 (août-septembre 1957).
- Ollier, Claude. « Ce soir à Marienbad ». *La Nouvelle Revue Française* (octobre 1961), 711-719.
- Oms, Marcel. *Alain Resnais*. Paris : Éditions Rivages, 1988.
- Pageaux, Daniel Henri. « La réception de l'œuvre littéraire ». Dans *Romanica Wratislaviensia XX. Acta Universitatis Wratislaviensis*. no. 635. Ed. Jozef Heistein. Wroclaw, 1983, 17-30.
- Picon, Gaétan. « Le problème du *Voyeur* ». *Mercure de France*, 325, 1106 : 303-309 (octobre 1955).
- Pingaud, Bernard. « Lecture de *La Jalousie* ». *Les Lettres Nouvelles*, 5, 50 : 901-906 (juin 1957).
 « *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet ». *Lettres Nouvelles*, 7, 24 : 18-20 (octobre 1959).
 « Alain Resnais ». *Premier Plan* (Alain Resnais), no. 18 (automne 1961), 3-24.
- Quéval, Jean. « *L'Année dernière à Marienbad* ». *Mercure de France*, no. 1180 (décembre 1961), 692-698.
- Rainoird, Manuel. « *Les Gommages* d'Alain Robbe-Grillet ». *Nouvelle Revue Française*, 1, 5 : 1108-1109 (juin 1953).

- Ramsay, Raylene L. *Robbe-Grillet and Modernity. Science, Sexuality, and Subversion.* Miami : University Press of Florida, 1992.
- Rees, Goronwy. « New Novels ». *The Listener*, 61, 1564 : 522 (19 mars 1959).
- Ricardou, Jean. sous la direction de. *Alain Robbe-Grillet/Colloque de Cerisy/Analyse-Théorie*. 2 volumes. Paris : Union Générale des Éditions, 10/18, 1976.
Problèmes du nouveau roman. Paris : Éditions du Seuil, 1967.
Pour une théorie du nouveau roman. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
Le nouveau roman. Paris : Éditions du Seuil, 1973.
Nouveaux problèmes du roman. Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Ricardou, Jean et Françoise van Rossum-Guyon, éds. *Nouveau Roman : Hier, aujourd'hui*. 2 volumes. Paris : Union Générale des Éditions, 1972.
- Roudiez Leon S. *French Fiction Revisited*. Elmwood Park, IL : Dalkey Archive Press, 1991.
- Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Préface de Philippe Sollers. Paris : France Loisirs, 1989.
- Rousseaux, André. « Dans le labyrinthe ». *Le Figaro Littéraire*, 3 octobre 1959, 2.
- Roussel, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris : A. Lemerre, 1918.
- Rousset, Jean. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*. Paris : Librairie José Corti, 1954.
- Royer, Jean-Michel. « Le Voyeur accéléré ». *Les Lettres Nouvelles*, 3, 29 : 144-148 (juillet – août 1955).

- Ruas, Charles. « An Interview With Michel Foucault » dans : Michel Foucault. *Death and the Labyrinth : The World of Raymond Roussel*. Traduit du français par Charles Ruas. Introduction par John Ashbery. Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1987, 169-186.
- Rustan, Marie-Josèphe. « Roman de l'objet ou roman de la personne ». *La Vie Intellectuelle*, 27 : 101-112 (octobre 1955).
- Saïd, Edward. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. Catherine Malamoud. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris : Gallimard, 1956.
- Sartre, Jean-Paul. *La Nausée*. Paris : Gallimard, 1938.
Situations II. Paris : Gallimard, 1948.
- Skwarczynska, Stefania. « Un cas particulier d'orchestration générique de l'œuvre littéraire ». *To Honor Roman Jakobson*. The Hague : Mouton, 1967, 1832-1856 (Janua linguarum, 33).
- Simon, Claude. *La route des Flandres*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1960.
Histoire. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967.
La bataille de Pharsale. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969.
- Sollers, Philippe, éd. *Théorie d'ensemble*. Paris : Éditions du Seuil, 1968.
Tel Quel, 91 volumes. Paris : Éditions du Seuil, 1960-1983.
L'Infini. Paris : Gallimard, 1983-1994.
« Le Rêve en plein jour ». *La Nouvelle Revue Française*, No. 11 (mai 1963), 904-911.

- Stoltzfus, Ben. *Alain Robbe-Grillet. Life, Work, and Criticism*. Fredericton, NB : York Press, 1987.
Alain Robbe-Grillet. The Body of the Text. Associated University Presses Inc., 1985.
Alain Robbe-Grillet and the New French Novel. Southern Illinois UP. Carbondale, 1964.
- Sturrock, John. *The French New Novel. Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*. London : Oxford University Press, 1969.
- Suleiman, Suzan. « Reading Robbe-Grillet : Sadism and Text in *Projet pour une révolution à New York* » dans *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1990, 51-71 ; 218-21.
- Tailleur, Roger. « *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais ». *Les Lettres Nouvelles*, no. 16 (juillet-septembre 1961), 164-169.
- Van Wert, William F. *The Film Career of Alain Robbe-Grillet*. Boston, Mass. : G. K. Hall & Co., 1977.
- Walker, David H. sous la direction de. *Rendez-vous*. London : Methuen, 1987.
- Ward, John. « Alain Robbe-Grillet : The Novelist as Director ». *Sight and Sound*, 37, No. 2, 1968 (printemps), 86-90.
- Weinrich, Harald. "Für eine Literaturgeschichte des Lesers". *Merkur*, vol. 21, 1967.
- Wetzel, Andreas. « Texte, monde, lecteur : l'aporie de l'esthétisme dans *Amants heureux amants* de Valéry Larbaud » dans « L'Herméneutique. Texte, lecture, réception ». *Texte. Revue de critique et théorie littéraire*. no. 3, Les

Éditions Trintexte, 1984 (63-85).

Yale French Studies. no. 24. New Haven : Yale University Press, été 1959.

Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London/New York : Verso, 1989.