



HAL
open science

Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français : entre tension et passion

Nabil Najjara

► **To cite this version:**

Nabil Najjara. Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français : entre tension et passion. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20028 . tel-00949178

HAL Id: tel-00949178

<https://theses.hal.science/tel-00949178>

Submitted on 19 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Nabil Najjara

Le 08 juin 2012

Titre :

Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français :
entre tension et passion

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

LLA Créatis (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

M. Guy Larroux, Professeur Université Toulouse 2 - Le Mirail

Rapporteurs :

M. Vincent Jouve, Professeur Université de Reims Champagne-Ardennes

M. Braud Michel, Professeur Université de Pau et des Pays de l'Adour

Autre(s) membre(s) du jury :

M. Gaudard François-Charles, Professeur Université Toulouse 2 - Le Mirail

Université de Toulouse II – Le Mirail

(Université de Toulouse)

**Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français :
entre tension et passion**

Par

Nabil Najjara

Sous la direction de

M. le Professeur Guy Larroux

Thèse présentée à l'université de Toulouse II – Le Mirail
En vue de l'obtention du diplôme de Doctorat de l'Université de Toulouse
Spécialité : Lettres modernes

N° d'ordre :

Université de Toulouse

Année 2012

Thèse

Pour l'obtention du
Diplôme de Doctorat de l'Université de Toulouse

Présentée

A l'Université de Toulouse II-Le Mirail

Par

Nabil Najjara

Discipline : Lettres modernes

Unité de recherche : LLA

Soutenue publiquement le 08 Juin 2012

Jury

M. LARROUX Guy (Université de Toulouse II- Le Mirail) Directeur de recherche

M. BRAUD Michel (Université de Pau) Rapporteur

M. JOUVE Vincent (Université de Reims) Rapporteur

M. GAUDARD François-Charles (Université de Toulouse II) Membre du jury

Résumé

L'objet de cette recherche est de revisiter la notion d'intrigue dans le Nouveau Roman après une campagne de dénigrement théorique menée par certains nouveaux romanciers. Une reconsidération qui s'inspire essentiellement des travaux de Paul Ricœur sur « La Mise en intrigue » et qui se fonde principalement sur les études récentes de Raphaël Baroni sur « la tension narrative ».

Dans la première partie il s'agit de remettre en perspective littéraire et critique cette notion en la confrontant au roman dit « traditionnel » et en parcourant les travaux nombreux des écrivains, critiques et théoriciens qui ont abordé cette question.

La deuxième partie est concrètement une mise en chantier où sont éprouvées les idées de fiction, de passion, de suspense et de tension.

Enfin la dernière partie est une sorte de reprise d'un modèle précis d'intrigue qui est celui du roman policier dans la perspective de mettre en évidence son aspect passionnant et passionnel.

Mots-clés : L'intrigue / le Nouveau Roman / la fiction / la passion / le suspense / la curiosité / la surprise / la tension narrative / le structuralisme / la théorie de la réception.

Abstract

The object of this research is to revisit the notion of “intrigue” in the new novel after a campaign of theoretical belittlement led by certain new novelists. A reconsideration which is essentially inspired by Paul Ricœur’s works on “ the stake in intrigue” and which is based mainly on the recent studies of Raphaël Baroni on the narrative tension.

In the first part it is question of handling in literary and critical perspective this notion by confronting it with the so-called “traditional” novel and by examining the numerous works of the writers, the critics and the theorists who approached this question.

The second part is concretely and deeply analysed where the ideas of fiction, passion, suspense and tension are studied.

Finally the last part is a kind of resumption of precise model of “intrigue” which is the one of the detective novel in the perspective to bring to light its fascinating and passionate aspect.

Keywords: Intrigue, The New Novel, fiction, passion, suspense, curiosity, surprise, narrative tension, structuralism, theory of reception.

Table des matières

Résumé	4
Abstract	5
Table des matières	6
Dédicace	10
Avant-propos	11
Introduction générale	12
Première partie : L'intrigue en question	22
1- Le roman traditionnel	27
A- La vraisemblance	28
B- La linéarité	30
C- La causalité	32
D- Complétude et unité	34
E- Le dispositif du dénouement	36
2- Henry James	44
3- L'intrigue dans le nouveau roman	50
A- « Le front du refus »	52
B- L'avènement du rien	57
C- Le modèle générique	62
D- Le référent, le signifié et la langue	65
a- La mouvance du système référentiel	65
b- Description, culture et articulation	68
c- Intrigue et référence dans la conception simonienne de la langue	75
4- Le retour critique de l'intrigue	82
A-Tzvetan Todorov.....	82

B- Paul Ricoeur.....	86
5- Raphaël Baroni	96
A- Baroni et l'anti-structuralisme	96
B- La tensivité dans le nouveau roman	99
C- Tension narrative et mise en intrigue	104
Deuxième partie : Fiction, récit et intrigue	114
1- Fiction, récit et intrigue	115
2- Temps et tension dans le nouveau roman	121
3- Espace et tension dans le nouveau roman	135
A- <i>La Mise en scène</i> : entre espace et tension	137
a- La naissance du récit et l'espace du doute	137
b- l'itinéraire de Lassalle entre simplicité et complexité	140
B- <i>Le Maintien de l'ordre</i> entre tension et aveuglement	143
C- Le quotidien et la métaphore du labyrinthe	145
4- Description et tension dans le nouveau roman	150
A- « L'humanisme tragique »	153
B- Description et tension dans <i>La Jalousie</i>	156
C- Robert Pinget	159
5- Réécriture et tension dans le nouveau roman	167
6- Paroles et tension dans le nouveau roman	179
A- Robert Pinget : la polyphonie des voix	191
B- <i>Quelqu'un</i> : régresser / digresser / progresser	198
7- Brutalité, scène et représentation	203
A- Brutalité de la scène	206
B- L'irreprésentable	215

8- Les ruines de l'écriture ou l'écriture de la ruine	220
A- Les ruines de la mort ou les ruines de la renaissance	222
C- Description, métaphore et paroles de la ruine	225
D- La ruine en dérélition	231
E- Les ruines : une esthétique de la rupture	235
9- Tension et réception dans le nouveau roman	240
A- Suspense et curiosité dans les théories de la réception	245
B- Les fonctions thymiques	251
a- La curiosité	252
b- Le suspense	259
c- La surprise	266
10 – Les phases de l'intrigue	270
A- Le nœud	270
B- Le retard	272
C- Le dénouement	276
Troisième partie : Quête policière et univers fictionnel	280
1- La notion de genre	281
2- Le roman policier et le nouveau roman	386
3- L'énigme du récit	392
4- Défaut d'explication.....	301
5- La mort, histoire d'un drame	304
6- L'enquête dans le nouveau roman	313
A- Le mari mène l'enquête	315
B- L'enquête et la confusion des rôles	317
C- Le mystère de la personnalité	322
D- L'enquête métaphysique	324
E- Jubilation formelle et quête sémantique	327

7- L'introuvable identité	331
8- La question de la paralipse	334
9- Analogies ou fausses pistes	337
A- Analogies	337
B- Retournements	339
10- Dénouement ou clôture impossible	344
11- Jeu et tension	353
12- Au-delà du Nouveau Roman	363
Conclusion générale	367
Bibliographie	374

Dédicace

A mes parents

A ma sœur

A mes amis

A mon petit frère

Avant-Propos

Au terme de ce travail de recherche, je tiens à exprimer mes vifs remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de cette thèse.

J'adresse spécialement mes remerciements les plus sincères à Mr. Guy Larroux qui s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce travail. Ses encouragements, ses conseils et le temps qu'il a bien voulu me consacrer m'étaient d'un grand appui.

Je remercie enfin ma famille et mes amis qui m'ont toujours soutenu et encouragé.

Introduction générale

Certains nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute ont critiqué l'intrigue au sens « classique » dans leurs écrits théoriques. Cette mise en question nous semble en déphasage par rapport aux textes fictionnels du nouveau roman. Etant le produit d'une comparaison entre la fiction et le métadiscours, cette constatation révèle à quel point il subsiste des malentendus et des raccourcis qui faussent et dénaturent le « sens de l'intrigue » dans le nouveau roman.

Cette première constatation de lecture a stimulé une recherche qui aura comme objet d'étude fondamental la réhabilitation d'une notion faussement simplifiée par les nouveaux romanciers. Il s'agit de la question problématique de l'intrigue. Elle est problématique parce qu'elle véhicule un certain nombre de malentendus et de préjugés. Mais en même temps elle est essentielle et constitue une composante importante dans le récit parce qu'elle est au cœur des conceptions formalistes et fonctionnalistes¹ de la narrativité.

Cette position centrale était acquise déjà depuis *La Poétique* d'Aristote mais une mise au point semble être nécessaire de manière à montrer comment cette notion a été réinterrogée par la narratologie « post-classique » selon l'expression de David Herman et comment cette nouvelle approche est susceptible de redorer le blason de l'intrigue au sein du nouveau roman. Cette nouvelle orientation va permettre de redynamiser ce concept, de stimuler des attributs souvent ignorés par les théoriciens du nouveau roman et ceci en essayant de l'approcher par le biais de l'acte de lecture, de la tension narrative² qui l'anime et la mine.

Les travaux de Baroni ont formé l'assise théorique de ce travail de recherche étant donné que la conception de l'intrigue qu'il expose dans ses ouvrages recoupe l'idée que nous nous faisons de cette notion. Il explique que la constitution de l'intrigue se fonde sur une « réticence » manifeste parce que l'histoire apparaît comme étant provisoirement incomplète, ce qui déclenche une attente. Le nœud se charge d'intriguer le lecteur en le poussant à émettre des pronostics sur la suite du récit, le retard aura ainsi pour fonction d'entretenir la curiosité ou le suspense. Ainsi on voit que Baroni reconceptualise l'intrigue en proposant qu'on fasse d'elle une lecture passionnante au lieu d'une lecture réifiée, qui masque sa visée rhétorique, sa performance réceptive et

¹ Les travaux de Paul Ricœur fondés sur « la mise en intrigue » consacrent cette définition fonctionnaliste.

² Raphael, Baroni, *La tension narrative*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 20007.

interactive, ses dimensions passionnelles (surprise, curiosité, suspense) et cognitives (pronostics, diagnostics). La reconceptualisation de Baroni va entrer en fusion et en confrontation avec la vision de Paul Ricœur qui insistait sur le pouvoir de configuration inhérent à l'intrigue.

Dans cette perspective théorique, nous voulons reconsidérer la relégation de cette question dans la sphère des « notions périmées » comme le proposait Alain Robbe-Grillet, en critiquant sa relégation « structuraliste » dans le registre des thèmes, fonctions ou motifs du récit, au détriment des rapports complexes qui se tissent entre le contenu et la manière d'intriguer, et la visée esthétique de la mise en intrigue des événements. Du coup, on envisage de chasser cet apriori théorique qui réduit l'intrigue du nouveau roman à une armature narrative, vidée de tout contenu sémantique et incapable de tenir le lecteur en haleine. Pour cela, nous avons choisi une approche qui soit dynamique en considérant l'intrigue comme un « dispositif intrigant »³ fondamentalement lié au code herméneutique.

Donc il ne suffit pas de mettre en scène un conflit ou une quête mais il faut encore amener le lecteur à se poser des questions sur la suite du conflit, sur le développement ultérieur de la quête. Sur ce point on verra que les histoires du nouveau roman réussissent ce tour de force qui consiste à maintenir en permanence l'intérêt du lecteur parce que la mise en intrigue favorise le suspense et suscite la curiosité. Cette reconceptualisation va signer le retour « post-classique » de l'intrigue, une relecture, une réhabilitation, après une campagne de dénigrement théorique qui nous semble en déshérence par rapport à sa véritable nature, à son potentiel passionnel et émotif.

Pour contextualiser cette question, l'intrigue relève autant de la narratologie modale de Genette que de la narratologie thématique. Or il paraît qu'elle était monopolisée, prisée par le second courant au détriment du premier. Claude Bremond par exemple creusait le terrain du signifié sans se soucier des rapports pouvant exister avec le signifiant. Toutefois, nous pensons que de nombreuses intrigues se construisent en se basant sur quelques figures analysées par la poétique genettienne⁴ : la paralipse, la prolepse, l'analepse, bouleversement de la chronologie, les variations de focalisation ou de point de vue qui favorisent la limitation stratégique de l'information narrative ou l'intensification d'une scène via le phénomène de l'immersion. Mais ce qui manque à cette poétique pour devenir une véritable rhétorique de l'intrigue c'est de mettre en

³ Roland, Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris, 1970.

⁴ Gérard, Genette, *Discours du récit*, Seuil, coll. « Points », 2007.

réseau les figures du récit, de les interpréter de manière fonctionnelle et de les rattacher à une théorie de la lecture. Cette dimension esthétique d'actualisation va entrer en interaction avec la dimension « discursive » et rhétorique de l'intrigue. Ainsi ne s'agit-il plus seulement de voir comment le texte se déploie pour intriguer le lecteur mais de voir aussi comment ce dernier interagit avec le récit intrigant. Cette réciprocité est un trait essentiel qui définit le sens de l'intrigue dans le nouveau roman. De ce fait, nous allons passer du substantif « intrigue » au verbe « intriguer » afin de réaliser cette entreprise de dynamisation que nous planifions. Johanne Villeneuve écrivait dans son ouvrage relativement récent⁵ que l'intrigue participe autant du jeu que de l'ordre, de la structure, de la configuration narrative. Il soutenait l'idée selon laquelle l'intrigue réalise autant la discordance orchestrée par le discours que la concordance de l'histoire par le récit.

Pour réhabiliter l'intrigue dans le nouveau roman nous envisageons par conséquent de jeter des ponts entre les analyses structurales « classiques » et les nouvelles approches rhétoriques, poétiques, esthétiques et interactives. Nous allons décrire les fondements épistémiques, théoriques, passionnels et thématiques de cette notion en nous référant aux textes du nouveau roman dans une tentative de confirmation d'une intuition de lecture qui ne réduit pas l'intrigue à une « séquence narrative » mais qui la cerne comme une tension, comme une énergie qui passionne et divertit.

Cette voie est peu arpentée en France alors qu'elle a été défrichée depuis longtemps à l'étranger. Si on regarde par exemple les travaux narratologiques anglo-saxons ou germaniques, force est de constater que l'intrigue est comprise comme la synergie de plusieurs aspects : rhétorique, fonctionnel, cognitif et interprétatif. Pour être plus concret, on peut citer brièvement les travaux de Meir Sternberg⁶, ceux de Marie-Laure Ryan⁷ ou de David Herman⁸ ou encore les travaux de Peter Brooks⁹. Tous ces travaux ont une approche dynamique de l'intrigue qui contraste avec son figement

⁵ Johanne, Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Presses de l'université Laval, Laval, 2003.

⁶ Meir, Sternberg, « Telling in time (II) : Chronology, Teleology, Narrativity », *Poetics Today*, N°13, 1992, pp.463-541.

⁷ Marie-Laure, Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.

⁸ David, Herman, *Story Logic : Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska, Lincoln, 2002.

⁹ Peter, Brooks, *Reading for the plot : Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.

structuraliste et qui est en relation avec la dimension fonctionnelle, psycho-affective et affective de la lecture.

Donc il nous semble intéressant de mettre à jour cette notion pour le public francophone après un certain immobilisme structuraliste, un immobilisme accentué par une « campagne » de détraction menée par certains nouveaux romanciers dans les années soixante et soixante-dix. Cette notion que l'on croyait bien connue est en réalité porteuse de plusieurs réseaux de signification, elle est beaucoup plus complexe et transcende de loin les conceptualisations « classiques » ou standard qui lui sont faussement attribuées. L'intrigue devrait briser les chaînes lourdes du structuralisme qui l'accablent et se détacher de ce paradigme étouffant en embrassant d'autres cadres conceptuels qui soient moins figés et plus dynamiques, afin de la dépoussiérer des préjugés qui la parasitent et afin de la dégager un peu de son passé théorique aboulique.

Extraire l'intrigue de son inscription purement formelle ne signe pas sa mort. Il nous paraît clair qu'elle ne disparaît pas si on introduit d'autres paradigmes et si on la conçoit dans un cadre interactif, dans une mouvance interprétative en analysant ses effets esthétiques, cognitifs et ses valeurs passionnelles. Mais nous tenons ici à préciser que cette nouvelle approche ne vient pas s'agripper ou se rajouter au modèle structuraliste, elle ne se pose comme étant un simple préalable à une « reformulation post-classique », en ouvrant la voie au point de vue de l'interprète. Et en même temps, on n'ira pas occulter les outils descriptifs de la narratologie structurale qui seront toujours opérants et utiles pour une perspective « post-classique ». Il s'agit précisément de dissiper les malentendus tenaces qui enferment l'intrigue dans un usage univoque et dans un rôle minimaliste, simpliste, de configuration qui ne répond pas à ses aptitudes et à ses attributs nombreux et cruciaux et qui ne sont pas reconnus par les théoriciens du nouveau roman et par certains critiques de l'époque.

Cette notion est susceptible de désigner des phénomènes à priori incompatibles. *La Modification* de Michel Butor pouvait donner lieu à deux discours différents. Un narratologue « classique » dira que le récit est dépourvu d'intrigue du fait de l'absence d'événements déclencheurs, alors que pour un narratologue « post-classique », il lui sera aisé de démontrer comment la narration se noue, comment le récit intrigue, en jouant sur une représentation incomplète, sur un tableau provisoirement tronqué, sur une attente exaspérée (de sens, de quelqu'un, de quelque chose).

Avant de présenter sommairement les parties qui vont charpenter ce travail de recherche et avant d'expliquer les raisons qui ont déterminé le choix du corpus, il nous incombe de retracer brièvement l'histoire du concept « classique » d'intrigue. Ce retour à la genèse est important pour mieux comprendre son évolution et pour mieux apprécier son dynamisme.

Aujourd'hui en France le modèle « standard » de l'intrigue semble inusable, enraciné, fortement ancré dans les manuels scolaires et ceci serait le produit du désintérêt des chercheurs qui n'ont pas œuvré à réactualiser certains « acquis » de la narratologie structuraliste. Si on cherche une filiation à ce concept, on sera amené à mentionner Aristote et la notion centrale de *holos* qui préconise la totalité et qui stipule l'unité du *mythos* tragique : « *De même que les autres arts d'imitation, l'unité d'imitation résulte de l'unité de l'objet, de même l'histoire – puisqu'elle est imitation d'actions – doit être imitation d'une action une et formant un tout.* » (Aristote¹⁰ 1451 a, 30). Cet ancêtre, encore influent, a été remis en lumière grâce aux travaux de Paul Ricœur sur le récit¹¹.

La conception de l'intrigue s'est aussi inspirée des travaux des formalistes russes et en particulier de la fameuse étude menée par Vladimir Propp sur le conte merveilleux. Propp avait cette ambition de recenser et de classer les thèmes, les types et les motifs des contes du monde entier, dans une perspective comparatiste et historique. Ce projet l'a conduit à supposer que l'ensemble des contes merveilleux dérivait d'un même prototype dont la reconstitution postérieure se fait à partir de ses vestiges. Cette conclusion avait été chaleureusement accueillie en France durant les années soixante et soixante-dix. On pensait que le prototype du conte merveilleux russe est parfaitement applicable à l'ensemble des récits. Cette logique de généralisation prenait en considération la sémantique de l'action et passait sous silence la manière dont cette action est racontée et son contexte. Cette approche « immanente » du récit suppose la possibilité d'analyser le signifié en faisant abstraction de sa matière discursive ou de sa dimension pragmatique. Claude Bremond était l'initiateur de cette opération d'abstraction lorsqu'il avait articulé son fameux schéma en triade. Un schéma érigé pendant longtemps en la formule unique du récit, à la base de tout processus événementiel ou actionnel. Mais en 1974, Paul Larivaille avait ramifié ce schéma qui devenait quinaire puisqu'il tenait en compte les états initiaux et finaux :

¹⁰ Citation tirée de la traduction de Michel Magnien de la *Poétique*, Le livre de Poche, 1990, p.98.

¹¹ Paul, Ricœur, *Temps et récit*, Seuil, Paris, 1983-1985.

❖ La séquence narrative élémentaire selon Paul Larivaille ¹²

<p>I Avant Etat initial Equilibre 1</p>	<p>II Pendant Transformation (agie ou subie) Processus dynamique</p>			<p>III Après Etat final Equilibre 5</p>
	<p>2 Provocation</p>	<p>3 Action</p>	<p>4 Sanction</p>	

A son heure, Le schéma de Larivaille pouvait servir de norme référentielle servant à décrire la structuration de tout récit qu'il soit écrit ou oral, fictionnel ou réel, paralittéraire ou ordinaire. Cette plasticité s'explique par le fait qu'il est impossible d'imaginer un récit sans histoire. La souplesse de ce schéma justifie son succès inégalé mais elle masque aussi les différences significatives qui peuvent exister entre les genres narratifs. Cette normalisation s'intensifie et se métamorphose en « code culturel », une structure mentale, partagée entre le producteur et le destinataire du récit. Ce dernier mobilise le schéma quinaire pour décrypter la structure du récit. Ce décryptage est la conséquence logique d'une compétence cognitive élémentaire et universellement partagée, qui représente les événements dans le dépliement temporel exigé par le schéma de Larivaille (Provocation, Action, Sanction, Transformation d'un état initial en état final).

Mais nous pensons que ce schéma ne révèle pas l'expérience esthétique du lecteur, cette expérience qui permet de ressentir la présence d'une séquence qui se noue et de savourer le sens, la valeur et la visée de l'intrigue. Le modèle structuraliste lave l'intrigue des scories de la passion et propose une lecture savante ou plutôt une relecture interprétative où la curiosité, le suspense et la surprise sont absents du fait qu'ils sont décalés ou inactuels. Roland Barthes défendait la relecture et méprisait la

¹² Paul, Larivaille, « l'analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n°19, 1974, p.387.

lecture de consommation, « dévoreuse d'histoire » : « *La relecture, opération contraire aux habitudes commerciales et idéologiques de notre société qui recommande de « jeter » l'histoire, acheter un autre livre, et qui n'est tolérée que chez certaines catégories marginales de lecteurs (les enfants, les vieillards et les professeurs »), la relecture est ici proposée d'emblée, car elle seule sauve le texte de la répétition.*»¹³

Sans nier le modèle classique, nous nous sommes engagés sur un terrain nouveau ou plus au moins mouvant pour signaler les angles morts de la conception structuraliste de l'intrigue et pour montrer surtout les dimensions esthétiques, rhétoriques et sémantiques de la séquence intrigante dans le cadre spécifique et restreint du nouveau roman. Cette voie ne signifie pas faire table rase de l'apport précieux de la narratologie structuraliste. Au contraire elle va re-exploiter cet apport, le compléter, le revisiter et le creuser dans une perspective qui tient compte de l'actualisation faite par le lecteur, qui met en évidence ses émotions, ses réactions et qui ne conçoit pas l'intrigue comme une forme totalitaire, renfermée et linéaire mais comme un processus dynamique, tâtonnant, où virtualités et actualisations progressives se marient.

Donc notre approche n'élimine pas radicalement les « acquis » précieux du structuralisme mais elle les utilisera surtout au cours de la seconde grande partie de cette thèse et même si rupture il y a, elle se fait dans une même tradition. Autrement dit, la narratologie post-classique comme la narratologie classique puisent leurs ressources du même héritage, c'est-à-dire celui d'Aristote. En effet, les réflexions concernant *la catharsis* ont fermenté le post-structuralisme. « La reconnaissance », « les brusques renversements de fortune » suscitent des effets esthétiques comme la surprise, la crainte et la pitié. Dans la continuité de cette tradition Meir Sternberg avait proposé de replacer la surprise, la curiosité et le suspense au cœur de sa définition de l'intrigue, en critiquant simultanément la conception structuraliste, qui, selon lui a « dépoétisé », « démotivé » et même « dés-intrigué » l'intrigue.

Prolongeant les idées de Sternberg, Raphael Baroni a eu cette « intuition géniale » de réunir ces trois virtualités (surprise, curiosité, suspense) sous une bannière commune : la tension narrative. Celle-ci est comprise comme la part énergétique qui dynamise l'intrigue et qui lui donne son épaisseur et sa force. De notre côté nous allons mettre en chantier cette tension en l'appliquant à des textes du nouveau roman dans la perspective intuitive de confirmer ou d'infirmer cette impression qui est la nôtre et qui

¹³ Roland, Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. « points », Paris, 1970, p.20.

considère l'intrigue du nouveau roman comme un processus qui divertit, émeut et passionne et non comme une trame sans pathos. Donc le recadrage est une nécessité pour désamorcer les métarécits des nouveaux romanciers qui faussent et court-circuitent une notion munie d'un pouvoir passionnel et d'une capacité interactive, qui attire, fascine et tient le lecteur en haleine.

Sans abandonner entièrement le projet d'une description formelle de l'intrigue et en mettant l'accent sur la dynamique de l'interprétation et de la réception, nous allons montrer que configurer et intriguer ne s'opposent pas mais se superposent et dévoilent le sens dynamique de l'intrigue au sein du nouveau roman. Ce dynamisme est suscité par les interprétations opposées et par les réticences nombreuses incluses dans le récit intrigant. Par exemple là où certains critiques considèrent un roman de Robbe-Grillet comme étant dépourvu d'intrigue, d'autres soutiennent un point de vue exactement opposé pour dire la richesse interprétative et la force attractive de l'histoire racontée. Donc les deux approches paraissent analyser et viser la même chose, mais ce qu'elles saisissent à la fin se révèlent étranger. Face à cette opposition nous avons choisi d'adopter l'approche post-structuraliste car elle vise non seulement à comprendre la manière dont se noue le récit réticent, mais elle cherche aussi à définir la nature ontologique de l'intrigue, ses composantes non seulement textuelles, mais aussi cognitives, passionnelles et même existentielles. Ce choix implique de veiller à ce que le corpus de référence soit l'illustration de l'extension que nous souhaitons donner au concept problématique d'intrigue.

Dans cette logique et pour préserver les valeurs heuristiques de l'intrigue, nous avons choisi des romans que le lecteur ordinaire juge effectivement « intrigants ». Les potentiels passionnel, énigmatique, affectif et pragmatique sont les premiers critères qui nous ont amené à choisir les livres de Robbe-Grillet, de Robert Pinget et de Claude Ollier. *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *La Mise en scène* (1958), *Le Maintien de l'ordre* (1961), *L'Inquisiteur* (1962), *Quelqu'un* (1965) ou encore et *l'Échec de Nolan* (1967) forment le corpus principal et référentiel de notre travail de recherche. Le choix porté sur ces livres en particulier s'explique par le fait que ces récits sont tendus par un suspense ou une énigme et que les interprétations éventuelles vont à l'encontre des métarécits de ces mêmes auteurs qui relèguent l'intrigue dans la moule des notions obsolètes. Ces récits sont aussi sous-tendus par une « tension narrative » qui structure l'histoire, qui attire, séduit et montre que la construction de l'intrigue dans le nouveau roman obéit simultanément à des règles narratives, formelles et à des considérations

cognitives, thématiques et passionnelles. La force et l'intérêt de ces romans résident dans cette capacité générique et spécifique au nouveau roman qui consiste à déployer (configurer) des séquences d'action en même temps qu'ils génèrent du *Pathos* : du suspense, de la curiosité et des surprises. Ces récits noués sont choisis parce qu'ils déploient des trésors d'ingéniosité, de virtualités, d'éventualités, de pronostics qui soulignent le caractère dynamique, incertain et foisonnant de l'intrigue du nouveau roman, à l'encontre des présupposés théoriques (*Pour un nouveau roman* (1963), *L'Ere du soupçon* (1956) ...) qui la réduisent à une forme inerte, figée, ayant qu'un rôle configuratif.

Notre idée de base c'est que l'intrigue n'est pas un rat de laboratoire, c'est une espèce bien vivante, sauvage, ayant une dynamique et un foisonnement qui lui sont propres. Pour la comprendre nous entreprenons d'épouser la posture de l'éthologue pour voir ses manifestations dans son milieu (le récit), comment elle se comporte et quelles sont ses fonctions dans son écosystème. Cette posture ne va pas signifier la mise à mort du travail important du biologiste qui dissèque, répertorie et baptise les « organes intérieurs » de l'intrigue ; les deux postures vont se compléter, fusionner bien qu'elles paraissent très différentes mais ce qui les rassemble c'est la visée de la recherche, c'est-à-dire la réhabilitation d'une notion « injustement » dévalorisée par les tenants du nouveau roman.

C'est pourquoi la thèse sera composée de trois parties principales : la première aura comme objet d'étude principal la mise en perspective littéraire et théorique de cette notion en parcourant les travaux nombreux des écrivains, critiques et théoriciens qui ont abordé la question de l'intrigue. Ce travail préliminaire d'exposition théorique nous semble nécessaire pour circonscrire les contours lisses et glissants d'une notion apte à susciter les malentendus. Dans la seconde partie nous allons creuser ce concept avec plus de précision en nous référant aux textes du nouveau roman. L'intrigue n'est pas un objet arbitraire, mais une notion pragmatique, dynamique, interactive et passionnelle. Une « mise en chantier » réelle qui sera réalisable en mobilisant des techniques relatives à la narratologie classique et en recourant aux procédés relatifs à la théorie de la réception et en particulier les travaux précieux et utiles de Raphael Baroni qui mettent en valeur le caractère incertain, passionnel et interactif de l'intrigue en parlant justement de la « tension narrative ». La reformulation « post-classique » sera en mesure de montrer que l'intrigue est une expérience aussi bien passionnelle

qu'intellectuelle, elle n'est pas faite que de mots mais elle est aussi façonnée et modelée par notre volonté.

Dans la troisième partie, il sera question d'exploiter les procédés offerts par le genre policier dans la perspective de mettre en évidence l'aspect passionnant, attirant et intrigant de l'intrigue du nouveau roman. L'enquête, l'énigme, les indices... autant d'éléments appartenant au roman policier et qui vont constituer des pistes de recherche intéressantes pour confirmer ou infirmer notre idée de base qui conçoit l'intrigue du nouveau roman comme une expérience vivante et non comme un squelette mort et figé. Le modèle policier n'est pas retenu dans un esprit comparatiste mais dans une logique pragmatique afin d'éclaircir, de tester et d'évaluer le bien-fondé des conclusions formulées au terme du second chapitre.

Première partie
L'intrigue en question

Pour déterminer les caractéristiques de la notion d'intrigue dans le nouveau roman et pour mieux cerner sa position et sa valeur au sein de ce groupe, il convient, à notre sens, de recenser et d'analyser les différents modes de traitement de cette notion en commençant par le modèle narratif balzacien. Mais ce détour est-il vraiment nécessaire ? Ce retour en arrière permet-il réellement de définir les caractéristiques de l'intrigue et d'éclaircir ses contours problématiques ? Et d'ailleurs qu'est-ce qui justifie une telle rétrospection ? Si nous avons choisi d'aborder la question de l'intrigue dans le nouveau roman en essayant de rappeler son statut dans le roman « traditionnel », c'est que la plupart des nouveaux romanciers, au moment de la construction anecdotique de leurs romans, refusent, avec opiniâtreté, de réutiliser et de reprendre les formules de l'intrigue traditionnelle.

Robbe-Grillet, par exemple, fustige l'emploi systématique de l'intrigue au sens classique et la classe parmi les « notions périmées ». Dans son ouvrage théorique *Pour un nouveau roman*, il critique avec ironie la cohérence qui distingue l'intrigue classique, son déroulement linéaire, sa complétude sémantique et son équilibre qui traduit : « l'image d'un univers stable, cohérent, continu (...) [et] entièrement déchiffrable. »¹⁴ Marquée par l'esprit contestataire qui anime les nouveaux romanciers, Nathalie Sarraute conteste, elle aussi, dans *L'Ere du soupçon*, les principes constitutifs de l'intrigue traditionnelle. Elle considère que le romancier n'est pas simplement et uniquement un raconteur d'histoires, mais il est aussi un éveilleur de sensations et de « tropismes », un scripteur qui décrit les mouvements et les drames intérieurs des personnages plus que les péripéties et les situations de la vie quotidienne. D'ailleurs, elle obtient en 1964 le Prix International de la littérature pour son roman *Les Fruits d'or*, un texte sans intrigue où l'anonymat et l'absence du monde extérieur sont poussés à l'extrême. Dans ce même contexte litigieux, Jean Ricardou propose de définir le roman traditionnel comme « le récit d'une aventure » et présente le roman moderne comme « l'aventure d'un récit » : le premier, selon lui, s'efforce de fasciner le lecteur ; ce sont les passions, les idées, les événements et les péripéties de la vie qui subjuguent le lecteur tandis que les pages tournent comme toutes seules et que le texte, en sa transparence, a en quelque façon disparu. Le second type de roman, à l'inverse s'applique à éveiller le lecteur : établissant une permanente distance, il présente les passions, les idées et les péripéties de la fiction comme des effets du travail du texte.

¹⁴ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, Paris, 1963, p. 31.

Lire le texte moderne ce n'est pas être victime d'une illusion de réalité, c'est se montrer attentif à la réalité du texte, c'est accéder à une intelligibilité nouvelle ; celle des lois de sa production, celle des principes de sa génération et de son organisation.

Certes, les nouveaux romanciers accordent un intérêt particulier à la forme du récit, aux procédés narratifs et aux détails esthétiques qui construisent l'architecture de leurs romans. Le mouvement de l'écriture acquiert une position centrale au sein du récit, une position plus importante que celles des passions et des drames. Aussi lancent-ils, dans leurs écrits théoriques, des attaques virulentes à l'encontre des propriétés classiques de l'intrigue dans le roman du XIX^{ème} siècle et s'efforcent-ils de réinventer le roman en introduisant de nouvelles formes romanesques et en adoptant des styles d'écriture différents, souvent marqués par des incohérences diégétiques, par des trous narratifs, favorisant ainsi l'incompréhension sémantique et semant le doute dans l'esprit du lecteur.

Tout ceci est vrai, mais il serait erroné d'assimiler la production littéraire des nouveaux romanciers à un simple jeu formel où la notion d'intrigue perd sa signification et disparaît totalement. Dans ce sens là, Michel Butor s'est aperçu : « *qu'on ne pouvait parler de roman que lorsque les éléments d'une œuvre s'unifiaient en une seule histoire.* »¹⁵ L'intrigue ne devient ni un prétexte qui justifie l'introduction formelle du récit ni une donnée esthétique vaine et inutile qui ne retient pas l'attention du lecteur. C'est une notion centrale que l'on retrouve dans la plupart des œuvres écrites par les nouveaux romanciers ; elle s'y propage d'une manière diffuse et implicite, acquiert au niveau de la narration un rôle fédérateur et sa présence, bien qu'elle soit subtile et dissimulée, constitue un point de fixation, un lieu d'ancrage, qui envoûte le lecteur et interpelle en même temps sa vigilance et sa participation. Il est donc illogique d'occulter cette dimension anecdotique, de gommer la présence d'un récit qui s'articule autour d'une aventure et ceci nous a été explicitement démontré à travers les analyses de Bruce Morissette qui portent sur les premiers romans de Robbe-Grillet. Le critique nous a montré que les écrits de l'écrivain présentent des intrigues, développent des passions et créent des histoires qui s'entrecroisent pour livrer un récit pourvoyeur de suspens et stimulus d'imagination. Mais la gestion de l'intrigue et ses modes d'exhibition dans le nouveau roman n'obéissent pas aux conventions de la narration traditionnelle telle qu'elle apparaît, par exemple, dans le roman balzacien. Le

¹⁵ Michel, Butor, *Répertoire II*, ed. Minuit, Paris, 1964, p. 293.

faisceau de divergences entre ces deux formes souligne à quel point le nouveau romancier veut se détacher des règles et des normes formelles et thématiques imposées par le roman traditionnel.

Ce détachement, cette démarcation qui semblent être les premières conditions et les premières bases de la création du nouveau roman, sont accompagnés de réquisitoires lancés à l'encontre de l'intrigue au sens classique. Ces critiques sont d'abord explicites puisqu'elles sont facilement repérables dans les manifestes théoriques des nouveaux romanciers. Puis elles deviennent plus implicites et se manifestent surtout sous les plis de l'écriture, une écriture décousue qui déjoue les propriétés de l'intrigue classique offrant l'occasion aux tenants du nouveau roman d'instituer de nouvelles formes qui soient en adéquation avec les métamorphoses de la vie moderne. Donc, non seulement l'intrigue dans le nouveau roman contraste avec celle du roman traditionnel mais elle se tisse et se construit en adoptant une stratégie qui privilégie l'opposition et la confrontation ; elle apparaît comme l'envers de l'intrigue classique puisque toutes les nouvelles caractéristiques et toutes les nouvelles formes qu'elle revêt témoignent de ce lien de contradiction et de désunion.

La remise en question de l'intrigue classique et son caractère dit « périmé » préfigurent une autre conception romanesque qui vise à récuser sa linéarité, sa cohérence, son déroulement chronologique et qui veut surtout montrer que l'intrigue dans le nouveau roman dépend de « la conscience parcellaire d'un sujet ». Ainsi nous semble-t-il que le discernement de cette notion, sa définition et l'éclaircissement de ses caractéristiques qui peinent parfois à se révéler à cause de certains procédés narratifs qui tendent à l'amenuiser, ne peuvent s'éclairer qu'en effectuant un retour analytique aux propriétés classiques de l'intrigue traditionnelle.

Or, il nous paraît peu logique et inconcevable de traiter cette question sans donner une définition académique succincte de cette notion. Pour cela, et pour commencer nous avons choisi cette définition empruntée au *Dictionnaire des termes littéraires*, une définition expressive et illustrative car elle recouvre plusieurs unités sémantiques qui seront exploitées ultérieurement et parce qu'elle résume parfaitement les attributs typiques de l'intrigue classique et qui seront amplement étudiés dans notre premier chapitre : «

(It. Intigare < lat. intricare : embrouiller, embarrasser, se livrer à des affaires compliquées). Enchaînement, surtout causal, des faits et des actions d'une pièce ou d'un roman (péripéties, attitudes psychologiques,

erreurs), qui aboutissent au dénouement : la ruine du héros (tragédie) ou l'issue heureuse (happy end). En un sens large le terme est synonyme d'action. »¹⁶

¹⁶ Hendri, Van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires*, ed. Honoré Champion, Paris, 2005, p. 257.

1- Le Roman traditionnel

Le roman au début du XIX^{ème} siècle regroupe des œuvres différentes qui présentent des caractères contradictoires aussi bien au niveau des techniques utilisées qu'au niveau de la matière mise en œuvre. En dépit de cette diversité, il est possible d'envisager des rubriques sous lesquelles on peut classer ces romans offrant ainsi une certaine unité et permettant aussi de souligner quelques habitudes généralement en usage et qui seront la première cible des critiques émises par les nouveaux romanciers.

Or, vu que cette étude s'articule spécialement autour de la notion d'intrigue, il est impossible de reprendre et d'expliquer tous les usages en vogue au XIX^{ème} siècle, comme par exemple ceux qui s'appliquent au choix du sujet, au caractère des personnages, aux sentiments, aux événements, c'est-à-dire, en un mot, à la matière du roman. Ce qui nous intéresse ici ce sont les procédés de composition, ce sont les méthodes caractéristiques pour monter et dénouer une intrigue, c'est la poétique de la mise en œuvre d'une histoire dans un récit appartenant au roman traditionnel.

Cependant, la technique du roman, jusqu'au début de la Restauration était rarement développée et ne bénéficiait d'aucune étude qui soit sérieuse et bien élaborée. On se bornait à discuter pour savoir si les romans étaient nécessairement nuisibles, on soulevait ou l'on rejetait des objections d'ordre moral. Alors que le montage de l'intrigue, sa cadence, son déroulement et les secrets de sa fabrication demeurent inexplorés et semblent être délaissés. Nous allons donc essayer de mener une enquête sur la production romanesque de l'époque en commençant par les œuvres de Balzac, pour montrer le « faire » des romanciers, pour examiner les étapes de la constitution de l'intrigue et pour sonder ses principales caractéristiques.

Commencer par l'écriture balzacienne n'est pas un choix arbitraire et spontané mais plutôt réfléchi et significatif puisque nous trouvons dans les romans de l'écrivain un nombre incalculable d'histoires qui foisonnent dans tous les sens, qui s'entrecroisent le plus souvent et qui livrent dans la plupart des cas les caractéristiques de l'intrigue classique qui sera soumise à des réquisitoires violents de la part des nouveaux romanciers. Nous nous proposons maintenant de les identifier et de les analyser en focalisant notre attention sur les œuvres de Balzac.

A- La vraisemblance

Une des premières caractéristiques de l'intrigue balzacienne est sa vraisemblance et sa ressemblance parfaite et étonnante avec la réalité. En effet, le drame balzacien ne relève pas d'une intrigue artificieusement combinée : c'est l'histoire vraie du développement des passions. Dans la préface du *Cabinet des Antiques*, le romancier prétend avoir emprunté le sujet du *Père Goriot* à la vie réelle et s'être attaché seulement à atténuer l'horreur d'une situation qui, trop facilement transcrite, eût paru incroyable : «

L'événement qui a servi de modèle offrait des circonstances affreuses et comme il ne s'en présente pas chez les Cannibales ; le pauvre père a crié pendant vingt heures d'agonie pour avoir à boire, sans que personne arrivât à son secours, et ses deux filles étaient l'une au bal, l'autre au spectacle, quoiqu'elles n'ignorassent pas l'état de leur père. »¹⁷

L'auteur de *La Comédie Humaine* récuse toute narration fabuleuse qui soit déconnectée de la réalité et préfère confronter les péripéties et les événements de son intrigue avec les faits précis et attestés de la vie quotidienne. Néanmoins, il ne faut pas croire que l'imagination est exclue entièrement de l'univers romanesque balzacien sauf que cette imagination a la vocation de créer des fictions vraies, de se ressourcer de la vie quotidienne pour tisser des intrigues authentiques tout en dessinant des images vraisemblables où s'inscrivent de façon synthétique les beautés et la vérité du réel. Après la lecture conjointe de l'Avertissement de 1828 et de la Préface de 1829, on comprend pourquoi l'auteur de cette préface insiste tant sur l'exactitude scrupuleuse des faits : « *les choses parlent d'elles-mêmes et parlent si haut que l'historien n'a rien demandé à son imagination.* »

Cette transcription fidèle du réel, cette conformité concrète avec le monde extérieur, entrent en harmonie avec le déroulement narratif du texte balzacien et n'entravent pas la constitution de l'histoire, au contraire, ils participent activement dans sa construction et dans son éclaircissement. En effet, quelle que soit l'exactitude de son information de base, Balzac s'évertue à la distiller sans rompre le flux de la narration, de la façon la plus vraisemblable, la plus lisible et la plus complète possible. Pour ce faire, l'un des moyens employés est la surcharge romanesque, c'est-à-dire

¹⁷ Honoré, de Balzac, Préface de la première édition du *Cabinet des Antiques* (1839), ed. Gallimard, Paris, 1976, p. 962.

l'accumulation d'événements qui se sont effectivement déroulés. Balzac, comme tous les autres écrivains réalistes, impose à ses lecteurs l'impression de vérité, « au prix de quelques informations sociographiques exactes » qu'il aurait ramassées et en explorant les différentes couches sociales de l'époque.

Pour composer son intrigue et pour construire ses structures narratives, le romancier sélectionne, transpose et organise les parties de la réalité sociale, introduit dans ses récits des personnages réels qu'il aurait côtoyés ou dont il aurait entendu parler comme celui de Vautrin, un personnage romanesque emprunté à la vie réelle puisqu'il renvoie, par ses traits et par son caractère, à Vidocq, un ancien forçat, qui joua un rôle considérable à la tête de la Police de Sûreté. Même les décors des récits sont teintés d'une incroyable véracité ; ils sont tellement authentiques qu'il est possible de les identifier et de les cerner. La pension Vauquer du *Père Goriot*, par exemple, est située, écrit Balzac : « dans le bas de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, à l'endroit où le terrain s'abaisse vers la rue de l'Arbalète par une pente si brusque que les chevaux la montent ou la descendent que rarement. »¹⁸ L'examen des lieux et la consultation des plans montrent que cette localisation est précise.

¹⁸ Honoré, de Balzac, *Correspondances*, t.I, p. 461. A Victor Ratier, 21 Juillet 1830, p. 50.

B- La linéarité

Outre sa vraisemblance, l'intrigue balzacienne est marquée, le plus souvent, par une linéarité narrative qui mime la succession événementielle du récit. Dans la plupart de ses romans, nous remarquons que les épisodes, qui représentent en réalité les étapes formatrices de l'intrigue, s'enchaînent harmonieusement sans interruptions violentes et se succèdent les uns après les autres suivant un schéma narratif progressif et tissant entre eux des rapports très étroits qui effacent toute discordance et toute forme de scission. D'ailleurs, quand on reprend *La Peau de Chagrin*, *Eugénie Grandet* ou *La Recherche de l'Absolu*, ce qui frappe, c'est la linéarité du récit. Bien sûr, il y a plus d'un personnage important, mais les destins des personnages sont étroitement liés. Dans les romans de dissension familiale, il est tout à fait évident que l'obsession du père et la vie tragique de la fille sont les deux faces d'une même médaille. Dans *La Peau de Chagrin*, l'histoire de Raphaël est toujours au centre du roman, et les autres éléments ne sont là que pour étayer ce rôle essentiel du jeune homme forcé de se compromettre pour vivre.

Aussi *Le Père Goriot* offre-t-il un drame à plusieurs destinées, des destinées qui se croisent et qui se rejoignent sans s'opposer, malgré les interventions constantes du romancier, malgré ses développements digressifs de toute sorte et malgré la multiplicité foisonnante des histoires racontées qui se rapportent à des personnages, certes, différents mais qui entretiennent des relations étroites. Rastignac, à titre d'exemple, est locataire de M^{me}Vauquer, protecteur de Goriot, ami de Bianchon, soupirant d'Anastasie de Restaud, amant de Delphine, protégé de Vautrin... Il établit le contact entre les personnages et leurs intrigues, entre les lieux et les scènes multiples du roman et relie les épisodes assurant une certaine cohésion.

Dans cette œuvre, plusieurs mécanismes sont mis en place ; d'abord, l'auteur nous présente de minutieuses descriptions et des portraits détaillés pour donner une présence aux personnages et un cadre à leurs aventures : au tiers de l'ouvrage, le romancier, utilisant le vocabulaire technique du théâtre, note que « l'exposition » se termine. (p.105). Puis, longtemps encore, l'action demeure indécise, tâtonnante et hasardeuse ; plus de deux mois passent sans événements. Enfin, éclate comme dans le théâtre classique, une crise violente et brève. Brutalement, les ressorts se détendent et les « scènes à effets » se développent et se succèdent à un rythme effréné sans répit et sans ruptures favorisant une certaine linéarité à la fois narrative et événementielle :

(repas à la Maison-Vauquer, arrestation de Vautrin, dispute des deux sœurs, bal à l'hôtel de Beauséant, agonie du père Goriot, défi de Rastignac à Paris.)

C- La causalité

Derrière cette succession linéaire qui imprime les récits de Balzac, un lien de causalité diffus semble regrouper les péripéties de l'intrigue pour leur conférer un enchaînement fluide et logique. Dans la plupart de ces romans, nous voyons les épisodes s'enchaîner d'une manière symbiotique, se compléter, s'enchevêtrer, établissant un réseau de résonances et favorisant une lecture sereine, sans heurts puisque la transition entre les scènes du roman est le plus souvent justifiée et soigneusement préparée.

Ainsi Balzac crée-t-il un monde équilibré, opaque et transparent, analogue au monde réel, où tout est théâtralisé et typisé, où tout est signe, où tout correspond et se répond. Dans *La Comédie Humaine*, il donne à lire dans le physique de ses personnages leur caractère, tandis que d'un objet se déduit un mode de vie, d'une maison son habitant, d'un trait extérieur il en conclut à la totalité d'un caractère. Nous avons tous en tête certaines de ces petites phrases typiquement balzaciennes du genre : « à sa démarche vous eussiez deviné... », ou : « c'était un de ces...qui... ». Un détail suffit pour recomposer l'ensemble, car la partie vaut pour le tout, avec lequel elle entretient un rapport non seulement d'appartenance, mais aussi de ressemblance, de correspondance et de causalité.

Pour mieux expliciter cette idée, observons le *Père Goriot*. Dans ce roman, Rastignac a été renseigné sur les antécédents du vieillard. Cette enquête que mène l'étudiant sur le bonhomme, est significative du souci qu'à Balzac de limiter ses interventions en tant que romancier et établit aussi un lien entre le jeune homme et le père Goriot, un lien non imposé par un concours arbitraire et hasardeux des faits et des circonstances, mais le rapport qui unit les deux personnages s'avère le résultat logique d'une enquête soigneusement menée par Rastignac afin de découvrir le passé jusque là mystérieux du père Goriot.

Ainsi, peu à peu, chacun des personnages sera connu, par des scènes qui se complètent, qui s'emboîtent, qui se composent, qui s'éclairent réciproquement, comme dans *La Peau de Chagrin*, mais qui, aussi, ont et auront besoin d'autres romans pour être vraiment comprises. Le chef-d'œuvre à cet égard, est la voie par laquelle on arrive à connaître la vérité sur M^{me} de Restaud : d'abord vue au bal par Rastignac, puis vue rue des Grès. Vautrin, qui connaît sa vie, coudra ensemble les deux faits, complètera ce

qu'on avait commencé à deviner et le personnage jaillira lumineux, de ce rapprochement non pas révélé, mais découvert.

Ces liens de causalité qui justifient les relations entre les personnages et qui instituent des connexions logiques entre les épisodes et les scènes, traduisent une manie narrative et fonctionnelle, très répandue au XIX^{ème} siècle, notamment dans les romans didactiques, qui consiste à expliquer l'intrigue mise en place au cœur du récit en livrant toutes les informations nécessaires à sa compréhension. Zola nous explique ainsi le fonctionnement d'une locomotive dans *La Bête Humaine* et Balzac nous donne, dans *Illusions Perdues*, des indications sur les procédés d'impression et de fabrique de papier. De même, dans *Splendeurs et misères*, Balzac truffe son récit de détails explicatifs qui peuvent dérouter le lecteur à moins qu'il se penche attentivement sur toutes les explications données par le narrateur sans lesquelles l'intrigue deviendra sûrement indéchiffrable et incompréhensible. Dans le fleuve du drame, tant de courants se mêlent, tant d'histoires s'entrecroisent, les explications débordent et les relations entre les actants deviennent de plus en plus compliquées : Lucien, Esther et Nucingen sont pris, sans le savoir, dans une « affaire », qui les dépasse et qui finira par prendre les proportions d'une affaire d'Etat où le prestige de la caste aristocratique, la Justice, et le prince de Polignac alors premier ministre se trouvent secrètement engagés. Le lecteur seul est informé jusqu'à l'accablement des origines, des causes et des effets de ce vaste imbroglio. A ce propos, Alain écrit que : « *Balzac est mystérieux naturellement par un entassement de matière.* »¹⁹

¹⁹ Alain, *En lisant Balzac*, ed. Gallimard, Paris, 1937, p.104.

D- Complétude et unité

Balzac est soucieux de présenter une intrigue complète et homogène qui rassemble toutes les péripéties du récit et qui réunit toutes les histoires qu'il raconte. Dans *Le Père Goriot*, il a su absorber un grand nombre de récits différents pour les fondre dans une unité harmonieuse, soit au niveau de l'organisation narrative soit au niveau de la vision de l'homme et de la société. En effet, malgré la profusion déroutante de ces récits qui se rattachent à plusieurs personnages, l'auteur a su combiner deux structures dramatiques qui assignent au roman une unité rayonnante et implacable : l'une s'organise autour de l'image de l'abandon, une image qui hante tout le récit et qui clôt sémantiquement le roman. Alors que l'autre structure se développe autour du motif des illusions perdues, un motif que nous voyons circuler dans toutes les histoires du récit.

A cette capacité extraordinaire de structurer le roman autour d'une intrigue centrale qui réunit des destinées différentes et parfois indépendantes, s'ajoute un pouvoir exceptionnel d'absorber la multiplicité du spectacle du monde et de la condenser par un travail de métamorphose où le pluriel trouve son principe unifiant. Balzac porte en lui le monde entier, il est « *un miroir concentrique de l'univers.* » Cette obsession du « tout » qui travaille l'imaginaire de Balzac, cette volonté affichée d'embrasser tous les mœurs et toutes les pensées se traduisent et se concrétisent dans l'univers romanesque de la *Comédie Humaine*. Cette œuvre colossale, dont le principe serait le retour constant des personnages d'un roman à l'autre, répond à la volonté balzacienne d'embrasser le monde dans son unité et dans sa totalité. L'exemple le plus édifiant à cet égard est celui du *Père Goriot*, où l'auteur reprend comme personnage principal le jeune arriviste Eugène de Rastignac, déjà entrevu par le lecteur dans *La Peau de Chagrin*.

Aussi, dans *La Fille aux yeux d'or*, le lecteur ne peut-il comprendre pourquoi le hardi de Marsay, après avoir conduit seul son intrigue, s'entoure soudain de ses amis et le nom de Ferragus ne semble cité que pour justifier le rattachement de ce dernier à *L'Histoire des Treize*. Ces réapparitions épisodiques des personnages, permettent de former un vaste réseau d'intrigues, de passions et de destinées dans lequel le romancier enveloppe la société entière de son temps. Les personnages balzaciens sont tenus d'être ce qu'ils signifient, ils sont lestés parce qu'ils représentent et par les indications qui les

explicitent, comme cette cuisinière de *L'Envers de l'histoire contemporaine* qui, sans le savoir, représentait la bourgeoisie.

A cette ambition balzacienne d'englober tout l'univers dans l'espace d'une œuvre qu'il se veut souveraine et homogène, se rattache une autre ambition plus audacieuse celle de créer un monde fictif similaire au monde réel. Ce démiurge s'applique à construire et à exposer les principes et les lois de son univers romanesque (Études analytiques), à restituer ses causes et ses origines (Études philosophiques) et à développer soigneusement et habilement ses effets et ses répercussions (Études des mœurs). Examinons, par exemple, le prologue de *La Fille aux yeux d'or* : le romancier y brosse un tableau de la société parisienne au début de la monarchie de Juillet, un tableau qui présente une vision rationnelle d'un monde morcelé et désuni. Cette exposition descriptive et inaugurale vise à fournir au lecteur l'explication d'un mouvement parisien qui paraît désordonné et insensé : « *Qui donc domine en ce pays sans mœurs, sans croyances, sans aucun sentiment, mais d'où partent et où aboutissent tous les sentiments, toutes les croyances, et toutes les mœurs ? l'or et le plaisir ?* »²⁰

²⁰ Honoré, de Balzac, le prologue de *La Fille aux yeux d'or* (1834), ed. Gallimard, Paris, 1977.

E- le dispositif du dénouement

Dans la plupart des romans balzaciens, l'intrigue est souvent associée au dispositif du dénouement. Cette notion obéit le plus souvent à des règles spécifiques qui lui assignent une fonction bien précise au sein de l'histoire. Elle apparaît dans les textes balzaciens comme un mécanisme qui tend à réaliser la régénération du récit, son renouvellement et sa reproduction.

Contrairement à son acception théâtrale qui considère le dénouement comme un temps de résolution qui clôt définitivement une pièce, cette notion revêt dans l'écriture balzacienne d'autres dimensions et semble renvoyer à d'autres significations. Dans la dramaturgie classique, le dénouement se situe à la fin de la pièce et tente de lever toutes les contradictions qui l'ont travesti en éclaircissant toutes les apories de l'intrigue. Ainsi le dénouement signe-t-il dans le théâtre classique la fin de l'histoire, l'anéantissement de l'action, la mort des personnages et la disparition du décor. C'est le seul dispositif qui permet de combler la curiosité du lecteur-spectateur et de répondre à toutes les questions qu'il se pose sur le sort des personnages et sur la résolution de l'intrigue.

Avec Balzac, cette notion de dénouement ne signifie pas la mort des personnages puisque nous les voyons déambuler d'un roman à un autre avec une certaine évolution dans leurs caractères et dans leurs ambitions. Elle propose, à travers les éléments nouveaux qu'elle émet, une nouvelle configuration de l'histoire, une lecture cathartique qui soit purgée des complexités qui empêchent le discernement et la compréhension de l'intrigue. Elle ne clôt pas le récit sur une seule entité sémantique, elle ne représente ni la conclusion de l'histoire ni sa fin. Elle ne réduit pas le récit raconté à une seule réalité qu'elle cantonne pour l'étouffer et signer son achèvement. Au contraire, le dénouement dans le roman balzacien refuse de donner à l'action l'apparence d'un schéma définitif et résolu. Il lui confère plutôt une dynamique qui incite à la relecture, à revisiter le texte, à relire autrement l'histoire du récit à la lumière des nouvelles données informationnelles qu'il prodigue. Dans *La Fille aux yeux d'or*, par exemple, la scène de reconnaissance entre le frère et la sœur, devant le corps mutilé et sanglant de Paquita, dans le boudoir, vient clore le roman. Mais, c'est une scène qui recèle des éléments nouveaux qui doivent interpeller le lecteur et qui doivent lui permettre de reconstituer toutes les parties de la mosaïque.

Dans un autre livre de Balzac, *Un prince de la bohème*, le dialogue entre deux personnages porte précisément sur la question du dénouement :

- « - *Et le dénouement ? [...]*
- *Je ne crois pas aux dénouements [...]*
 - *Mais il y a un dénouement, dit Nathan.*
 - *Eh ! lequel demanda M^{me} de la Baudraye.*
 - *La marquise de la Rochefide est folle de Charles-Edouard. Mon récit avait piqué sa curiosité. »*²¹

A travers ce dialogue, nous apprenons que La Marquise est amoureuse de Charles-Edouard. Cette nouvelle donnée, jusque là inconnue du lecteur, constitue, si nous nous référons à cette conversation, le dénouement du récit. Or, cet amour ne clôt pas sémantiquement le roman et ne résout pas toutes les ambiguïtés qu'il contient, mais il permet plutôt de revenir sur les détails et sur les événements du texte en ayant en considération que La Marquise éprouve des sentiments d'amour envers Charles-Edouard. Ce qui réinvente l'histoire du récit, lui permet de se renouveler et de réapparaître sous d'autres facettes.

Il ressort de ce qui précède que l'intrigue balzacienne semble s'inscrire dans une perspective narrative, normative et rigoureuse. Le romancier métamorphose la réalité âpre et difficile pour en déduire « une aventure exceptionnelle et séduisante », présente des événements dans leur succession chronologique et causale et s'évertue inlassablement à décrire personnages, décors et actions de façon vraisemblable, plausible et cohérente.

Toutes ces données que nous avons pu développer définissent, certes, l'intrigue balzacienne, en constituent les principales caractéristiques et forment surtout un modèle narrativo-anecdotique décrié et rejeté par la plupart des nouveaux romanciers. Toutefois, il nous semble que l'intrigue balzacienne est beaucoup plus complexe, beaucoup plus diversifiée et présentant une hétérogénéité et une variété qui interdisent son inscription dans une catégorie définitoire. Des études approfondies et détaillées de l'œuvre de Balzac prouvent que son intrigue est malléable, flexible, ouverte à plusieurs formes et ne se rattache pas à ces caractéristiques simplistes et généralistes que certains nouveaux romanciers critiquent et considèrent comme les seules propriétés de l'intrigue balzacienne.

²¹ Honoré, de Balzac, *Un prince de la bohème* (1840), ed. Gallimard, Paris, 1977, p. 325.

Dans *Une Poétique de l'énigme* (2006) Chantal Massol a bien démontré, par exemple, que l'intrigue dans le roman balzacien conjugue deux logiques textuelles et sémantiques contradictoires ; l'une privilégie une construction linéaire qui débouche sur un dénouement complet et parfait. Alors que l'autre logique est bâtie sur l'impossibilité interprétative de l'intrigue balzacienne, sur son ouverture et sur son caractère indécis et irrésolu. Elle défend et développe l'idée selon laquelle les récits de *La Comédie Humaine* sont investis, soit totalement, comme c'est souvent le cas dans les nouvelles (*La Paix du ménage, l'Auberge rouge...*), soit partiellement, comme c'est aussi le cas dans certains romans (*Le Père Goriot, La Peau de chagrin...*) par une ou plusieurs énigmes. Elle souligne que cette forme, qui travestit la majorité des écrits balzaciens, est une forme poétique faussement close qui n'incarne pas une unité sémantique mais qui suscite une pluralité significative et génère plus de questions et de complications que de réponses et d'éclaircissements.

Elle cite, à cet effet, un exemple tiré de *La Peau de Chagrin*, qui porte sur une énigme insoluble entretenue par le personnage de Foedora. Raphaël, le protagoniste du roman, tente de la séduire parce que Rastignac le lui a désigné comme « *un problème féminin* », puis comme « *une énigme* », ce qui suscite chez lui le désir de la comprendre pour la conquérir. L'imbrication de la quête érotique et de la quête herméneutique jalonne toute la deuxième partie du récit. Mais cette femme mystérieuse n'est définissable que par une série d'antithèses, désespère par « *ses contradictions* » et développe surtout l'image du double, l'image d'une femme insaisissable et éphémère : « (...) *Il y avait en Foedora deux femmes séparées par le buste peut-être ; l'une était froide, la tête seule semblait être amoureuse.*»²² Raphaël accumule les hypothèses, les analyses psychologiques, les interprétations indicielles pour éclaircir les mystères qui entourent Foedora. Au terme de son observation, il n'aura recueilli que des informations qui la rendent toujours aussi contradictoire et la laissant « *inexplicable* ».

Dans ce même contexte, Stéphane Vachon présentait dans son livre *Balzac Une poétique du roman* (1997) l'exemple des *Secrets de Cadigan* : « *D'Arthez ne se montre qu'à la chambre. Enfin ses publications sont devenues excessivement rares. Est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d'esprit ; non pour ceux qui veulent tout savoir.*»²³,

²² Honoré, de Balzac, *La Peau de chagrin* (18 31), ed. Gallimard, Paris, 1979, p. 151.

²³ Honoré, de Balzac, *Les secrets de Cadigan*, La Pléiade. t. VI, Paris, 1979, p. 1005.

un exemple particulièrement intéressant car il opère la dissociation de la fin du texte de la fin du sens.

Loin d'être homogène, unie et uniforme l'intrigue balzacienne ne constitue pas un modèle archétypal bien structuré ayant des règles et des caractéristiques immuables et invariables. Ce n'est pas un prototype canonique qui institue l'ossature événementielle de toutes les œuvres de Balzac. Comme le style balzacien, elle s'inscrit dans une perspective qui rejette toute tendance formaliste, toute volonté théorique et conformiste qui l'enferme dans une catégorie plate, dans une forme univoque et compacte. L'intrigue balzacienne ne manifeste pas une seule structure et ne développe pas des caractéristiques identiques et analogues dans tous les romans de *La Comédie Humaine*. Les formes qu'elle épouse, les propriétés qu'elle dégage, les aspects qu'elle revêt, sont d'une extrême souplesse et d'une incroyable diversité. Cette hétérogénéité au niveau de la composition de l'intrigue, son caractère aléatoire et versatile répondent, en effet, au souci balzacien de créer le monde pluriel de *La Comédie Humaine*, « *livre merveilleux que le poète a intitulé comédie et qu'il aurait pu intituler histoire, qui prend toutes les formes et tous les styles.* » (Hugo).

Donc, il faudrait, à notre sens, nuancer certains propos et certaines affirmations énoncés par certains nouveaux romanciers comme Sarraute et Robbe-Grillet qui réduisent la multiplicité foisonnante des formes de l'intrigue balzacienne en un modèle bien réglé ayant des caractéristiques souveraines qui reviennent d'une manière méthodique et presque lassante dans tous ses romans. Cependant, il ne faut pas remettre en cause totalement les observations et les accusations des nouveaux romanciers parce que tout simplement les caractéristiques de l'intrigue qu'ils dénoncent (le dénouement, l'unité, la linéarité, la vraisemblance...) ne constituent pas des chimères qu'ils auraient inventées pour diminuer l'écriture balzacienne, mais ce sont des caractéristiques bien présentes comme nous l'avons souligné précédemment, sauf que cette présence ne recouvre pas d'une manière exhaustive l'ensemble des romans balzaciens qui sont la plupart du temps investis par des formes hétérogènes : « *A chaque œuvre, sa forme.* »²⁴

Ces nuances qui devraient être apportées et qui nous semblent indispensables pour cerner l'intrigue balzacienne ont été soulignées et développées par deux figures emblématiques du Nouveau Roman – Claude Simon et Michel Butor – qui éprouvent

²⁴ Préface à la première édition du *Lys dans la Vallée* (1836), citée par José-Luis Dìoz.

une admiration pour Balzac et son œuvre, une admiration et un engouement qui seront l'objet d'une analyse ultérieure.

Dans ce premier chapitre, nous avons mis l'accent sur l'écriture balzacienne afin de mettre en lumière les propriétés classiques de l'intrigue traditionnelle. Cette focalisation est certes réductrice puisque nous avons centré tout notre intérêt sur les œuvres de Balzac en évitant d'analyser d'autres productions romanesques représentatives du roman traditionnel comme celles, par exemple, de Maupassant, de Zola ou de Stendhal... Ce rétrécissement s'explique par le fait que le roman balzacien avec ses formes et ses couleurs, avec ses significations multiples et foisonnantes, regroupe et résorbe de nombreuses caractéristiques que nous voyons imprimer et désigner d'autres romans appartenant à d'autres romanciers du XIX^{ème} siècle. Citons à cet égard l'exemple de la linéarité des événements qui constitue une caractéristique fondamentale de l'intrigue balzacienne. Or, la linéarité, qui offre une structure relativement simple et qui présente les faits dans leur succession, n'est pas l'apanage de l'écriture balzacienne. Ainsi, dans sa nouvelle *La Parure*, Maupassant nous raconte dans l'ordre les étapes décisives de la vie des époux Loisel pour mettre en évidence le caractère implacable de la mécanique sociale qui finit par les broyer. De plus, il faut savoir que le modèle anecdotique balzacien reste le modèle type le plus critiqué par les représentants du nouveau roman qui voient dans les intrigues racontées par Balzac des formes désuètes qu'il faut briser et surpasser.

Si le nouveau roman a pris ses distances avec l'esthétique traditionnelle, c'est qu'il a voulu rompre avec la représentation réaliste du monde, une représentation qui se veut à la fois vraisemblable, cohérente et parfaite. Cette rupture avec les canons classiques de l'intrigue s'accompagne d'une propension accrue orientée vers la pure beauté formelle considérée, dans leurs écrits théoriques, comme la seule réalité sûre et fondamentale du texte. Jean Ricardou écrit à ce propos que « *le sujet du livre c'est, en quelque manière, sa composition* »²⁵ Claude Ollier exprime une idée analogue lorsqu'il relève que « *le récit du XIX^{ème} siècle ne faisait que retranscrire quelque chose qui était vrai en dehors du récit, qui existait déjà. C'est cette notion-là qui a disparu du roman moderne. C'est le récit de quelque chose qui n'existe pas.* »²⁶ Les citations et les

²⁵ Jean Ricardou et alii, *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, coll. « L'Inédit 10/18 », 1965, P.51.

²⁶ Claude Ollier, « Improvisation et théorie dans la création cinématographique », dans Collectif, *Art et science : de la créativité*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, p. 169.

affirmations abondent dans ce sens. Néanmoins, il nous semble important de remarquer que cette prise de position favorable à la forme et à la composition du texte au détriment de sa matière constitue d'abord un parti pris problématique, un tour de force très controversé, qui suscite de nombreuses apories et qui nécessite d'être mis à l'examen pour que nous puissions expérimenter sa rigueur et sa solidité.

Cette suprématie de la forme du texte aux dépens de son contenu représente le credo commun à tous les nouveaux romanciers bien qu'ils aient affiché dans de nombreuses occasions leurs divergences et leurs désaccords. Cette prise de conscience générale n'est pas le fruit d'une invention ingénieuse. Elle ne constitue pas un phénomène esthétique et littéraire nouveau. Elle s'inscrit plutôt dans une modernité dont Gustave Flaubert est le précurseur. L'auteur de *Madame Bovary* déclarait que les œuvres les plus belles étaient celles où il y avait le moins de matière. Avec cent ans d'avance sur Robbe-Grillet, il écrivait cette phrase fameuse adressée à Louise Colet : « *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style (...), un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins le sujet serait presque invisible, si cela se peut.* »

Si neufs que se prétendent les membres du nouveau roman, il n'est pas interdit de croire que les procédés qu'ils utilisent et que les principes esthétiques qu'ils défendent s'inscrivent dans une optique littéraire métamorphosée par rapport aux concepts « traditionnels » du roman et dont les principaux représentants sont Flaubert, Proust, Kafka, Joyce, Henry James, Faulkner... Donc loin de faire table rase du passé, les nouveaux romanciers se sont inspirés des nouvelles formes qui se dessinent dans le roman moderne et se sont mis d'accord pour continuer cette évolution et enterrer en même temps le système, déjà mort, du roman traditionnel. Cette évolution est marquée par la dislocation de l'intrigue qui ne constitue plus ni l'armature du récit ni le noyau de la narration. Dans *Les Vagues*, de Virginia Woolf, par exemple, l'intrigue est réduite à son expression la plus simple, elle disparaît sous un flot de sentiments et d'images. L'exemple de Jean Giraudoux se présente aussi à l'esprit, *Suzanne et le pacifique*, entre autres, est un parfait modèle de roman « où il ne se passe rien ». De même, dans *Le Château* de Franz Kafka, le récit nous semble-t-il presque incompréhensible et sans intérêt. Les descriptions des efforts de K., le héros du livre, pour atteindre un château

inviolable et mystérieux n'a rien de divertissant. André Gide, lui aussi, écrivait dans *Les Faux-Monnayeurs* en 1925 que « son roman n'a pas de sujet ». Les Goncourt, annonçaient, bien avant les théoriciens du Nouveau Roman, dans La Préface de *Chérie* : « un roman sans péripéties, sans intrigue, sans bas amusement. »

De ce fait, tout récit oscille entre deux pôles extrêmes suivant que l'intérêt porte sur l'énoncé ou sur l'énonciation. Certains auteurs s'efforcent de rendre le récit romanesque -l'énoncé- le plus transparent possible. D'autres, au contraire, s'intéressent davantage à l'écriture, à l'énonciation. Tantôt c'est l'intrigue qui prédomine : chaque fois que sa linéarité risquerait d'être brisée, Zola, par exemple en renforce les articulations logiques. Tantôt au contraire, la disparition de l'histoire est le but ouvertement souhaité. Et c'est le célèbre projet de Flaubert, le rêve du « *livre sur rien* ».

Dans ce contexte dialectique qui porte sur le statut de l'intrigue au sein du récit, s'inscrivent l'oeuvre de Henry James et ses écrits théoriques. A travers *The art of Fiction*, les préfaces, les essais sur Flaubert, Balzac, Zola, à travers les carnets, cet écrivain, qui, narrateur, invoque Maupassant et, romancier, se réfère à la nature structurale de l'oeuvre de Balzac, tente de déployer des réflexions qui portent sur les questions de l'interprétation, de la représentation, sur la constitution du roman et sur les rapports qui s'y établissent entre forme et contenu. Ainsi les théories et les idées d'Henry James sont-elles fortement contextualisées. Mais cette contextualisation est faite selon une série précise d'écrivains, ceux qui relèvent du réalisme et ceux qui relèvent d'une approche plus textuelle de la littérature. De ce point vue, les essais critiques de Henry James sur les écrivains français permettent d'une part de comprendre les perspectives créatrices et esthétiques de ce romancier et nous donnent aussi la possibilité de voir la manière avec laquelle Henry James s'est détaché de l'écriture traditionnelle pour injecter dans son oeuvre les prémices et les principes du roman moderne. Il « *prend les choses là où Balzac les a laissées* »²⁷ en instaurant une nouvelle forme du roman qui va influencer directement les membres du Nouveau Roman. Cette articulation entre le roman classique et le roman moderne rendue possible grâce aux écrits théoriques de Henry James, qui sont malheureusement peu cités par les critiques français, a particulièrement déterminé le choix porté sur cet écrivain. D'autant plus que la notion d'intrigue, bien que James lui réserve une autre appellation, constitue

²⁷ A. Cook, « A Portentous Intelligent Stillness », in *The Meaning of Fiction*, Detroit, 1960, p. 165.

un élément essentiel dans ses essais et dans ses romans et bénéficie d'une étude très minutieuse qui démontre et sa valeur structurale et son éclosion.

Découvrir l'écriture d'Henry James et creuser ses conceptions théoriques conduisent notre analyse vers des constatations précieuses qui inaugurent une révolution dans le domaine de la théorie littéraire, une révolution qui associe à la fois les principes de l'écriture traditionnelle qui se propagent au XIX^{ème} siècle et les prémisses de l'écriture moderne. Chronologiquement inscrite au XIX^{ème} siècle, cette révolution est une évolution conceptuelle très importante parce que nous constatons aujourd'hui que les écrits théoriques très nombreux du romancier américain sont d'actualité. Et il s'avère que le nouveau roman des années 50 et 60 qui misait beaucoup sur la forme du texte et qui acclamait Flaubert, précurseur de la modernité, est révolu puisque les critiques contemporains voient dans l'écriture du nouveau roman l'expression d'une conscience subjective, la projection d'un espace intérieur et le lieu indéterminé d'un sujet présent mais non révélé. Ces interprétations modernes qui mettent en relief la conscience du personnage et qui soulignent l'interaction entre la forme et le contenu d'un roman sont déjà préfigurées et amorcées clairement et explicitement dans les livres et dans les préfaces de Henry James, ce qui explique notre volonté d'analyser ses écrits théoriques et romanesques.

Notons aussi que le choix porté sur cet écrivain-théoricien est dû à la méconnaissance presque générale de son œuvre par les critiques et les écrivains français qui, en parlant du nouveau roman, se réfèrent presque systématiquement à Gustave Flaubert considéré comme l'inventeur du roman moderne, ignorant ainsi l'apport théorique et littéraire inestimable de Henry James.

2- Henry James

Un ami et commentateur de Henry James a observé que le roman comme œuvre d'art n'apparaît qu'avec Flaubert en France, et avec James dans le monde anglo-saxon.²⁸ Mais, à la différence de Flaubert à qui Henry James conférait une souveraineté indiscutable, voyant en lui « *le romancier des romanciers* »²⁹, l'auteur des *Ambassadeurs* ne se laissa jamais fasciner ni investir par l'exigence de la forme. Il prit plutôt le soin de démontrer les rapports nécessaires entre une écriture et ses faisceaux de sens. A l'instar de Mikhaïl Bakhtine pour qui « *la forme d'une œuvre embrasse le contenu, l'extériorise [...] et l'incarne* »³⁰, Henry James insiste beaucoup sur l'interdépendance entre la vie et l'art qui lui est intimement relié.

Dans *l'Art de la fiction*, un texte paru en 1884, dans lequel Henry James expose pour la première fois, dans une réplique à Walter Besant, ses principes artistiques après vingt années d'activité littéraire ininterrompue, l'auteur de *l'Art de la fiction* introduit lors de son argumentation une image métaphorique qui refuse de concevoir le roman comme un pur traitement, et qui vise à montrer que la forme doit être esthétiquement signifiante : « *l'histoire et le roman, l'idée et la forme sont l'aiguille et le fil, et jamais je n'ai ouï dire qu'une guilde de tailleurs recommandant l'emploi du fil sans l'aiguille ou l'aiguille sans fil.* »³¹

On reconnaîtra ainsi, chez Henry James, une remarquable interférence entre le poétique et le sémantique. Le travail théorique de l'écrivain tend surtout à nous dire que chercher la forme doit nécessairement impliquer une recherche du sens, et du réel, et inversement. La forme doit être appréciée et comprise d'après le sujet, l'idée et la donnée qui la constituent, l'incarnent et l'animent. Pour cela, Henry James ne peut que respecter les choix de Guy de Maupassant et juger son œuvre « impeccable » malgré quelques réticences qu'il a exprimées à son sujet dans un essai écrit en 1888 et qui portait sur les techniques, la composition et les personnages des romans de Maupassant. Henry James admirait la concision, l'acuité et le « courage » qui distinguaient les perceptions de Maupassant et s'émerveillait surtout de sa capacité ingénieuse à fondre en une seule image une « idée » et un « tableau ». Malgré toutes ces louanges recueillies dans cet essai, Henry James considère l'auteur de *Bel-Ami* comme « un cas »

²⁸ F. Madox Ford, *The Old Man. The Question of Henry James*, London, 1964, p.64.

²⁹ Henry, James, *Notes on Novelists*, New York, 1914, p.36.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1975, p.68.

³¹ Henry, James « l'art de la fiction » (1888) , in *Henry James, Selected Literary Criticism*, London, 1963, p. 31.

complexe et l'assimile métaphoriquement à « *un lion au milieu du chemin* ». Cette image révèle et met à distance, d'un seul et même mouvement, ce qu'il représente d'altérité menaçante et de familière étrangeté. Henry James reproche surtout à l'écrivain français d'avoir simplement négligé, chez ses héros et héroïnes, toute la part de réflexion qui gouverne la conduite et produit le caractère. Cette absence de profondeur et de réflexivité qui caractérise les personnages de Maupassant semble être le point majeur critiqué par Henry James qui voit dans cette occultation « *un raccourci [simplificateur] conduisant à la solution* »³²

L'œuvre de James tient à ce que la forme du récit et son organisation interne participent à l'expression et à la révélation de son contenu de telle manière que la composition du texte imprègne le sujet du récit, le pénètre et l'anime. La structure et la substance, deux champs de recherche hétérogènes, entretiennent, néanmoins, à l'intérieur des écrits de Henry James des relations étroites et cohérentes. Alors, comment se manifeste concrètement cette communion et quelles sont ses principales caractéristiques ? Autrement dit, il serait intéressant de voir comment le travail formel préliminaire qu'entreprend Henry James converge ou non avec les unités de sens qui orchestrent ses récits.

Henry James s'est beaucoup préoccupé d'exposer son esthétique, sa poétique, ses plans de travail, nous fournissait ainsi d'un matériel théorique incomparable qui embrasse des thèmes très divers et qui touche à des auteurs appartenant à des écoles et à des époques différentes. La poétique de James se répartit entre *Les Carnets*, les préfaces, ses études sur Balzac, Zola, Flaubert, Tourgueniev, Dickens, *The Art of Fiction*, *The futur of the Novel* et maints passages de sa correspondance. Dans ses carnets, assez régulièrement tenus de 1878 à 1908, l'auteur américain expose l'engendrement des fictions et le développement progressif d'une idée. Il s'agit dans les carnets d'élaborer un canevas à partir d'une anecdote, et le travail de James consiste en une expansion qui permet le plus souvent à la conscience du personnage de se dilater, de s'épanouir et d'atteindre cette profondeur psychologique tant réclamée et tant recherchée par Henry James. Après avoir saisi le « germe » d'une idée grâce à des plans très détaillés, l'écrivain applique « *la loi terrible de l'artiste, la loi de fructification, de*

³² Henry, James, *Essai sur Guy de Maupassant*, (1888) traduit de l'anglais par Evelyne Labbé, ed. Complexe, Paris, 1987, p.115.

fécondation.»³³ Ainsi les carnets d'Henry James incarnent-ils la substance première, la source originelle des intrigues qui se trouvent consignées dans ses livres et qui forment le contenu romanesque de ses écrits.

Ce contenu a une forme qui nous est indiquée dans les préfaces où le romancier américain relate avec précision la genèse de ses romans. Il y révèle comment telle figure romanesque lui est apparue, comment elle s'est formée dans son esprit et quelle position structurale il lui a assignée dans l'œuvre. Il désire ainsi persuader le lecteur qu'un roman est essentiellement un organisme, une construction, et que tout « sens » est formel. De cette manière là, il est légitime d'estimer qu'« *on devait sans cesse proposer James comme modèle à la critique structuraliste. Car les Préfaces sont le meilleur exemple d'une critique qui constamment ramène notre attention de l'aspect référentiel de l'œuvre d'art [...] vers sa cohésion structurale, laquelle en serait la principale source d'inspiration.*»³⁴

Les carnets et les préfaces d'Henry James exposent explicitement le travail formel de l'écrivain qui prépare soigneusement ses romans, esquisse des plans très minutieux pour ses récits, projette des analyses préalables et décrit avec beaucoup de précision l'origine des anecdotes qui se trouvent contenues dans ses livres. Ses romans deviennent l'accomplissement final, l'aboutissement logique d'une construction formelle extérieure à l'œuvre, une construction qui prélude, certes, à l'acte de l'écriture mais qui donne, le plus souvent, les prémices fondateurs de l'histoire qui va structurer son roman. Ces ébauches théoriques et anecdotiques que contiennent *Les Carnets* et les préfaces sont parfois intégrées fidèlement et entièrement dans l'œuvre ainsi achevée et parfois d'autres elles sont soit complètement évincées de l'espace romanesque du livre soit partiellement modifiées pour répondre aux exigences de l'intrigue.

Dans *Les Cahiers* de Kafka, par contre, ces ébauches ne constituent pas des fragments périphériques, étrangères à l'œuvre. Elles représentent l'essence même du roman et s'engagent dans la profondeur du récit, un récit non introduit par des ébauches extérieures mais qui se cherche intérieurement par le biais de ses esquisses et par le mouvement imprévisible de l'écriture romanesque.

Chez les nouveaux romanciers, qui sont tellement imprégnés de cette conception structurale du roman, vue comme une construction ou comme un édifice, le récit ne

³³ Henry, James, *Préface de La princesse Cassamassima*, traduit de l'anglais par R. Daillie, ed. Denoël, Paris, 1973.

³⁴ L. Bersani, « le mensonge jamesien », *Poétique*, n°17, 1974, p. 51.

peut pas se construire du dehors, il perd toute force et toute réalité s'il ne détient pas lui-même le mouvement de sa progression par lequel il découvre l'espace de son accomplissement. Or, il faut bien préciser que les membres du Nouveau Roman ont été influencés par les observations théoriques d'Henry James qui considère le roman comme une « cathédrale » à construire, comme une aventure périlleuse qui nécessite avant de la mener des préparatifs, des arrangements et une organisation préliminaire.

Le romancier américain redoute le commencement d'une œuvre et éprouve de l'angoisse face à ce vide nécessaire et inéluctable de la page blanche. Il lui faut, avant de se livrer à la force du récit, la sécurité d'un canevas, le travail qui clarifie et passe le sujet au crible. Par cette crainte de commencer, il en vient à se perdre dans les mailles de ses constructions préliminaires qu'il développe avec minutie et qui débordent parfois pour devenir un labyrinthe plein de détours et de complications qui, au lieu d'éclaircir et d'amorcer le récit à écrire, tendent plutôt à embrouiller les pistes, à semer la confusion, à tel point que l'auteur s'en offusque et s'en insurge : « *Commence, commence, ne t'attarde pas à en parler et à en faire le détour.* »³⁵

Ce travail formel qui précède l'écriture effective du roman est une source de jouissance et d'exubérance indicible qui satisfait et enthousiasme Henry James. Sans cesse, il parle de ces heures de recherche comme d'« heures bénies », d'« instants merveilleux », ou encore comme d'un « temps sacré » qui lui permettent de découvrir les voies innombrables qui ne sont pas encore tracées. Au cours de ces heures de recherche et d'exploration, il est aux prises avec la plénitude du récit qui n'a pas encore commencé, un récit encore indéterminé, pur et dépourvu de toute action et de toute limite, un récit à ciel ouvert susceptible d'endosser de nombreuses significations qui dessinent le récit à écrire mais qui ne l'engagent pas encore. On peut donc dire que le travail préliminaire qu'entreprend quotidiennement Henry James est à la fois nécessaire et merveilleux ; il permet d'approcher l'œuvre, d'esquisser ses structures, d'imaginer son contenu sans pour autant la toucher et sans percer le centre secret du livre. Toutefois, comment est-il possible d'aborder l'œuvre et de la côtoyer sans effleurer son sens ? A quoi sert ce travail formel préalable auquel se livre avec beaucoup de passion Henry James s'il ne permet pas de cerner le roman à écrire et de saisir les unités sémantiques qui vont déterminer son identité ?

³⁵ Henry, James, *The Notebooks of Henry James*, edited by F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, New York, Oxford Univ. Press, 1947, p.17.

En réalité, si nous comparons *Les Carnets* d'Henry James et les histoires racontées dans ses livres, il s'avère, le plus souvent, que toutes les précisions anecdotiques qu'il développe dans ses plans, non seulement disparaîtront de l'œuvre elle-même, mais se retrouveront, en elle, comme des valeurs négatives, comme des allusions à des incidents qui, précisément, ne se sont pas passés. Par là, James fait l'expérience, non pas du récit qu'il doit écrire, mais de son envers, de l'autre côté de l'œuvre, de ses facettes cachées. De cette manière là, l'écriture du roman contraste souvent avec le travail préliminaire réalisé dans les carnets et dans les préfaces. Une sorte de paradoxe éclate chez Henry James ; nous voyons, d'une part, sa volonté inflexible d'assurer une composition déterminée à l'avance et nous remarquons, d'autre part, qu'il se démarque, d'une manière subversive, des plans et des esquisses qu'il aurait dessinés dans ses écrits théoriques pour se livrer, au moment de l'écriture, au bonheur de la création, celle qui coïncide avec la pure indétermination de l'œuvre. Une création qui, le plus souvent, donne la priorité au personnage (character) sur l'intrigue, « *faisant dériver l'action des qualités d'un acteur plutôt que d'un plan préconçu.* »³⁶

La dernière constatation qui nous semble primordiale pour l'élucidation de notre problématique est le couplage entre l'esthétique et l'éthique dans l'œuvre de Henry James. Ce dernier croyait en la beauté morale avec la même ferveur, la même intensité que Flaubert croyait en la pure beauté formelle. Là où le romancier américain dotait la beauté morale d'une perfection formelle, Flaubert ne voyait nulle distinction entre les deux ; pour l'auteur de *Mme Bovary*, la beauté morale était la perfection formelle, et sur ce point essentiel les deux artistes divergent sans recours. La vision personnelle de Henry James se fonde sur sa foi dans le pouvoir des valeurs et des rapports humains qui se tissent dans la réalité et dans la société. Pour cela il récuse dans un article consacré à Flaubert l'impassibilité de ce dernier et sa volonté d'écrire un livre qui soit purement formel : « *pourquoi une telle passion, comparativement à sa force, est finalement si stérile.* »³⁷

Comment l'art peut-il être si authentique, et pourtant, si inconsolé, si privé de sociabilité et de profondeur sémantique ? Est-il possible d'écrire un roman qui soit vidé d'entités sémantiques, dépourvu totalement d'une intrigue ou d'un sujet qui maintiennent sa cohérence et sa plausibilité ? Ces questions soulèvent un problème

³⁶ Henry, James, « Tourgueniv and Tolstoï » (1897) in *The House of Fiction*, London, 1957, p. 168.

³⁷ Henry, James, *essai sur Gustave Flaubert*, (1902) traduit de l'anglais par L.A. Levat, ed.Klincksieck, Paris, 1978, p.165.

central pour la critique moderne de Flaubert, et qui en outre concerne directement l'époque de Nathalie Sarraute, d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor. L'œuvre de Flaubert « exhale un air de pure esthétique », mais existe-t-il un art à ce point détaché de la sympathie et de la subjectivité humaine ?

3- L'intrigue dans Le Nouveau Roman

Le nouveau roman n'est pas constitué uniquement par l'ensemble des romans rangés sous cette rubrique, mais aussi par tous les autres discours théoriques qui l'accompagnent et qui lui donnent une plate-forme conceptuelle qui va bouleverser la tradition romanesque de l'époque. Ainsi il se présente comme une entité sociologique qui rallie à la fois l'écriture romanesque et l'écriture théorique. Or, cette liaison entre le discours romanesque et les métadiscours est souvent problématique et conflictuelle.

La convergence entre ces deux types de discours est loin d'être acquise ; les théories émises par les nouveaux romanciers ne facilitent pas la compréhension de leurs œuvres romanesques. Elles s'inscrivent plutôt dans une perspective de rupture avec la tradition littéraire du XIX^{ème} siècle en récusant notamment les principes et les caractéristiques qui définissent l'intrigue classique. Mais ce métadiscours contestataire n'apparaît pas d'une manière claire et précise dans la production romanesque des nouveaux romanciers où les théories novatrices de ce mouvement ne sont pas encore fixées et ne sont pas totalement en adéquation avec l'écriture romanesque. Cette discordance entre le métadiscours³⁸ et les œuvres du nouveau roman est plus explicite lorsqu'il s'agit de comparer les théories concernant la notion d'histoire avec le traitement parfois contradictoire et inadéquat de cette notion à l'intérieur de la production littéraire du groupe.

Ces écarts et ces divergences qui gravitent autour de cette notion justifie la nécessité de consacrer une étude à part entière aux métadiscours qui s'intéressent de près ou de loin à cette notion centrale dans la tradition littéraire mais qui apparaît négligeable voire même oiseuse et insignifiante dans certains écrits théoriques des nouveaux romanciers et lors de certains débats et entretiens auxquels ils ont participé : « *Si l'heure du romanesque est vraiment passée et que le roman doive malgré tout durer, ce sera évidemment sous la forme d'un roman sans romanesque. Ce à quoi il nous faut renoncer maintenant, c'est à la vieille définition : « Ecrire un roman c'est raconter une histoire ».*³⁹ Plusieurs autres raisons expliquent notre volonté de décortiquer l'aspect théorique de la question de l'intrigue. Il convient tout d'abord de souligner la singulière abondance de ces métadiscours. Cette multitude d'écrits à vocation métalinguistique provient sans doute de la difficulté que présentent les œuvres

³⁸ Le métadiscours c'est-à-dire l'ensemble des discours produits par les écrivains autour de leur œuvre romanesque.

³⁹ Alain, Robbe-Grillet, « Un joli talent de conteur... », *France Observateur*, n° 390, 24 octobre 1957, p.19.

romanesques à la lecture, une difficulté et une opacité qui invitent, semble-t-il, à des éclaircissements.

Il faut savoir aussi que ces métadiscours ont faussé et figé l'image de ce mouvement. Il suffit à cet égard de consulter les manuels scolaires et les encyclopédies littéraires pour s'en persuader. En effet, l'image du nouveau roman est figée parce qu'elle résulte d'une série de caractéristiques convenues et stigmatisantes qui résistent à toute différenciation entre les membres du groupe. Elle est également inexacte et faussée parce qu'elle occulte la spécificité poétique de chacun des participants. Par exemple, lorsqu'on consulte les critiques contemporains des premières années du nouveau roman on remarque d'une part qu'ils insistent sur les traits négatifs de leur poétique, à savoir le rejet du personnage et de l'intrigue. D'autre part, en soulignant leur appartenance à une seule maison d'édition, en l'occurrence Minuit, ils créent un effet trompeur d'uniformisation.

Nous avons décidé alors d'analyser les écrits théoriques du mouvement dans l'espoir d'échapper aux lieux communs qui voient dans la poétique du mouvement la mort du récit et la fin de « l'art de raconter ». Cette analyse se focalisera uniquement sur les métadiscours du nouveau roman et regroupera plusieurs écrivains appartenant à cette mouvance afin de montrer que la mort de l'histoire n'est qu'une chimère inventée par les critiques de l'époque pour homogénéiser un groupe et afin de souligner aussi la disparité de leurs points de vue quant à la question de l'intrigue.

Mais ce qui est sûr, comme l'a bien expliqué Renato Barilli dans son intervention au colloque de Cerisy⁴⁰, ni le « pôle de l'action », ni « l'intrigue bourgeoise » ne sont tout à fait absents du « premier nouveau roman ». Cette idée sera le vecteur principal qui va structurer nos prochaines analyses et puisera dans un premier temps sa force et sa pertinence dans les discours théoriques du nouveau roman.

Ce mouvement, depuis sa naissance, dresse une série de procédés narratifs et esthétiques qu'il qualifie de désuets car ils sont jugés incompatibles avec l'écriture moderne. Il se définit alors comme la contrepartie du roman traditionnel devenu un repoussoir et un modèle romanesque à destituer. Cet acquis définitionnel négatif : « le nouveau roman, ce n'est pas l'ancien », constitue la seule définition admise et proclamée par les pionniers du nouveau roman au tournant des années cinquante.

⁴⁰ Renato, Barilli, colloque « *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* », Cerizy-la- Salle, 1971.

A- « Le front du refus »

La formulation négative du « front de refus » ou l'hypothèse de « l'ère du soupçon » pour déterminer la véritable identité collective du nouveau roman, ont la faveur et l'aval des critiques et des romanciers engagés dans cette aventure. Nathalie Sarraute, avant l'avènement de ce mouvement littéraire, était la première à promulguer cette esthétique de rupture qui dénie et rejette l'écriture dite traditionnelle malgré une certaine pression exercée par les critiques et les chroniqueurs de l'époque qui exigeaient des romans « bien ficelés », écrits selon des normes académiques, le plus souvent simples recettes empruntées au modèle du roman réaliste. Elle s'est mise alors à dresser la liste des procédés devenus inadmissibles et insupportables dans la littérature moderne : l'intrigue, le personnage, la description révélatrice, le dialogue psychologisant, l'anecdote significative... Tous ces procédés sont réprochés théoriquement par tous les membres du nouveau roman, ce qui amène à penser que ce catalogue des refus est le seul programme identitaire sous lequel s'inscrivent les écrits des nouveaux romanciers. De son côté, Claude Simon retient ce type d'analyse en confiant à *La Nouvelle Critique* (juin-juillet 1977) que les nouveaux romanciers sont unis parce qu'ils partagent une série de négations, et que s'il y avait commun accord c'est pour rejeter un certain roman sur le thème du « *non, ce n'est plus possible, c'est à grincer des dents* »⁴¹. Robbe-Grillet se sert aussi de cette explication dans son ouvrage théorique *Pour un nouveau roman*. Selon lui, le nouveau roman ne serait qu'une appellation pour désigner non une école, mais « *tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques* » et qui « *savent (...) que la répétition systématique des formes du passé est non seulement absurde et vaine, mais qu'elle peut même devenir nuisible* ». ⁴²

Cette tautologie négative qui renvoie à l'écriture du passé pour construire son identité est le signe irrévocable d'une activité définitionnelle tronquée, en mal d'aboutissement, qui se fonde sur les ruines littéraires du passé pour affirmer et marquer sa présence et son ancrage dans le monde foisonnant du roman. De plus, il nous semble que ce « front du refus », contrairement à certains préjugés, ne réalise pas l'uniformité de ce mouvement. Il renvoie plutôt à l'hétérogénéité intrinsèque qui distingue profondément les membres de ce groupe. Car les refus eux-mêmes sont loin d'être identiques d'un auteur à l'autre. D'ailleurs, la notion d'intrigue subit des traitements variables et différents par les nouveaux romanciers, qui, loin de l'exclure

⁴¹ Lucien, Dällenbach, *Claude Simon, Les contemporains*, Paris, Ed. du Seuil, 1988, p. 159.

⁴² Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, Paris, 1963, p. 9.

d'une manière systématique, la réintègrent dans leurs romans mais chacun la conçoit à sa manière et chacun l'utilise à sa façon. Le faisceau de divergences entre ces écrivains recouvre également les autres composantes du récit. Nathalie Sarraute, par exemple, se passe pratiquement de la description, Robbe-Grillet la conserve et l'hyperbolise, Marguerite Duras ou Samuel Beckett maintiennent des repères chronologiques, Claude Simon les brouille... Et on pourrait à l'extrême se demander en quoi Michel Butor rompt vraiment avec le roman traditionnel, et s'il ne se contente pas plutôt de l'aménager. Il écrit à ce propos que : « *les moyens d'expression utilisés au XIX^{ème} siècle sont, évidemment, devenus insuffisants. Mais il ne nous est pas possible pour autant de nous séparer brutalement de la littérature du XIX^{ème} siècle.* »⁴³ Cette position butorienne qui rejette toute rupture qui soit radicale et brutale avec le roman traditionnel suscite la polémique au sein de ce mouvement et souligne très nettement que Michel Butor est un écrivain inclassable parce que ses théories et ses idées sont le plus souvent en discordance avec celle du nouveau roman : « *J'ai été longtemps agacé de voir des critiques, sous prétexte de « nouveau roman » m'attribuer des théories qui n'étaient nullement les miennes, ce qui multipliait les malentendus.* »⁴⁴

Donc la rupture avec la littérature traditionnelle ne constitue pas le credo commun à tous les nouveaux romanciers : Claude Simon et Michel Butor n'ont pas critiqué l'écriture traditionnelle et n'ont pas construit leurs romans pour marquer cette rupture et pour instituer une nouvelle forme romanesque qui soit totalement discordante avec les formes et les procédés de l'écriture classique. Au contraire, ils furent souvent fascinés par cette écriture. Cette fascination trouve un écho dans leurs écrits théoriques. Michel Butor, par exemple, consacre de nombreuses études à l'écriture balzacienne. Il publie dans *Répertoire I* : « Balzac et la réalité », un peu plus tard en 1961, il écrit dans *Répertoire II* un article intitulé : « Les parents pauvres » et en 1967, il écrit : « Les parisiens en province » dans *Répertoire III*. Ce qui montre que cette rupture n'est pas totalement assumée par tous les membres du nouveau roman.

Il faut rajouter aussi que cette rupture avec les conventions du passé ne s'inscrit pas dans une révolution littéraire sans origines et sans filiations. Elle s'inscrit plutôt dans une logique de continuation évolutive avec d'autres ruptures pratiquées justement par l'avant-garde du premier vingtième siècle (Proust, Joyce, Kafka, Dostoïevski...)

⁴³ Henri, Desoubeaux, *Michel Butor Douze ans de vie littéraire*, Ed. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1997, p.48.

⁴⁴ Michel, Butor, *Essais sur le roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1960, p. 181.

dont le patronage est constamment invoqué par les nouveaux romanciers et par leurs fidèles. Robbe-Grillet adhère à cette réflexion et présente le nouveau roman comme un développement et une évolution par rapport au passé : « *il est évident que le “nouveau roman” n’est pas apparu brusquement, sans passé, sans origines. Nous n’avons pas tout d’un coup imaginé quelque chose à partir de rien.*»⁴⁵ Il récuse en même temps la thèse défendue par Pierre Gascar selon laquelle le nouveau roman aurait surgi *ex nihilo* et qu’il ne peut s’exprimer que dans le cadre d’une rupture avec la tradition. Robbe-Grillet veut montrer que les développements perçus comme audacieux et subversifs comme le bouleversement de la chronologie ou le brouillage de l’identité du héros sont en réalité inspirés par les prédécesseurs du nouveau roman.

Dans un débat de presse des *Lettres françaises* en 1959, Nathalie Sarraute partage pleinement la thèse de l’évolution soutenue par Robbe-Grillet et exprime un avis contraire à Pierre Gascar qui participait lui aussi à ce débat pour défendre l’hypothèse de la rupture :

Pierre Gascar : « (...) Nous entrons dans un âge absolument différent de tous ceux qui ont précédé. Il faut que la littérature soit différente; sinon, nous n’avons qu’à nous arrêter d’écrire.

Sarraute : « (...) Tout ce que nous pouvons faire, c’est perfectionner cet instrument pour que plus tard, il permette à d’autres de saisir une réalité qui sera déjà implantée [...].»⁴⁶

Au cours de cette discussion qui porte sur les origines du nouveau roman, Michel Butor intervient pour marquer sa singularité en déplaçant le centre de la polémique et en insérant dans son discours des considérations d’ordre éthique qui seront ignorées par ses interlocuteurs. Il considère qu’il est difficile d’abandonner le roman du XIX^{ème} siècle d’autant plus qu’il ne représente pas un seul modèle d’écriture littéraire qui soit monocorde et monolithique. Il renonce ainsi à la distinction entre roman traditionnel et roman nouveau au profit d’une distinction entre bon et mauvais roman. Bernard Pingaud, présent dans le débat, partage cette opinion qui ne récuse pas d’une manière systématique le roman traditionnel mais qui lutte principalement contre toute forme de roman qui soit médiocre et mauvaise :

⁴⁵ Alain, Robbe-Grillet, « un débat animé par Villelaur », *Les Lettres françaises*, 12-19.03.1959, p.4.

⁴⁶ Ibid, p.6.

*Pingaud : « Butor a tout à fait raison. La nouveauté réelle de tentatives comme celles auxquelles nous assistons aujourd'hui ne doit pas nous dissimuler qu'elles prolongent et développent des recherches parfois anciennes. L'histoire de l'évolution des formes romanesques reste à écrire. »*⁴⁷

Au terme de ce débat, apparaissent plusieurs orientations et de nombreuses définitions contradictoires : Les uns (Pierre Daix et Pierre Gascar) soutenaient l'idée de la nouveauté révolutionnaire de ce mouvement littéraire. D'autres comme Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet défendaient avec beaucoup d'enthousiasme le paradigme de la distinction entre le roman traditionnel et le nouveau roman et insistaient aussi sur l'idée selon laquelle le nouveau roman est une continuation naturelle de l'œuvre des prédécesseurs. Michel Butor et Bernard Pingaud refusaient d'une manière catégorique cette opposition car elle leur semblait illégitime et sans fondements valables.

Cette discussion montre que les membres de ce groupe ne sont pas d'accord sur la question de la rupture avec le roman dit traditionnel, une rupture considérée par les critiques et par certains nouveaux romanciers comme la base fondatrice et définitionnelle du nouveau roman. Ces divergences soulignent à quel point il est inadmissible de réduire et de représenter ce mouvement comme un front soudé qui partage et englobe des refus analogues et similaires.

Cette tradition romanesque, cette « idéologie dominante » contre laquelle le nouveau roman prétend se liguer offre à celui-ci un repoussoir qui lui permettrait de construire une certaine identité. Les théoriciens du « front de refus » reconstituaient de toutes pièces mais sur un mode parfaitement hallucinatoire une tradition et des techniques romanesques calamiteuses qu'ils appliquent sur toute la littérature du XIX^{ème} siècle sans tenir compte de la diversité des romans et des formes hybrides qui caractérisent cette époque.

En effet, dans sa condamnation de la métaphore, cheval de troie de l'humanisme et de l'anthropocentrisme dans le roman, Robbe-Grillet emprunte à la tradition quelques exemples métaphoriques qui ont disparu de la scène littéraire et qui sont devenus des clichés. Quand il s'insurge contre la « montagne majestueuse » ou « le village au creux du vallon », il poursuit maladroitement un fantôme de roman inventé pour les besoins de la cause.

⁴⁷ Ibid, p.13.

Presque dix ans plus tard, au colloque Cerisy, Claude Simon s'inscrit en faux par rapport à Stendhal pour défendre ses idées et ses théories. Il critique avec beaucoup de ténacité *La Chartreuse de Parme*, une histoire invraisemblable, pleine de rebondissements extravagants et qui manque de logique, toujours selon Claude Simon. Mais pourquoi doit-il fabriquer un Stendhal imaginaire pour se justifier et se définir ?

Dans son ouvrage théorique *L'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute considérait qu'il fallait du courage pour renoncer à écrire que « la marquise sortit à cinq heures » parce que la tradition exigeait qu'on lui rende des soins. Or cela fait déjà un certain temps que Paul Valéry a prié la fameuse marquise de rester chez elle. On se demande alors encore une fois quelle est cette tradition omnipotente que redoute Nathalie Sarraute et qu'elle essaye de pourfendre.

Cette tradition a été déjà prononcée et assumée par les prédécesseurs du nouveau roman et toutes les tentatives théoriques faites par certains nouveaux romanciers pour évincer une tradition très complexe et très hétérogène traduisent en réalité le flottement, l'imprécision et l'ambiguïté qui entourent le nouveau roman, surtout à la fin des années cinquante. Ces critiques lancées contre le roman traditionnel ne réalisent pas l'homogénéité du groupe et confirment parallèlement que l'argument du « front de refus » pour définir le nouveau roman est un argument opportuniste, qui désigne le vide qu'il veut masquer.

Il ressort de ce qui précède que le catalogue des refus dressé par les théoriciens du nouveau roman n'obtient pas l'unanimité de tous les membres du groupe. D'ailleurs, la destitution de l'intrigue n'a jamais été un thème de consensus. Ces divergences que certains critiques occultent pour maintenir l'unité illusoire d'un mouvement nous amènent à poser le problème de l'intrigue qui ne sera pas abordé d'une façon simple, car il représente le centre d'une multitude d'approches qui tentent de le cerner.

B- L'avènement du rien

En littérature l'intrigue constitue le sujet, la matière d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Mais à partir de 1950 « *le problème central de la littérature sera le problème du rien* »⁴⁸ Bernard Pingaud remarque judicieusement que le néant ou l'absence de sens dans une production littéraire représente une autre forme d'expression très significative. Selon lui, la littérature de l'absurde témoigne encore de la recherche d'un sens. Le néant qu'elle désigne est le point d'aboutissement d'une interrogation philosophique. Le projet de ne rien dire, le fait d'obstruer l'émergence d'une signification claire et précise, l'insistance sur le pouvoir du langage et sur les structures formelles d'un texte ne détériorent pas l'essence de la littérature et n'altèrent pas son identité. Pour appuyer son argumentation, il cite *L'Étranger* de Camus, *La Nausée* de Sartre et *l'Innommable* de Beckett et montre que le néant métaphysique est consubstantiellement en accord avec l'anéantissement littéraire.

Les mots ne révèlent plus un sens extérieur au texte parce que le langage ne peut rien dire de sensé sur la condition humaine et sur le monde. Délestés du destin humain et de sa mise en scène, les mots partent à l'aventure, à la recherche d'un modèle d'écriture qui soit pur et exempt de tous les stéréotypes de sens qui accablent la littérature. Cet effacement sémantique est pratiqué pour faire prévaloir l'esthétisme d'un roman et pour promulguer une conception artistique qui veut que l'essence et la dignité de la littérature ne soient pas dans ce qu'elle dit, mais dans la manière dont elle le dit et l'expose. La forme préserve par conséquent l'autonomie de la création littéraire parce qu'elle évolue dans le texte, faisant appel à ses propres lois. Alors que le contenu, c'est l'hétéronomie d'une loi étrangère qui pèse sur la littérature afin de l'asservir pour des fins impures et afin de réaliser des objectifs et des projets que la littérature ne peut assumer car ils dépassent très largement le champ de ses influences.

Ce désir de la pureté remonte à Flaubert qui rêvait d'écrire un roman sur rien. Ce rêve va sensiblement toucher et influencer les tenants du nouveau roman qui vont tenter de mettre en œuvre ce projet d'écrire un livre purement formel, sans contenu et sans histoire. Ce projet basé sur l'avènement du rien se produit par l'assomption de la forme et par la dénégation du contenu.

Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet prétend qu'il est devenu « *impossible de raconter* » parce que « *les significations du monde, (...), ne sont plus*

⁴⁸ Bernard, Pingaud, *Beckett le précurseur*, à la suite de Samuel Beckett, *Molloy*, UGE, Paris, 1951, p. 294.

que partielles, provisoires, contradictoires, et toujours contestées.»⁴⁹ Il veut nous persuader que « *l'œuvre d'art ne contient rien, au sens strict du terme* »⁵⁰ parce que les significations qu'elle peut véhiculer ou illustrer sont extérieures à l'œuvre, incomplètes et aléatoires. Ainsi toute interprétation sémantique qui se projette sur le texte pour le déchiffrer est exclue d'avance.

Dans son intervention au colloque de Cerisy, Nathalie Sarraute intitule son exposé « Ce que je cherche à faire ». Ce titre trompe les auditeurs qui s'attendaient à ce que Nathalie Sarraute explique finalement ses intentions et dévoile au public les secrets de sa création. Toutefois, au cours de son intervention elle s'évertue à défendre son œuvre contre les interprétations hétéronomes qu'elle suscite inévitablement. Certes l'œuvre de Nathalie Sarraute ne renvoie pas seulement à une beauté qui soit purement formelle et esthétique. Ses écrits déclenchent aussi des effets qui dépassent la sphère formelle pour susciter une lecture sociologique et une lecture psychologique qui ne sont pas de simples hallucinations ou des fantasmes de lecture mais parce que, en effet, une psychologie et une sociologie sont incorporées au *Planétarium* et à *Marterau*. Sous cet aspect, il n'est pas totalement illégitime de constater que beaucoup de personnages de Nathalie Sarraute sont des velléitaires ou des hypersensibles.

En dépit de tout cela, Nathalie Sarraute s'obstine à protéger ses romans et son théâtre contre leurs propres effets et contre les interprétations extérieures qui sont faites par certains critiques et lecteurs pour élucider son œuvre. Pour cela, elle introduit dans son écriture un nouveau concept qui est celui des "tropismes", « acte réflexe très simple », selon le dictionnaire, qui permet de préserver l'œuvre de la pollution du sens : « *Tout ce que j'ai voulu, c'était investir dans le langage d'une part, si infime fût-elle d'innommé.* »⁵¹ Mais à voir de plus près, nous serons tentés de dire que l'œuvre de Sarraute ne se réduit pas aux tropismes et suscite des effets de sens multiples et passionnants.

De son côté, Jean Ricardou s'inscrit dans cette même perspective formaliste. Sa formule désormais célèbre « *ainsi le roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* »⁵² constitue le postulat fondamental du néo-formalisme critique et représente la base du nouveau roman. Autour de cette

⁴⁹ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, Paris, 1963, p. 120.

⁵⁰ Ibid, p. 42.

⁵¹ Nathalie, Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, *Pratiques*, pp. 34-35.

⁵² Jean, Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, ed. du Seuil, Paris, 1967, p. 111.

affirmation principielle s'organise le procès du réalisme, du référent, du sens et du signifié, considérés comme des notions périmées, obsolètes et incapables d'expliquer le mode de fonctionnement ou d'« engendrement » d'un texte littéraire.

Cette crainte devant l'interprétation, cette volonté unanime de favoriser la suprématie de la forme textuelle, cet acharnement solennel contre le réalisme et ce rejet théorique du signifié et du référent caractérisent bien les théories et les principes des nouveaux romanciers. C'est pourquoi leur formalisme théorique n'est pas une indifférence au contenu mais un combat contre le contenu et ses dérives. Là il nous est important de souligner que cette lutte farouche contre les interprétations n'exclut pas la présence du sens dans les livres des nouveaux romanciers. Cette présence n'est pas transparente et visible parce que le nouveau roman s'applique à le recouvrir en brouillant d'une manière systématique les voies d'accès aux structures et séquences significatives. Dans *Le Voyeur*, par exemple, Robbe-Grillet nous livre une « *description des lieux contenant des erreurs volontaires* »⁵³ pour obstruer le sens et évincer toute référence géographique à la Normandie.

Dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, le surcroît narratif, la multiplicité des histoires et l'éclatement onomastique inhibent tout discernement sémantique valable et cohérent au profit d'une confusion où seule l'entité discursive prime et prédomine. Aussi dans *Le Vent* de Claude Simon ou dans *L'Échec de Nolan* de Claude Ollier le sens perd sa visibilité et sa lisibilité parce que nous assistons dans ces deux récits à une profusion déroutante de versions qui se contredisent. Le sens de l'histoire et la clarté de l'intrigue deviennent impertinents devant la pluralité et la complexité des scénarios, qui dispersent le sens du roman et lui ôtent sa pertinence et sa solidité.

Michel Butor avait dès le début discerné avec une grande lucidité cette stratégie de l'occultation. Contrairement aux autres nouveaux romanciers qui sont hostiles à l'intrigue et au signifié, l'auteur de *La Modification* affirme dans son livre théorique *Essais sur le roman* : « *qu'il y a une certaine matière qui veut se dire (...) et que le romancier n'est que l'instrument de sa mise au monde, son accoucheur.* »⁵⁴ Bien qu'il soit toujours cité comme un des fondateurs du nouveau roman, Butor est resté dans les marges du groupe. Pendant le colloque de Cerisy (1971), il est excommunié et désavoué par Robbe-Grillet pour déviation humaniste et transcendantalisme. Surtout

⁵³ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, Paris, 1955, p. 125.

⁵⁴ Michel, Butor, *Essais sur le roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1960, p. 18.

après avoir déclaré dans *Le Figaro Littéraire* en 1958 que : « *l'emploi de l'objet chez Robbe-Grillet a une signification. Dans ses livres [disait-il], il y a des personnages, il y a des anecdotes. Mais il cherche à éviter par un certain nombre de procédés les implications historiques et morales.* »⁵⁵

Ce que dit ici Michel Butor des premiers romans de Robbe-Grillet est valable aussi pour les autres nouveaux romanciers. En effet, il nous semble que dans le nouveau roman, il y a des intrigues, des personnages, des thèmes, des messages, une morale, une analyse sociale, il y a tout ce qu'on veut et tout ce qu'on cherche, mais recouvert par un certain nombre de procédés. On pourrait, d'ailleurs, comme l'avait fait Bruce Morissette en 1963, reconstituer les intrigues sous-jacentes aux romans de Robbe-Grillet, de Claude Ollier ou de Robert Pinget, en considérant simplement ses textes comme des énigmes où des indices de sens avaient été habilement disséminés par jeu et devraient être rassemblés par le critique perspicace.

Cette approche qui résorbe tous les traits du roman traditionnel et tous les traits de l'anti-roman est celle qui nous intéresse le plus parce que nous pensons que l'approche structuraliste et l'approche idéologique traitées et abordées séparément ne révèlent pas l'identité profonde du nouveau roman. Ce dernier pose un sens et une intrigue et récuse aussitôt ce qu'il a posé. C'est pourquoi on peut parler de procédés ou de système. C'est un système d'occultation qui manipule les catégories du récit pour escamoter le contenu d'un roman. Néanmoins, une étude profonde qui décèle les déformations de la narration, repère et analyse les séquences thématiques qui se trouvent dans ces nouveaux romans permettrait peut-être de montrer que ces récits ne se passaient pas d'emblée du contenu et contenaient une intrigue. Et c'est ce que nous essayerons de souligner et de mettre en avant tout au long de notre travail.

Les manipulations du récit, l'éclatement des normes romanesques étaient au départ de simples méthodes de travestissement, mais elles sont devenues ensuite le matériau premier du récit. Les déformations formelles, le jeu ludique avec les séquences temporelles et spatiales, les trous narratifs qui visent à empêcher l'émergence d'une intrigue claire et facilement discernable, deviennent en réalité le cœur du roman et sa raison d'être. Or, il faut souligner que la base ou le point de départ d'un nouveau roman c'est une intrigue aux règles assez étroitement codifiées. Cette

⁵⁵ *Le Figaro littéraire*, « Révolution dans le roman ? », Table ronde avec Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, etc., 29 mars 1958.

base est déformée par un certain nombre de procédés et c'est cette déformation qui est exhibée.

La question du genre, par exemple, contribue d'une manière visible à identifier les intrigues de ces romans, des intrigues qui peinent malgré tout à se manifester à cause d'une écriture décousue et indéchiffrable. Mais en assimilant et en rapprochant ces textes difficilement abordables à des genres romanesques bien constitués, ayant des lois et des codes immuables et contraignants, nous pouvons cerner la construction anecdotique de ces récits où l'écriture efface toute tentative d'élucidation.

C- Le modèle générique

La manipulation des catégories du récit qui caractérise les écrits des nouveaux romanciers apparaît plus clairement lorsqu'il s'agit de poser la problématique du genre littéraire. Cette notion était rejetée par les membres du nouveau roman parce qu'ils considéraient que le genre n'a pas de pertinence dans le sens où seuls comptent le texte et la littérarité. Cette conception qui circulait depuis l'ère du formalisme russe jusqu'au structuralisme nécessite une remise en question parce que nous préconisons à la lumière des nouveaux romans qu'il existe une relation entre le genre littéraire et ces récits.

Cette relation est dichotomique dans la mesure où nous avons deux types de relation qui s'instaurent ; l'une est assimilative alors que l'autre est transgressive. En effet, l'attrait du nouveau roman pour le genre policier est incontestable. L'enquête ou l'aventure à thème criminel servent de modèle aux *Gommes*, à la deuxième partie de *Molloy*, à *L'Emploi du temps*, à *La Mise en scène*, au *Maintien de l'ordre*, et même, dans une certaine mesure, au *Voyeur*. De même, dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, le modèle générique n'est pas littéraire mais directement professionnel et juridique, puisque l'auteur s'inspire des procédures d'interrogatoire au cours de l'instruction d'un procès. Ce glissement du paradigme littéraire au paradigme professionnel n'affaiblit pas la lisibilité et la pertinence du code générique puisque les deux paradigmes visent le même objectif : la recherche de la vérité, une vérité qui se heurte aux mensonges et aux hésitations d'un témoin bavard et non fiable.

Outre le genre policier, certains nouveaux romanciers s'intéressent plus particulièrement à l'intrigue amoureuse dans sa version commune de l'adultère et du ménage à trois. Il suffit à cet égard de lire *La Jalousie*, *La Modification*, *Moderato Cantabile*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Détruire dit-elle*, pour se rendre compte que l'intrigue amoureuse est une valeur sûre du premier nouveau roman. Dans *La Modification*, par exemple, et au-delà de toutes les représentations mythologiques et spatiales, l'amour constitue le moteur du récit et le déclencheur premier et apparent du voyage qu'entreprend Léon Delmont pour Rome. Dans l'œuvre de Claude Simon aussi, la trame amoureuse sur fond d'adultère court en filigrane, puisque dans *l'Herbe*, déjà, Louise s'apprête à quitter son mari pour rejoindre son amant. De même, dans ses fictions ultérieures, *La Route des Flandres*, *Histoire*, l'intrigue amoureuse coïncide avec le retour de Corinne et les supputations infinies sur ses éventuelles relations sexuelles avec le jockey de son mari ou avec tel ou tel autre.

Ainsi deux schémas narratifs très simples et parfaitement repérables, l'enquête et l'adultère, construisent-ils la base d'un nombre significatif de nouveaux romans. Toutefois, on pourrait éventuellement trouver d'autres modèles : par exemple, le roman de voyage et d'initiation, pour *Mercier et Camien* ou pour *L'Été indien* et *La Modification*. On peut rajouter également le modèle mythologique. Le mythe à l'intérieur de ces nouveaux romans ne constitue pas un genre, mais c'est une histoire déjà écrite, toujours à réécrire et ouverte à toutes les réécritures favorisant ainsi les techniques de déformations et de manipulations qui sont à la base des procédés d'écriture mis en place par les nouveaux romanciers. C'est sans doute la raison pour laquelle Robbe-Grillet reprend la légende d'Oedipe dans *Les Gommages*, Michel Butor celle du labyrinthe dans *L'Emploi du temps* ou celle de Rome dans *La Modification*.

Cette relation d'assimilation entre certains modèles génériques et le nouveau roman est doublée par un autre type de relation basé sur la transgression. Le genre littéraire, avec ses stéréotypes, ses normes strictes et ses procédures répétitives, donne au récit une visibilité et une stabilité qui sont nécessaires pour exposer et exhiber la transgression. Autrement dit, pour que la transgression soit patente il faut que la norme soit connue par le lecteur. Installé dans « son horizon d'attente »⁵⁶, ce dernier, conformément au code annoncé, s'apprête à déguster une histoire d'amour ou une histoire policière. A ce moment précis, la logique transgressive du nouveau roman apparaît pour rompre le charme de la lecture et pour attiser la frustration du lecteur en manipulant les catégories narratives, en bouleversant le code générique et en orientant la lecture vers les problèmes de forme. Ceux-ci monopolisent désormais l'attention et apparaissent comme les seuls événements intéressants du récit.

Cette désorientation lectorale liée à une transgression générique déçoit tout lecteur habitué aux archétypes narratifs du roman dit traditionnel. La croyance ou l'illusion narrative s'effondrent tout à coup et l'histoire racontée ou promise déroge aux conventions génériques du récit dans laquelle elle s'inscrit pour accroître le désenchantement du lecteur et pour développer une esthétique de déception, qui, à notre avis, est indissociable du premier nouveau roman. Or la déception du lecteur ne signifie pas que la trame événementielle ou sémantique soit absente ou incohérente. Que l'enquête policière n'aboutisse pas, que l'interrogatoire soit infini, que l'adultère soit indémontrable, cela est encore porteur de sens : une vérité inaccessible, un amour

⁵⁶ Voir à propos de ce concept Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 49.

dérisoire, une justice non rendue... Donc, les manipulations narratives qu'opère le nouveau romancier au niveau de son intrigue déçoivent tout le lecteur qui s'attend à une fin conventionnelle, totale, qui résout toutes les difficultés qu'il aurait rencontrées au cours du récit. Face à cette déception qui est due soit à un manque de compréhension soit à un refus obstiné d'accepter la réalité significative du texte, le lecteur peut facilement croire que le récit ne comporte pas d'intrigue pour expliquer ses défaillances interprétatives ou pour rejeter une intrigue qui donne un sens au texte qui lui paraît incomplet, qui ne répond ni à ses attentes ni à ses désirs.

Nous déduisons de ce qui précède que l'intrigue dans le nouveau roman entretient des relations d'assimilation avec des modèles génériques différents. Cette assimilation de base que n'importe quel lecteur peut entrevoir est nécessaire pour marquer le désir de transgression générique qui se révèle à travers les modes de fonctionnement et de progression de l'intrigue. Cette transgression est due essentiellement à la manipulation du récit dont les différents aspects ont été suffisamment répertoriés et analysés par les spécialistes de la narratologie en général, et de la « néo-narrativité » en particulier (Gérard Genette, Jean Ricardou, Roland Barthes, Françoise Van Rossum-Guyon, Jean-Claude Lieber, pour n'en citer que quelques uns). Il est cependant intéressant de reprendre ces analyses pour saisir sur le vif cette entreprise d'auto-dévoration que le récit s'inflige à lui-même. Et c'est ce que nous essayerons de mettre en œuvre un peu plus tard, dans le deuxième grand chapitre de notre travail.

La problématique du modèle générique que nous avons soulevée pour approcher la notion d'intrigue dans le nouveau roman ouvre la réflexion sur d'autres approches aussi intéressantes. Parmi lesquelles on peut citer la question du référent qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, mais dont le rapport avec la question de l'intrigue demeure inexplorée et nécessite une analyse profonde et détaillée pour mieux expliciter la nature et les caractéristiques de ce rapport. Cette analyse aura comme support premier l'œuvre et les théories de Claude Simon dans la mesure où sa conception au sujet du référent est atypique et différente de celles adoptées par les autres membres du groupe et parce que le rapport qui s'établit entre le référent et l'intrigue est plus évident chez Claude Simon que chez les autres nouveaux romanciers.

D- Le référent, le signifié et la langue

a- la mouvance du système référentiel

Aborder de nouveau la question du référent après une véritable campagne de terrorisme intellectuel menée par les tenants du nouveau roman ne signifie pas un retour naïf aux propositions anciennes du « réalisme », comme la transparence du langage, l'existence d'un hors-texte abordable et attingible, l'univocité d'une Vérité... Dans notre société moderne multiculturelle, le réductionnisme simplificateur des grands systèmes et les oppositions binaires qu'ils suscitent sont en voie de disparition. Le conflit entre « la dimension littérale » et « la dimension référentielle » du texte fait un peu sourire aujourd'hui. Pourquoi le texte dans toute sa complexité, dans tout son mystère devrait-il se réduire à seulement deux dimensions ? N'y aurait-il pas dans un roman d'autres dimensions aussi importantes comme celle de l'intrigue par exemple qui maintient la cohérence formelle d'un texte et sa cohérence sémantique ?

Avant d'explicitier cette dernière interrogation, plusieurs préjugés théoriques devraient être écartés et de nombreuses rectifications devraient être menées. Il faut savoir d'abord que les nouveaux romanciers ne s'inscrivent pas d'une manière systématique dans une position anti-référentielle. Le référent ne saurait être « perdu » ou absent d'une façon simple. Mais il n'est pas non plus une évidence donnée comme le proposeraient les lectures « réalistes ». Celles-ci analysaient le texte littéraire sur des critères basés sur des la représentation mimétique du sujet phallogocentrique et du monde occidental. Ce genre d'analyse est révolu. Ce modèle du référent devient le site d'une production et d'une contestation perpétuelle ; il se voit maintenant radicalement travesti par les contextes auxquels il était simplement supposé renvoyer. L'exemple le plus édifiant à cet égard est *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier, un livre incroyable qui met en scène le désarroi et l'inquiétude d'un administrateur européen espionné constamment par deux agents appartenant à la police locale d'un pays d'Afrique du Nord. La situation politique présentée dans ce texte n'est pas référentielle mais elle est structurelle. Elle joue un rôle essentiel dans la fabrication de l'intrigue et obsède sournoisement l'esprit du narrateur. L'auteur de ce livre ne cherche pas à dénoncer le contexte politique de ce pays, un contexte mis en œuvre dans un but strictement fonctionnel et formel.

De ce fait, le référent ne devient plus l'expression d'un hors-texte et ne renvoie plus d'une façon mécanique à une « réalité » privilégiée puisqu'il y a une pluralité du

discours et un foisonnement culturel qui interdisent d'ancrer le référent dans un discours unique et privilégié. Il se définit lui-même par sa mouvance, son dynamisme et son déplacement constant entre des discours hétérogènes. Jean-François Lyotard, critiquant la linguistique structurale pour sa « scotomisation de la référence », indique, pour dépasser la clôture de l'espace linguistique, que le référent s'inscrit dans une mobilité constitutive : « [...] *le bougé est la règle du langage commun, [...] le point de vue d'où est vu et dit l'objet dont nous parlons n'est pas fixé comme un observatoire.*»⁵⁷ Avec l'écriture moderne, le statut du référent s'éloigne sensiblement de ce rapport dualiste et stigmatisant entre un système linguistique clos et son hors-texte. Dans sa théorie de la condition dialogique du discours dans le roman, par exemple, Bakhtine relève que le : « *le roman c'est la diversité sociale des langages [...] littéralement organisée* »⁵⁸ Il affirme aussi que : « *le discours vit aux confins de son contexte et de celui d'autrui* »⁵⁹ . Cette affirmation suppose que le langage romanesque est fortement contextualisé et intrinsèquement lié à des milieux sociaux très différents : « *dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue* »⁶⁰ De cette façon là, le langage du roman retranscrit le réel dans sa mobilité positionnelle et dans sa mouvance sociale et culturelle écartant ainsi toute représentation monologique et univoque.

Dans les discussions nées au cours des années soixante et soixante-dix sur le nouveau roman, les critiques occultent et passent sous silence cette notion d'un espace positionnel en mouvance et la diversité culturelle du référent. Ils insistaient particulièrement sur l'opposition entre la dimension scripturale d'un texte et sa dimension référentielle. Cette opposition binaire constituait l'axe principal d'une théorie qui conteste la réalité construite par l'idéologie bourgeoise et qui met en exergue la spécificité technique du texte littéraire. Dans son livre sur le nouveau roman, Celia Britton nous rappelle que, dès sa parution en 1960, *Tel Quel* fondait sa logique sur cette opposition entre production textuelle et représentation. Elle cite, à cet effet, Philippe Sollers qui a attaqué la notion sartrienne d'un langage instrumental en affirmant : «

[...] nous sommes aussi attachés que n'importe qui au « référent ». Mais [...] dans une période néo-capitaliste la seule position possible consiste [...]

⁵⁷ Jean-François, Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 114.

⁵⁸ Mikhaïl, Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1978, p.88.

⁵⁹ *Ibid*, p.106.

⁶⁰ *Ibid*, p.114.

à le désigner dans son opacité et son absence. D'où l'importance de tout travail portant sur l'idéologie – travail auquel Sartre s'oppose par son attitude réactionnaire. »⁶¹

L'œuvre de Claude Simon se trouve directement impliquée dans ces débats par la diversité étonnante des questions que suscite son écriture expérimentale. Cette écriture est malléable et dense dans le sens où il est possible de l'ancrer dans deux orientations critiques contradictoires ; l'une privilégie les notions du langage génératif et du texte autoréflexif, alors que l'autre insiste sur le référent et son rapport incontournable à la représentation, à l'Histoire et au contexte « réel ». Autrement dit, là où Simon avait été le précurseur de la production autogénératrice du langage, il serait possible après tout de le considérer comme un écrivain « historique » et « référentiel ». D'ailleurs, on découvre aujourd'hui que son écriture nécessite toujours le retour à l'Histoire et à l'autobiographie. Depuis *Le Vent* jusqu'à *La Bataille de Pharsale*, on constate le retour insistant du rapport entre les mots et les choses, les mots et les souvenirs, les mots et les situations, les mots et l'Histoire. Ainsi l'écriture de Simon est-elle prise dans une tension permanente entre représentation et textualité. Face à cette discussion réductive il faut situer l'écriture simonienne à l'intérieur d'une mouvance référentielle mobile et plurielle, qui tisse des liens avec l'espace culturel qui lui est intrinsèque et qui éclaire grâce à la description et aux articulations la relation qui se noue entre le référent et l'intrigue.

⁶¹ Philippe, Sollers, « Un fantasme de Sartre », *Tel Quel*, n°28, 1967, pp. 84-86 ; cité par Celia Britton, *The Nouveau Roman, Fiction, Theory, Politics*, St. Martin's Press, New York, 1992, p.88.

b- Description, Culture et articulation

L'écriture de Claude Simon se singularise par la description. Celle-ci n'entrave par l'évolution de la narration et la progression de l'histoire. C'est une pièce maîtresse dans la fabrication de l'intrigue dans la mesure où elle engage de façon intense les figures denses des champs sociaux, historiques et culturels, des figures majeures dans la constitution de l'intrigue. Pour cela, Claude Simon accorde un intérêt particulier à la « crédibilité » de la description, que ce soit celle des époques, des lieux, des objets, des pensées, des sensations, des personnes ou des corps. Cette crédibilité permettra par ailleurs une appréciation plus juste de la référence chez Claude Simon. Celle-ci serait ancrée dans un contexte fondé sur la multiplicité et la diversité des contacts et des discours culturels et historiques. Le langage qu'il privilégie et qu'il utilise est une forme pure, transparente, qui résiste aux formes codées, automatisées de la culture et de l'idéologie. La description serait à ce moment là l'outil propice pour résister aux stéréotypes de la littérature, aux séductions du langage qui figent le rapport au référent dans une relation déterministe, dans un rapport déjà prescrit. Le pouvoir de la description chez Claude Simon est d'instituer un langage sans a priori, instantané, qui permet d'inscrire le réel dans une logique de pluralité, dans un contexte multiculturel, dans un espace romanesque mobile et dynamique. Cependant, il faut se demander comment l'écriture chez Claude Simon permet la description d'un devenir historique, culturel et social. Et comment est-il possible que son écriture favorise l'émergence et la construction d'une intrigue qui côtoie un langage référentiel dense et pluriel ?

Dans la préface à *Orion aveugle*, Claude Simon écrit que : « [les mots] renvoient toujours à des choses. Mais peut-être le rôle créateur qu'ils jouent tient-il justement à ce pluriel. »⁶² Il soutient aussi l'idée selon laquelle le langage ne doit pas mimer une réalité qui lui est extérieure. Il insiste plutôt sur son pouvoir de mise en relation, sur sa capacité à réunir des éléments discursifs et culturels très divers et très complexes. Le langage serait le foyer dans lequel se concentrent d'une manière parfois symbiotique, parfois conflictuelle, des choses très différentes qui s'entrecroisent et qui tressent au sein du langage des rapports de correspondance et de confrontation inédites : « [...] si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que

⁶² [Trad.de] Fredric, Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, chap. 5: « Reading and the Division of Labor ».

les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars »⁶³

Ces commentaires ont été repris par les critiques pour montrer que le langage simonien s'inscrit dans une perspective formaliste et textualiste. Cependant, à relire ces phrases, force est de constater que cet écrivain est plutôt sensible à une référence multiple et mobile. Les idées formalistes qui considèrent le référent comme un épouvantail qu'il faut chasser par opposition à la dimension littérale d'un texte sont rejetés par Claude Simon. Son écriture échappe à cet antagonisme réductif qui veut laminer le rôle alloué au référent pour faire valoir l'importance requise par le système référentiel dans une production textuelle. Le référent chez Claude Simon a une multiplicité originelle, une pluralité naturelle qu'il essaye de réinscrire à plusieurs niveaux de son écriture. Cette réinscription n'est pas arbitraire, elle s'établit par le biais d'un travail très laborieux sur les articulations, sur les enchaînements, sur les liens, sur les carrefours des mots et des significations, ce qui invente au sein du texte des correspondances et des divergences. Ces rapports sont alors fondés non pas sur une ouverture virtuelle de la séparation autonome mais sur une ouverture virtuelle sur la diversité de la figuration référentielle. Cette diversité est exposée grâce à une description composée d'une pluralité de détails et d'aspects particuliers qui acquièrent par leur pouvoir d'insistance une certaine puissance matérielle crédible. Et il nous semble que la matérialité de la description chez Claude Simon ainsi que chez d'autres nouveaux romanciers représente le moteur et l'essence même de l'intrigue. Dans *L'Herbe*, par exemple, l'auteur met en relation le passé et le présent par l'intermédiaire du legs matériel octroyé par la tante Marie agonisante à Louise. L'histoire de ce roman est traversée principalement par cette mise en relation des pulsions de vie et de mort, une mise en relation accomplie non par le biais de thèmes distincts mais dans la matérialité des objets – les carnets, l'herbe, le son, les odeurs, le corps agonisant ou jouissant. C'est la morphologie même des choses qui instaure des mises en contacts inédites et qui engage grâce à une description crédible l'histoire du roman.

Dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet nous assistons pratiquement au même phénomène : la description géométrique, méticuleuse et fluctuante des objets leur assigne une présence référentielle mobile et plurielle. Cette présence dominante, due essentiellement à une insistance descriptive crédible malgré son caractère ambulatoire

⁶³ Victor, Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and postmodernity*, Macmillan, London, 1986, p.170.

et inconstant, tisse au sein du récit des mises en relation, des correspondances, des concordances, des corrélations, qui se cristallisent autour d'une histoire de jalousie qui irradie à tous les niveaux du texte. Ainsi l'intrigue dans ce roman est-elle fondée principalement sur des descriptions référentielles vraisemblables qui deviennent significatives grâce à la répétition mouvante de la description de certains objets (la lettre, les jalousies, la nappe, le mille-pattes, les chaises...). Ceux-ci construisent grâce à leurs propriétés intrinsèques et grâce à leur pouvoir allusif des carrefours de sens et des synergies sémantiques qui se figent et qui se concentrent dans le sentiment de jalousie du mari.

D'autres exemples romanesques montrent d'une manière significative que le référent dans sa matérialité et dans sa multiplicité entretient des rapports étroits et indissociables avec l'intrigue. Dans *Histoire* de Claude Simon, l'accent est mis sur un corps référentiel, un corps sensible et visible, excessivement représenté et fondamentalement imprésentable, un corps désiré et désirant qui porte en lui les dessins, la douleur et le manque et qui déclenche par sa présence fictive et par son absence réelle les souvenirs, les perceptions et les rêveries du narrateur. Ce dernier perd sa mère et sa femme Hélène. Ces pertes sont si douloureuses que le narrateur se met tout au long du roman à les réinventer, à ressusciter le corps désiré, à compenser l'absence matérielle de ces deux femmes en introduisant dans le texte une série de corps féminins à la fois absents et présents. Il serait possible de lire ce roman comme une tentative par le narrateur de composer le référent de sa mère, de faire de son corps et de ses restes (sa collection de cartes postales, de photographies et de lettres) le site qu'il pourrait enfin occuper. L'histoire de ce roman traduit ainsi la volonté du narrateur de réincarner et de réinventer un corps référentiel absent dans la réalité mais présent dans l'esprit et l'imaginaire du narrateur. Celui-ci voudrait voir sa mère d'une façon immédiate, de saisir le passé dans le présent sans médiation, sans différence, mais l'écriture de Simon rend cette fusion et cette vision impossibles. Le langage devient le seul moyen qui permettra l'évocation et la (ré)invention du corps référentiel de la mère. Dans ce texte, le langage comme médiation rend les êtres et les choses visibles et référentielles : le corps de la mère est entr'aperçu par son enfant, à travers les cartes postales, le portrait du père, le rituel de la messe, les vêtements ornés du prêtre :

[...] puis elle [la petite flamme d'une des bougies] disparut de nouveau derrière l'immobile ruée des vagues violettes les taches de sang les feuilles

un instant j'avais pu voir aussi ou plutôt entrevoir le visage de maman sur les oreillers entre la manche de dentelle et le bord du lit [...].»⁶⁴

La quête du corps référentiel devient l'intrigue centrale du récit, le fil conducteur de l'écriture et le centre du roman. Habiter le corps maternel et lui assigner une présence tangible et palpable devient l'obsession du narrateur et le motif du récit. Autrement dit, l'absence de la mère est le point de départ pour la création de cette œuvre « dont les effets aurait principalement surgi de la puissance de la forme et de l'énergie de ses résonances subjectives. »⁶⁵ Ces réflexions subjectives parsèment tout le roman. Le narrateur recourt le plus souvent à des scènes imaginées, à une iconographie diverse pour assembler et reconstituer la figure maternelle : elle est figurée comme héroïne lisant, « un de ces tableaux du Salon intitulé *La lettre ou le Billet* »⁶⁶, dans des poses d'héroïnes d'opéra ou de théâtre, ou par des images de réclames fin de siècle.

Cette pluralité référentielle d'un seul et même corps disperse la figure de la mère tout en essayant de la constituer. Le corps désiré reste une présence fantomatique, un espace inviolable, « une forteresse », « un mur », un obstacle à la rencontre désirée, en dépit des inventions incessantes du narrateur qui débouchent sur la représentation d'un corps fragmenté qui attise la frustration et la désolation de l'enfant. « La rencontre manquée »⁶⁷ s'avère le résultat de la quête et l'espace maternel tant convoité devient éphémère et insaisissable malgré les stratégies de représentation déployées par le narrateur au fil du texte. Nonobstant, au-delà du résultat, l'écriture simonienne montre bien que le référent est une ouverture sur la multiplicité et la matérialité des choses ainsi bien que des personnes. Elle souligne également que le langage simonien est incapable de porter aucune dimension de référence à une réalité en dehors de lui. La figure maternelle de *L'Histoire* de Claude Simon n'a pas de correspondance référentielle extra-textuelle, elle est représentée, recherchée, reconstituée dans le texte à travers des scènes imaginaires et à travers la description de certains objets comme les cartes postales et la photographie.

Cette pluralité référentielle d'un même référent « perdu » structure aussi le livre d'Alain Robbe-Grillet *Le Voyeur*. Mathias, le héros du roman, perd sa mère alors qu'il était enfant. Deux femmes avaient tenté alors de la remplacer : la nouvelle femme de

⁶⁴ Claude, Simon, *Histoire*, ed. De Minuit, Paris, 1967, p.16.

⁶⁵ Thomas, Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris, 2003, p.24.

⁶⁶ Claude, Simon, *Histoire*, ed. De Minuit, Paris, 1967, p.30.

⁶⁷ Cette expression est empruntée à Jacques Lacan pour qui le Réel c'est « la rencontre manquée ».

son père et sa tante, mais leur dédoublement s'est révélé comme le signe irrécusable de l'absence de l'absence, d'une absence originelle, fondatrice et irrémédiable. Conscient de l'impossibilité de remplacer sa mère, éprouvant un sentiment de privation irréversible et un sentiment de frustration incommensurable, le protagoniste s'évertue, à l'image du narrateur d'*Histoire*, à matérialiser la présence de sa mère. Cette matérialisation prend des tournures tragiques et bouleversantes. Mathias s'approprie de force une jeune fille pour compenser l'objet du désir premier qu'incarne la figure maternelle. Il débarque dans son île natale, rencontre la petite Jacqueline au bord de la falaise, la viole et l'étrangle pour lui ôter la vie. Ensuite il l'attache contre un arbre grâce à une cordelette et brûle avec sadisme son corps nu à l'aide de quelques cigarettes. L'absence d'une vision référentielle, la perte précoce de la mère, l'absence du référent premier et originaire que symbolise la figure maternelle ouvrent une brèche dans la personnalité de Mathias, la poussant ainsi à commettre l'irréparable, l'irrémissible acte d'assassinat. Jacqueline serait donc victime d'un désir maternel refoulé et inassouvi que la mère du voyageur, si elle était vivante, aurait pu canaliser, combler, et le drame aurait pu être évité.

Se noue ainsi une relation d'engendrement entre l'image référentielle de la mère et le déroulement scabreux d'une intrigue parcimonieuse et parcellaire. L'enchaînement incohérent des épisodes, la page blanche au centre du roman, le retour obsessionnel et inexplicable de certaines séquences, l'absurdité des actions et la confusion onomastique du roman exposent au grand jour sa pauvreté logique et son incohérence. Toutefois, « *la mort de[l]a mère, survenue peu après sa naissance* »⁶⁸ peut réaliser l'homogénéité structurale de ce roman ; l'absence du référent premier que représente la mère est susceptible de justifier les actions de Mathias, d'expliquer une psychologie étourdie et anormale et d'élucider l'acte de l'assassinat. L'intrigue de ce livre puiserait ainsi sa cohérence, sa logique et son unité dans un référent intra-textuel unique et absent auquel le narrateur essaye de redonner vie en sacrifiant celle d'une jeune fille et en démultipliant les contacts et les rencontres avec d'autres figures féminines. Cette pluralité référentielle ne compense pas l'absence douloureuse et irremplaçable du référent premier et attise au contraire la frustration et la désespérance du narrateur, l'acculant par conséquence à commettre un crime d'une rare brutalité sur une jeune fille nommée Jacqueline.

⁶⁸ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, ed. De Minuit, Paris, 1955, p.230.

Dans *Histoire* de Claude Simon comme dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, le référent est personnifié, personnalisé, identifié, et incarné notamment par la figure maternelle. Mais dans d'autres romans, le référent épouse d'autres formes et s'inscrit dans d'autres sphères plus abstraites et moins consubstantielles. C'est le cas dans *L'Acacia* de Claude Simon, où l'objet référentiel qui charpente et organise le récit ne représente ni un objet ni une personne mais plutôt une interrogation difficile et délicate : « *Mais il n'y avait pas que cela... Non. Autre chose encore. Quelque chose de bien compliqué, bien plus...* »⁶⁹. L'Histoire, l'événement et la situation de l'individu s'organisent et s'unifient autour de cette interrogation qui nous dit que l'intrigue telle qu'elle est mise en place dans ce récit est non seulement associée aux personnages et aux épisodes et événements du récit, mais elle est aussi étroitement liée aux modèles historiques et culturels spécifiques à chaque lecteur. Dans ce texte, le narrateur de Simon reprend l'histoire de ses parents, de la Première Guerre mondiale, de l'entre-deux-guerres, de sa propre mobilisation, incarcération, fuite et de son retour au monde. Au-delà de ces événements, le protagoniste poursuit une autre réalité « *bien plus compliqué[e]* » et tente sans cesse d'interroger d'autres modèles historiques et culturels pour expliquer sa propre situation, sa propre histoire. L'intrigue de ce livre émerge ainsi de l'ensemble des épisodes événementiels et de l'interrogation constante de modèles historiques et culturels imaginés par le narrateur pour expliquer sa réalité et sa situation. L'écriture de Simon ne favorise pas un sens privilégié qui ferait abstraction des choses mais plutôt un réel multiple dans lequel le référent atteint une immédiateté sans présence.

Nous avons pu constater à travers les exemples que nous avons analysés que le référent dans sa multiplicité et dans sa matérialité est présent dans les œuvres de Claude Simon et entretient des rapports d'uniformisation et d'engendrement avec la notion d'intrigue. Les narrateurs d'*Histoire* et de *La Bataille de Pharsale* tentent par exemple, d'imposer une structure significative sur les éléments disparates et dispersés de leur propre vie en recherchant un référent solide qui donnerait accès au passé. D'où les fouilles parmi les affaires des autres, d'où l'examen minutieux d'objets hérités, d'où la tentative infructueuse de mettre en corrélation des sources historiques contradictoires. Il apparaît ainsi très clairement que la quête du référent joue un rôle primordial dans la constitution de l'intrigue simonienne. Cette quête se focalise sur les moindres traces du

⁶⁹ Claude, Simon, *L'Acacia*, ed. De Minuit, Paris, 1967, p.190.

référent : objets, corps, désirs, mémoire, événements, politique, sexualité, culture... De cette manière là, il nous semble que l'écriture de Claude Simon échappe au système dichotomique qui oppose la dimension littérale à la dimension représentative pour communiquer avec la multiplicité du monde par un langage référentiel dense et pluriel.

C- Intrigue et référence dans la conception simonienne de la langue

La place du référent dans l'écriture simonienne a connu des changements fondamentaux à partir des années quatre-vingts. Une rupture avec la période des années soixante-dix où Simon a subi les idées antiréférentielles de Jean Ricardou, cependant la « réhabilitation » du discours réaliste dans *Les Géorgiques* et dans les autres textes de cette époque semble aujourd'hui de plus en plus évidente. Ce retour à l'écriture référentielle est dû essentiellement à l'injection d'un certain nombre d'éléments autobiographiques, empruntés à la vie de l'écrivain. Ces changements sont étonnants puisque nous savons que Claude Simon avait très nettement rejeté dans plusieurs interviews l'idée selon laquelle l'écriture est capable de reconstituer l'expérience vécue. Il soulignait que l'écriture constitue une expérience très spécifique, et à part entière, et affirmait souvent que le signifiant doit toujours avoir la priorité sur le signifié en ce qui concerne les principes de construction du texte. Comme en témoigne ce passage souvent cité de son interview avec Bettina Knapp, par exemple :

« Je disais autrefois : il est possible de reconstituer à partir de choses vécues, senties. Aujourd'hui, après avoir réfléchi, je ne pense plus qu'on puisse « reconstituer » quoi que ce soit. Ce que l'on constitue c'est un texte et ce texte ne correspond qu'à une seule chose : à ce qui se passe dans l'écrivain au moment où il l'écrit. On ne décrit pas des choses qui pré-existent à l'écriture mais ce qui se passe aux prises avec l'écriture. »⁷⁰

Néanmoins, nous observons à partir de 1989 que tous les romans de Claude Simon depuis *L'Herbe* se voient rétrospectivement redéfinis par leur auteur comme étant « autobiographiques » dans le sens où la structure de base de ces romans n'est que l'expérience et les souvenirs réels de l'écrivain :

« Vous savez, à partir de L'Herbe, mes livres sont tous à base de vécu, expression que je préfère à « autobiographie ». Dans L'Herbe, je « raconte » la mort d'une vieille tante que j'aimais beaucoup. Dans La Route des Flandres, c'est la dernière guerre. Le Palace, ce sont les scènes que je regarde de Barcelone au début de la révolution. Pour L'Acacia, j'ai

⁷⁰ Bettina, L. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, n° 16, 1969, p.82.

*rassemblé des images, des souvenirs- le plus souvent visuels- concernant ma mère ».*⁷¹

Claude Simon va même au cours d'un colloque sur Le Nouveau Roman à New York University (1982) exprimer publiquement à la fois son ressentiment à l'égard de la personne de Ricardou et une hostilité envers la théorie structuraliste, regrettant le « *poisoned gift that Roman Jakobson granted to literature* »⁷²

Cette coupure apparemment radicale remet-elle en cause la cohérence conceptuelle de Claude Simon ? En réalité, les choses ne sont pas aussi simples. Certes, sa fiction change de façon saisissante entre les années soixante-dix (*Les Corps Conducteurs, Triptyque, Leçon de choses*) et les années quatre-vingts (*Les Géorgiques, L'Invitation, L'Acacia*), ainsi que les opinions qu'il a exprimées sur bien des aspects de cette fiction. Mais il faut savoir que derrière ces changements persiste d'une manière inébranlable une seule et même conception de la relation entre l'écrivain, le langage et le hors-texte. Claude Simon ne s'est pas opposé d'une façon systématique à la référentialité diégétique durant les années soixante-dix, d'autant qu'il n'y souscrit sans réserve depuis 1980. Il a toujours adopté une position autre selon laquelle l'enjeu principal transgresse cette opposition binaire et prévoit que la langue n'est ni simplement référentielle ni absolument autonome. Cette position n'a jamais été clairement reconnue puisqu'elle s'inscrivait dans un cadre théorique contraignant qui condamnait tout type de référent diégétique.

Le fameux colloque de 1971 qui s'est déroulé sous l'autorité de Ricardou a occulté d'une manière étonnante la conception simonienne de la langue. Même le texte qu'il a produit à l'occasion de ce colloque « La fiction mot à mot » n'a pas contribué à clarifier sa position. Au contraire sa contribution a été comprise comme étant en plein accord avec la thèse ricardolienne qui lutte contre les démons de l'expression et de la représentation. Toutefois, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que cette opposition entre la référence narrative et le texte non référentiel est absente de la communication de Claude Simon. Sa cible privilégiée dans ce texte est sans conteste le phénomène beaucoup plus restreint de l'intrigue traditionnelle.

⁷¹ Claude, Simon / André Clavel « La guerre est toujours là », *L'Événement du jeudi*, n° 252, 31 août, pp.86-87.

⁷² [trda.] : « le cadeau empoisonné que Roman Jakobson a donné à la littérature ». Les actes du colloque ont été publiés dans une traduction anglaise : *Three Decades of the French New Novel*, University of Illinois Press, Chicago, 1986.

Or, les points soulevés et critiqués par Claude Simon témoignent à quel point il se distingue des autres nouveaux romanciers. Ceux-ci dénoncent la vraisemblance de l'intrigue dite traditionnelle, sa linéarité, sa causalité et l'absence d'événements hasardeux et des coïncidences aléatoires et invraisemblables. Robbe-Grillet, par exemple, défend avec vigueur, dans son ouvrage théorique *Pour un nouveau roman*, l'idée selon laquelle l'histoire « doit, en un mot être naturelle » « spontanée »⁷³, libérée de toutes les contraintes académiques du XIX^{ème} siècle qui insistent sur l'enchaînement causal, vraisemblable et logique des événements. Claude Simon adopte, quant à lui, un point de vue différent et constate contrairement à ses confrères que le roman réaliste du XIX^{ème} n'a aucune « logique », qu'elle soit causale ou chronologique. Citant à l'appui *La Chartreuse de Parme*, il soutient que le roman du XIX^{ème} siècle se borne à mettre l'un après l'autre une suite d'événements qui manquent complètement de « réalisme », même au sens de la vraisemblance conventionnelle dont ce roman se réclame, et consiste plutôt en une série de coïncidences improbables et d'actions disjointes et immotivées.

Cette analyse montre bien que l'opposition simonienne au réalisme ne dépasse pas la structure de l'intrigue. Elle aurait pu aussi déclencher un amas de contradictions et aurait pu orienter le lecteur vers de fausses pistes. En effet, le fait de critiquer l'agencement invraisemblable des événements de *La Chartreuse de Parme* aurait pu susciter la désapprobation des autres nouveaux romanciers présents à ce colloque qui, à l'inverse, ont toujours vilipendé la vraisemblance et l'enchaînement fluide des événements dans le roman réaliste du XIX^{ème} siècle. De plus, cette observation aurait pu tout aussi logiquement amener Claude Simon à revendiquer une structure narrative plus vraisemblable, c'est-à-dire plus réaliste. Il propose au contraire de mettre en place « une certaine logique interne au texte, propre au texte. »⁷⁴

Or, il n'est pas indispensable que cette « logique interne » proposée par Claude Simon pour remplacer l'intrigue réaliste soit strictement anti-référentielle comme le réclame Jean Ricardou au cours de ce colloque. Et en effet elle ne l'est pas. Claude Simon laisse entendre à plusieurs reprises au cours de sa communication que la structure interne d'un texte acquiert de l'importance seulement lorsqu'elle entretient un rapport quelconque avec une « réalité extratextuelle ». Selon lui, il existe un lien

⁷³ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minit, Paris, 1963, p. 30.

⁷⁴ « La Fiction mot à mot » fut sa communication au colloque de Cerisy-la-Salle en 1971 et a été reprise pp. 73-97 in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Jean Ricardou et Van Rossum-Guyon, U.G.E, Paris, 1972, t.II.

important entre le langage et le monde et rejette d'une manière catégorique la conception structuraliste selon laquelle la langue est un système autonome et indépendant, qui n'entretient aucune relation référentielle avec le monde. Dans ce sens, il fait appel dans son texte « La Fiction mot à mot » aux « Correspondances » de Baudelaire et cite :

*« Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »*

Cette citation met en exergue la conception simonienne de la langue qui n'est pas un système entièrement autonome, mais une structure étayée par un réseau de correspondances « naturelles » dans ce monde. Cet exemple qui s'inscrit en faux par rapport à la subversion du discours réaliste prônée par Jean Ricardou, ne reprend pas en même temps l'idéologie de l'expression mais s'engage plutôt – bien que de façon intermittente et parfois confuse – à entreprendre sa propre subversion. L'idée principale que défend Claude Simon au cours de son intervention réside dans le fait que le langage n'est pas une entité statique et formatée, mais un réseau de « correspondances » dynamique dans lequel l'écrivain se déplace d'un point à l'autre, structurant ainsi son propre texte selon certaines structures sémantiques et morphologiques déjà inhérentes à la langue. Dans l'optique simonienne, le langage devient un paysage façonné par une multiplicité de mots-chemins : « *[les mots] sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent.* »⁷⁵

L'écrivain voyage à travers les mots, découvre à travers la langue des « aventures » improbables, trace dans le texte des trajectoires sémantiques multiples et différentes sans qu'il y ait réellement une destination prévue ou souhaitée. « *Comme un voyageur égaré dans une forêt* »⁷⁶, l'écrivain campe dans le langage, tâtonne, hésite, construit et démolit, se fraye des chemins divers dans un espace textuel explosif et ouvert, explore jusqu'à l'épuisement ce paysage inépuisable d'une langue qui entretient des liaisons internes infinies et un système de relations démesuré. Ce paysage d'interaction interne entre les mots peut s'accorder en quelque sorte avec la perception ricardolienne de la langue, qui met l'accent sur l'autonomie totale des mots et sur le

⁷⁵ Claude, Simon, *Discours de Stockholm*, Ed. De Minuit, Paris, 1986, p.4.

⁷⁶ Ibid, p.4.

rôle primordial et constitutif qu'ils jouent à l'intérieur d'une production textuelle. Avec Claude Simon, la langue ne reste pas prisonnière d'un système conçu d'avance pour construire un monde textuel enfermé sur lui-même. Elle ne constitue pas un système étanche qui se maintiendrait indépendamment du monde vécu. Elle reste toujours ouverte, extravertie et noue une relation « métaphorique » et structurale avec le monde extérieur.

Claude Simon est convaincu que les mots individuels ne renvoient pas d'une manière référentielle ou cognitive à des objets corrélatifs. Il tient à nous faire comprendre que : « *le mot sang n'est pas du sang [...], le mot feu n'est pas le feu, [...] la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets les objets que nous percevons autour de nous* »⁷⁷ Néanmoins, il estime que l'interaction et l'articulation entre les mots sont susceptibles d'exprimer notre expérience subjective. Autrement dit, le réseau langagier en son ensemble devient une structure qui « dit » notre perception du monde contrairement aux mots isolés qui n'ont aucun pouvoir allusif ou référentiel. La langue devient « *ce vaste ensemble de figures métaphoriques dans et par quoi le monde se dit* »⁷⁸. Ce mariage entre la structure vue comme articulation et l'expression d'une expérience subjective est l'essence même de la conception simonienne de la langue. Cette conception a été reprise en réalité par les autres nouveaux romanciers et devient structurale et constitutive dans la mesure où le lien entre la langue et le monde s'établit au niveau des systèmes, au niveau des structures. La langue dans le nouveau roman devient une structure grâce à laquelle l'intrigue du roman peut émerger et entrer en scène. Mais il faut insister sur le fait que la langue dont il est question, comme l'a bien expliqué Claude Simon, est ce réseau hétérogène de « figures métaphoriques » qui se cristallisent et se condensent pour livrer au lecteur une intrigue homogène et cohérente. C'est le cas par exemple dans *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier où la constellation et l'articulation de certaines figures métaphoriques (l'image de la mer et du ciel qui se confondent et se divisent + le bruit de la ville et le ronronnement des voitures + le petit garçon qui arrose l'herbe + la consultation de la montre...) élucide tout le mystère qui entoure l'intrigue de ce roman et met en relief la frustration d'un administrateur européen, cloîtré dans son

⁷⁷ Claude, Simon, *Orion aveugle*, Skira, Genève, 1970, p.9.

⁷⁸ « La Fiction mot à mot » fut sa communication au colloque de Cerisy-la-Salle en 1971 et a été reprise pp. 73-97 in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Jean Ricardou et Van Rossum-Guyon, U.G.E, Paris, 1972, t.II, p.82.

appartement de peur d'être assassiné par deux agents de la police secrète d'un pays d'Afrique du nord. De même, nous remarquons dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet que la description objective et isolée de certains objets n'exprime pas la perception subjective du narrateur. C'est l'articulation, l'emboîtement et la succession fluctuante de certains « figures métaphoriques » comme l'écrasement du mille-pattes qui éclairent l'histoire de ce livre. Débordé par un flux émotionnel très intense, le narrateur se perd dans un état de bouleversement, ses hallucinations se multiplient et son imagination devient très fébrile : le grésillement du mille-pattes se déforme dans son univers intérieur pour devenir une représentation fantasmatique d'une éventuelle relation sexuelle entre A..., sa femme et Frank, son rival. L'écrasement du mille-pattes et ses apparitions furtives dans le texte deviennent symboliques et traduisent métaphoriquement la jalousie du mari, une jalousie que l'on peut considérer comme le cœur de l'histoire ou le pilier central de l'intrigue.

Contrairement à certains critiques qui affirment que la langue dans le nouveau roman est purement formelle, esthétique et ne joue aucun rôle créateur dans le texte, nous estimons que « l'aventure de l'écriture » ne se produit pas dans un lieu isolé du monde extra-textuel. La langue-réseau constitue la matrice qui permet de découvrir « le monde » extérieur comme c'est le cas par exemple dans les livres de Claude Ollier dont les structures internes sont des invitations de voyage. Nous y découvrons d'autres pays, d'autres traditions grâce à des descriptions méticuleuses et pleine de poésie : « *une courte plage d'algue encore, un peu plus loin, juste avant l'alignement de récifs qui constitue tout à la fois le cap et son prolongement pointillé sur l'étendue océane, vaguement phosphorescente, comme éclairée d'en dessous à certaines phases des ondulations* »⁷⁹ Il s'avère aussi que la logique dans les livres de Claude Simon bien qu'elle soit régie par une logique interne au texte entraîne des éléments psychologiques, des souvenirs et des sensations qui rappellent par ailleurs les romans de Joyce ou de Faulkner. Ses romans racontent tous « *l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture* ». ⁸⁰

Quoique cette « prise sur le réel » ne soit pas inscrite dans le programme théorique du nouveau roman, il est important de souligner que le monde référentiel n'est pas totalement banni. La langue dans le nouveau roman ne désigne pas un vide, n'exprime pas le néant ; elle est en relation avec un référent extra-textuel, une relation

⁷⁹ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p.19.

⁸⁰ Claude, Simon, *L'Orion aveugle*, Skira, Paris, 1970, p. 28.

qui permet par conséquent d'instaurer et d'engendrer une intrigue. Celle-ci, bien qu'elle soit émaillée et traversée par un certain nombre de procédés d'écriture qui tentent de l'amenuiser, joue, malgré tout, plusieurs rôles dans « la logique interne » des récits écrits par les nouveaux romanciers. Cette pluralité fonctionnelle dépend en réalité des approches critiques que l'on veut utiliser ou appliquer : Paul Ricœur, Tomachevski ou Raphael Baroni ont tous des conceptions différentes et complémentaires de cette notion, des conceptions qui feront l'objet d'une analyse ultérieure.

En résumé, donc Simon voit la langue comme un paysage ou un réseau de « chemins » de mots qui s'entrecroisent et qui tissent des liens, lesquels réalisent l'homogénéité d'une intrigue disséminée dans le récit. Ce paysage se constitue avant tout à partir de ressources figurales, métaphoriques et polysémiques de la langue ; il n'est ni référentiel ni autonome mais une structure perméable qui communique avec le monde perçu grâce à son caractère relationnel.

4- Le retour critique de l'intrigue

A- Tzvetan Todorov

Après les travaux édifiants des formalistes russes, l'intrigue devient un concept dynamique qui se laisse décrire par des catégories franches, énoncées par la linguistique. Todorov inscrit ce concept dans le domaine de la grammaire du récit, une grammaire qui organise des actions et qui développe des fonctions. Avec la narratologie naissante, qui se veut « une science du récit ». Todorov analyse *Le Décaméron* de Boccace et nous livre au passage sa définition de l'intrigue. Mais avant d'approfondir et de commenter sa position, il faut rappeler le cadre général de cette définition. Todorov développe dans son livre *Qu'est –ce que le structuralisme* (1977) l'idée selon laquelle la littérature est la manifestation du langage et que l'action humaine se conçoit par la forme d'un récit comme un effet de structure. Dans ce cadre général, le penseur français (d'origine bulgare) précise dans son livre *Poétique de la prose* (1971) que : « Pour étudier la structure de l'intrigue d'un récit, nous devons d'abord présenter cette intrigue sous la forme d'un résumé, où à chaque action distincte de l'histoire correspond une proposition. »⁸¹ Pour qu'elle ait des propriétés structurelles, l'intrigue selon Todorov est censée épouser des formes synthétiques qui rassemblent les torsions et les discordances du récit. Cette conceptualisation qui rejoint en partie la thèse défendue par Ricœur dans *Temps et Récit 2* a été critiquée par Claude Bremond en 1973.

Malgré cette critique et bien que la grammaire de Todorov soit considérée aujourd'hui comme dépassée, il faut reconnaître qu'elle fut le coup d'envoi de la narratologie structurale et qu'elle constitue une étape importante dans l'analyse des traits essentiels de l'intrigue. Ceci dit, il ne s'agit pas de présenter la pensée de Todorov pour la houspiller comme certains critiques de l'analyse structurale, mais de situer la démarche narratologique de Todorov par rapport à l'objet qui nous intéresse, à savoir la catégorie de l'intrigue. Celle-ci est envisagée, non plus dans son sens étroit, mais dans sa diversité sémantique et épistémologique. Avec Todorov l'intrigue n'est plus sous l'emprise de jugements esthétiques normatifs et ne subit plus le champ nébuleux de la

⁸¹ Tzvetan, Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, Paris, 1971, p.49.

critique littéraire traditionnelle. Elle s'émancipe, acquiert de nouvelles propriétés et devient plus dynamique, plus ergonomique et plus structurelle.

Todorov représente l'intrigue comme un passage d'un équilibre à un autre. Ce passage instaure dans le récit une transformation de la situation initiale. Le récit débute alors sur une situation stable, mais il subit une perturbation avant de conclure sur l'établissement d'un nouvel ordre. L'équilibre final, nous dit Todorov, n'est jamais identique au premier, de sorte qu'il en résulte toujours une transformation. A la suite de son analyse du *Décameron*, Todorov insiste sur deux points capitaux : Le premier est que l'intrigue se conçoit et s'appréhende sous une forme rétrécie, synthétique. Le deuxième point est que le développement de l'intrigue est en corrélation avec le pouvoir transformationnel du récit, un pouvoir inspiré par la grammaire générative transformationnelle de Chomsky (1957).

Pour notre part, nous pensons qu'il peut exister des récits où l'action ne subit pas des transformations. Il existe des récits dont le développement ne dépend pas de la transformation de la situation initiale. En dépit de tout cela, nous voyons dans ces récits se profiler structurellement une intrigue. *L'Inquisiteur* de Robert Pinget en est l'exemple parfait. Le commencement du récit qui coïncide avec le commencement de l'interrogatoire ne subit aucune transformation qui soit sensible ou remarquable. Nous assistons au contraire à un bavardage interminable, à une profusion d'informations vertigineuses sans qu'il y ait vraiment des transformations radicales ou des rebondissements spectaculaires qui peuvent changer la situation initiale. Malgré cela, il nous semble que ce texte est investi d'une intrigue policière qui se manifeste sans qu'elle soit émaillée par des scènes exceptionnelles ou sensationnelles. Le bavardage continu du valet injecte dans ce récit les ingrédients nécessaires d'une intrigue qui est d'une linéarité étonnante et dépourvue de toute perturbation qui aurait un impact transformationnel sur la situation initiale.

Dans d'autres textes, nous assistons à des scènes de transgression ou de transformation qui génèrent un déséquilibre provisoire. Autrement dit, la situation initiale peut être affectée par des changements, mais ces changements peuvent être neutres et n'entraînent aucune transformation au niveau de la situation finale. C'est le cas par exemple du *Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet. La situation initiale décrit un vendeur de montres qui prend le bateau pour rejoindre son île natale. Au cours du récit, un crime mystérieux a été commis. Ce meurtre qui est une transgression de la loi nécessite d'un point de vue éthique et juridique une punition qui serait considérée

comme une transformation par rapport à la situation initiale. Or, à la fin du récit, le supposé meurtrier, à savoir Mathias, échappe à la justice, reprend le bateau et quitte l'île. Le meurtre qui devrait avoir des conséquences sur la fin de l'histoire s'avère sans conséquences. De cette manière là, on peut dire que l'intrigue du *Voyeur* ne repose pas entièrement sur l'assassinat de Jacqueline qui est la scène de transformation par excellence mais il existe d'autres éléments aussi importants qui tissent également les fils de l'intrigue.

Pour revenir à Todorov et pour comprendre le sens qu'il donne à l'intrigue, il faut savoir qu'il appartient aux héritiers de Propp, pour qui l'étude du récit doit passer par la conversion de l'intrigue en répertoires d'actions. Ce rappel est significatif parce qu'il explique le postulat théorique auquel adhère Todorov selon lequel le but de la narratologie n'est pas d'explorer une sémantique des récits, mais d'en comprendre le fonctionnement structural. Ce postulat l'amène à penser que la narratologie est incapable toute seule de cerner le fonctionnement des intrigues. Il préconise à cet effet d'introduire le pôle de la langue dans l'analyse des intrigues : le mythe de la langue lorsqu'elle raconte, les effets de retardements qu'elle impose dans un rapport d'attention sans cesse renouvelé entre l'énonciation et l'énoncé, la force rhétorique du récit et les inflexions de la voix sont aussi des outils d'analyse favorables à la compréhension des intrigues. Cette nouvelle approche vise à montrer la structuration fondamentalement linguistique des intrigues et non l'attraction sémantique que celles-ci exercent dans le déploiement de la langue, des voix narratives et des discours.

En voulant ramener la catégorie de l'intrigue dans le champ grammatical de la langue, Todorov veut nous persuader que l'intrigue a une dimension linguistique. Néanmoins, il nous explique dans *Poétique de la prose* que l'intrigue peut et doit être ramenée à sa dimension première, hors des ornements discursives, de la rhétorique et des ambiguïtés formelles, arrachée à la dimension temporelle, épurée des scories de l'énonciation. De ce fait, il est hors de question de penser que Todorov essaye de cantonner l'intrigue dans le champ épistémique de la langue. Bien au contraire, lorsqu'il affirme que la structure de la langue est assimilable à la structure de l'intrigue, il assure le coup de force par lequel la catégorie du discours, loin de rester en plan, va subsumer complètement la part de l'action.

Le narratologue français nous montre que le sens de l'intrigue dans les récits se joue dans un espace épistémique qui favorise l'interaction entre les deux niveaux du discours et de l'action. La théorie sait que ces deux niveaux sont liés. Elle sait qu'ils

sont versés l'un dans l'autre, incompréhensibles l'un sans l'autre. Mais tout se passe comme si au lieu d'en reconnaître le véritable tournoiement épistémique, elle cherchait à les maintenir à l'intérieur d'un cadre dichotomique. Avec Todorov ce cadre de division disparaît car le discours et l'action sont mutuellement associés pour favoriser l'émergence et la visibilité de l'intrigue. Cette dernière, nous dit Todorov, doit être appréhendée de manière dynamique, dans un régime de relations fondées sur le mouvement, sur des effets de choc, sur des synergies de tension, sur des rencontres et des délestages. Cette vision qui favorise l'inscription de l'intrigue dans le système de la langue en gardant ses fonctions actionnelles premières, constitue une approche d'analyse intéressante qui sera prochainement mise à l'épreuve dans le second chapitre de la thèse.

B- Paul Ricœur

La question de l'intrigue acquiert une position centrale dans l'œuvre de Ricœur *Temps et Récit*. Cette position s'inscrit en réalité dans un projet beaucoup plus vaste, un projet qui rallie d'une manière symbiotique des réflexions sur l'histoire, la littérature et la philosophie. Pour cela, il nous semble qu'il serait plus méthodique et plus logique de commencer par présenter le projet de Ricœur, lequel va nous conduire vers l'analyse qu'il fait de l'intrigue, une analyse inspirée en grande partie du « muthos » d'Aristote.

La circularité entre la narrativité et la temporalité apparaît comme la présupposition majeure de *Temps et Récit*, l'un des fleurons de l'œuvre de Ricœur : « *le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative : en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.* »⁸² La signification du récit et la construction de l'intrigue sont en rapport constant avec la logique temporelle du récit qui re-configue la fiction romanesque. Cette configuration qui « ouvre le royaume du comme si » est dans une tension permanente entre la concordance et la discordance temporelle.

Au sein de cette antithèse, l'intrigue, selon Paul Ricœur devient un outil de fonctionnement qui assume un rôle de rassemblement et de centralisation. Elle est conçue comme un système ou comme une opération qui unifie dans une action entière et complète les différentes trajectoires d'un récit, les buts et les moyens, les initiatives et les interactions, les renversements de fortune et toutes les conséquences voulues ou non voulues issues de l'action humaine. Synthèse de l'hétérogène, elle rassemble toutes les péripéties du récit pour proposer une conclusion imprévisible mais acceptable. Cette configuration narrative rendue possible grâce à l'intrigue ouvre dans le texte plusieurs interprétations, de nombreuses versions possibles et fait ressurgir plusieurs mondes et une multiplicité infinie d'hypothèses herméneutiques.

La fonction de l'intrigue dans la mise en forme des événements du récit semble être selon Paul Ricœur la fonction première et primordiale de cette notion. Dans un texte, il existe des choix, des parcours et des alternatives successives qui dessinent le schéma d'un récit possible. Dans la conception de Paul Ricœur, l'intrigue, loin d'être une simple chambre d'enregistrement des choix opérés au niveau des processus et des

⁸² Paul, Ricœur, *Temps et Récit I*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p.15.

rôles, est un principe actif, indépendant, qui sélectionne dans la série des alternatives successives les choix qui conviennent à ses finalités propres. Et c'est au terme de cette opération seulement que la matière pré-narrative des processus et des rôles accédera à la dignité du récit. La notion d'intrigue devient ainsi un concept fonctionnel dont le rôle principal est de fabriquer à partir d'une matière pré-narrative hétéroclite, un récit total, uni, sans qu'il soit pour autant irrévocable ou péremptoire. L'intrigue dessine ainsi le devenir du récit et le parcours des options dans une logique de sélection, de condensation et d'unification à la fois dynamique et transcendante.

Claude Bremond a contesté cette conception dans son livre *Logique du récit* (1973) et soutient l'idée selon laquelle la notion d'intrigue ne serait pas un principe actif, transcendant au plan des rôles, ce n'est que « le résultat épiphénoménal des choix opérés ». Selon lui on peut nommer intrigue chaque parcours narratif ainsi tracé. Cette notion ne constitue pas un ingrédient catalytique extérieur qu'on instillerait du dehors sur le combinat des situations et des rôles pour obtenir leur précipitation en forme de récit ; elle est ce combinat lui-même, l'argument du récit, sa matière rudimentaire et sa substance première. L'intrigue n'est ni le devenir du récit, ni le « faire du récit », elle est plutôt le récit lui-même.

En somme, Paul Ricœur défend l'idée selon laquelle l'intrigue est un travail sur des événements, des processus et des rôles et que ce travail vise à exploiter les virtualités dramatiques de certains modèles narratifs déjà constitués afin de faire émerger un récit total, uni du chaos pré-narratif des situations et des rôles. Bremond, quant à lui, insiste sur le fait que l'intrigue est intrinsèquement et substantiellement injectée et gravée dans le récit puisqu'elle représente d'ores et déjà l'objet fondamental du récit et la base solide de la narration.

Ces deux conceptions sont différentes et peuvent nous entraîner dans une discussion infinie, litigieuse voire byzantine dans le sens où les deux positions ont des fondements logiques et irrévocables et peuvent trouver un écho dans de nombreuses œuvres littéraires. En effet, si nous nous attardons sur certains écrits appartenant au nouveau roman, il s'avère que les deux conceptions que nous avons analysées précédemment sont fiables et fondées : dans *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet, par exemple, l'intrigue principale du roman n'apparaît pas facilement au lecteur ; elle ne coïncide pas avec le récit qui tend à l'occulter sur le plan de la narration en éparpillant les événements, en supprimant la scène capitale de l'histoire et en exposant un personnage dont la psychologie est insaisissable. Au centre de cette dispersion,

l'intrigue se révèle comme un processus technique qui unifie le fonctionnement de la narration et l'éclatement des événements. Cette opération de condensation favorise l'unité du récit, sa cohérence et sa plausibilité. Mais il faut savoir que l'intrigue dans *Le Voyeur* n'émane pas du néant, elle se dessine, se nourrit et se construit sur la base d'un récit confus et disséminé. Donc une relation de réciprocité et d'engendrement mutuel s'établit entre le récit initial et l'intrigue du roman. Celle-ci constitue l'aboutissement final d'un récit parcellaire bien que cet aboutissement ne soit pas transcrit sur le plan narratif. C'est un achèvement qui se réalise et qui s'éclaircit dans l'esprit du lecteur qui active machinalement la notion d'intrigue pour rassembler les événements discordants du récit, les hypothèses infinies que laisse entrevoir l'écriture et pour réunir toutes les péripéties dans une action complète, totale et compréhensible. Dans *Le Voyeur*, le lecteur induit que l'éclaircissement du récit ne peut se réaliser qu'en découvrant la scène du meurtre. Celle-ci devient l'intrigue fondamentale du récit. Pour cela, il s'évertue tout au long de la lecture à combiner les plans et toutes les actions afin d'instituer une intrigue valable et complète qui comblerait tous les vides du récit et qui lui donnerait une certaine cohérence et lisibilité.

La fonction de l'intrigue est en étroite corrélation avec la question du temps considéré comme « le personnage principal du roman contemporain » par Paul Ricoeur. Il nous fait entrer dans cette logique de corrélation par l'intermédiaire de deux visions historiques et philosophiques opposées : Augustin et Aristote. L'analyse du chapitre XI des *Confessions* révèle le caractère problématique de la réflexion pure sur le temps. Pour Augustin le temps est finalement une « distensio animi » qui se dilate et qui s'étire à l'intérieur de la conscience sous la forme de trois tensions : le présent du passé (la mémoire), le présent du présent (l'attention) et le présent du futur (l'attente). Le temps phénoménologique est un leurre dans la conception augustinienne du temps puisqu'il est coupé de tout support cosmologique objectif et se réfugie entièrement au sein de la conscience. L'écartèlement atteint ainsi son niveau maximum et favorise corollairement la discordance des plans temporels vu que la conscience, qui est censée abriter l'unité temporelle, ne peut pas réaliser une certaine conformité ou une certaine cohérence sur le plan temporel car elle est intrinsèquement génératrice de confusion puisqu'elle contient un amalgame de souvenirs, d'idées, de contradictions et de sentiments dont la concordance paraît parfois inaccessible voire même irréalisable.

Dans *La Poétique*, Aristote, au contraire, opère une synthèse de l'hétérogène où la concordance semble l'emporter sur la discordance des divers temps. La mise en

intrigue est la réplique de la « distensio animi » car elle permet « l'agencement des faits » au sein d'une unité temporelle. Ricœur emprunte à Aristote deux concepts clés de l'analyse du récit, réservés à l'origine à l'étude des tragédies : celui de l'intrigue (muthos) et celui d'activité mimétique (mimésis). La mise à jour de ces deux concepts vise à les réinterpréter, à approfondir et à élargir leurs champs d'application et de signification. Pour cela, il aurait fallu que ces deux notions soient comprises dans le sens dynamique d'une activité, et non dans un sens statique décrivant une structure.

L'opération de mise en intrigue dans *La Poétique* d'Aristote est « l'agencement des faits en système » (*Poétique*, 50 a, 5). Cette systématisation consiste à prendre ensemble une succession d'actions pour composer un tout organisé, total et complet ayant un commencement, un milieu et une fin. Cette intrigue qui réalise la synthèse de l'hétérogène - comme nous l'avons dit - présente un double aspect. D'une part, elle est considérée comme un *acte configurant* qui « prend ensemble » les péripéties hétéroclites de l'histoire pour en faire une unité. Cette première dimension semble être l'incarnation et l'expression réflexive et non chronologique du récit. Elle est comparable à l'opération du jugement qui, selon Kant, rassemble un divers intuitif sous la règle d'un concept.

D'autre part, s'il est vrai que l'intrigue préserve et assure l'unité du récit, il n'en demeure pas moins vrai qu'elle maintient à l'intérieur de cette cohérence l'effet de surprise, le balbutiement des émotions et la persistance du suspense. En effet, ce qu'elle rassemble ce sont des événements successifs, des épisodes, qui présentent le plus souvent un caractère de rupture, comme les incidents pitoyables ou effrayants, les renversements de fortune, les coups de théâtre... et qui prennent du temps. C'est la dimension épisodique ou chronologique du récit, sa part de décousu et d'in vraisemblable. Bien qu'elle soit un facteur d'union, un outil de rassemblement, l'intrigue met en avant également les épisodes discontinus du récit, les blancs de la narration et toutes les discordances diégétiques parce qu'elles font partie intégrante de la construction générale du récit, sans eux la complétude souhaitée ou recherchée serait tronquée. Ces discontinuités que l'intrigue exhibe interviennent avec force et produisent toutes sortes d'altérations et de perturbations, affectant ainsi la simple linéarité du récit. Elles sont à lire non seulement comme des signes à part entière, mais encore comme des agents actifs et perturbateurs qui œuvrent à la subversion du récit.

Dans *La Mise en scène* de Claude Ollier, par exemple : « *Imlil et ses hautes chaînes environnantes, en plein sud d'Assameur, sont invisibles sur la carte d'état-*

major, perdues quelque part au centre d'une vaste zone non cartographiée.»⁸³ Et c'est justement dans ce blanc topographique que Lessing va trouver la mort, créant et redistribuant, à partir de sa chute verticale, toute la série des perturbations sur la piste apparemment paisible de Lassalle.

De la même façon dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, les lames des jalousies offrent au mari un champ de vision restreint, ce qui l'empêcherait d'épier les gestes de sa femme et de fonder les soupçons de trahison qui le hantent sans relâche : « *L'intérieur de [la chambre] est éclairé, mais les jalousies sont bien closes : il ne filtre entre les lames, ça et là, que de maigres traces de lumière.* »⁸⁴ Donc, comme nous le constatons, l'intrigue de ce livre, une intrigue axée principalement sur la jalousie du mari et sur le comportement de A..., ne met pas seulement en relief ce que le mari voit et pense, elle montre aussi, au risque d'altérer la continuité rassurante du récit, les épisodes au cours desquels le regard du narrateur n'embrasse pas la totalité de l'espace et se heurte à certains obstacles qui attisent la jalousie du mari, jettent des zones d'ombre sur le récit et favorisent l'effet de mystère. L'intrigue, selon Ricœur, n'a pas cette vocation de tout dévoiler, elle peut cacher certains éléments et supprimer de la narration certains épisodes parce que ces absences et ces blancs sont intrinsèquement liés à l'architecture générale du récit.

Aussi l'intrigue est-elle une concordance discordante, une tension vivante entre le « paradoxal » et l'enchaînement causal, entre l'émouvant et l'intelligible, la surprise et la nécessité : « *Composer l'intrigue, c'est faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier ; le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique.* »⁸⁵ Ce trait dépasse le domaine de la simple tragédie et s'applique aussi bien à l'histoire où l'enchaînement proposé est toujours une construction à partir de traits épars sans lien nécessaire a priori.

Le deuxième concept, celui de mimésis, est strictement associé à l'intrigue. La mimésis c'est l'activité mimétique, c'est un processus actif d'imitation et de représentation. Dans l'optique d'Aristote, ce processus entretient un rapport de quasi-identification avec l'agencement des faits (muthos) ; « *c'est l'intrigue qui est la représentation de l'action* » (Poétique, 50 a 1) . L'action humaine résulte ainsi de l'activité mimétique qui se déploie et prend forme dans l'intrigue. Cette activité de

⁸³ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. du Minuit, Paris, 1958, p.56.

⁸⁴ Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Ed. du Minuit, Paris, 1957, p.209.

⁸⁵ Paul, Ricœur, *Temps et Récit I*, Ed. du Seuil, 1983, p.85.

représentation et d'imitation ne relève pas d'une logique qui s'astreint exclusivement à copier le réel, à imiter l'action humaine pour en faire une réplique identique, mais c'est une activité créatrice qui produit un agencement inédit des faits, un agencement imaginaire, rêvé et inventé. Comme imitation créatrice, la mimésis d'Aristote opère une coupure avec le réel préexistant pour ouvrir les portes de la fiction et pour donner libre cours à l'imagination, à la vaticination et à l'inspiration. Le poète ou le narrateur, artisans de mots, ne produisent pas des choses mais des quasi-choses, ils inventent du « comme si » sans être capables de créer ou d'inventer une réalité nouvelle, qui soit tangible ou palpable.

Cependant, l'imitation créatrice n'est pas totalement disjointe du réel parce qu'elle reproduit les actions humaines qui sont enracinées et dans l'espace réel de la vie et dans l'espace fictif de l'imagination. Cette dichotomie d'ancrage suggère à Ricœur « *que la mimésis n'a pas seulement une fonction de coupure mais de liaison* »⁸⁶ avec le réel et l'action. L'intrigue opère dans la perspective du philosophe français une redescription métaphorique du champ pratique, de l'action humaine et de la vie quotidienne. A cause de cette position de médiation, la mimésis possède donc pour Ricœur une structure interne triple. Par rapport à la fonction-pivot d'imitation créatrice par le moyen de la composition du récit (qui sera appelée mimésis II), la mimésis a en « amont » un enracinement dans l'agir humain réel (mimésis I), et en « aval » une transformation de l'agir du spectateur ou du lecteur (mimésis III). La composition narrative tire son sens de sa fonction de médiation qui consiste à faire passer de « l'amont » du texte à « l'aval » du texte. Le texte a ainsi une mémoire et une destination ; nous ne pouvons pas nous enfermer dans la « clôture » du texte et son analyse structurale : « *c'est la fonction de l'herméneutique de reconstruire l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir* ». ⁸⁷

Ce qui ressort de cette analyse c'est que l'intrigue dans la pensée de Ricœur est un modèle de concordance narratif et noue avec la mimésis un rapport d'identification indissociable. Néanmoins, ce concept, emprunté à Aristote, était seulement traité et utilisé dans le cadre restreint de la tragédie. Ce qui nous amène naturellement à poser la question de savoir si le paradigme d'ordre qui constitue un des piliers caractéristiques

⁸⁶ Ibid, p. 93.

⁸⁷ Ibid, p. 152.

de la tragédie, est en mesure de s'appliquer à l'ensemble du champ narratif ? Nous savons tous que la rigueur du modèle tragique exige de l'ordre et de l'organisation dans la composition d'une tragédie, des conditions fondamentales qui précèdent et qui facilitent toute compréhension narrative. Pour cela, Aristote fait appel au *muthos* parce qu'il est le concept le plus approprié, le plus adapté, dans la mesure où il permet d'assurer une ordonnance logique des événements et un agencement des faits qui soit cohérent et concordant.

Cette conception contraste d'une manière extrême avec la *distensio animi* augustinienne qui ne met pas l'accent sur la seule concordance mais, de façon très subtile, sur le jeu de la discordance à l'intérieur de la concordance. Cette concordance qui définit le *muthos* comme « agencement des faits » se caractérise par trois traits : complétude, totalité, étendue appropriée. La notion du « tout » devient ainsi la caractéristique centrale de l'intrigue, une caractéristique basée essentiellement sur « la logique » et non sur le caractère temporel de l'agencement. Aristote définit le « tout » comme : « *ce qui a un commencement, un milieu et une fin* » (50 b, 26). Or, dans une composition poétique, le commencement ne se conçoit pas par rapport à une logique temporelle, ce n'est pas l'absence « de nécessité dans la succession ». La fin, bien qu'elle se situe généralement après autre chose, se définit « *en vertu soit de la nécessité, soit de la probabilité* » (50b, 30). Seul le milieu paraît être subordonné à une connexion temporelle : « *il vient après chose et après lui vient autre chose* » (50b, 31). Nonobstant, dans le modèle tragique, cette succession temporelle du milieu, est munie de sa propre logique, qui est celle du « renversement » de la fortune à l'infortune.

Donc, la succession ou l'agencement des événements (*muthos*) doivent être compris dans un cadre qui privilégie l'ordonnance logique, qui défavorise toute composition narrative qui soit structurée sur le hasard et qui ne soit pas conforme aux exigences de nécessité ou de probabilité qui règlent l'idée de « tout », pivot central de la notion d'intrigue.

Après ces quelques définitions qui sont plus étayées dans le premier volet de *Temps et Récit* de Paul Ricoeur (*L'intrigue et le récit historique*) et qui sont en grande partie empruntées à la définition ancienne de *muthos* que l'on retrouve dans *La Poétique* d'Aristote, reste à savoir si cette notion de « mise en intrigue » est susceptible de garder un lien de filiation avec le roman moderne, sans qu'elle perde son identité et sans qu'elle soit déformée ou mutilée. Autrement dit, ce lien de filiation doit être placé sous le principe formel de « discordante concordante » par lequel nous avons

caractérisé la configuration narrative et sous le signe d'une complétude qui soit basée sur une succession logique des événements de telle façon que le récit devienne un « tout » indissociable, cohérent et transparent ?

A cette interrogation la plupart des nouveaux romanciers répondent que l'intrigue est une forme désuète qui fait partie des « notions périmées » auxquelles le roman moderne ne croit plus. Cette position de rejet théorique traduit visiblement, selon Paul Ricœur, une vision étriquée et figée de l'intrigue qui ne se conçoit pas comme une forme aisément lisible, calfeutrée, fermée sur elle-même et qui repose uniquement sur une liaison causale facile à identifier entre le nœud et le dénouement. Le philosophe français constate dans le roman moderne que la notion de caractère qui était tributaire de l'intrigue, commence à s'en affranchir, pour lui faire concurrence, voire l'éclipser entièrement.

Cette suprématie du caractère au détriment de l'intrigue semble être illustrée par le roman d'apprentissage qui atteint son paroxysme avec Schiller et Goethe. Aussi le roman du XIX^{ème} siècle de Balzac à Tolstoï met-il en évidence cette suprématie en essayant au maximum de sonder les profondeurs d'un caractère pour raconter plus et pour en tirer une plus grande complexité épisodique, d'où il serait possible de dire qu'intrigue et caractère se conditionnent mutuellement. De même, nous assistons au XX^{ème} siècle à l'apparition d'une nouvelle forme de roman axée principalement sur la conscience et merveilleusement illustrée par Virginia Wolf. Ce qui capte l'intérêt dans ce genre de roman c'est l'inachèvement de la personnalité, la diversité des niveaux de conscience, l'agitation incompréhensible des sentiments et l'effervescence des désirs informulés. Le caractère inchoatif et inachevé des sentiments et des événements étouffe la notion d'intrigue et l'atrophie. Peut-on encore parler d'intrigue, se demande Paul Ricœur, quand l'exploration intérieure et minutieuse de la conscience reflète l'impuissance du langage lui-même à se rassembler et à épouser des formes visibles et concrètes ?

Au-delà de ces considérations historiques, Paul Ricœur met en exergue une autre raison plus profonde qui explique la défaite de l'intrigue. Selon lui, la réduction de ce concept à celui de simple fil d'histoire, de schéma ou de résumé des incidents est due essentiellement à une contrainte extérieure apparue dès la naissance du roman qui est celle de la vraisemblance qui a occupé l'avant-scène et occulté parallèlement l'art de composer. La vraisemblance est un problème plus urgent d'autant plus que cette substitution est facilitée par le fait que la conquête de la vraisemblance ne peut se

réaliser qu'en luttant contre les « conventions », au premier chef contre ce qu'on entendait par intrigue, en référence à l'épopée, à la tragédie et à la comédie sous leurs formes antiques ou classiques. De ce fait, lutter contre les conventions et pour la vraisemblance représente le revers d'une même médaille et constitue une seule et même bataille. Ce souci de faire vrai, d'égaliser l'art de la vie et d'imiter la réalité ont contribué d'une manière ou d'une autre à minimiser le rôle de l'intrigue et à occulter les problèmes de la composition narrative.

En effet, force est de souligner que l'argument de la vraisemblance a été récupéré par certains nouveaux romanciers (Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute...) pour accréditer une nouvelle forme romanesque qui soit en harmonie et en adéquation avec la réalité. On entend dire que seul un roman sans intrigue, ni personnage, ni organisation temporelle discernable, est plus authentiquement fidèle à une expérience elle-même fragmentée et inconsistante. Le déclin de l'intrigue dans le nouveau roman concorde aussi avec l'abandon du critère de l'unité et de complétude. Le muthos, on le sait, est l'imitation d'une action une et complète. Or, comme nous le constatons dans de nombreuses productions littéraires appartenant à ce mouvement, le commencement n'introduit pas le milieu. Celui-ci ne conduit pas à la fin, qui à son tour ne conclut pas le milieu. Le roman de Robert Pinget, *L'Inquisiteur* en est l'exemple parfait. Tout le récit constitue un long bavardage sur une histoire de meurtre insoluble. Tous les niveaux du texte (le commencement, le milieu et la fin) se ressemblent d'une manière étourdissante et même la fin du livre qui est censée être la fin de l'histoire selon les conventions narratives « traditionnelles » ne satisfait guère les attentes du lecteur qui reste sur sa faim. Il est donc légitime de prendre pour symptôme de la fin de tradition de « mise en intrigue » l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre.

En dépit de tout cela, et malgré l'expansion du caractère au dépens de l'intrigue, rien, nous dit Paul Ricœur, n'échappe au principe « formel » de configuration, et donc au concept de « mise en intrigue ». Il ose même nous dire que les définitions aristotéliennes de muthos comme « agencement des faits » et « imitation d'action » sont toujours d'actualité puisqu'elles sont en communication rapprochée avec le roman moderne. Il nous explique que le concept d'intrigue ne touche pas uniquement le destin externe des personnages et ne concerne pas simplement les changements visibles de la situation ou les retournements de fortune. C'est un concept plus large qui vise également les changements purement intérieurs des personnages, la transformation

morale des protagonistes et l'évolution imperceptible des sentiments et des émotions. Ce pouvoir englobant de l'intrigue est un trait important dans le cadre de cette thèse puisqu'il nous permettra ultérieurement de mieux comprendre le fonctionnement de ce concept et ceci tout en nous appuyant sur des œuvres romanesques appartenant au nouveau roman.

Comme Aristote, Paul Ricœur met l'accent sur le caractère conceptuel du « muthos » et défend l'idée selon laquelle l'intrigue est un outil narratif qui réalise l'homogénéité du récit, et ceci en rassemblant dans une action unie et complète aussi bien les péripéties discordantes de l'histoire que les émotions et les sentiments hétéroclites des personnages. Raphael Baroni ne conteste pas cette conception formelle de l'intrigue mais rajoute une autre dimension aussi intéressante. Loin de s'opposer, elles se complètent et s'éclairent mutuellement et nous verrons notamment que l'intrigue, certes, opère l'unité du récit mais derrière cette unité se cache une sorte de « réticence textuelle ». Celle-ci se manifeste dans la « mise en intrigue » des événements qui excite la curiosité du lecteur, produit du suspense et favorise l'idée du mystère. Émerge ainsi une autre conception qui met en relief la dimension « passionnante » du texte en entretenant une incertitude provisoire. Cette corrélation entre l'aspect formel et mécanique de l'intrigue et son aspect « affectif » et sensationnel constitue l'objet de l'analyse suivante, laquelle sera basée en grande partie sur le livre de Raphaël Baroni *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*.

5- Raphaël Baroni

A- Baroni et l'anti-structuralisme

La conception de Baroni à l'égard du structuralisme est à la fois claire et nuancée. Il fustige le caractère figé et parfaitement systématique de l'approche structuraliste. Dans l'analyse du récit, il affirme que les modèles structuralistes ont atteint leurs limites pour deux raisons : la première c'est que le structuralisme réduit les séquences narratives à des « segments existentiels » soumis à la chronologie de l'action, délaissant ainsi le travail textuel de la « mise en intrigue » tel qu'il a été développé à partir des travaux de Vladimir Propp (1970) sur la morphologie des contes russes. Propp cherchait à décrire la forme invariable et figée du « genre merveilleux » pour proposer un récit « prototypique », un hypothétique « conte-type » qui soit originel. A la fin de ses travaux, il s'aperçoit que la structure du conte merveilleux russe est une succession de « fonctions » dont chacune correspondait à l'action d'un personnage définie « *du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue* »⁸⁸. Propp introduit ainsi dans le domaine de la narratologie l'association inédite et atypique entre la structure d'un récit et le déroulement de l'intrigue. Jean-Michel Adam souligne à ce propos que, depuis Propp, « *la question d'un modèle théorique de la structure de la « fable » est au centre des préoccupations narratologiques* ». ⁸⁹

La deuxième raison qui explique le rejet du modèle structuraliste par Raphaël Baroni se résume dans le fait que c'est un modèle qui fige la narrativité dans le schématisme d'une structure purement formelle et qui occulte la coopération déterminante du destinataire dans la production dynamique du récit. Baroni part de ce constat pour proposer une nouvelle approche narratologique qui associe d'une manière interactive la psychologie cognitive et les théories de la réception. Il vise à travers sa condamnation des approches réductrices de la narratologie structuraliste à repenser le récit sur la base d'une logique qui marie la poétique du récit à sa dimension émotionnelle et communicationnelle. Il développe dans son livre *La Tension Narrative* l'idée selon laquelle le récit est régi et construit principalement par l'ensemble affectif généré par le lecteur qui anticipe, qui s'interroge, qui craint et qui espère.

⁸⁸ Valadimir, Propp, *Morphologie du conte*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p.30. (Une première édition a été publiée en russe en 1928).

⁸⁹ Jean-Michel Adam, *Le Récit*, PUF, Paris, 1984, p.24.

L'enjeu consiste alors à mettre en évidence la part essentielle de l'émotion, du plaisir et de la curiosité dans toute intrigue narrative. Il précise ainsi que la valeur d'un texte réside dans sa dimension affective, dans le plaisir et dans la jouissance qu'il est susceptible d'engendrer. Le texte devient ainsi plus dynamique, plus interactif et déclenche chez le lecteur une constellation de sensations et d'émotions très variées qui relèvent de l'érotisme et du plaisir, lesquels ne sont en aucun cas liés à un sens plein, à une structure discernable, à une signification intégralement dicible ou scriptable. « Le plaisir du texte » émane d'une indétermination, d'une réticence sémantique, d'une incertitude ou d'un écart entre plusieurs développements possibles. Pour argumenter et développer cette vision, Baroni nous rappelle l'essai de Derrida *Force et signification* (1967) dans lequel on trouve notamment une critique très féconde du structuralisme. Dans cet essai, Derrida insiste sur la nature incertaine, tâtonnante, passionnelle et irréductiblement temporelle de toute expérience esthétique et met en avant le constat selon lequel la force de l'intrigue a longtemps été occultée par la forme telle qu'elle s'exprime à travers les modèles structuraux :

*« L'anticipation ou la précipitation (risque de précipice et de chute) est une structure irréductible de la lecture. Et la téléologie n'a pas seulement ni toujours le caractère apaisant qu'on veut lui prêter. On peut l'interroger, la dénoncer comme un leurre ou un effet, mais on ne peut en réduire la menace ».*⁹⁰

Le rejet du structuralisme dans l'analyse textuelle du récit par Raphael Baroni ne veut pas dire qu'il rompt systématiquement et totalement avec les modèles structuraux. En effet, il nous dit clairement au cours d'un entretien⁹¹ paru en 2007 que l'interprétation ou la production d'un discours sont subsidiaires à des schèmes mentaux et à des horizons d'attente préfigurés et que l'articulation d'un discours cohérent sur le récit est en étroite relation avec des structures formelles pré-définies. Mais il souligne en même temps que ces structures de base sont par nature « sous-déterminées », qu'elles déploient des possibilités sémantiques multiples et diversifiées et ouvrent dans le récit des contextualisations imprévisibles et des interprétations hasardeuses et confuses. Il considère que la valeur et la force d'un récit semblent être incarnées dans sa nouveauté perpétuelle, dans son altérité irréductible, dans sa capacité irréversible à

⁹⁰ Jacques, Derrida, *Glas I*, Denoel/Gonthier, Paris, 1981, p.7.

⁹¹ Cet entretien a été publié le 3 juillet 2007 sur le site : [www. Vox-poetica.org](http://www.Vox-poetica.org).

résister aux schémas explicatifs, à déborder toute signification possible pour développer une sorte de réticence textuelle, une incertitude sémantique et une ouverture

interprétative. Elles sont, selon lui, les piliers fondamentaux de la narration parce qu'ils favorisent un dynamisme textuel et lectoral et parce qu'ils dissipent parallèlement toute morosité et toute passivité qui soient en liaison avec une structure sémantique pleine et péremptoire.

Il reprend à cet effet la métaphore borgésienne selon laquelle il n'existe que des livres de sable ou des livres sabliers dans lesquels on ne retombe jamais deux fois sur le même passage, où le sens glisse entre les mailles du filet, où le sens n'existe que dans ce mouvement qui le fait vivre, mais qui le condamne à l'impermanence. Ce glissement ou cette mouvance de sens sont l'œuvre d'une discordance à la fois temporelle et spatiale, une discordance structurelle qui incite la curiosité du lecteur, développe le suspens et accentue l'idée du mystère. Cette discordance témoigne aussi d'une ouverture de sens, une ouverture qu'on ne retrouve pas dans la concordance narrative prônée par Paul Ricœur.

Elle se manifeste d'une manière très expressive dans les écrits des nouveaux romanciers à l'instar de *La Modification* de Michel Butor. Dans ce roman, qui raconte un voyage en train de Paris à Rome, on se demande assez rapidement quel est le but mystérieux que poursuit le voyageur, et le récit travaille habilement à nous laisser dans l'incertitude jusqu'à ce que le récit éclaircisse ce point vers le milieu du livre. Ensuite nous replongeons dans une autre forme d'incertitude puisqu'on se met à douter que le but fixé par le protagoniste sera atteint. Nous passons ainsi sans transition d'un régime de tension narrative axé sur la curiosité à un autre fondé sur le suspens. Cependant, il faut savoir que cette tensivité est principalement associée à une « mise en intrigue » du récit, laquelle est basée sur une discordance structurelle laissant ainsi la porte ouverte à toutes les virtualités, à toutes les possibilités qu'elles soient interprétatives ou configuratrices.

B- La tensivité dans le Nouveau Roman

Nous savons que la plupart des nouveaux romanciers ont tourné le dos à l'intrigue dans sa forme « traditionnelle » en vue d'instaurer de nouvelles voies qui soient en concordance avec les métamorphoses de la modernité. Alain Robbe-Grillet affirme en 1957 que « *la désagrégation de l'intrigue n'a fait que se préciser au cours des dernières décennies* ». Il propose pour la remplacer un bouleversement de la chronologie « *au profit d'une architecture mentale du temps* ». ⁹² Néanmoins, il nous semble, comme l'a bien expliqué Raphaël Baroni dans son ouvrage *L'Œuvre du temps* (2009), que la discordance temporelle noue des liens très profonds avec la notion d'intrigue. Cette liaison sera plus explicite et plus précise lorsqu'il s'agira d'aborder la question du temps dans notre deuxième grand chapitre. Jean Ricardou définit, quant à lui, les nouvelles modalités narratives qui sont expérimentées à l'époque de l'après-guerre et qui contestent le « totalitarisme » d'une histoire où « *tout doit concourir au dénouement* ». ⁹³

Il apparaît ainsi clairement que le nouveau roman cherche à reléguer « le récit à intrigue » dans les marges de la littérature. Cette relégation « théorique » a contribué à vider cette notion de son sens profond. Le bannissement de l'intrigue a sensiblement conduit à la considérer comme un synonyme commode, comme une notion générale et vague qui dit tout et qui n'exprime en même temps que le néant. En effet, on use de ce terme aujourd'hui pour parler d'une histoire, d'une trame, d'un ensemble de circonstances, de la mimésis ou du désir de la narration. On reconnaît donc à l'intrigue cette aptitude à toujours désigner quelque chose d'autre sans explorer réellement la force de cette synonymie et le sens de cette extraordinaire polyvalence. Elle est entrée dans le vocabulaire technique de l'analyse littéraire comme un outil narratif, comme un mecano qui permet de construire une sémantique élémentaire de l'action, négligeant ainsi les émotions et le désir qu'insuffle l'intrigue, malgré les propositions théoriques de Meir Sternberg qui ont donné naissance à la théorie structurale-affective du suspense narratif. Donc, il nous semble que les tenants du nouveau roman ont déprécié et sous-estimé théoriquement l'intrigue de telle manière que le plus souvent dans leurs travaux de cette époque, ce n'est plus d'intrigue dont on parle, mais de « séquence », de

⁹² Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, Ed. Minit, Paris, 1963, p.31-32.

⁹³ Jean, Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Ed. Seuil, Paris, 1967, p.171-172.

« schéma » ou de « matrice ». Elle est devenue vulgaire et a été diabolisée, comme le montre judicieusement Johanne Villeneuve dans son brillant essai.⁹⁴

Il nous incombe alors de remettre l'église au milieu du village, de réexaminer à nouveaux frais cette notion en essayant le plus possible d'éviter les écueils de l'extrémité. Autrement dit, il ne faudrait pas d'une part accepter le constat véhiculé par les nouveaux romanciers, selon lequel l'intrigue a disparu au profit de la forme et il ne faudrait pas, d'autre part, généraliser et reconnaître sa présence dans le plus modeste des récits oraux improvisés, dans les informations relayées par les médias, dans les ouvrages d'historiographie, comme le font les disciples de Paul Ricœur. Pour arriver à ce niveau de généralité, ils ont tout simplement gommé la discordance qui donnait sa dynamique esthétique à l'intrigue fictionnelle, son caractère émotionnel et temporel. Ils considèrent l'intrigue comme une pure configuration dénudée de toutes les qualités passionnelles et émotionnelles qui lui sont intrinsèques.

De surcroît, il nous semble que les nouveaux romanciers, en voulant classer l'intrigue dans la sphère indésirée « des notions périmées », l'ont tout simplement réduite à une structure formelle, à un dispositif « totalitaire » incompatible avec l'écriture moderne. Ils ont condamné cette notion parce qu'ils l'ont enfermée dans une définition étroite et étriquée, à savoir celle du « muthos » aristotélicien. Ils considèrent l'intrigue comme « un agencement des faits », comme une « configuration » complète des événements, comme un dispositif de mise en ordre qui débouche sur une fin achevée, qui satisfait le lecteur et qui explique rétrospectivement le déroulement des événements dans le récit. Donc, le rejet de l'intrigue par le nouveau roman est consubstantiellement lié à une conviction littéraire et épistémique qui refuse toute expression d'ordre, d'achèvement, de concordance ou de dénouement.

Or, ce rejet théorique doit être revisité et nécessite un nouvel examen à la lumière des nouvelles explorations narratologiques modernes. D'ailleurs, il nous semble que l'intrigue n'est pas la mise en scène de la totalité. La tensivité de l'intrigue, son orientation vers un dénouement, n'est « totalitaire » que dans la mesure où c'est le critique lui-même qui est obsédé par le dénouement et qui relit tout en fonction de ce point final. Dans toute expérience esthétique, le sens de l'intrigue et son essence sont en corrélation immédiate avec le plaisir de la recherche, avec la jouissance de l'errance,

⁹⁴ Johanne, Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue, ou la Narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2003.

avec une dynamique textuelle qui favorise la quête et qui interpelle le lecteur ou l'interprète.

De ce point de vue, l'intrigue ne constitue une structure effective du texte que dans la mesure où elle se trouve insérée dans une relation interlocutive et où elle se trouve actualisée dans une conscience susceptible de percevoir, de ressentir et de pressentir les articulations majeures qui rythment un récit en vue d'acquiescer une certaine tensivité. Ainsi que le souligne Iser : « *le texte, dans sa facticité, est une pure virtualité ; son actualisation, il ne pourra la retrouver que dans une conscience* ». ⁹⁵ L'intrigue incarne ainsi la dimension communicationnelle des émotions, le jeu ludique de la recherche et une fonction thymique ⁹⁶ du discours narratif.

Ces nouveaux aspects que l'on découvre grâce aux travaux de Meir Sternberg et Raphaël Baroni nous incitent à réexaminer cette notion en faisant appel à l'interaction discursive du lecteur, aux fonctions thymiques (Suspens, Curiosité et Surprise) qui structurent le récit et qui produisent une mise en intrigue des événements narrés. Il ne s'agit pas d'enrayer la dimension configuratrice de l'intrigue lors de l'analyse narratologique que nous allons mener, mais nous tenterons de montrer que les écrits des nouveaux romanciers entretiennent une tensivité affective grâce à des structures narratives configurées grâce à « la mise en intrigue ». Notre objectif serait de proposer une nouvelle approche du récit et de son fonctionnement, non plus limitée à une analyse des structures textuelles qui le composent, mais centrée sur l'effet esthétique et affectif qu'il suscite chez le lecteur afin de montrer que la disparition de l'intrigue dans les nouveaux romans est une illusion et que sa présence, qu'elle soit configuratrice ou émotive, est un fait incontestable, comme nous essayerons de l'expliquer ultérieurement.

En outre, il faudrait cesser de décrire d'une manière stéréotypée le montage des intrigues. Celles-ci ne reposent pas nécessairement sur une opposition axiologique, sur un conflit qui met en scène une dynamique de relation polémique entre un protagoniste et un antagoniste. Dans l'après-guerre et surtout avec l'avènement du nouveau roman

⁹⁵ Wolfgang Iser, « La fiction en effet », *Poétique*, n°39, 1979, pp.275-298.

⁹⁶ La « thymie » est une humeur, une disposition affective de base. En psychologie, la régulation de l'humeur se définit par une « fonction thymique » (définitions tirées du *Nouveau Petit Robert*, édition 2003). Il y a aussi la définition de Greimas : « La catégorie thymique s'articule (...) en euphorie / dysphorie (avec euphorie comme terme neutre) et joue un rôle fondamental dans la transformation des micro-univers sémantiques en axiologies : en connotant comme euphorique une deixis du carré sémiotique, et comme dysphorique la deixis opposée, elle provoque la valorisation positive et / ou négative de chacun des termes de la structure élémentaire de la signification. » Définition extraite de *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Classiques Hachette, Paris, pp.396-397.

d'autres façons de raconter et d'autres manières de nouer une intrigue ont vu le jour. Elles mettent en œuvre d'autres matrices qui dépassent largement l'opposition conflictuelle entre deux protagonistes. La matrice de la transgression (*Le Voyeur*), le schéma de la catastrophe (*L'Échec de Nolan*), l'angoisse de la mort (*Le Maintien de l'ordre*), ou la représentation énigmatique des événements (*L'Inquisiteur*), peuvent être tout aussi intrigants que la relation conflictuelle.

Il faudrait poursuivre cette exploration de l'intrigue en la rapprochant plus explicitement de postures existentielles fondamentales : à savoir la façon dont nous appréhendons l'événementialité, les histoires qui nous arrivent, les émotions qui nous animent au moment de la lecture, les sensations dues à la durée. Le caractère indéterminé du futur, la nature obscure du présent ou du passé, la réticence textuelle, la répétition de certains éléments narratifs, l'occultation diégétique de certains passages ou de certaines scènes... sont tous ensemble réunis les pièces maîtresses de l'intrigue. Celle-ci englobe ainsi des structures narratives discordantes et poreuses et des expressions affectives qui sont le produit irréversible de la manière dont l'auteur orchestre son récit, autrement dit de la forme poétique du roman.

Dans cette optique, il serait intéressant de se pencher sur cette période charnière en France, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, où les œuvres semblaient s'orienter vers de nouvelles modalités de mise en intrigue. Reprendre cette question à nouveaux frais vise premièrement à souligner que l'intrigue n'a pas été entièrement abandonnée dans l'après-guerre et vise en second lieu à montrer que cette notion a connu diverses mutations, des mutations qui ont permis de mettre en exergue les aspects essentiels de l'intrigue, lesquels avaient été négligés par les fictions populaires et par les modèles standards des grammaires narratives.

Notre mission serait au cours de la deuxième partie de la thèse de ré-exploiter les théories narratologiques « post-classiques » afin d'essayer de montrer que la notion d'intrigue n'a pas totalement disparu des œuvres littéraires écrites par les nouveaux romanciers. Ces théories sont intéressantes dans la mesure où elles insistent beaucoup sur la réticence textuelle, sur la discordance temporelle, sur le fait de considérer l'intrigue comme un modèle dynamique qui met en lumière un faisceau d'histoires virtuelles incorporées, qui pourraient être construites comme des hypothèses provisoires de lecture, et non comme la simple armature d'une histoire achevée. Elles sont très importantes car elles considèrent que la valeur et la force esthétique d'une intrigue, c'est le plaisir que l'on tire, dans le temps de son actualisation, de ses

dissonances provisoirement irrésolues, bien davantage que le sens qu'elle configure une fois atteint son point d'épuisement : « *la forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans* »⁹⁷.

Ces nouveaux aspects issus d'une logique qui favorise l'incertitude, l'inachèvement, le mystère et le doute représentent désormais les caractéristiques nouvelles de la notion d'intrigue. Et à partir de là, on essaiera de faire le lien entre la nouvelle conception de l'intrigue, une conception axée sur la question de la tension narrative et interactive, avec des fictions appartenant au nouveau roman, des fictions qui mettent en relief, comme nous tenterons de le montrer, le sens « moderne » de l'intrigue, un sens inspiré par Meir Sternberg et confirmé par les travaux de Baroni. Mais avant d'explicitier la nature et les modalités de ce lien, nous tenterons d'éclairer l'approche défendue par Baroni qui est fondée essentiellement sur le rapport rigoureux entre la tension narrative et le concept d'intrigue.

⁹⁷ Jacques, Derrida, *L'Écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris, 1967, p.103.

C- Tension narrative et mise en intrigue

Que les nouveaux romanciers relèguent théoriquement l'intrigue dans le cercle maudit des notions anachroniques et obsolètes ne signifie pas nécessairement qu'ils ne parlent pas d'intrigue à chaque coin de page. Un malentendu subsiste et donne naissance à un préjugé spécieux et fallacieux qui relie le nouveau roman à l'absence de l'intrigue. Nous invoquons ici un malentendu car il nous semble qu'on ne parle pas de la même intrigue puisque ce concept est probablement l'un de ceux qui véhiculent la polysémie la plus déconcertante dans l'outillage du théoricien ou du critique littéraire contemporain.

Pour montrer que la disparition de l'intrigue dans le nouveau roman est une illusion relayée par des présuppositions théoriques insidieuses, nous dirons d'emblée que les théoriciens du nouveau roman avaient repris la conception « traditionnelle » de l'intrigue qui nous semble à la fois scolaire, étroite et contraire à l'intuition afin de légitimer et de justifier sa relégation dans la sphère des « notions périmées ». Ils ont occulté les dimensions passionnelle, émotionnelle, communicationnelle de l'intrigue, la réduisant ainsi à un simple outil narratif qu'il serait facile d'enrayer. Pour cela, il faudrait redéfinir cette notion, reconnaître son aspect affectif et interlocutif et souligner en même temps la relation d'interdépendance qu'elle entretient avec le nouveau concept introduit par Raphael Baroni qui est celui de *la tension narrative* : « *La tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception.*»⁹⁸

Avant d'éclairer cette relation, nous voudrions d'abord rappeler les traits essentiels de la conception « traditionnelle » de l'intrigue. Celle-ci inscrit l'intrigue dans une relation d'homologie avec la trame de l'histoire. Autrement dit, l'ensemble des séquences actionnelles racontées est envisagé dans une vision synthétique qui permet de les ressaisir comme des totalités compréhensibles. Cette armature de l'histoire racontée aurait ainsi la capacité de transformer la linéarité contingente et chronologique des événements en une suite causale, nécessaire et intelligible. Cette conception a donné naissance à toutes les « grammaires de récit » qui sont fondées en général sur une sémantique plus au moins élaborée de l'action.

⁹⁸ Raphael, Baroni, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Ed. du Seuil, Paris, 2009, p.18.

Cette rapide mise en perspective vise à souligner que le sens classique de l'intrigue en fait une structure formelle, figée, qui permet de saisir la totalité de l'histoire racontée dans une vision synoptique rétrospective. Ce qui fait défaut à cette architecture, c'est la lecture qui l'actualise, une lecture dynamique, électrique, pleine de soubresauts, traversée par l'émotion, animée par la curiosité et travaillée par une tension entre une dysphorie passionnante et une euphorie qui résulte de la résolution de la tension. Il faudrait cesser de concevoir l'intrigue comme une forme narrative dont le seul mérite est de structurer le récit pour en faire une unité indivisible et compréhensible. Cette acception qui considère l'intrigue comme une forme vide, comme un schématisme, comme une mise en ordre du réel qui transforme la chronologie en une logique, semble être exclue aujourd'hui par de nombreux narratologues « post-classiques » dont Raphaël Baroni. Ce dernier nous invite à revenir à l'usage commun de ce terme où la coloration tensive apparaît presque systématiquement. En effet, au-delà du cercle restreint des « spécialistes », l'opinion publique rattache ce terme à l'idée du mystère et l'associe à l'idée du suspense.

L'intrigue est essentiellement intrigante. Sa fonction première est de maintenir l'intérêt du lecteur en générant du suspense tout au long du récit et en suscitant de la curiosité. En réalité, la finalité de l'intrigue ne réside pas dans l'éclaircissement et dans la compréhension du sens du récit, elle est cette *tension* permanente qui précède le dénouement de l'histoire, elle est ce plaisir intrigant qui tient en haleine et qui perpétue cette envie de lecture. La mise en intrigue de l'histoire nous pousse à nous situer continuellement dans la prévision de ce qui n'est pas encore là, tout en résistant à l'envie de lire par avance ce que le récit tarde à introduire : le lecteur de roman est cet « impatient qui patiente ». Donc, l'intrigue sert d'abord et avant tout à intriguer, à susciter la curiosité, à séduire le lecteur par ses rebondissements imprévisibles, par le mystère qui l'entoure, par son mouvement discordant et incertain et surtout grâce au suspense qu'elle génère. Dans *Les Mille et une nuits*, par exemple, le jeu de l'intrigue possède une valeur positive, le suspense qui en découle représente une ruse vitale qui a permis de conserver une paix précaire entre Schéhérazade et le roi. La narratrice utilise le pouvoir de séduction du récit pour se sauver : « la suite au prochain épisode... si vous me laissez vivante pour la raconter », disait-elle. L'intrigue est une forme d'érotisme et non un strip-tease. Elle ne constitue pas un aboutissement ou un achèvement, c'est une forme ouverte, dynamique, interlocutive, qui entretient avec le lecteur un rapport permanent d'interaction, de fusion et de tension en se restituant dans

une perspective vivante, nouée d'incertitudes et orientée vers le futur. La question qui se pose est de savoir comment l'histoire racontée devient intrigante et porteuse d'une tension à la fois dramatique et narrative.

Il nous semble, pour répondre à cette question, que le récit ne possède une intrigue que dans la mesure où il est capable de produire une déclivité qui creuse le temps, une déclivité temporelle qui met en relief le caractère incertain du dénouement, le retard textuellement manigancé de la compréhension globale du récit, l'étrangeté des événements et l'aspect réticent de la narration. Avec la mise en intrigue « post-classique » la jonction entre le passé, le présent et le futur change de régime et acquiert une nouvelle dimension. Il ne s'agit plus d'un simple ordre causal venant rationaliser la temporalité du récit en instaurant des liaisons logiques causales entre les différentes instances temporelles. Nous sommes plutôt confrontés à une temporalité qui met en évidence l'irréversibilité et l'incertitude de l'histoire qui relie les épisodes entre eux : le passé nous habite et nous hante parce qu'il est plein de mystères, de regrets, de culpabilité, plein de souvenirs nostalgiques qui ressuscitent et qui s'imposent à nous à l'occasion du surgissement d'un événement évocateur ; le futur est menaçant, lourd de dangers, d'espoirs, de désirs et sa présence se fait sentir dans l'intensité du présent.

De cette manière là, et contrairement aux grammaires narratives, on conçoit que l'unité que l'intrigue confère à l'histoire n'est plus une synthèse causale mais une relation passionnelle. La connectivité entre les épisodes n'est ni chronologique ni logique, elle relève de la distension de l'esprit et traduit aussi les discordances temporelles du récit, l'intermittence des événements et l'incapacité de construire une unité sémantique totale et concordante. Il nous semble que l'unité à venir s'appréhende et s'acquiert non à la fin de l'histoire mais à chaque instant du récit sur le mode de l'attente et du souvenir. Cette conception temporelle qui privilégie la discordance et l'incohérence et qui reflète brillamment les émotions et les sensations du lecteur semble avoir des affinités et des points de convergence réels avec les modes temporels qui construisent la plupart des œuvres écrites par les nouveaux romanciers. Et c'est ce que nous essayerons d'explicitier et de montrer dans le second chapitre de notre travail.

Aussi faut-il savoir que cette interaction entre les articulations tensives d'un texte et l'intrigue se manifeste surtout dans les textes dont la structure binaire est axée sur le couple nœud-dénouement. L'intrigue instaure une tension interne qui oriente le lecteur vers une résolution promise mais retardée. Le dénouement devient ainsi la raison d'être qui explique le sens de l'articulation entre l'intrigue et le devenir d'une

tension : « *l'intrigue, en tant qu'enchaînement de faits, repose sur la présence d'une tension interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver sa solution dans le dénouement.* »⁹⁹

Françoise Revaz s'oppose à cette relation structurelle entre tension et intrigue et fait la distinction entre les structures compositionnelles du texte et ses fonctions thymiques. Elle insiste en même temps sur l'importance qu'on doit accorder à la présence du couple Nœud-Dénouement, car « *en l'absence de ces deux macro-propositions, on aboutit à une simple relation d'actions dont le mode de composition est purement linéaire, les actions formant un tout homogène qu'aucun élément inattendu ne vient perturber.* »¹⁰⁰ Elle rappelle dans la même perspective que ces deux notions fondamentales n'entrent pas dans la conception générale de Paul Ricœur bien qu'elles soient inscrites dans *La Poétique* d'Aristote, l'ouvrage source qui a beaucoup inspiré le philosophe français :

« *Le terme de « mise en intrigue » ne semble pas désigner pour Ricœur une schématisation narrative particulière, mais simplement l'« agencement des actions accomplies » - le muthos - avec ses composantes générales que sont « l'unité, la marque d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, l'amplitude et la complétude ». Or, si ces composantes générales représentent effectivement un aspect important de la narrativité, elles ne nous permettent pas de distinguer un rapport, une recette ou une simple relation, d'un récit. Nous ne pouvons donc pas nous satisfaire de la notion large de « mise en intrigue » que propose Ricœur.* »¹⁰¹

Revaz émet dans son livre *Les Textes d'action* le postulat selon lequel tout récit se définit par la présence séparée d'une intrigue composée essentiellement d'un nœud et d'un dénouement et par la présence d'une tension dramatique. Cette distinction est basée principalement sur un présupposé majeur dans le raisonnement de Françoise Revaz selon lequel tension et intrigue sont deux notions autonomes et indépendantes. Pour appuyer son raisonnement, elle explique qu'il y a des textes d'action possédant une intrigue et dépourvus de tension et parallèlement on peut trouver des textes marqués par une tension et privés d'intrigue. Elle illustre sa conception en présentant

⁹⁹ Bourneuf, R. et Ouellet, R. *L'Univers du roman*, PUF, Paris, 1972, p. 43.

¹⁰⁰ Françoise, Revaz, *Les Textes d'action*, Librairie Klincksieck, Paris, 1997, p.180.

¹⁰¹ Ibid, pp. 165-166.

un court texte narratif qui met en scène une tension, mais dans lequel nous assistons à la disparition de l'intrigue parce que le nœud et le dénouement y seront absents, nous dit-elle :

« Bernie sortit de l'hôtel Excelsior de l'Avenida Allende. Il eut l'impression d'entrer dans un four. En moins de trente secondes, la chemise qu'il venait d'enfiler était à tordre. Et lui avec. Il monta dans la vieille Buick qui avait dû être verte quelque vingt ans auparavant. Sans y croire, il appuya sur le bouton de la climatisation. Rien ne se passa et Bernie jura effroyablement. Il démarra en trombe et fit hurler ses pneus en effectuant un demi-tour pas très catholique en plein carrefour. Il roula pied au plancher vers le quartier est de la ville. Instinctivement, il regarda dans son rétroviseur. La voiture était là, juste derrière lui. Il respira profondément et essaya de concentrer son esprit sur autre chose. »¹⁰²

Revaz considère que les événements relatés dans ce texte suivent une courbe linéaire de telle façon qu'aucun événement n'est constitué en nœud. Malgré cette linéarité, une tension interne est créée grâce à un champ lexical expressif qui connote la dimension « passionnelle » de la situation narrée et qui traduit la nervosité du personnage. Elle continue son analyse et constate, après avoir mené une petite enquête auprès de certaines personnes, que la présence de la tension dans ce texte est un critère suffisant pour postuler la présence d'une intrigue, en dépit du fait que le texte soit narré sur un mode linéaire homogène sans que le couple nœud-dénouement y soit rattaché :

« En dépit de l'absence de structure narrative, nombre de sujets interrogés à propos de ce texte le considèrent comme un « récit », précisément à cause de la tension dramatique, du « suspense » qui règne. Dans leurs commentaires, on perçoit alors nettement la confusion entre la mise en intrigue, notion compositionnelle, et la mise sous tension, notion sémantique, le terme d'intrigue étant le plus souvent utilisé en référence au seul « suspense ». »¹⁰³

¹⁰² (Publicité pour la bière Tuborg citée par Revaz dans son livre Les textes d'action, p. 190.)

¹⁰³ Ibid, p. 191.

Françoise Revaz condamne cette confusion et accuse frontalement les spécialistes qui ont contribué, selon elle, à entretenir cette confusion terminologique : « *Dans les analyses narratologiques courantes, on observe le plus souvent une assimilation fâcheuse entre la tension dramatique et la mise en intrigue* ». ¹⁰⁴

A la suite de cette analyse, nous émettons quelques réserves sur deux points essentiels : le premier c'est que Françoise Revaz est persuadée que le texte en question est dépourvu de « nœud ». A ce stade, nous aimerions préciser que cette conviction émane d'une focalisation excessive sur une modalité particulière de la mise en intrigue qui assimile nécessairement l'élément nouant la séquence à « un événement imprévu », à « une complication », comme si « le nœud » d'un récit était fondamentalement lié à cette forme qui privilégie le surgissement et toute apparition brusque et inattendue. Nous savons que la mise en intrigue est un concept dynamique et riche de virtualités. Il peut proposer au lecteur un récit muni d'un nœud sans que ce dernier soit le fruit d'une action soudaine, spectaculaire ou imprévue. Dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, l'auteur présente le nœud de l'histoire, sous la forme d'un inquisiteur de police où les questions de l'enquêteur et les réponses du valet s'empilent et se succèdent d'une manière linéaire. A partir de là, nous pouvons dire que les nouveaux romanciers, d'une manière générale, proposent dans leurs romans des séquences d'actions et d'événements débarrassés le plus souvent de toute « dramatisation ». Toutefois, une tension dramatique palpable et incontestable s'y propage et rythme l'intrigue. C'est le cas, par exemple, dans *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier où une tension très pesante s'impose dans le texte sans qu'il y ait vraiment des passages qui mettent en scène des actions imprévisibles ou fracassantes. La tensivité dramatique puise sa force et sa source d'une narration répétitive et dense et d'une description subtile et minutieuse. L'intensité du récit ne réside pas dans la confrontation entre le protagoniste et les deux policiers qui l'épient, mais dans la présentation habile et perspicace des sentiments d'effroi et de panique qui habitent sans répit l'administrateur européen. Nous voyons alors que l'intrigue n'est pas automatiquement associée à un événement imprévu ou à une complication. Elle peut épouser plusieurs formes et subir de nombreuses configurations pour peu qu'elle soit modelée et animée par une tension.

¹⁰⁴ Ibid, 187.

Si on reprend le texte cité par Françoise Revaz qui serait caractérisé par une tension et dépourvu d'une intrigue, nous remarquons que plusieurs éléments dans ce récit sont susceptibles d'être identifiés comme des nœuds de l'intrigue : premièrement, l'attitude nerveuse du protagoniste et le but de son déplacement intriguent le lecteur. L'apparition in *medias res* de Bernie et le rôle qu'elle joue dans le texte demeurent obscurs et suscitent la curiosité. De même, l'intention, le mobile et l'identité du poursuivant sont aussi des éléments énigmatiques qui intriguent et qui interpellent le lecteur. Ainsi, loin d'être un récit linéaire et dépourvu de nœud, ce texte fait valoir plusieurs manières de définir tensivement le nouement de cette intrigue.

A partir de cette analyse, nous abordons le deuxième point que nous aimerions traiter. : Françoise Revaz critique l'amalgame que fait le lecteur ordinaire entre la mise en intrigue et la mise sous tension et impute la responsabilité aux spécialistes (auteurs, narratologues, linguistes...). Certes, la distinction terminologique entre les deux notions est essentielle, mais il est nécessaire aussi que cette conceptualisation ait un rapport harmonieux et naturel avec l'usage commun qui est fait de ces termes. Car nous pensons qu'il est préférable de partir de l'usage ordinaire du langage pour circonscrire, par un processus analytique, le phénomène décrit. Dans l'imaginaire populaire, le mariage entre la tension et l'intrigue est un fait incontestable et indéfectible. Les liens d'assimilation qui unissent ces deux expressions sont tellement forts et solides qu'elles deviennent inséparables et indiscernables. La coloration tensives apparaît presque systématiquement dans l'usage commun de la notion d'intrigue, un usage qui met en avant les émotions du lecteur, le suspense du récit, la curiosité de l'interprète et le caractère énigmatique, conflictuel et passionnel de l'histoire racontée. Donc, l'articulation, apparemment nécessaire entre tension et intrigue ne doit pas être interprétée comme le signe d'une confusion mais comme l'expression d'une définition dont le fondement est en relation avec l'esprit populaire. Dans cette même perspective, il est hautement significatif que *Le Petit Robert* (2003) ouvre la définition de cette notion sur de nombreuses interprétations possibles qui rallient à la fois l'acception de l'usage commun et celle du champ académique. En effet, le terme d'intrigue sert aussi bien à définir une « combinaison secrète », « une situation compliquée et embarrassante », « une liaison amoureuse clandestine et peu durable », ou encore « l'ensemble des événements qui forment le nœud d'une pièce de théâtre, d'un roman ou d'un film. »

Cette polysémie ne signifie pas que les définitions proposées par *Le Petit Robert* soient incompatibles ou contradictoires. Certes, elles sont différentes. Néanmoins, on constate précisément qu'il y a des affinités entre ces différents usages de ce terme : le nœud de l'intrigue entretient un rapport avec « le secret » et peut générer « l'embarras » comme il peut représenter un acte de configuration qui rassemble l'ensemble des événements « d'une pièce de théâtre, d'un roman ou d'un film ». Cette polyvalence, cette interaction et cette intrication de l'usage commun et de l'usage académique doivent être prises en compte dans l'analyse narratologique que nous envisageons de mener dans la seconde partie de la thèse parce que, dans le cas où nous aurions à nous focaliser exclusivement sur un usage au détriment de l'autre, cela risquerait de nous écarter du phénomène que nous essayons de cerner et de nous enfermer dans une spéculation sans objet.

Pour montrer que le nouveau roman a sous-estimé la notion d'intrigue, voyant en elle la simple expression d'une trame événementielle et la considérant comme un épouvantail légué par le roman dit « traditionnel », il nous semble nécessaire d'arrêter cette conception héritée de la linguistique textuelle qui tend à épurer l'intrigue de sa dimension dynamique et cathartique. Ce n'est pas une forme rigide et inflexible, c'est une source inépuisable d'effets esthétiques qui secouent le lecteur et qui captent son intérêt. Il est urgent de souligner que la mise en intrigue dépend non seulement de la représentation d'une complication actionnelle et de sa résolution, mais elle repose aussi sur la gestion discursive d'un secret, sur la réticence textuelle et sur les effets esthétiques comme la production de suspense ou de curiosité. Donc, pour décrire correctement et plus scientifiquement la place de l'intrigue dans le nouveau roman, il faudrait bâtir des ponts entre narratologie formelle et narratologie thématique, entre l'usage commun et l'usage académique de cette notion, entre l'approche formelle qui met l'accent sur l'aspect configurant de l'intrigue et la dimension passionnelle de l'expérience esthétique.

En réalité, cette approche qui tend à fusionner deux aspects différents et complémentaires de la question de l'intrigue a été initiée par des auteurs comme Peter Brooks¹⁰⁵ et Meir Sternberg qui avaient ouvert des voies fécondes dans cette direction, mais leurs travaux, en l'absence de traduction, étaient complètement ignorés par la critique en France. Raphaël Baroni qui a essayé de ressusciter ces travaux

¹⁰⁵ Peter, Brooks, *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

incontournables, nous a beaucoup inspiré dans notre entreprise d'analyse qui vise à repenser la problématique de l'intrigue dans le nouveau roman à partir de quelques œuvres représentatives que nous avons sélectionnées en faisant en même temps abstraction des affirmations « précipitées » et dévalorisantes émises par certains théoriciens du nouveau roman à l'égard de l'intrigue.

L'analyse narratologique que nous essayerons de mettre en œuvre tiendra compte des travaux récents de Raphaël Baroni qui portent essentiellement sur la question de la tension narrative et son rapport avec la notion d'intrigue. Notre travail aurait pour ambition de renouveler la compréhension de l'intrigue en abordant cette dernière par le biais de la tension narrative, qui, en constitue l'aspect dynamique. Nous essayerons de montrer que cette tension est produite par le retard de la livraison d'une information importante concernant le passé, le présent ou le futur de l'histoire racontée. Elle est aussi le résultat, comme nous allons le voir, d'une réticence narrative, d'une absence diégétique de certaines scènes, d'une pluralité sémantique étourdissante et d'un enchevêtrement temporel qui donne le vertige, elle est aussi parfois due à une linéarité narrative très intrigante qui suscite la curiosité et la stupeur du lecteur (*L'Inquisiteur* de Robert Pinget en est l'exemple parfait). Les blancs typographiques dans certains romans (*La Mise en scène*, *La Jalousie*, *Le Voyeur*) maintiennent également une forme de tension qui a des répercussions notables sur le déroulement de l'intrigue.

Cependant, il faut préciser que cette focalisation sur les travaux de Baroni ne nous empêche pas, par ailleurs, de re-exploiter de nouveau la conception de Paul Ricœur qui met en lumière l'idée que l'intrigue est un acte de configuration narrative, qui assume « la synthèse de l'hétérogène » dans un récit et qui maintient aussi la discordance à l'intérieur de la concordance. Pour Ricœur « la structure même du récit » met en jeu « *la dialectique entre contingence et ordre, entre épisode et configuration, entre discordance et concordance* ». ¹⁰⁶ Cette conception où tous les paradoxes s'entremêlent (ordre/désordre ; concordance/discordance ; épisode/configuration) nous sera prochainement d'une très grande utilité pour défendre l'idée que l'intrigue n'est pas une notion périmée et figée, mais c'est un concept large, dynamique et expressif.

Pour atteindre cet objectif nous avons choisi de mettre en place dans le second chapitre un système d'analyse narratologique et sémantique qui aura comme support principal quelques œuvres écrites par certains « nouveaux romanciers ». Cette approche

¹⁰⁶ Paul, Ricœur, *Temps et récit I*, Ed. du Seuil, 1983, p.139.

qui est en communication directe avec les romans nous paraît la plus adéquate parce que nous pensons à l'instar de Boris Eichenbaum que tout mouvement littéraire doit être jugé avant tout sur la base de l'œuvre produite et non d'après la rhétorique de ses manifestes.

Deuxième partie
Fiction, récit et intrigue

1- Fiction, récit et intrigue

Nous ne prétendons nullement épuiser la réflexion sur la problématique de la fiction littéraire. Cette question nécessite un travail de recherche très approfondi et très étendu. Les travaux narratologiques qui lui sont consacrés sont nombreux et les résultats obtenus à l'issue de ces recherches sont le plus souvent antagoniques et incompatibles. La complexité de cette question découle, comme l'affirme Antoine Compagnon, de la nature de « *la théorie littéraire [qui] est une leçon de relativisme, non de pluralisme ; autrement dit, plusieurs réponses sont possibles, non compossibles, acceptables, non compatibles* »¹⁰⁷, ce qui fait de l'effort théorique une activité par essence polémique.

La diversité et la multiplicité des travaux menés par les narratologues pour cerner la question de la fiction nous incitent d'une part à penser que l'espoir d'une réconciliation des antagonistes est une utopie. D'autre part, il nous semble que nous n'aurions d'autre alternative que de choisir une seule approche et d'étudier cette problématique non d'une manière exhaustive de telle façon que toutes les positions conflictuelles y soient traitées mais en choisissant sur la base d'un examen attentif de la validité respective de ces positions, une démarche qui prend en compte un seul aspect constitutif et singulier de la fiction. En réalité, les recherches menées dans ce domaine sont innombrables : Gérard Genette, Doritt Cohn, Kate Hamburger, Jean-Marie Schaeffer, John Searle et bien d'autres ont essayé de développer cette problématique et de lui donner une définition pertinente et acceptable. Toutefois, on ne peut pas reprendre l'intégralité de ces définitions et on ne peut pas les classer ou les hiérarchiser car même les narratologues les plus convaincus du bien-fondé et de l'opérativité de leur méthodologie sont conduits à prendre en considération les découvertes concurrentes des autres narratologues. Cette prise de conscience générale de l'impossibilité d'enfermer la question de la fiction dans un module définitoire discernable est secondée par le dictionnaire (*Le Petit Robert*) qui réserve à cette notion plusieurs définitions : « Mensonge », « construction de l'imagination », « procédé qui consiste à supposer un fait ou une situation différente de la réalité. »

Face à cette polysémie, il nous semble que la fiction ait deux propriétés essentielles ; elle a d'une part un pouvoir de construction, d'invention et de configuration et possède d'autre part une nature cathartique.

¹⁰⁷ Antoine, Compagnon, *Le Démon de la théorie littéraire*, Ed. du Seuil, Paris, 1998, p.25.

Concernant le premier point il semblerait que le rapport entre le monde et les récits qui le racontent est un rapport créatif, qui met en avant l'invention et l'imagination de l'auteur. Le texte devient une construction, une configuration – qui défigure l'expérience brute en la transformant et en lui conférant des traits qu'elle n'aurait pas en elle-même. Cette position est très ancienne, elle remonte aux années soixante et a été soutenue par plusieurs historiens, philosophes et critiques littéraires. Hayden White soulignait par exemple que, « *bien que les historiens et les auteurs de fiction s'intéressent à des événements de nature différente, aussi bien la forme de leurs discours respectifs que le but qu'ils poursuivent dans leur écriture sont les mêmes.* »¹⁰⁸

Ainsi l'unité que la narration imprime à l'événement est une pure invention du narrateur. Paul Ricoeur confirme lui aussi l'idée que le récit fictionnel est une construction, une invention qui obéit à une configuration tripartite. Cette configuration constitue selon lui l'opération fondamentale de toute production fictionnelle. Il décrit dans un premier temps les compétences du lecteur et la sémantique de l'action qu'il range dans le tiroir de la mimésis I ou de ce qu'il appelle ainsi la préfiguration. Dans un deuxième temps, il décrit le processus de « mise en intrigue » comme « *un dynamisme intégrateur qui tire en histoire complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en une histoire une et complète* »¹⁰⁹ Cette description s'inscrit sous l'appellation de mimésis II et définit la fiction comme une configuration. Enfin, la mimésis III ou refiguration, marque : « *l'intersection du monde du texte et du monde de l'auditeur ou du lecteur. L'intersection, donc, du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité effective* ». ¹¹⁰

De ce fait, la fiction selon Paul Ricoeur passe par trois phases essentielles et auxiliaires : la mimésis I associe l'expérience « dissonante » qui est antérieure à la production du récit avec « la consonance » découlant de « la mise en intrigue » des événements, qui joue un rôle médiateur permettant de reconfigurer l'expérience temporelle du lecteur (mimésis III). Ainsi, il apparaît d'après le modèle de la triple mimésis que l'intrigue est une composante charnière dans la production fictionnelle d'un récit. Cette articulation entre la fiction, l'intrigue et l'expérience temporelle du lecteur a été explicitée et commentée par le philosophe français : « *Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre*

¹⁰⁸ Hayden, White, *Tropics of Discourse*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p.121.

¹⁰⁹ Paul, Ricoeur, *Temps et récit II*, Seuil, Paris, 1984, p.19.

¹¹⁰ Ibid, p.136.

*expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette. [...] C'est dans la capacité de la fiction de re-figurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue.»*¹¹¹

D'après cette citation, il est possible d'avancer que le modèle de la triple mimésis de Ricœur assume un rôle primordial dans la structure d'une fiction puisqu'il sert à illustrer la distinction entre l'événement brut avant sa mise en récit et sa configuration ultérieure par un discours qui construit la réalité sans s'y conformer nécessairement.

Il faut savoir aussi que ce modèle a connu depuis sa parution un élargissement et une extension constante et générale qui a contribué à enrichir le répertoire de la mimésis par des genres qui viennent s'ajouter aux fictions littéraires. A ce propos, les travaux de Jacques Bres sur le récit oral ou de Marc Lits sur le récit médiatique reflètent très sensiblement l'ampleur de cette généralisation. Le premier affirme qu' « *il y a configuration, donc mise en intrigue, dans le moindre récit oral* »¹¹², et le second que nous pouvons « *étendre l'analyse des rapports entre temps et récit [...] aux récits médiatiques* »¹¹³ Face à cette évolution, on pourrait dire que la distinction traditionnelle entre les récits fictionnels et les récits factuels s'estompe et nécessite à priori une remise en question car il nous semble que ces deux formes de récits apparemment singuliers et dissemblables obéissent au fond à la même stratégie de construction. Autrement dit, ils sont tous les deux façonnés et structurés sous une forme de méfiance généralisée qui privilégie une logique de « médiation » et qui considère le récit d'une manière générale comme l'expression d'une construction, d'une configuration, comme le fruit d'une création, une création qui puise ses ressources d'un répertoire de formes sémio-discursives disponibles.

Dans un cadre fictionnel l'intrigue serait ainsi un principe de configuration qui permet de réaliser « la synthèse de l'hétérogène », qui permet de résoudre les apories de l'expérience humaine et de concilier le paradoxe du temps. Mais la question qui se pose est celle de savoir pourquoi ce « prendre ensemble » est un facteur d'harmonisation et de résolution. Pourquoi donc les intrigues ne seraient-elles pas porteuses de paradoxes, productrices d'apories plutôt qu'agents de réconciliation ? Les liens sur lesquels se fonde toute intrigue ne sont pas toujours de nature harmonieuse : les conflits, les doutes, les obsessions, les peurs, les erreurs en sont souvent à l'origine. Regardons à

¹¹¹ Paul, Ricoeur, *Temps et récit I*, Seuil, Paris, 1983, p.12.

¹¹² Jacques, Bres, *La Narrativité*, Ed. Duclot, Louvain, 1994, p.67.

¹¹³ Marc, Lits, « Temps et médias : un vieux couple dans les habits neufs », *Recherches en communication*, n°3, 1995, pp. 50-51.

titre d'exemple *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier. Le récit met en lumière les angoisses incessantes d'un personnage cloîtré dans une chambre de peur d'être assassiné par des agents de police véreux. Le récit cultive l'incompréhension, sème le doute dans l'esprit du lecteur, ne dévoile pas le sens et l'origine de cette traque et favorise une atmosphère d'obscurité et de peur. Les discordances temporelles et proaietiques éclatent, les impasses se multiplient, l'incompréhension triomphe, le doute s'installe, le lecteur se méfie et le récit dans sa totalité devient source de discordance au lieu de réaliser la concordance des événements et mettre fin à l'ambigüité régnante. Malgré cette dispersion déroutante, une intrigue se profile tout au long du texte et imprègne le récit par sa puissance organisatrice, tenant le lecteur en haleine par les effets esthétiques qu'elle génère. Ainsi et sans nier la fonction de concordance, ne peut-on concéder aux discordances un pouvoir d'attraction, la valeur d'« une mise en intrigue ». Celle-ci serait l'espace idéal d'une coexistence possible entre concordance et discordance. De ce fait, l'intrigue acquiert une mobilité nouvelle, une capacité d'autotransformation et traduit le dynamisme d'une intelligence narrative qui attire et marque le divers.

Outre ce principe de configuration qui structure et organise les fictions, l'intrigue développe parallèlement une autre fonction qui lui est intrinsèque, une fonction décrite théoriquement par les nouveaux romanciers bien qu'elle irradie d'une manière incontestable dans leurs écrits. La fonction cathartique du récit représente le second volet constitutif de l'intrigue fictionnelle. En effet, il faut savoir que dans ce jeu de la concordance et de la discordance, l'intrigue idéale, sur un plan formel, est celle dans laquelle chaque élément semble rétrospectivement entretenir un rapport nécessaire avec l'ensemble. En revanche, cela reste insuffisant car la force de l'expérience esthétique et la créativité de l'intrigue reposent aussi sur une attente de sens savamment orchestrée par le discours, sur les émotions et sur les réactions suscitées par la lecture. Au cours de cette dernière, les actions, les temporalités du récit, les incidents et les émotions ne peuvent jamais être totalement écrasés ou occultés sous la logique rétrospective du « prendre ensemble ». Le récit conserve son pouvoir de séduction et son caractère abyssal. Même dans les œuvres écrites par les nouveaux romanciers ou dans les romans à « flux de conscience » où tout se passe le plus souvent dans l'esprit du narrateur, l'intrigue rayonne et investit tout le récit grâce aux effets thymiques qu'elle produit. Du reste, *Le Littré*, *Le Larousse* et *le Quillet* accordent à l'intrigue la vertu de créer du suspense et d'éveiller la curiosité du lecteur-spectateur. Les complications, les

enchevêtrements, les combinaisons d'événements et les omissions diégétiques sont intimement liés au pouvoir de séduction qu'exerce l'intrigue sur le lecteur ou sur le spectateur.

La notion d'intrigue favorise ainsi la conjonction entre fable et discours, entre la puissance formelle du récit et les effets de lecture, entre l'action et les effets rhétoriques du texte. Elle permet d'abriter sous un même dénominateur conceptuel l'action et le désir narratif. Il faudrait cesser ainsi de poursuivre la célébration narrative et romantique de l'œuvre pure, sans objet, sans fonction et idéalement illisible qu'acclament la plupart des nouveaux romanciers. Le nouveau roman n'est pas le terrain fertile où pourraient prospérer de telles ambitions formelles. Au contraire, il nous semble que la fiction dans le nouveau roman n'est pas une production culturelle gratuite, mais la fonction qui lui est propre serait de nature essentiellement cathartique.

Cette fonction, qui confère une forme particulière à l'intrigue, rallie la passion à la cognition : le récit dans le nouveau roman trouverait l'émotion là où la raison doit céder du terrain, là où elle doit lutter contre une réticence poétique. Dans *La Mise en scène* de Claude Ollier, le récit cache au narrateur et au lecteur les circonstances mystérieuses de la mort de Jamila. Une réticence textuelle se présente chaque fois que le protagoniste tente d'élucider le secret du meurtre. Plusieurs procédés et de nombreux éléments obstruent la voie de la compréhension et entravent le chemin de la vérité. Face à cette réticence poétique le suspense s'installe, l'émotion grandit, la curiosité devient de plus en plus palpitante. Le désir interprétatif devient plus intense et les émotions du lecteur deviennent le moteur qui lui permettent de progresser dans la quête sémantique du récit. La passion du lecteur ne signifie pas la mort de la raison : au contraire, elle réclame un engagement de l'interprète qui lui fait produire activement ses propres diagnostics, ses pronostics, ses recadrages interprétatifs qui lui permettent d'avancer dans le sens du texte au lieu de recevoir passivement l'échafaudage interprétatif d'un autre.

L'intrigue fictionnelle serait la mise en scène de nos émotions, de nos sensations, de nos réactions. Elle n'est pas de l'ordre du conceptuel mais du sensible, elle ne vise pas une explication du monde, elle n'établit pas des lois immanentes. Elle met en œuvre l'incomplétude sémantique du récit, ses discordances spatio-temporelles et sa tonalité irrésolue. Nous disposerons dès lors d'une forme pour désigner l'informel ; et c'est précisément ce type de relais ou de consolation que nous offrent les fictions.

Or, il faudrait préciser que le sens profond de la catharsis qui caractérise l'intrigue fictionnelle ne semble pas être une simple purgation des passions. Il entretient aussi des rapports avec la mise en ordre du réel, avec la configuration du récit, avec la construction structurale de l'histoire. On peut dire par conséquent que l'intrigue fictionnelle réalise avec succès ce tour de force qui consiste à marier affect et cognition dans une même production. Paradoxalement et en dépit de ces caractéristiques, le nouveau roman méprise cette notion et s'évertue à la critiquer moyennant des arguments « contestables » et citant le plus souvent le modèle de l'intrigue dite « traditionnelle ». Or, il nous semble que le mépris dans lequel on a parfois tenu l'intrigue vient du fait qu'elle représente le cœur même de ce qui intéresse les êtres humains, et que, par conséquent, elle possède un pouvoir d'attraction irréversible qui peut même se transformer en outil marketing.

Mais en dehors du fait qu'elle fait vendre, qu'elle charme, nous nous demandons très sérieusement si l'on peut vraiment imaginer une fiction littéraire sans intrigue. La force de cette dernière et le pouvoir de séduction incontestable qu'elle exerce sur le public tient justement au fait que la représentation du monde qu'elle relaye est en harmonie avec la fabulation humaine : dans la fiction, on ne dit pas les choses frontalement pour les expliquer, mais de biais, en accompagnant leur mouvement, en se restituant dans une perspective vivante, animée, travestie par des incertitudes, par des interrogations et orientée vers le futur. Dans ce cadre passionnel et nébuleux, on éprouve l'étrangeté des événements, on explore les discordances du récit, on nage dans le mystère et dans le doute. Et à partir de là, on constate qu'il existe des liens de convergence et de comparaison inextricables entre la fiction et l'intrigue puisque toutes les deux sont bâties et régies par une logique qui favorise l'irrésolution, le suspense, le doute et l'expression de la passion.

Pour mieux expliciter et pour mieux sonder la nature de cette assimilation et pour montrer que les fictions dans le nouveau roman sont investies par des intrigues différentes, nous allons questionner et interpréter les œuvres que nous avons sélectionnées au moyen des outils fournis par la narratologie « post-classique » et en écartant le paradigme d'opposition entre les fictions populaires canoniques et la production romanesque soi-disant dénarrativisée et désintriguée de la modernité. Cette opposition atteint aujourd'hui ses limites et les critiques émises par certains nouveaux romanciers à l'encontre de l'intrigue sont « périmées » car nous pensons que les théoriciens de ce mouvement n'ont jamais cessé au fond de la pratiquer.

2- Temps et Tension dans Le Nouveau Roman

Dans cette analyse qui porte sur la problématique du temps dans le nouveau roman et sa relation avec la tension narrative, nous prendrons le risque d'exposer brièvement la nature philosophique de cette question. Cette digression que nous voulons aussi courte que possible nous semble nécessaire parce qu'elle éclaire sensiblement les fondements de notre réflexion sur la temporalité. Cette réflexion doit être encadrée et tendue vers un objectif bien précis afin d'éviter l'écueil de l'exhaustivité et des amalgames. Notre propos est d'éclaircir la relation entre temps et tension dans le nouveau roman et de mettre en évidence le rôle que joue cette relation dans la fabrication de l'intrigue. Nous sommes persuadés que cette analyse n'est pas facile car la question soulevée est complexe, controversée et très ancienne. Tellement complexe, d'ailleurs, que Borges, qui était un homme prudent, nous disait au sujet de ce « mystère du temps » qu'il était « *un problème inquiétant, exige, le plus vital peut-être de la métaphysique* »¹¹⁴

D'un point de vue philosophique, la manière d'envisager la temporalité a suscité plusieurs apories et a engendré de nombreuses oppositions. Parmi les questions soulevées, on se demande ce que c'est le temps ? Réside-t-il dans le mouvement des corps, dans des horloges, dans des objets ? Ou, au contraire, dans nos désirs les plus intimes, dans le temps de l'attente, de la patience ou de l'ennui ? Est-il objectif ou subjectif ? Relève-t-il de la physique ou de la psychologie ? Les questions qui favorisent cette opposition s'empilent dans ce sens et enfantent deux approches philosophiques contradictoires. D'un côté, nous avons une conception métaphysique ou hégélienne du temps qui met en relief l'idée de la synthèse et de la clôture temporelle. De l'autre, nous avons la conception de Saint-Augustin qui a été développée dans le fameux livre XI de ses *Confessions*. Au sein de cette conception le temps est perçu comme une distension de l'âme, une distension d'une extrême flexibilité qui nous porte en avant et en arrière et qui inscrit le passé et le présent dans une conscience distendue. Pour développer les choses autrement nous dirons que le temps dans une perspective philosophique se manifeste de deux façons différentes pour ne pas dire opposées : D'une part, il est considéré comme un objet constitué et coordonné par l'esprit, formant une structure ou une forme inflexibles. D'autre part, il peut être perçu comme une synthèse inachevée, incertaine, tâtonnante, qui dessine des perspectives temporelles qui

¹¹⁴ Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, 10 / 18, Paris, 1994, p.117.

se transforment à chaque instant parce que le temps bouge constamment et évolue incessamment.

Si nous avons effectué ce petit détour du côté de la philosophie c'est parce que la distinction entre ces deux temporalités est à l'image de la distinction entre la narratologie thématique « classique », qui représente l'intrigue dans sa totalité déjà actualisée, et la narratologie « post-classique » qui ne représente que des virtualités actionnelles multiples qui se déploient pour le lecteur à un moment donné de l'histoire. De ce fait, et d'une manière générale, l'intrigue peut subir deux traitements temporels distincts, que l'on mette l'accent sur sa fonction configurante, dont la visée principale est de construire rétrospectivement une causalité et d'attribuer un sens aux événements passés, ou que l'on mette en avant sa fonction intrigante qui vise au contraire à brouiller le drame pour en éprouver la force ou la profondeur temporelle. Ces fonctions narratives et temporelles peuvent, malgré le fait qu'elles sont contradictoires, alterner dans un même texte et structurer une même histoire. Elles peuvent cohabiter ensemble sans que l'une exclue l'autre. Mais elles ne sont pas identiques du point de vue intentionnel, elles ne reposent pas sur les mêmes phénomènes textuels et n'ont pas la même valeur dramatique. Elles peuvent se relayer, se succéder et se superposer dans une même production textuelle en préservant leurs propriétés intrinsèques.

Cette possibilité d'harmonisation a été initiée par Paul Ricœur qui a essayé de jouer les arbitres avec sa conception de l'intrigue comme « synthèse de l'hétérogène » ou comme concordance discordante. Cette position de réconciliation a été reprise par le nouveau roman bien que les théoriciens de ce mouvement aient proclamé le rejet de la chronologie.

En effet, nous découvrons, par exemple, dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet deux formes temporelles différentes : nous avons d'un côté un temps balisé, parfaitement maîtrisé et strictement évalué. Mathias, le héros du roman, vend des montres et s'en sert lui-même pour mesurer le temps qui lui est alloué afin de réaliser le meilleur emploi du temps possible. « [Il] regarda sa montre » à plusieurs reprises (pp.39, 118, 145,175) pour effectuer une mesure précise du temps : « Il était sept heures, exactement »¹¹⁵ Les horloges et le mouvement des astres ne sont pas absents de la scène mais ils sont présentés à travers l'expérience intime d'un sujet qui délire, à travers une conscience subjective en proie à des hallucinations.

¹¹⁵ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, Paris, 1955, p. 32.

Dans le roman nous assistons à des moments où le temps se dérobe, s'anéantit et s'enlise, provoquant ainsi des trous dans le déroulement linéaire du récit. Le temps n'est plus une matière homogène et orientée dans laquelle s'inscrit une succession d'actions, c'est un temps suspendu et troué. Dans la chaîne temporelle du récit, nous découvrons l'absence d'un maillon essentiel qui coïncide avec la scène du meurtre, et cette suppression bouleverse l'ordre chronologique du récit et perturbe la lucidité du protagoniste. L'absence d'une heure dans son emploi du temps ne cesse de le frustrer et de le menacer à tel point qu'il opère une disjonction avec la réalité et s'enfonce dans le rêve et le délire, multipliant les visions et les anticipations, accumulant les régressions de telle manière que le roman devient un écheveau de plans temporels distincts qui brouillent la continuité temporelle du récit et qui révèlent aussi les tourments intérieurs de Mathias ainsi que ses pulsions sado-érotiques.

Le récit feint d'avancer, puis se bloque, se défait, nie la continuité temporelle pour donner libre cours aux fantasmes et aux imaginations du héros qui gravitent le plus souvent autour de la scène du crime. Remarquons aussi que certaines scènes dans le roman demeurent suspendues et pétrifiées et cette immobilité n'est pas gratuite mais elle s'organise autour d'images d'une violence latente. Toute vision diachronique est inmanquablement ramenée à la scène originelle. En témoignent les phrases qui suivent : « *Debout près du lit, légèrement penchée au-dessus, une silhouette masculine levait un bras vers le plafond. Toute la scène demeurerait immobile. Malgré l'allure inachevée de son geste, l'homme ne bougeait pas plus qu'une statue.* »¹¹⁶ La scène du quartier Saint-Jacques se fige autour d'une agression non accomplie, brusquement suspendue, une scène au cours de laquelle un mari leva la main pour battre son épouse.

De même, après la discussion entretenue avec le buraliste, Mathias plonge encore dans ses délires, songe encore une fois à Jacqueline et la décrit en employant l'imparfait qui désigne la durée dans le passé et en utilisant des termes qui renvoient à la lenteur :

« *La petite Jacqueline promenait le long des chemins, dans les rochers, sur la falaise, sa fine silhouette scandaleuse. Dans les creux à l'abri du vent, sur l'herbe des prairies, à l'ombre des buissons, contre le tronc des pins, elle s'arrêtait et passait d'un geste lent le bout des doigts sur ses cheveux, son cou, ses épaules...* »¹¹⁷ Cette description qui met l'accent sur le caractère immobile de la victime, cette scène qu'imagine le voyageur et qui se prolonge grâce à l'emploi de l'imparfait, traduisent le sadisme

¹¹⁶ Ibid, p. 28.

¹¹⁷ Ibid, p.171.

extravagant de Mathias, qui se réjouit de mirer, avec perversité, sa victime avant de commettre son acte illicite. Le temps est associé à la conscience du protagoniste, une conscience qui sélectionne les événements qui l'intéressent, qui occulte la scène qui peut le tracasser, qui s'enlise parfois dans le monde intemporel de l'imagination, voulant à tout prix gommer ce « *temps anormal, en trop, suspect, inexplicable, [qui] atteignant quarante minutes-sinon cinquante.* »¹¹⁸ Le temps dans *Le Voyeur* ne représente pas la progression chronologique réelle des événements mais c'est un temps psychologique qui progresse en reculant, en anticipant, en mêlant passé et présent, s'immobilise parfois et disparaît parfois d'autre créant par conséquent un creux dans la chaîne temporelle du récit. Dans le magazine « tribune étudiante », nous lisons ceci : « *L'espace, celui de notre spectacle, mais aussi l'espace du dedans, et le temps, non celui des horloges, linéaire et sans surprises, mais le temps humain, plein de retours en arrière, de surimpressions, d'interférences, sont ainsi reconstruits par un grand écrivain. Il faut voir travailler ce Voyeur.* »¹¹⁹

Enfin, la notion du temps dans *Le Voyeur* est problématique parce que le temps est tantôt mesuré, maîtrisé, soumis au contrôle de la conscience de Mathias et tantôt il se dérobe pour rejoindre le monde inconscient du voyageur et devient ainsi le temps de l'intériorité, le temps du passé et du futur, le temps de l'irréel où les visions, les fantasmes et les anticipations s'enchaînent sans transition apparente et coupent la réalité si bien que les frontières entre le réel et le monde de l'imagination deviennent imperceptibles et finissent même par s'évincer. On peut aller plus loin dans cette analyse pour dire que le temps dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet est « humain » dans la mesure où il ne suit pas d'une manière linéaire la courbe chronologique des événements mais il est modelé et façonné par une conscience perturbée. Il est celui d'une conscience humaine, une conscience qui vit sous une tension permanente, qui cherche la vérité, en quête d'une identité, une conscience perdue où s'entremêlent le réel et la fiction, le vrai et le faux, les souvenirs de l'enfance et la peur du futur. Le temps dans ce texte est pourvoyeur de suspense, riche d'énigmes et constitue une source intarissable de mystères. Dans ses failles et dans ses coupures se cache l'innommable, l'indicible, l'inexprimable et l'indescriptible. C'est le temps qu'on doit interroger pour

¹¹⁸ Ibid, p.203.

¹¹⁹ Tribune étudiante, n°7, Busiris, Juin 1955, in *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur*, dir. Emmanuelle Lambert, Ed. de l'IMEC, Paris, 2005, p.156.

découvrir la réalité du meurtre de Jacqueline, c'est le temps qu'on doit déchiffrer pour que l'intrigue de ce récit cesse de nous intriguer.

S'immiscer dans le temps de la conscience, ce temps indéfini et labyrinthique permettrait de guider le lecteur vers la lumière, vers la clarté du récit, vers l'éclaircissement de l'histoire. Mais nous pensons d'emblée que cette quête va déboucher sur un échec car on ne peut pas embrasser le temps et le saisir comme un objet indépendant. Le temps passe à travers nous et ne cesse de défaire ce que nous sécrétons, ce que nous constituons hors de nous. Il est perpétuellement en mouvement et privilégie le vivre sur le vécu, le dire sur le dit, l'écrire sur l'écrit ou, dans l'expérience esthétique, le lire sur le lu. Ce phénomène est évoqué dans un passage-clé de *La Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty :

« Le temps comme objet immanent d'une conscience est un temps nivelé, en d'autres termes n'est plus du temps. Il ne peut y avoir de temps que s'il n'est pas complètement déployé, si passé, présent et avenir ne sont pas dans le même sens. Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué. »¹²⁰

Dans ces conditions, le temps ne peut donc être formé ou pensé que dans la mesure où la synthèse est marquée du sceau du provisoire. Cet inachèvement ou cette discordance temporelle que nous détectons dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet et qui sont liés à la conscience instable de Mathias créent sensiblement une tension dramatique évidente dans le récit. L'intrigue du roman devient l'incarnation et le foyer de cette tension, laquelle est le résultat d'une discontinuité chronologique et d'une intrication des plans temporels. L'intrigue dans *Le Voyeur* ne disparaît pas à cause de ces discordances chronologiques. Au contraire elle devient plus visible et plus claire parce que la tension que crée le temps de la conscience la fait perdurer et la rend plus dynamique. En réalité la confusion temporelle de ce roman et la fusion vertigineuse des instances temporelles (passé/présent/futur) n'éliminent pas l'intrigue mais, bien au contraire, elles la rendent plus vivante et plus présente dans l'esprit du lecteur. En effet, malgré le fait qu'elle est obstruée par cet enchevêtrement temporel, ce qui intéresse le lecteur c'est avant tout le discernement de l'intrigue et l'élucidation du meurtre. L'intrigue dans *Le Voyeur* ne meurt pas parce que le temps des événements est obscur.

¹²⁰ Maurice, Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 474-475.

Elle est toujours vivante, toujours obsédante, toujours présente et rien n'empêchera le lecteur de s'y attacher ou d'y retourner. A vrai dire, la mort de la petite Jacqueline qui représente le nœud de l'histoire et l'intrigue centrale du récit autour de laquelle se cristallisent tous les événements et toutes les pensées se situent dans un temps-mort, dans une faille sans issue, dans une page blanche, dans un laps temporel non-représenté narrativement, ce qui entraîne l'incompréhension qui devient une tension permanente, une tension à la fois discursive, événementielle et psychologique.

Si nous jetons un coup d'œil sur les autres romans de notre corpus, il s'avère précisément que le temps entretient deux fonctions contraignantes : d'une part, il structure diachroniquement la chaîne des événements et d'autre part, il abrite dans ses failles et dans ses interstices le sens et l'évolution de l'intrigue. Dans *La Mise en scène* de Claude Ollier nous avons deux modes temporels qui régissent structurellement l'architecture générale du texte. Comme dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, nous découvrons un personnage méticuleux- Lassalle- qui accorde un intérêt particulier à sa mission et à ses projets professionnels. Envoyé par sa compagnie pour le Maroc, il s'évertue à mesurer le temps qui lui est accordé (17 jours) pour honorer ses engagements et pour finir sa mission dans les délais convenus. Pour cela, il dispose d'un petit agenda dans lequel il note le compte rendu de la journée : « *Mardi dix août.- Montée directe d'Asguine au filon. Découverte d'un passage praticable (après gros travaux). Retour à cinq heures. Thé chez Ba Iken.* »¹²¹ Aussi la plupart des conservations avec son interprète et son guide Ba Iken tournent-elles autour du temps qui lui reste pour accéder à son lieu de travail : « *Non, il faut deux heures en marchant bien... Tu vois, il est une heure et demi... On est à Ouzli à trois heures et demie, on se repose un peu, et on arrive à Tisselli à six heures...* »¹²²

Ce compte précis que tient Lassalle pour mesurer son périple, cette temporalité « réaliste », maîtrisée et surveillée de près devient plus prégnante, plus fragile et plus significative lors de la rencontre de Jamila. Dans le premier passage qui la met en scène la chronologie rassurante du début se fissure, les doutes s'installent et la description prend le pas sur la représentation : « *Une très jeune fille est allongée sur le lit, nue jusqu'à la ceinture-évanouie, ou endormie. La tête est bien calée, droite, sur l'oreiller. Les bras pendent le long des montants métalliques. (...) La nuque est légèrement*

¹²¹ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p.64 (Ed. Originale : Ed.de Minuit, 1958).

¹²² Ibid, p.88.

relevée par l'accotoir. Les cheveux, très noirs, sont séparés par une raie médiane et tressés en nattes (...).»¹²³ Chaque fois que Jamila est évoquée dans le texte, nous avons une sorte de rideau nébuleux, une sorte de réticence textuelle appuyée par les propos et par les versions contradictoires que véhiculent les personnages, ce qui attise la curiosité du lecteur et ce qui le pousse à focaliser son attention sur la mort énigmatique de cette femme¹²⁴.

En réalité, dans la construction même de l'intrigue nous avons une brèche dans la chronologie : la violence qu'a subie Jamila fait partie de l'histoire passée, ce qui fait que les circonstances de sa mort sont mystérieuses, racontées d'une manière parcimonieuse, par bribes discontinues et sur un rythme sériel qui transforme la scène en une véritable apparition. Avec le personnage de Jamila le texte devient une boucle narrative dans laquelle est aménagée une temporalité purement intérieure, faite de réminiscences et d'analogies, une temporalité qui génère une attente et qui joue un rôle essentiel dans l'identification des rapports qui s'établissent entre les personnages. Levinas écrit à ce propos que « *le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul mais [...] la relation même au sujet avec autrui* ». ¹²⁵ En effet, la présentation de Jamila est toujours associée au regard de Lassalle qui ne parvient pas à la cerner malgré ses efforts déployés. La description de Jamila qui structure et rythme le récit n'est jamais définitive, elle s'étale sur trois moments dans le texte. C'est un geste de présentification et non de représentation synthétique et synchrone, c'est un geste à recommencer toujours, de mise en présence, de mise-au présent-du récit, irréductible rapport ici et maintenant de l'être -à- l'instant.

Les trois visions de Jamila, procurées par effraction et infraction, sont des images dérobées¹²⁶. Elles signent aussi une tension dans le récit, une attente, une angoisse, une peur inexplicable et irrémédiable. L'intrigue du roman se construit, se nourrit et se focalise sur la mort de Jamila, comme si le périple de Lassalle, ses projets professionnels et ses contacts relationnels avec les autres personnages sont des détails périphériques qui gravitent autour de Jamila, figure emblématique de l'inatteignable et

¹²³ Ibid, p.64.

¹²⁴ L'âge de Jamila n'est pas précis. On ne sait pas exactement s'il s'agit d'une femme ou d'une jeune fille (p.94).

¹²⁵ Emmanuel, Levinas, *Le Temps et l'Autre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983, p.17.

¹²⁶ Image n°1 : une image dérobée à la garde des hommes de la tribu. Image n°2 : image dérobée à l'espace labyrinthique qui fait obstacle (les carreaux, à l'approche de la dame...). Image n°3 : image dérobée à la mort- Lassalle captant, sans le savoir, le dernier regard de Jamila : cette sorte de dissociation, de défaite de l'être qu'Ollier décrit admirablement par la divergence des yeux : « l'un vif, proche, insistant, l'autre lointain, calme, impersonnel ».

l'indescriptible. Les trois moments qui dessinent l'image de Jamila et qui donnent une idée partielle, incomplète et suspecte sur les circonstances de sa mort représentent en réalité les moments forts du roman et tiennent le lecteur en haleine :

1er moment :

« Une très jeune fille est allongée sur le lit, nue jusqu'à la ceinture-évanouie, ou endormie. La tête est bien calée, droite, sur l'oreiller. Les bras pendent le long des montants métalliques.[...] L'infirmier se penche à nouveau et achève de nouer autour de la taille une bande qui vient s'appliquer sur un large pansement, au-dessous du sein droit [...]. La nuque est légèrement relevée par l'accotoir. Les cheveux, très noirs, sont séparés par une raie médiane et tressés en nattes qui, de derrière les oreilles, retombent sur les épaules de chaque côté d'un collier de pièces d'argent montées sur une cordelette de soie. Le front est large, bien dégagé, le bas du visage très effilé, les joues creuses. Les lèvres pleines, bien dessinées, sont agitées d'infimes tremblements. »¹²⁷

Deuxième moment :

« Par la porte entrebâillée n'apparaît plus maintenant que la tête du lit, entre un pan de mur et deux lignes de carreaux noirs et blancs, et, sur l'oreiller, le fin visage triangulaire, extrêmement pâle, toujours immobile. Les nattes descendent de part et d'autre du collier jusqu'à la naissance de la gorge. Les lèvres tremblent encore imperceptiblement, mais les cils sont relevés et les yeux, grands ouverts regardent maintenant en direction de la porte, sans effort, sans que la lumière soudaine paraisse les gêner, chacun à l'extrême bord du visage, l'un vif, proche, insistant, l'autre lointain, calme, impersonnel. »¹²⁸

Troisième moment :

« Sur l'oreiller, légèrement relevée par l'accotoir, la tête se tient toujours bien droite, mais les yeux sont refermés, les longs cils courbes sont de

¹²⁷ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p.64.

¹²⁸ Ibid, p.65.

*nouveau baissés, immobiles. Sur la poitrine, les pointes des nattes se sont presque rejointes au-dessus du collier.»*¹²⁹

Tels sont les trois moments de la passion de Jamila, blessée au côté droit : ils scandent un temps parfaitement autre, celui du battement du cil- celui du battement cardiaque, du sang, celui de la syncope et de la blessure. L'intrigue du récit est en étroite corrélation avec ce dispositif de l'effraction- fracture de la linéarité, battement de la description, plaie du corps, transgression de l'interdit et représentation de la blessure. Cette dernière association est d'une grande justesse : on pense, par exemple, à Assia Djebar qui intitule une section d'*Ombre Sultane* : « Toute femme est blessure »¹³⁰.

Il nous apparaît enfin que la temporalité fragile et indécise confère au personnage de Jamila, qui n'apparaîtra plus dans le récit, le poids/le prix incalculable de l'inatteignable. Relation non-subsumable, non-résumable. Cette temporalité répétitive et incertaine fait de Jamila - la morte-vivante - l'objet du désir par excellence, l'incarnation de l'attente et le centre de l'intrigue. Le couple Temps et Tension dans *La Mise en scène* de Claude Ollier représenterait la voie royale qui favorise l'émergence et la manifestation, quoique partielle et fragmentée, de l'intrigue principale du récit, à savoir la mort énigmatique de Jamila.

Par l'agencement ana-chronique et dia-chronique de la séquence, la figure de Jamila se situe dans l'intervalle, abîme qui sépare le présent de la mort. Dans cette faille, dans ce battement de cil, de mémoire et de sang, les hypothèses s'empilent, l'écriture se poursuit et l'espoir renaît et perdure. Cette dynamique temporelle est racontée sur le mode de l'angoisse et du vertige face à ce qui se dérobe. Cependant, l'expérience temporelle n'est pas toujours aussi dynamique, aussi mouvementée ; elle peut aussi prendre la forme d'un enlèvement, d'un ennui qui menace, d'une angoisse diffuse et obsédante. C'est ce que nous éprouvons en lisant *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier.

Le personnage principal, un administrateur européen, découvre les agissements criminels de quelques policiers racistes. De peur d'être dénoncés à l'autorité supérieure, les policiers épient sans relâche tous ses gestes et tous ses déplacements, l'acculant à rester cloîtré dans sa chambre. Objet d'une intimidation infinie, le protagoniste attend

¹²⁹ Ibid, p.66.

¹³⁰ Assia, Djebar, *Ombre Sultane*, J.C. Lattès, Paris, 1987, p.100.

sa mort avec résignation. Il mesure avec précision le temps qui lui reste avant d'être assassiné par Perez et Marietti. Il vit sans cesse sous la menace d'une éventuelle intrusion forcée dans son espace privé. L'écoulement temporel dans ce récit ne correspond plus à de simples indications chronologiques qui visent à mettre en ordre les événements. Le temps est humain. Il est fatal. Il est suspect et plein de dangers. C'est le temps d'une conscience en pleine détresse, en pleine ébullition, en pleine effervescence. Une conscience menacée, angoissée, intimidée, qui vit sous la provocation, sous la pression qu'exercent deux agents de police dans une ville d'Afrique du Nord. C'est un temps subjectif, expressif et qui entretient des liens étroits avec l'intrigue du récit.

Observons, à titre d'exemple, ce passage au cours duquel le narrateur mesure méticuleusement l'écoulement du temps. Cet écoulement n'est pas neutre, il n'est pas objectif, il est plutôt significatif et vital :

*« Six heures sont sonnées depuis quelque temps déjà et Marietti n'a pas bougé. Il est toujours assis dans la voiture, inerte, l'œil apparemment rivé sur la malle arrière (...) Rien ne les empêchait de monter, ni personne, les risques étaient à peu près nuls, et ils n'en ont rien fait. Maintenant l'occasion est perdue (...). »*¹³¹

Dans *Le Maintien de l'ordre*, on pourrait dire que la problématique temporelle apparaît avec d'autant plus de clarté dans cette épure d'intrigue qui ne s'embarrasse pas de composer avec des événements compliqués ou conflictuels, dont on pourrait recomposer après coup la trame complète et dénoncer l'artifice. Toute l'intrigue se love dans l'attente, dans la crainte, dans l'espoir...

Nous apprenons, par exemple, à la page 26 que les deux agents s'approchent de l'immeuble, mettent les pieds dans le couloir, puis dans la loge du concierge et enfin dans les marches de l'escalier. Cette intrusion à l'intérieur de l'immeuble était accompagnée par des vibrations qui auraient perturbé le silence qui enveloppe la pièce dans laquelle se réfugie l'administrateur européen. Cette scène d'attente et de suspense au cours de laquelle le héros semble être résigné et inoffensif, mais très attentif aux déplacements de ses adversaires et très sensible aux bruits qu'ils émettent, laisse prévoir le déclenchement de l'action et l'éclaircissement de l'intrigue. Mais la scène subit soudainement une suspension, une régression, un arrêt imprévu et immédiat parce

¹³¹ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, pp.90-91. (Ed. Originale : Ed. Gallimard, 1961.)

que les deux agents sont restés au bas de l'immeuble, refusant pour le moment de mener leur assaut. Toute la scène « *n'était qu'une supercherie* »¹³²

Les agissements des policiers et les quelques initiatives qu'ils prennent n'ont aucun impact réel sur le plan actionnel ou événementiel. Ils sont blottis dans « la grosse Buik » au-dessous de l'appartement du narrateur et passent toute la journée à l'espionner, à guetter ses moindres mouvements, ses moindres gestes. Cette surveillance permanente et ininterrompue crée une atmosphère de terreur digne d'un film policier. Le narrateur en subit les conséquences : sa psychologie en est affectée. Il est constamment sous la pression, sous la menace d'être assassiné par ces deux policiers. Il se noie dans ses affolements et éprouve des sentiments d'angoisse incessants car l'attente est pesante, accablante et écrasante. Tout le récit est l'expression de la mise en scène de cette attente étouffante. L'attente dans l'appartement est tellement embarrassante et oppressante que le narrateur se met tout au long du récit à imaginer des scénarios tragiques qui mettent en scène son assassinat par ses deux geôliers – Perez et Marietti - :

*« A moins qu'ils ne décident soudain de brusquer les choses et d'en finir sur-le-champ, n'importe où, partout où l'occasion leur paraît propice, ici par exemple, sur le palier du sixième, ou même plus bas, malgré la présence des voisins, que des coups de feu ou un simple bruit de lutte alerteraient immanquablement. »*¹³³

En d'autres termes, pour l'intrigue l'attente prime sur l'événement, qui n'est qu'un prétexte pour le déploiement de la temporalité. « *Mais combien de temps se prolongerait l'attente ?* »¹³⁴ La tension est permanente, le suspense est à son comble et l'attente de l'administrateur est infinie, irréductible et irrémédiable.

Dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, nous avons pratiquement le même phénomène mais présenté sous une autre forme. Nous y assistons à un déplacement chronologique vu que le drame est antérieur à la fiction du texte, laquelle s'appuie sur lui. On est confronté en lisant ce livre à une présentification de la fiction qui actualise l'imaginaire et qui s'impose ici et maintenant dans l'expérience de la lecture. Dans cette présentification, le dialogue au sens dramatique, occupe tout l'espace textuel : les

¹³² Ibid, p.26.

¹³³ Ibid, p.15.

¹³⁴ Ibid, p.15.

mots prennent la parole et sont les acteurs, comme dans le dernier texte de Nathalie Sarraute, *Ouvrez* : « *Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.* »¹³⁵

En réalité, il s'agit d'une enquête menée par des interrogateurs anonymes qui s'acharnent sur un vieux domestique sourd pour résoudre l'énigme de la disparition de l'intendant du château de Broy. Mais la narration déjoue l'analyse. Il ne se passe rien. C'est un radotage illimité. Les digressions s'empilent, les descriptions des lieux et des personnages s'enchaînent, les mots affluent et l'interrogatoire devient de plus en plus stérile et s'éloigne de plus en plus de l'enquête. L'intérêt se disperse entre plusieurs centaines de personnages et de noms de lieux sans qu'on arrive à distinguer les premiers rôles de la figuration ou du décor. L'intrigue reste sans épine dorsale, sans conclusion véritable ; elle s'interrompt par défaut sans assouvir la curiosité du lecteur.

De ce fait, comme dans *Le Maintien de l'ordre*, l'attente d'une résolution, l'attente d'un issu, favorisent l'émergence d'une temporalité qui prend la forme augustinienne de la *distensio animi* : le passé et le futur sont inclus dans un présent sans extension, qui s'éprouve dans la durée comme déjà fuyant et tendu vers un autre présent. L'attente d'un éclaircissement de la fable qui n'advient pas est structurelle dans le sens où toute l'intrigue est basée sur l'attente d'une réponse qui soit claire, une réponse à une question posée au début et à la fin du récit : « *Oui ou non répondez* »¹³⁶ L'action est pratiquement absente dans ce texte où la parole prend le relais pour instaurer un système conversationnel qui n'éclaircit pas l'intrigue mais qui contribue à injecter de la tension dans le récit, une tension palpable entre un enquêteur patient et un vieux domestique évasif et approximatif.

Dans cette logique qui privilégie le verbe et les mots sur les actions et sur les événements, Robert Pinget utilise le temps du discours, le temps du présent, de l'énonciation et de l'instant. Et malgré l'absence d'une configuration actionnelle bien délimitée, Pinget s'intéresse encore à des histoires. Il se passe toujours quelque chose dans son monde (un crime, une disparition, ou une rencontre impromptue), mais ce quelque chose se présente d'une manière instantanée, ici et maintenant, sans début ni fin, dans la mesure où il n'y a pas, pour lui, une seule manière de raconter un groupe d'événements, mais une infinité. L'œuvre romanesque devient chez lui l'incarnation d'une présentification fictionnelle qui ne postule que l'existence d'une masse

¹³⁵ Nathalie, Sarraute, *Ouvrez*, ed. Gallimard, Paris, 1997, p.9.

¹³⁶ Robert, Pinget, *L'Inquisitoire*, ed. Minuit, 1962, Paris, p.7.

ténébreuse et insondable de faits racontés verbalement, d'êtres et de mots qui produisent un discours substantiel, une matière proprement littéraire et une structure précise qui définit et organise l'intrigue.

Il nous semble après ces quelques analyses que le temps dans le nouveau roman est structurellement lié à une attente, à une tension parce que sa fonction fondamentale transgresse la simple organisation chronologique des événements. Il assure un rôle important dans la construction de l'intrigue. Le narrateur comme le lecteur interrogent sans répit la temporalité du récit qui abrite dans ses failles et dans ses blancs le non-dit, l'interdit et le cœur de l'intrigue. Le temps dans le nouveau roman est toujours suspect, inquiétant, bouleversant ; sa linéarité est toujours tronquée, sa présence renvoie systématiquement à la conscience intérieure du narrateur. En essayant de maîtriser ou de contrôler le temps, les personnages principaux dans le nouveau roman cherchent à reconstituer non seulement la trame événementielle de l'intrigue mais bien au-delà, ils cherchent à saisir une intrigue fuyante, indéchiffrable pour apaiser une tension permanente qui les hante dès le commencement.

Nous croyons sincèrement que l'analyse des relations entre praxis, temporalité et tension est un sujet essentiel pour comprendre les caractéristiques de l'intrigue au sein du nouveau roman. Levinas conteste cette approche et ce type de relation parce qu'il y voit le danger d'une thématization de l'affect, d'un enfermement dialectique de l'intrigue avec autrui. Pour lui, l'intrigue de la vie serait essentiellement asymétrique, soumise à une irréversibilité irrémédiable, ouverte à l'infini, tandis que l'ordonnance que l'intrigue racontée imprimerait à l'événement, tendrait vers une totalisation du vécu. Nous répondons à Levinas en disant, comme l'a bien souligné Michel Vanni, que la narration doit être comprise comme un pur écoulement temporel, que le récit posséderait le pouvoir de « refléter ce que Levinas appelle l'*asymétrie* fondamentale de ma relation avec autrui ». Vanni écrit à ce propos que « *l'on peut entendre la série temporelle du récit comme prolongement de l'affect – et non pas comme structure formelle se retournant sur l'affect pour l'intégrer -, un prolongement sans retour, pur envoi.* »¹³⁷

En d'autres termes, l'intrigue dans le nouveau roman se fonde sur un déphasage essentiel, sur le retard de la réponse vis-à-vis de la question posée, sur une tension diffuse et obsédante. Ce n'est pas le résultat qui compte, mais c'est le processus qui

¹³⁷ L'extrait cité est tiré d'un article en ligne : < www.vox-poetica.org/t/pas/vanni.html>.

nous y a amenés : la clôture n'apparaît jamais comme une finalité idéale, même si elle est inévitable. L'histoire racontée ne suture pas la temporalité en produisant une synthèse, mais elle en constitue le prolongement vivant. La temporalité dans le nouveau roman serait ainsi l'expression d'une tension parce qu'elle cache en dépit de sa progression simulée les éléments ou les événements majeurs qui constituent l'intrigue.

Toutefois, il nous semble que le temps dans le nouveau roman ne suffit pas tout seul à délimiter, à saisir le contenu et la forme de l'intrigue. Celle-ci se déploie dans une temporalité fuyante et passée, dans une temporalité insaisissable et confuse, mais elle apparaît aussi dans un cadre spatial vertigineux qui désoriente et le lecteur et le narrateur par ses caractéristiques cartographiques qui inhibent le rayonnement et l'éclaircissement de l'intrigue. Dans les œuvres que nous avons à analyser, l'intrigue apparaît à l'état de traces et d'indices échelonnés sur le parcours du protagoniste. Elle est à la fois sur ce parcours, à l'état de vestiges, et dans la tête de celui qui retrouve ces vestiges. Et c'est justement cette articulation qui nous intéresse parce qu'elle met en évidence l'idée selon laquelle l'espace dans le nouveau roman favorise l'éclatement du suspense et l'émergence d'une tension structurelle en liaison permanente avec l'intrigue qui se dessine en filigrane dans le récit.

3- Espace et Tension dans Le Nouveau Roman

Il faut savoir que la question de l'espace dans le nouveau roman ne relève pas d'un simple discours théorique. Elle ne s'inscrit pas aussi dans une approche structuraliste figée bien qu'elle soit un point de référence capital dans notre étude. L'approche que nous préconisons et que nous privilégions est pluridisciplinaire dans le but de considérer le fonctionnement de l'espace dans toute sa complexité. Autrement dit, la conception ou l'interprétation de l'espace fictionnel transgresse la simple représentation géométrique pour se confondre avec d'autres dimensions figurales et figuratives. L'espace ne constitue pas simplement une construction géométrique ou topographique rigide et neutre, mais il est aussi porteur de significations et sa représentation dans le nouveau roman a toujours des rapports thématiques de fusion et d'engendrement avec la construction de l'intrigue.

Il faut se méfier et se montrer vigilant parce qu'on risque de nous tromper en pensant que l'espace qui est de nature géométrique a été exploité par les nouveaux romanciers pour rétablir de l'ordre dans le récit. Robert Kemp en s'attaquant à Robbe-Grillet a repéré la tendance à la « géométrisation » qui lui paraît agaçante : « *En vérité, la tendance de M. Robbe-Grillet à tout dessiner, surtout si c'est en pierre, et à géométriser sur des figures simples m'avait beaucoup frappé dans « Le Voyeur », livre du reste remarquable...* »¹³⁸ Or, tout le paradoxe est là ; Robert Kemp ne voit pas que la rigueur « scientifique », que la géométrisation de l'espace dans le nouveau roman réalise mieux le doute, la relativité, le piétinement et favorise l'émergence de figures géométriques obsessionnelles qui instaurent dans le récit des images, des symboles, des fantasmes et des hallucinations, qui, à leur tour, créent de la tension, de la crispation et jouent un rôle essentiel dans le discernement de l'intrigue.

Jean Ricardou, à qui nous devons beaucoup pour la compréhension pertinente des nouveaux romanciers, était sensible à cette articulation entre l'espace géométrique d'un texte et la construction générale de la fable. Ses lectures sont toujours accompagnées de schémas, diagrammes, tableaux, dessins et toutes sortes de figures qui révèlent les structures des intrigues et leur contenu substantiel. Dans cette même lignée, Alain Goulet fut le premier à avoir mené une étude sur l'espace « géométrique » dans son livre *Le Parcours moebien de l'écriture* (1982). Il éclaire les procédés de la

¹³⁸ Robert, Kemp, « Quelle voie ? », *Les Nouvelles littéraires*, 18 avril 1957.

construction des intrigues chez Alain Robbe-Grillet en soulignant les générateurs mathématiques, tels que la lemniscate de Bernoulli et le ruban de Möbius.

L'intérêt de cette étude est d'élargir le champ de réflexion à un corpus plus vaste en nous intéressant à la relation qui se noue entre la géométrisation de l'espace au niveau textuel et au niveau thématique. Il s'agit, en d'autres termes, de voir comment les figures géométriques qui sont des matrices structurelles pour certains récits, se déploient également dans la narration pour « essayer » d'éclaircir l'intrigue en produisant une tension liée à un manque de compréhension.

On s'éloigne ainsi de l'approche structuraliste qui nous paraît insuffisante et périmée, d'autant plus que Claude Ollier la refuse estimant que le structuralisme confond les notions de structure et de composition. Et pour la remplacer nous choisissons l'approche « post-structuraliste » qui insiste sur l'interdépendance entre les figures géométriques du récit et les émotions, les sensations, les fantasmes et les idées intérieures du protagoniste. Cette approche met en exergue l'idée de la « forme sensible », qui est un procédé par lequel une figure, apparemment claire et univoque envahira l'espace littéraire pour le rendre signifiant : « *Mais la différence entre l'œuvre scientifique et l'œuvre d'art est trop évidente. La réalité que l'œuvre d'art révèle n'est pas d'ordre rationnel. Pour la communiquer, il faut l'exprimer par une forme sensible. Sans cette forme, il n'y a pas de communication possible, la forme étant le mouvement même par lequel la réalité invisible accède à l'existence.* » (Nathalie Sarraute).

A- *La Mise en scène* : entre Espace et Tension

a- *La naissance du récit et l'espace du doute*

L'itinéraire de Lassalle commence et s'achève dans une chambre d'hôte anonyme et fonctionnelle, « *cube transparent enduit d'une chaux mate, granuleuse, très propre* »¹³⁹, chambre blanche, faite seulement pour y dormir. C'est là que Lassalle passe sa première nuit quand il débarque. Mais dès le début, la chambre présente des dangers et menace la tranquillité de l'ingénieur. « *Fenêtre close, les glapissements des chiens et des chacals pénètrent quand même à l'intérieur de la chambre.* »¹⁴⁰ Les insectes s'infiltrent par tous les interstices, « *au demeurant cette chambre est exposée à toutes sortes de surprises et n'offre, en somme, telle quelle, aucune sécurité.* »¹⁴¹ Les persiennes cassées ne ferment plus, la moustiquaire s'avère défectueuse et apparemment un scorpion rôde dans la chambre faisant écho à la fameuse scutigère écrasée dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet. On voit clairement que la chambre n'est pas un lieu rassurant, c'est un espace troublé, plein de tensions et de menaces, c'est un lieu fait pour passer une nuit blanche. La scène initiale de *La Mise en scène* met en évidence la tension du narrateur et le sentiment de doute et d'inconfort qui l'obsèdent dans cette chambre blanche :

« Depuis longtemps, depuis quelques instants peut-être, allongé sur le lit dans l'angle blanc des parois, la fenêtre à ses pieds, le mur à sa gauche, à droite la table de nuit et la porte donnant sur le vestibule, immobile, attentif, il observe la chambre ; c'est un peu comme s'il l'observait du dehors, blotti contre la balustrade en lisière du jardin : la chambre, c'est, en deçà des murs – ce cube transparent enduit d'une chaux mate, granuleuse, très propre. Bien entendu, elle n'est pas rigoureusement cubique, même en faisant abstraction de la cheminée d'angle, de l'autre côté de la fenêtre. Mais la cheminée est dans l'ombre, le lit aussi et l'illusion persiste. Sous l'effet de la torpeur, le point de vue se dédouble, se multiplie. Entre œil et l'objet le sommeil s'interpose ; l'attention peu à peu s'affine, analysant les perspectives, improvisant des variations sur le schéma simplifié qui d'ordinaire s'offre à elle. Les contours s'estompent, les plans se distendent ;

¹³⁹ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p.43.

¹⁴⁰ Ibid, p.45.

¹⁴¹ Ibid, p.46.

au seuil de la pénombre, le cloisonnement s'effrite : sur ces données nouvelles, l'espace blanc se réédifie.

Dans sa somnolence, c'est un peu comme s'il observait au dehors, à faible portée de son reflet dans l'angle droit des parois.»¹⁴²

Dès le commencement le doute s'installe : une incertitude temporelle vertigineuse inaugure le récit. La première phrase est surtout marquée par l'adjectif « immobile », elle évoque un personnage mort, inanimé, allongé sur son lit on ne sait pas depuis quand, ni pour combien de temps. L'incipit favorise ainsi une atmosphère tragique, pleine de suspense et d'insécurité. L'incertitude temporelle va se transformer en une incertitude spatiale. Comme les autres héros du nouveau roman, Lassalle observe, scrute l'espace de la chambre : portes, fenêtres, placards, murs, carrelages, meubles... Tout est passé au crible d'un regard apparemment objectif et froid. Cette vision méticuleuse est constamment dédoublée par l'oscillation entre le dehors et le dedans. On comprend que Lassalle n'est pas mort, mais on voit aussi qu'il fournit un effort considérable pour voir l'obscurité. Ses sens sont défaillants, cédant le terrain à une intense activité cérébrale : analyse, improvisation, imagination. A défaut de saisir l'espace par ses facultés sensorielles, la tension du protagoniste augmente, devient plus intense et occupe l'espace blanc de la chambre.

Cette incapacité de maîtriser l'espace, cette impuissance vis-à-vis d'un cadre menaçant, ouvert sur un monde dont il ignore tout jusqu'à présent, l'inquiète tellement qu'il commence à fabuler, à imaginer des choses redoutables ; « *Mais la seule idée du contact des pattes avec ses lèvres ou ses paupières suffit à le terrifier.* »¹⁴³ La conscience du personnage est engloutie dans un cadre spatial hostile qui inquiète, qui menace, qui obsède par son étrangeté, par son ouverture insécurisée sur l'extérieur, par les effets d'ombre et de lumière qui ont une influence notable sur la placidité et sur la tranquillité de Lassalle : « *La lumière et le bruit, si faibles soient-ils, contrarient son sommeil* ». ¹⁴⁴

Dans cette chambre insaisissable, blanche et inconfortable, l'ingénieur vit dans l'ère du soupçon. Il cherche à savoir, à comprendre, à saisir l'espace, à l'embrasser par un regard exhaustif et méticuleux. Il cherche volontairement à douter, à soupçonner

¹⁴² Ibid, p.43.

¹⁴³ Ibid, p.46.

¹⁴⁴ Ibid, p.45.

tout ce qui l'entoure, à porter un regard ombrageux et suspicieux sur tout ce qui constitue et tout ce qui ne constitue pas la chambre de sa première nuit dans le sud marocain. A force de douter de tout, il remet en question sa propre existence dans cette chambre, il se dédouble, il se divise parce qu'il y a dès le commencement une déception profonde liée à un manque de compréhension vis-à-vis des éléments qui composent sa chambre. Il est frustré de ne pas savoir, de se trouver seul dans une chambre inconnue, plongée dans une obscurité aveuglante et en proie à une insomnie qui déclenche une série de visions, de perceptions et d'images effrayantes. Cette scène initiale de *La Mise en scène* entretient des similitudes évidentes avec la célèbre première phrase de *Du côté de chez Swann* de Proust : « Longtemps je me suis couché de bonne heure. »

Le point de départ de ce texte est un état de doute : le personnage avoue que les sens sont trompeurs : « *tes yeux t'abuseraient* » ; la tension monte dans cette chambre, il vit dans l'angoisse, dans l'incertitude ; il erre dans l'obscurité à la recherche d'une raison, d'une prise de conscience. La forme géométrique cubique de la chambre, l'obscurité, le bruit, le scorpion... accentuent la peur du protagoniste et favorisent dès l'incipit une atmosphère de doute et de tension. Dans cette pièce, la conscience de Lassalle se cherche, plus qu'elle ne cherche le monde. Cette conscience surgit des ténèbres et se trouve face à un blanc à combler qui n'est pas simplement le blanc de la plage, mais un espace à maîtriser, un sol à appréhender et pour ceci il faut entreprendre *un voyage en blanc*.¹⁴⁵ A travers la scène initiale de *La Mise en scène* nous avons pu démontrer que l'espace (la chambre cubique) n'est pas un lieu neutre, ce n'est pas un décor insignifiant que l'auteur met en place pour respecter une tradition esthétique ou des normes narratives. Il a une influence irréductible sur la psychologie du protagoniste, qui, par son regard et par son imagination, déforme cet espace au gré d'une conscience qui cherche à comprendre, à habiter l'espace parce que la tension est accablante et ascendante dans cette chambre. On pourrait dire donc qu'il existe dans ce texte une relation très étroite, presque viscérale entre l'espace dans *La Mise en scène* et la tension permanente que vit le narrateur.

¹⁴⁵ C'est Nicole Aas-Rouxparis qui révèle que lors d'une entrevue personnelle à Maule avec Claude Ollier en 1983 il lui a confié que c'était l'autre titre auquel il avait pensé pour le cycle *Jeu d'enfant*.

b- L'itinéraire de Lassalle entre simplicité et complexité

Nous avons choisi d'étudier l'itinéraire de Lassalle dans le sud du Maroc pour deux raisons essentielles : la première est liée à la nature de cet itinéraire qui ne s'inscrit jamais dans la linéarité d'un récit dont il suffirait de suivre attentivement la piste balisée pour être assuré qu'à son terme, on trouve la fin mot de l'histoire. La deuxième raison est que l'itinéraire de Lassalle possède une ambivalence fonctionnelle et un impact réel sur la construction sémantique et structurelle de l'intrigue.

Avant d'examiner ces deux raisons d'une façon plus approfondie, nous tenons à préciser que Lassalle épouse dans ce texte la posture et le rôle d'un « géomètre » : il étudie le terrain, examine les possibilités de faire passer la piste jusqu'à la mine et finalement, pour la tracer, il procède à un mesurage :

*« Pendant deux bonnes heures, Lassalle monte, descend, remonte, la boussole à la main, arpentant le couloir, l'examinant dans tous ses recoins, le clisimètre à hauteur de l'œil, étudiant chaque rampe en détail, mesurant longueurs, largeurs, orientations, déclivités, griffonnant des chiffres, prenant des croquis, imaginant un premier tracé, cherchant des variantes, revenant constamment sur ses pas... »*¹⁴⁶

Ce type de travail façonne et détermine la pensée de Lassalle, qui s'évertue tout au long de la narration à étudier, presque instinctivement, les distances qui séparent les objets les uns des autres : *« La petite place n'est pas encore en vue : deux cents mètres la séparent des premières maisons. »*¹⁴⁷ Cette manie nous rappelle le mari de A... dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, qui, poussé par une jalousie malade, mesure lui aussi avec précision, les écarts, les distances qui séparent sa femme de son rival – Frank. Ainsi Lassalle devient-il géomètre parce qu'il est impliqué dans une profession qui nécessite une telle vocation. Mais nous pensons aussi que cette vocation est conditionnée par la vision et par la fascination qu'exercent l'espace sur lui, un espace qui favorise le dédoublement, le mystère et le suspense.

Dans *La Mise en scène*, la construction du récit ne ressemble pas aux lieux de l'écriture qui lui sont extérieurs. Il ne s'agit pas d'une simple logique d'analogie qu'on pourrait relever, après coup. L'espace, le personnage et l'écriture forment un système de rapports complexes qui constituent la fiction. Pourtant, au début du récit nous avons une histoire simple : Lassalle est payé, comme l'était Mortiz son prédécesseur, par une

¹⁴⁶ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, pp. 135-136.

¹⁴⁷ Ibid, p.86.

société minière qui projette d'exploiter, au sens le plus colonialiste, une mine de zinc en haute montagne. On attend de lui un rapport sur l'éventuel tracé d'une route permettant d'accéder à la mine. Cette histoire initiale qui nous est racontée d'une manière détaillée tout au long du récit est soumise à toutes sortes d'avatars, d'altérations, de dégradations et de détournements de sens. La simplicité de l'histoire épousait métaphoriquement la figure close du cercle. Or, l'histoire simple se voit progressivement muter en une fonction complexe, qui, logiquement répudie la forme circulaire et s'agrippe à la trajectoire ouverte de la spire. Cette forme correspond *in fine* au tracé topo-graphique qui permettrait au lecteur d'avoir une prise sur le texte et de comprendre le sens de l'intrigue.

En effet, il nous semble que la complexité et la nature géométrique et sporadique de l'itinéraire suivi par Lassalle éclaire efficacement les zones d'ombre de l'intrigue. Celle-ci correspond en réalité à un itinéraire scindé en deux pistes hétérogènes et parallèles. La première piste est rassurante ; elle a été déjà explorée par son prédécesseur- Mortiz, comme lui géographe et salarié de la Société minière. Cette piste est celle de l'histoire simple, elle présente des signes qui sont déjà connus, des signes familiers et sécurisants. L'autre piste est inquiétante ; elle est celle de son second double – Lessing- un personnage identifié comme « étranger ». Cette piste correspond à l'histoire complexe parce qu'elle présente des signes et des traces qui résistent à se laisser déchiffrer. Face à cette dualité qui met en scène la familiarité d'une ressemblance et l'étrangeté d'une différence, Lassalle choisit de vivre sa propre expérience, de tracer sa propre piste. Mais à un certain moment du récit l'ingénieur délaisse l'histoire simple, la piste de Mortiz et s'aventure dangereusement sur l'autre piste, celle de Lessing, une piste qui incarne la mort et qui menace par son étrangeté. Avec cette nouvelle piste, la fiction se complexifie, la tension croît, la narration devient parcimonieuse et fragmentaire. Sans doute Lessing a-t-il lui aussi son histoire simple, banale histoire d'amour avec une jeune Arabe du nom de Jamila, une histoire d'amour fatale et tragique qui finit dans le sang par la main jalouse d'un pseudo-frère. Cette histoire devient complexe et menaçante lorsque Lassalle s'en mêle, souhaitant découvrir la vérité concernant la mort de Jamila.

Comme la piste de Lessing qui se perd dans une « zone non cartographiée », l'histoire de Jamila est source de tension dans le récit. Les circonstances de sa mort demeurent obscures, constamment brouillées par tous les faux récits qui la racontent. L'histoire de Jamila comme la piste de Lessing qui sont logiquement associées sont

métaphoriquement désignées et représentées dans le récit par cette zone non cartographiée : « *Imlil et ses hautes chaînes environnantes, en plein sud d'Assamateur, sont invisibles sur la carte d'état-major, perdues quelque part au centre d'une vaste zone non cartographiée.* »¹⁴⁸ Dans cet espace blanc, dans ce non-lieu, la narration subit une suspension, le temps se fige et la mort triomphe. D'où il serait possible d'avancer que l'intrigue centrale du récit est écrite en blanc, lisible seulement par reconstitution de bribes et de morceaux et en étroite relation avec une tension palpable dans le récit à cause d'une zone qui ne figure pas sur la carte de l'ingénieur.

Cette tension est véhiculée par Lassalle et se déploie sur son itinéraire et devient une menace car l'ingénieur croit que cette menace est dirigée contre lui : il passe le plus clair de son temps à faire le tri entre les signes qui le concernent personnellement et les signes qui concernent son « double » - Lessing. La tension du personnage devient structurelle et fonctionne comme le moteur du récit parce que le développement de l'intrigue en dépend. Et puis, un beau matin, Lassalle se rend compte que les signes de menace ne lui sont pas adressés mais concernent plutôt son double. A ce moment là, la tension du personnage chute, il devient plus calme, la narration devient plus rassurante et le livre s'achemine rapidement vers le bouclage de l'itinéraire. Tout a été dit, les signes de menace sont évacués, la tension du protagoniste disparaît. On revient comme dans le premier chapitre à la chambre d'hôte et le scorpion, grand signe de terreur, a été mangé par les fourmis. De là, on pourrait affirmer, comme l'a bien dit Claude Ollier que « *la zone non cartographiée sur la carte de la montagne [...] a suscité l'intrigue de [son] premier livre.* »¹⁴⁹

¹⁴⁸ Ibid, p56.

¹⁴⁹ Claude. Ollier, « *Interview avec Claude Ollier* », *The French Review*, Vol.XLVI, n°5, 5 avril 1973.

C- *Le Maintien de l'ordre entre Tension et aveuglement*

Dans *La Mise en scène*, nous avons vu que l'espace structure le récit et signe la tension qui bouleverse le personnage principal. Cette double fonction se retrouve également dans son livre *Le Maintien de l'ordre*. Claude Ollier nous dit explicitement au cours d'un entretien accordé à Bettina Knapp que la construction de son livre est bâtie sur un dispositif imaginé qui met en scène l'alternance entre l'extérieur et l'intérieur. Placé devant la grande baie vitrée de son appartement, face à la ville blanche où il travaille, l'administrateur européen est constamment situé en porte-à-faux parce que souvent les lames du store et les boucles des acacias obstruent son champ de vision et l'empêchent de voir tous les coins de la rue : « *Les boules rondes des acacias dissimulent une partie du trottoir et de la chaussée.* »¹⁵⁰ Cet aveuglement partiel est secondé par une aveuglante clarté qui vient du rivage océanique et qui déferle sur la ville en été. Cette clarté aveuglante envahit la chambre et fonde l'oscillation, le vertige qui répartit en un blanchiment lancinant les sections du livre.

D'une manière générale, le cadre spatial dans lequel se réfugie le protagoniste est source d'aveuglement et de tension. C'est un lieu confiné, menacé qui n'offre pas une vision claire et totale sur l'extérieur. Mais parfois « *le rideau [...] tombe légèrement de biais, [...] [faisant] découvrir une partie du trottoir et de la chaussée.* »¹⁵¹ La tombée partielle du rideau symbolise le début de l'éclaircissement, signifie le retour du calme, inspire l'optimisme et éradique provisoirement cette atmosphère de peur et d'instabilité qui plane sur le texte. A ce champ de vision qui s'élargit, à ce regard qui devient plus précis et qui embrasse la plus grande « partie du trottoir et de la chaussée » s'ajoutent les reflets du soleil qui miroitent sur la vitre et qui donnent de l'assurance et de la sérénité à l'observateur puisqu'ils lui permettent de « voir sans être vu ». Ces moments de répit et d'espoir sont brefs ; l'incertitude, la peur et les soupçons se ré-installent avec la ré-apparition de Perez qui « *relève tête* »¹⁵² vers l'appartement de sa victime, marquant sa présence et sa vigilance. Chaque fois que l'un des deux agents relève la tête en direction de la fenêtre de l'appartement, la narration subit une suspension, un arrêt inattendu, une impossibilité diégétique. Ce temps mort, ce blanc de la narration signifie que le scripteur n'ose plus continuer ses descriptions et n'a plus d'audace d'inspecter ses ennemis car le regard de l'un tente de le localiser. Pour cela la

¹⁵⁰ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p.23.

¹⁵¹ Ibid, p.48.

¹⁵² Ibid, p.49.

confrontation entre les deux regards est signe de mort, d'achèvement. C'est un affrontement fatal que le narrateur doit éviter à tout prix, ce qui explique, par ailleurs, ces interruptions narratives qui trouent le récit mais qui assurent en même temps sa pérennité et sa continuité. Car si les deux regards ennemis s'entrecroisent et que le narrateur étend son récit sans l'abandonner, nous allons à ce moment là assister à une accélération événementielle dramatique qui aurait étouffé la narration et signé son achèvement.

Les caractéristiques de l'espace dans lequel se déroule le récit nous conduisent logiquement au thème central sur lequel se fonde l'intrigue du récit. Ce thème est celui de l'aveuglement, dans tous les sens du terme : aveuglement des coloniaux, aveuglement des policiers qui gardent bien maladroitement leurs privilèges, aveuglement de l'administrateur européen qui tergiverse, hésite, se perd en trois heures de réflexions sur trois journées mouvementées dans sa chambre du septième étage. Dans cet espace cloisonné, source d'aveuglement et de tension, le protagoniste attend avec frilosité la liberté, la délivrance, le départ de ses geôliers. Mais nous avons l'impression que ce qu'il attend au fond, c'est la levée des hésitations de l'auteur entre respect de certaines formes classiques, typiques du roman policier psychologique et traditionnel, et recherche de nouvelles formes plus propres à créer l'environnement textuel où ses aventures prennent racine. Ce qu'il attend, finalement, c'est la mort symbolique de cet auteur-là.

D- Le quotidien et la métaphore du labyrinthe

Avant d'examiner ces dimensions dans l'œuvre de Robert Pinget, il nous semble intéressant d'analyser l'aspect dit « kafkaïen » du quotidien pingétien. Ce rapprochement nous paraît légitime car on a parfois envisagé le texte de *L'Inquisiteur* comme une sorte de parodie du *Procès*. Et il est vrai que l'absurdité du dialogue entre l'enquêteur et le domestique rappelle certains motifs de l'interrogatoire de K. Les deux romans partagent l'expression d'un anonymat suscité par le quotidien. Or, le quotidien n'a pas la même fonction dans les deux livres. Chez Kafka, le quotidien encombre et atrophie le personnage principal en violant son espace privé. Alors que le quotidien dans *L'Inquisiteur* tend à brouiller l'intrigue du récit par une invasion discursive qui ne dit et qui ne révèle que la banalité du vécu.

Le quotidien dans *Le Procès* exerce son emprise sur K parce qu'il le soumet constamment au regard inquisiteur de ses juges. Nous citons, à cet effet, le passage où le héros malheureux est contraint d'exhiber ses papiers d'identité devant les gardiens :

« - (...) *Pourquoi serais-je arrêté ? Et de cette façon, pour comble ?*

- *Voilà que vous recommencez ! dit l'inspecteur en plongeant une tartine beurrée dans le petit pot de miel. Nous ne répondons pas à de pareilles questions.*

- *Vous serez bien obligés d'y répondre, dit K. Voici mes papiers d'identité ; maintenant, montrez-moi les vôtres, et faites-moi voir, surtout, votre mandat d'arrêt.*

- *Mon Dieu ! mon Dieu ! dit le gardien, que vous êtes long à entendre raison ! On dirait que vous ne cherchez qu'à nous irriter inutilement, nous qui, pourtant, sommes sans doute en ce moment les gens qui vous veulent le plus bien.*

- *Puisqu'on vous le dit, expliqua Franz, et, au lieu de porter à la bouche la tasse de café qu'il tenait à la main, il jeta sur K. un long regard peut-être très significatif, mais auquel K. ne comprit rien.*

*Il s'ensuit un long dialogue de regards, malgré K. qui finit pourtant par exhiber ses papiers et par dire : - Voici mes papiers d'identité. »*¹⁵³

¹⁵³ Franz, Kafka, *Le Procès*, Die Scheide, Berlin, 1925, p.50.

Le regard devient dans *Le Procès* comme dans *Le Maintien de l'ordre* un moyen de contrôle social utilisé par le système policier qui observe sans cesse sa victime. K. est arrêté au pied de son lit, puis jugé publiquement, ce qui prouve qu'il n'a pas droit à son intimité. L'espace privé est transgressé par la machine policière, une machine intransigeante qui le somme d'être transparent. K. ne peut se cacher : on vient le chercher chez lui, donc lui arracher une invisibilité qui est habituellement de la sphère privée. Le procès condamne K. au dévoilement. Dans le passage cité au-dessus, la symbolique des papiers d'identité est à cet égard très frappante. K. doit révéler ce qu'il est. Il fait l'objet d'un dévisagement désagréable qui l'encercle et qui l'exclut simultanément. Le regard inquisiteur de l'Autre intensifie le désarroi du protagoniste et accentue réellement son sentiment de culpabilité qui ne relâche pas son étreinte. Autrement dit, la culpabilité du personnage n'a de sens qu'en fonction d'une conscience du regard, une conscience immiscée dans une quotidienneté embarrassante. En effet, il faut penser que quelqu'un le voit pour qu'il reconnaisse l'existence d'une faute personnelle. Il ne se sent coupable que parce qu'il perçoit la présence d'un regard terrible qui est prêt à saisir cette faute qu'il n'aurait pas dû commettre. La culpabilité de K. qui représente au fond le thème central du roman est le fruit d'une conscience qui se sent menacée et tourmentée par le regard « quotidien » et fastidieux de ses inquisiteurs.

La problématique du regard associée au monde quotidien dans *Le Procès* de Kafka constitue une digression utile parce qu'elle nous permet de mieux approfondir la dimension labyrinthique du quotidien dans les romans de Robert Pinget. Le personnage principal se perd et perd ses repères parce qu'il est submergé par la banalité de la vie quotidienne. Le quotidien avec ses facettes fastidieuses, itératives et rébarbatives engourdit et assoupit le héros du roman et l'engloutit dans un espace inextricable, dans un labyrinthe sans issue. L'espace de la quotidienneté est bel et bien un espace fermé. Il constitue un dédale dans lequel on se perd. Le couloir et les bureaux du tribunal kafkaïen témoignent parfaitement d'une telle réalité. Chez Pinget, parallèlement, c'est sans doute le texte de *Quelqu'un* qui offre le meilleur exemple de cette métaphore du labyrinthe. L'histoire de ce livre met en scène un narrateur en quête d'un papier qu'il a perdu dans la maison où il habite. Il fait le tour du jardin, il procède à l'inspection maniaque des moindres recoins de son propre territoire. Mais son inspection minutieuse s'avère inutile : il ne trouve pas ce qu'il cherche. Il rencontre plutôt au cours de sa fouille des visages, des objets et des lieux qu'il connaît bien, qui font partie de son environnement quotidien. Le narrateur « tourne en rond » dans cet espace familier et

s'obstine à continuer ses recherches avec une application déroutante. Cette application donne l'impression que le narrateur est un égaré qui ne sait plus quel chemin prendre. Toutes les voies qu'il emprunte pour chercher le papier semblent sans issue. Les lieux qui sont censés lui être familiers deviennent en conséquence irréparables. Ils sèment la zizanie dans l'esprit du narrateur et accentuent sa tension et son malaise. La familiarité de l'espace devient un obstacle qui obstrue les recherches du narrateur. Ce dernier est complètement dérouté, il est enfermé dans le labyrinthe de son propre langage et de ses propres actes quotidiens :

« *Où est-ce que j'en étais. Je pensais au voisin, je cherchais le moyen. Est-ce que je le trouvais ? Un nain ou autre chose, un affreux parasol, une rocaille, un vase grec, je ne sais pas. (...) Ensuite Marie est descendue. Elle m'a dit broutille et je restais sur ma chaise. C'est là que j'en étais. C'est là peut-être que je suis resté bloqué. Sur le mot broutille. J'ai revu toute ma vie, j'ai refait ma valise. Je me suis repersuadé et j'ai eu faim et je suis allé à la cuisine. Mais je crois bien que je n'étais pas sur ma chaise. Je ne me souviens pas du mouvement, me lever de ma chaise et aller à la cuisine. C'était aussi une supposition cette histoire de chaise. Qu'est-ce que j'ai dit, voyons. Que je m'étais assis sur la chaise pour donner le change à Marie ? Oui, ça doit être ça. (...) Je ne peux pas me rappeler ce que j'ai fait hier. Est-ce que tout ça s'est passé hier, au fait ? Hier ou ce matin ? Je ne me rappelle pas. Ça s'est passé, c'est suffisant. Pas de discours sur le temps. Mais alors où est-ce que j'en suis ? Merde et remerde.»¹⁵⁴*

Le quotidien condamne le narrateur à un retour à soi permanent. Mais ce retour est inutile et n'offre pas de réponse véritable. C'est un retour voué à l'échec. L'espace de la quotidienneté devient énigmatique malgré une familiarité ressentie, vue et vécue par le narrateur. Dès lors on reste emmuré dans le jeu des suppositions : l'énigme du labyrinthe renvoie ainsi à l'impossibilité de dépasser l'aspect purement réflexif de toute pensée et toute action.

Dans *L'Inquisiteur*, la métaphore du labyrinthe a une double fonctionnalité à l'intérieur du récit. Il s'agit d'un domestique qui passe son temps à décrire les pièces d'un château à un enquêteur avide de détails. Ses descriptions sont tellement

¹⁵⁴ Robert, Pinget, *Quelqu'un*, Minuit, Paris, 1965, p.80.

développées qu'elles deviennent absurdes, éparpillées et emprisonnent celui qui parle à l'intérieur de son propre langage. L'excès de précision donne l'impression que le domestique est bloqué par son discours. Selon ce mécanisme la métaphore du labyrinthe a une double structure : d'une part, elle évoque sur le plan immédiat, l'architecture inextricable des pièces qui composent le château. D'autre part, et sur un plan plus subtil, elle symbolise et traduit le processus de profusion illimitée de la parole émise par le domestique. Le labyrinthe, chez Pinget, est donc d'origine autant linguistique que simplement topologique. De ce fait, le monde quotidien se présente comme sans solution. On ne résout jamais son énigme. Il nous fait prisonniers. Le quotidien est bien fatal : le sentiment d'échec traverse quotidiennement les personnages pingétiens. Il est aussi frappé par un vide structurel et obsédant. Blanchot parle à cet égard, citant Laforgue, de « l'éternellité » du quotidien. Pourtant, ce vide incessant peut être surmonté. C'est que la sensibilité nihiliste ou tragique le transforme et en fait un langage. A ce propos, Henri Lefebvre écrit dans *Sa critique de la vie quotidienne* : « Traverser le quotidien par l'éclair de la connaissance tragique, c'est déjà le transformer. » Le plus extraordinaire, alors, quand on considère l'œuvre de Pinget, c'est que le labyrinthe ne devient jamais un espace abstrait ou métaphysique : il s'impose, au contraire comme l'infini de la matière la plus prosaïque qui soit. Le tragique du néant consiste dès lors de faire de cette matière le reflet d'une présence anecdotique particulièrement fascinante dans son ambiguïté. Autrement dit, derrière l'aspect labyrinthique du quotidien dans l'œuvre de Pinget, se cache une intrigue dont la présence est immiscée dans l'espace vertigineux du langage et dans les formes topologiques de l'espace.

Enfin, on peut dire que l'espace dans le nouveau roman est une structure labyrinthique, fissurée d'ellipses, tarudée par des blancs topographiques malgré les annotations géographiques et spatiales qui pullulent dans les romans de ce mouvement. Et c'est là que réside tout le paradoxe : la présentation excessive de l'espace de la narration est une supercherie qui n'éclaircit pas le récit parce que l'espace de l'action, - qui est plus déterminant - est souvent occulté par l'auteur pour semer le doute dans l'esprit du narrateur et pour favoriser l'émergence d'une intrigue énigmatique, mystérieuse et tourmentée par le suspense. La présentation de l'espace, comme dans le roman dit « traditionnel », se définit par un cadre descriptif, sauf que la description dans le nouveau roman n'est pas un simple procédé de visualisation ou d'exhibition, dont la seule fonction serait de présenter le décor du récit, la physionomie des personnages...

C'est plus complexe, elle n'est pas aussi objective qu'elle n'en a l'air. Elle est aussi une superstructure qui montre par ses propriétés essentielles et intrinsèques que l'intrigue dans le nouveau roman n'est pas un concept désuet qu'il faudrait enterrer définitivement.

4- Description et Tension dans le nouveau roman

La description dans le nouveau roman occupe une grande et importante place. Elle s'étale sur de nombreuses pages et s'attarde sur les objets, sur les lieux, sur la psychologie du narrateur, sur ses réactions et sur ses émotions... Elle agit de « façon satisfaisante » sur les lecteurs et captent leur intérêt parce qu'elle assume désormais « une fonction créatrice » au sein de la narration. « Cette fonction créatrice » ne vise pas à exhiber un décor, à définir le cadre de l'action ou à présenter l'apparence physique des personnages, comme le faisait si admirablement le roman mimétique. Cette fonction qui s'obstine à « faire voir » est révolue et a été critiquée par les nouveaux romanciers et en particulier par Alain Robbe-Grillet qui voyait dans cette description une projection incongrue sur le réel, une reproduction fautive de la vie, une manière de copier le monde extra-littéraire.

Robbe-Grillet dans son article « *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* » s'indigne contre cet ordre descriptif qui vise à reproduire d'une manière authentique et vraisemblable un monde instable, fuyant et qui n'offre pas cette assurance tranquille que l'on voit dans les descriptions du roman français du XIX^{ème} siècle. L'auteur de *La Jalousie* ne cherche pas à briser le sens de la fonction première de la description qui « servait à situer les grandes lignes d'un décor »¹⁵⁵, mais il conteste fermement, comme tous les écrivains de cette génération, l'idée selon laquelle la description est en mesure de reproduire une « réalité préexistante ». Il préconise une description qui se crée intérieurement, qui renaît de ses propres cendres, qui part du néant sans qu'elle soit contrainte de représenter un monde qui lui soit étranger. Cette autonomie, cette naissance originelle, cette auto-suffisance font en sorte que la description dans le nouveau roman devienne une architecture, qui invente des lignes, des plans, qui peint des objets insignifiants et des paysages exotiques.

Cette architecture descriptive est méticuleuse et accorde un intérêt accru aux détails géométriques et mathématiques. De plus, il s'agit d'une description dynamique qui se contredit, qui se répète, qui bifurque et qui se reprend. Cette dynamique brouille les lignes du récit et les rend incompréhensibles de telle manière qu'elle favorise une atmosphère nébuleuse de tension et parfois de confusion. Pourtant, nous avons l'impression que cette description excessivement détaillée et trouée cache derrière elle une intrigue sentimentale, policière, mythique ou autre... qui peine à se préciser parce

¹⁵⁵ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, Paris, 1963, p.126.

que les éléments de la description se surchargent, s'accumulent, se déplacent et se nient de telle façon que l'image qui commence à germer dans l'esprit du lecteur se disloque, s'effrite et perd progressivement sa consistance et sa plausibilité à mesure qu'elle se construit. De ce fait, il nous semble que la description dans le nouveau roman existe dans un double mouvement de création et de gommage, un mouvement qui structure le récit et qui ne le détruit pas, comme l'avait affirmé Henri Godard dans son livre *Le roman modes d'emploi* :

*« Les écrivains de la génération suivante, dont l'œuvre ne fait que commencer, ne se poseront plus le problème dans les mêmes termes. Pour eux, en ce milieu des années 1950, le moment est venu où la description n'a plus à être mise au service d'autre chose que d'elle-même, précisément parce qu'on est arrivé à la concevoir purement et simplement comme un recours contre le récit. Ce renversement est un autre des traits sur lesquels furent rassemblés un certain nombre de romanciers sous l'étiquette du Nouveau Roman. »*¹⁵⁶

Il nous semble ici contrairement à ce que pense Henri Godard que la description dans le nouveau roman ne constitue pas « un recours » dressé contre la narration. Elle n'alourdit pas le sens du récit et ne freine pas sa progression. Elle ne représente pas un obstacle qui entrave le déploiement fluide de l'intrigue. Elle entretient au contraire un rapport réel avec l'action. D'ailleurs le lecteur du nouveau roman ne peut pas ignorer les passages descriptifs parce qu'il risque tout simplement de se retrouver à la fin du roman sans qu'il puisse saisir le sens de l'intrigue qui lui a entièrement échappé. Cette opération est possible dans le roman dit « traditionnel » ; le lecteur trop pressé de découvrir la fin de l'histoire peut éventuellement sauter les descriptions dont la seule fonction serait de cadrer le récit.

Il faudrait abandonner ces préjugés théoriques portés par certains spécialistes qui considèrent la description dans le nouveau roman comme une arme de choix braquée contre le récit. Elle est plutôt une forme utile qui assume un rôle essentiel dans l'éclaircissement de l'intrigue et dans son déploiement effectif. Et ceci va de soi puisque la description ne constitue pas un simple procédé ponctuel et mineur, au contraire c'est une composante qui envahit tout le récit et qui recouvre de nombreuses pages. Ce qui veut dire que l'histoire racontée se trouve nécessairement absorbée par la

¹⁵⁶ Henri, Godard, *Le Roman mode d'emploi*, Gallimard, Paris, 2006, p.273.

description. Dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget comme dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet ce phénomène est très explicite. Dans ces deux livres l'intrigue est indissociablement liée aux passages descriptifs. Nous allons essayer d'analyser ce lien et de montrer simultanément que l'intrigue dans le nouveau roman n'est pas un spectre ou un prétexte que le nouveau romancier met en place pour promouvoir la suprématie de la forme au détriment de l'histoire.

A- « L'Humanisme tragique »

Dans la vision romanesque de Robbe-Grillet, la réalité n'est plus une fresque cohérente et ne répond plus à l'image d'un cosmos ordonné, mais à celle d'une poussière d'objets, qui, isolés les uns des autres, acquièrent un étrange pouvoir de fascination. Dans un article déjà célèbre « *Nature, Humanisme, Tragédie* » (1985), il remet en question l'humanisme qui consiste à « tout récupérer » et s'interdit de considérer l'homme comme le centre de l'univers. Ce parti pris pousse certains critiques à qualifier ses romans d'études froides de l'objet, indifférentes aux émotions, gratuites et inhumaines. Roland Barthes parle d'ailleurs d'une « littérature objectale » alors que d'autres spécialistes ont vu dans l'entreprise robbe-grilletienne une consécration de « la dimension einsteinienne de l'objet ». Robbe-Grillet répond à ces critiques dans son livre théorique *Pour un nouveau roman* en insistant sur la grande part de subjectivité qui caractérise ses livres et en arguant que le protagoniste dans ses romans est généralement un homme qui non seulement : « *décrit toute chose, mais le moins neutre, le moins impartial des hommes puisqu'il est engagé toujours dans une aventure passionnelle des plus obsédantes au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire.* »¹⁵⁷

On n'ira pas plus loin dans l'exploration de cette dualité puisque le débat que soulève cette question est infini et les travaux de recherche qui lui sont consacrés sont très nombreux et fusent tous azimuts. Mais nous nous intéresserons plus particulièrement à l'idée selon laquelle la description selon Robbe-Grillet constitue une forme de tension au niveau de l'histoire racontée et un moyen de « tragification » de l'univers du personnage. Cette idée nous a été révélée à la suite des remarques faites par Robbe-Grillet au sujet d'Albert Camus. L'auteur du *Voyeur* reproche à ce dernier la manière dont Meursault humanise le monde. Il explique dans son article « *Nature, Humanisme, Tragédie* » que le héros de *L'Étranger* « *entretenait avec le monde une connivence obscure, faite de rancune et de fascination* » et rajoute que les relations de Meursault avec les objets qui l'entourent ne sont pas innocentes, les objets finissent par mener cet homme au crime : le soleil, la mer, le sable éclatant, le couteau qui brille, la source entre les rochers, le revolver... jouent un rôle principal dans la construction de l'intrigue. La scène capitale du roman où Meursault tue l'Arabe est l'illustration de cette « solidarité douloureuse » qui unit l'homme et la nature. Le soleil reflété sur la

¹⁵⁷ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, Paris, 1963, p.103.

lame du couteau que tient l'Arabe atteint Meursault au front et « fouille ses yeux ». Sa main se crispe sur le revolver et voulant « secouer » le soleil il tire de nouveau à quatre reprises, causant ainsi la mort de l'Arabe. Cette mort est le résultat d'un concours de circonstances tragiques orchestré par la Nature. Le meurtre de Meursault n'est pas prémédité, comme le dit le procureur, et sa querelle n'est pas avec l'Arabe. Ainsi peut-être a-t-il raison de blâmer le soleil quand on lui demande de préciser les causes de son crime.

Robbe-Grillet nie et rejette cette non-séparation entre l'homme et les choses, cette connivence dangereuse qui a conduit au drame, cette « solidarité douloureuse » et critique Camus de s'en être servi. Mais nous avons l'impression que Robbe-Grillet utilise lui aussi le même mécanisme, met en scène la même connivence tragique en essayant d'inventer de nouvelles techniques romanesques. Dans *Le Voyeur* le crime commis par Mathias est sans doute le résultat cumulatif des choses qui agissent sur le héros. Dans ce récit, l'auteur adopte un style objectif qui cache en réalité des richesses non soupçonnées de profondeur psychologique. Le regard de Mathias sélectionne, voit et revoit le monde, poussé par ses désirs et conditionné par ses pulsions sexuelles. C'est un regard qui ressemble étrangement à une fenêtre, qui donnerait à la fois sur la réalité matérielle et sur la vie psychologique du héros. La vie affective de Mathias est une synthèse des objets qui l'entourent et du jeu de son imagination. Sa pensée est influencée par les objets qui l'entourent, qui obéissent à leur tour à une nécessité interne d'ordre sexuel. C'est la sexualité de Mathias qui choisit ce qu'il voit et ces choses réagissent sur lui et le conduisent à tuer Jacqueline.

Comme dans *L'Étranger* la description des objets et de la nature précipite le crime et joue un rôle fondamental dans la dramatisation des événements. Chez Camus les descriptions pittoresques sont au fond le monde vu à travers les yeux de Meursault. Les adjectifs anthropomorphes dont il se sert sont l'expression romanesque de sa connivence avec la Nature et de sa « querelle d'amour ». La Nature, le soleil, l'océan, la lame du couteau, le sable... le conduisent au crime passionnel. De la même façon, le bout de ficelle, le paquet bleu de cigarettes, le piton rouillé, les vagues qui frappent les rochers comme une gifle, la photo de Jacqueline... mènent Mathias au meurtre sadique de la petite fille. Ces deux hommes ne sont pas libres. Ils sont soumis à leurs désirs et réagissent à leurs pulsions. C'est pour cela que les descriptions des objets qui les entourent est l'expression évidente de leur état psychologique : le besoin d'éternité

chez Meursault et la sexualité de Mathias sont projetés visiblement dans la description des objets et des personnages.

Robbe-Grillet rejette d'une manière incontestable « l'humanisme tragique » et refuse toute connivence avec la nature. Mais le Mathias du *Voyeur* humanise le monde autant que Meursault. Il n'y a que la technique romanesque qui diffère. La description objective de Robbe-Grillet traduit l'image des désirs subconscients de Mathias. La description minutieuse des objets devient le corrélatif de ses pensées ou de ses désirs. Mais au début les objets ne sont pas symboliques, ils sont neutres, ils ne reflètent aucune réalité psychologique. C'est l'homme, un mari jaloux, par exemple, qui voit ces objets et qui leur donne un certain sens. C'est à travers les yeux d'un mari jaloux qu'un mille-pattes devient symbole de jalousie. De même, si une affiche de cinéma, un bout de ficelle, un piton rouillé ont un rapport logique, ce lien entre les choses ne peut venir que d'une nécessité psychique. Robbe-Grillet supprime les adjectifs anthropomorphes et choisit de décrire les objets de façon géométrique et neutre. Or la répétition, la réécriture et la hantise des choses décrites de façon « objective » représentent une connivence aussi « tragique » que celle de Meursault. La description des vagues qui deviennent de plus en plus fortes et qui se brisent contre les rochers avec « un bruit de gifle », nous révèle une tension croissante du désir violent de Mathias qui aboutira au meurtre sadique de Jacqueline – la petite fille qu'il va gifler, sans doute, avant de la tuer.

De ce fait, la description qu'utilise Robbe-Grillet assume un rôle majeur dans la « tragification » des événements et dans la construction de l'intrigue puisque les personnages principaux – le mari jaloux ou Mathias- accordent une attention particulière aux objets qui les entourent parce que ce sont ces objets qui stimulent leurs désirs les plus enfouis. La description ne favorise pas l'anéantissement ou la disparition de l'intrigue, elle est au contraire le support de l'histoire qui permet le déploiement et l'accélération des événements. Donc c'est la description des objets, une description récurrente et objective, qui permet l'émergence et la visibilité de l'intrigue dans le nouveau roman.

B- description et tension dans La Jalousie

La description des objets et des personnages dans ce livre nous permet au risque de tomber dans une lecture humaniste tentée par Bruce Morissette¹⁵⁸ et dénoncée à l'occasion par Robbe-Grillet lui-même¹⁵⁹, que ce texte de 1957 peut se lire avant tout comme le roman de cette « passion terrible » dont parlait Flaubert. Tout le roman s'organise autour d'une intrigue amoureuse véhiculée et charriée par des images descriptives qui évacuent toute distinction entre la réalité et l'imagination. La fragmentation des images, l'insistance sur les détails, la prédominance du regard se prêtent bien à l'expression de la jalousie et concourent à créer chez le lecteur une impression de mystère et « *une émotion obscure, envoûtante, qui atteint son sommet d'intensité aux trois quarts environ du roman et qui s'apaise et se dissipe dans le dernier quart* ». ¹⁶⁰

La description dans ce roman se fait à travers le regard du mari, un regard exhaustif et méticuleux, qui apparaît comme la représentation dynamique d'une jalousie qui devient de plus en plus extrême. Dès la première section du roman (P.9-32) le regard du mari nous livre l'image de A... comme celle d'une femme à la nature sensuelle, une femme qui aime séduire et dont les tenues sont particulièrement provocantes : « *elle est toujours habillée de la robe claire, à col droit, très collante, qu'elle portait au déjeuner. Christiane, une fois de plus, lui a rappelé que des vêtements moins ajustés permettent de mieux supporter la chaleur.* » ¹⁶¹ La description de A...en train de lire et d'écrire une lettre anonyme accentue la jalousie du mari qui soupçonne une correspondance amoureuse et une liaison : « *Elle se tourne maintenant vers la lumière, pour continuer sa lecture sans se fatiguer les yeux. Son profil incliné ne bouge plus. La feuille est de couleur bleue très pâle, du format des papiers à lettres, et porte la trace bien marquée d'un pliage en quatre.* » ¹⁶² La description de Frank qui « *est encore là, souriant, loquace, affable* » ¹⁶³ connote aussi un énervement significatif de la tension jalouse. Une tension qui devient tellement obsédante qu'elle esquisse la preuve d'une liaison en stigmatisant successivement la position des corps : « *Elle s'est*

¹⁵⁸ Bruce, Morissette, *Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Minuit, Paris, 1979.

¹⁵⁹ Voir par exemple, A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, ed. Minuit, Paris, 1963, chap. « Nature, humanisme, tragédie ».

¹⁶⁰ Didier, Anzieu, « Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, p.257.

¹⁶¹ Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957, p.10.

¹⁶² Ibid, p.15.

¹⁶³ Ibid, p.17.

approchée le plus possible du fauteuil où est assis Frank, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre.»¹⁶⁴, celle des sièges : « *C'est elle-même qui a disposé les fauteuils ce soir, quand elle les a fait apporter sur la terrasse. Celui qu'elle a désigné à Frank et le sien se trouvent côte à côte.* »¹⁶⁵, celle des mains : « *l'espace entre la main gauche de A... et la main droite de Frank est de dix centimètres, environ* » ou encore ce sourire que A... renvoie à Frank et cet air de danse que A... fredonne et dont Frank « *comprend peut-être [les paroles]* ».¹⁶⁶

Aussi la description de A..., de son « *déshabillé matinal* » qui contraste avec des « *lèvres [...] fardées, de ce rouge identique à leur rouge naturel, à peine un peu plus soutenu* »¹⁶⁷ soulignent-ils la sensualité de la femme qui prend une dimension douloureuse quand son exposition semble devoir profiter aux regards d'un indigène. Les représentations descriptives et itératives de la sensualité de A... et des situations adultérines, finissent au demeurant par prendre des formes plus spectaculaires, renforcent la tension jalouse du mari et concourent également à sa dramatisation. Cette dramatisation se cristallise autour du voyage en ville que A... et Frank « *ont l'intention de faire ensemble, dans le courant de la semaine prochaine* »¹⁶⁸, un voyage qui est susceptible éventuellement de concrétiser charnellement une relation qui n'en est peut-être qu'à ses balbutiements. Les tableaux qui gravitent autour de ce voyage sont tellement significatifs et suggestifs que le mari perd sa lucidité et commence à fantasmer. Cette dérive fantasmatique est due aux tenues de A... toujours jugées aussi provocantes : « *elle a mis la robe claire, de coupe très collante, que Christiane estime ne pas convenir au climat tropical.* »¹⁶⁹, à la panne de voiture qui les a obligés de passer la nuit en ville, à la volubilité de A... : « *A...[...] semble avoir une envie de parler inusitée* »¹⁷⁰, au silence qu'elle veut cependant maintenir sur sa nuit à l'hôtel : « *elle ne décrit pas néanmoins la chambre [...] sujet peu intéressant [...] tout le monde connaît cet hôtel, son inconfort et ses moustiquaires rapiécées.*»¹⁷¹ Tous ces éléments

¹⁶⁴ Ibid, p.19.

¹⁶⁵ Ibid, p.19.

¹⁶⁶ Ibid, p.30.

¹⁶⁷ Ibid, p.42.

¹⁶⁸ Ibid, p.90.

¹⁶⁹ Ibid, p.15.

¹⁷⁰ Ibid, p.94.

¹⁷¹ Ibid, p.96.

réunis ensemble alimentent la jalousie du mari qui éclate en fantasmes scopophiliques où s'estompe la frontière diaphane entre la réalité et l'imagination.

A la fin du roman nous observons un apaisement de la tension jalouse. Après le retour du voyage en ville, les relations entre A... et Frank deviennent plus distantes. Le rival « *déclare qu'il ne veut pas s'attarder davantage* » après que la jeune femme a insinué que Frank a eu une défaillance sexuelle : « *vous avez l'air très fort en mécanique aujourd'hui [...] en théorie, je veux dire* »¹⁷². Au-delà de l'herméneutique particulière qui se livre ici, c'est plus largement un modèle de lecture du roman en général que les réflexions de A... tendent à promouvoir. Sans doute n'est-il pas impossible de faire une interprétation psychanalytique de ce texte qui nous livre les traces de ce que Freud considère comme l'essence de deux autres formes « de jalousie anormalement renforcée » : la projection de la propension à l'infidélité et l'homosexualité refoulée. En effet, ne serait-il pas possible d'interpréter le regard jaloux du mari qui s'attarde presque maladivement sur les éléments d'une éventuelle trahison (les tenues aguichantes, la lettre, sa relation avec Frank...) comme l'indice de la projection sur A... de ses propres tendances à l'infidélité. De même, les descriptions maintes fois répétées de Frank, de sa virilité lors de l'épisode de la scutigère, de ses vêtements, ou les descriptions des ouvriers noirs qui construisent un pont de rondins, ne trahissent-elles pas le frémissement d'une attraction latente pour le masculin.

Qu'il s'agisse d'une simple reproduction du triangle œdipien ou d'une allégorie psychanalytique, *La Jalousie* de Robbe-Grillet devient, comme le remarquait en son temps Bruce Morissette, un roman où il est difficile de reconstituer une intrigue et une ligne chronologique. La multiplication des images, la froideur et la monotonie du style qui achèvent de tout aplanir n'incitent pas à découvrir un sens général à l'ensemble et ne favorisent pas une stabilité sémantique. Toutefois, à y voir de plus près, toutes les descriptions de ce livre insistent beaucoup sur la jalousie du mari qui devient le fil d'Ariane qui relie tous les épisodes du récit. C'est vrai que l'intrigue est difficilement démontrable et résiste farouchement à toute tentative d'élucidation mais elle est implicitement présente et s'organise essentiellement autour d'un sentiment de jalousie qui apparaît au lecteur grâce à une description méthodique, minutieuse, insistante et pleine de symboles.

¹⁷² Ibid, p.196.

C- Robert Pinget

Il est clair que la description chez Robbe-Grillet est le produit d'un regard méticuleux qui voit les choses et les personnages avec insistance et précision et qui les décrit dans leurs mouvements et dans leurs mutations. Cette attitude descriptive qui est basée sur le visuel contraste beaucoup avec la description dans l'expérience romanesque pingétienne. Cette expérience correspond à la non-reconnaissance, au règne du vide de l'identité qui sont l'expression d'un échec visuel à l'intérieur de la quotidienneté. Pour illustrer ce propos général sur la faillite du regard et du dévisagement, il nous semble utile de revenir à *L'Inquisitoire*. Dans ce texte, l'inquisiteur demande à plusieurs reprises au domestique de décrire des personnages vivants. Le domestique s'exécute mais ses descriptions sont sommaires et n'atteignent jamais le visage du sujet. Les détails qu'il prodigue échappent le plus souvent à la demande d'une représentation visuelle précise telle qu'elle est formulée par l'inquisiteur :

« Comment sont-elles physiquement

Qu'est-ce que vous voulez dire

Décrivez-les

Mademoiselle Sylvie est assez grande elle a les cheveux bruns assez courts, elle a un grand nez qui accroche comme elle dit ou comme elle disait quand je pouvais encore un peu discuter (...)

Décrivez Douglas Hotcock

Il est plutôt grand maigre il a les cheveux frisés gris il doit plaire aux femmes (...) il a les yeux bleus je crois et sa bouche et son nez ma foi je n'en sais rien (...)

Décrivez les autres

(...) Michel Donéant

Une crevure pâle avec des cheveux longs blonds et des mains maigres, ces demoiselles l'aimaient bien il n'arrête pas de causer (...).»¹⁷³

Dans ce passage le domestique évoque avec une neutralité déconcertante quelques traits du visage seulement et n'entre pas dans les détails. Il ne s'agit pas du tout d'un travail de portraitiste mais il s'agit d'une description élémentaire qui met en évidence l'impossibilité d'accéder à une figuration de l'individu. Le visage s'efface et se transforme en une silhouette qui laisse planer le doute et l'ambiguïté.

¹⁷³ Robert, Pinget, *L'Inquisitoire*, Minuit, Paris, 1962, pp.65-67.

Cette technique qui consiste à éviter le visage de la part du narrateur est une matrice dans l'écriture pingétienne, une matrice qui traverse tous ses textes. Les personnages ne possèdent pas de « face » ou une identité physique bien décrite. Ils sont incarnés le plus souvent dans une voix et se définissent par des noms. Dans *Passacaille*, par exemple, l'épouvantail devient le symbole de cette non-reconnaissance puisqu'elle renvoie justement à une pure silhouette non discernable, privée de visage. Le narrateur de *Mahu* est confronté lui aussi à la même perte d'identité. Cette perte est ressentie au cours d'une activité masculine quotidienne : le rasage. La mousse à raser couvre son visage qui disparaît sous son regard, un regard qui n'aperçoit qu'un petit morceau de peau autour des yeux :

*« Quand on se rase on voit bien que la vie est foncée. On met du savon sur les joues, on fait mousser sur les joues, on fait mousser, sous le nez, sous le menton, sur les joues, on fait masser sur les joues sur le nez, on fait mousser sur le front on fait mousser, on fait mousser et on n'a plus que les yeux et une toute petite bande autour des yeux et cette petite bande est foncée c'est la peau, il reste cette peau très, très foncée autour des yeux, est-ce que je suis un peau rouge, non c'est ma peau vive. Comme elle est foncée ! C'est singulier, on se rase tous les jours et c'est aujourd'hui seulement qu'on voit. »*¹⁷⁴

Cette situation de non-perception, de non-reconnaissance est d'autant plus troublante que le narrateur affronte ici une image extrêmement familière : la sienne. La répétition de cette situation de face-à-face avec soi-même n'engendre qu'un sentiment de confusion. Le regard devient l'instrument privilégié d'une possible « aliénation » car il provoque un trouble tellement fort que le narrateur songe à « se couper les yeux ». Ce geste destructeur est l'expression d'un regard qui dit l'absence et l'aveuglement de soi-même et qui exprime en même temps le dédoublement du narrateur, qui, en se regardant dans le miroir admet, en effet, l'existence d'un être différent de lui-même : « *vous en face de moi qui se rase* ». A partir de la description d'une situation quotidienne et banale (le rasage) l'intrigue de ce roman devient porteuse d'une ambigüité sémantique tout à fait intéressante, car la dimension de la réflexivité et celle de la réciprocité se conjuguent en elle.

¹⁷⁴ Robert, Pinget, *Mahu ou le Matériau*, Robert Laffont, Paris, 1952, p.209.

Dans ce monde de « l'inaperçu » on décrit, on parle et on répond à l'exigence de l'expression verbale. La parole précipite l'aveuglement du narrateur qui ne voit pas parce qu'il répond précisément à quelqu'un qui provoque l'émission de la parole et souligne par là sa propre soumission à sa loi, à l'instar du domestique de *L'Inquisiteur* qui nous dit explicitement que : « *la vérité, c'est d'avoir sous les yeux quelque chose qu'on ne voit pas parce qu'on a autre chose à faire* »¹⁷⁵.

Cette vérité de « l'inaperçu » qui se trouve aux prises avec une parole, aux prises avec un flux verbal inépuisé, apparaît également dans la pensée de Blanchot. Il écrit un texte intitulé « la parole quotidienne » où il insiste beaucoup sur l'éloignement du regard, qui ne voit pas des choses qu'on a quotidiennement sous les yeux. Selon lui le visuel, le regard sont souvent absorbés par le monde quotidien, un monde qui vide le regard de sa profondeur et de sa signification. Même la parole est « non parlante », vaine et inévitable. Le langage de tous les jours empêche la révélation d'une vérité brutale. Il se définit, dès lors, comme un langage en suspens :

*« L'ennui, c'est le quotidien devenu manifeste. Par conséquent, ayant perdu son trait essentiel-constitutif-d'être inaperçu. Le quotidien nous renvoie donc toujours à cette part d'existence inapparente et cependant non cachée, insignifiante parce que toujours en deçà de ce qui la signifie, silencieuse, mais d'un silence qui s'est déjà dissipé, lorsque nous nous taisons pour l'entendre et que nous écoutons mieux en bavardant, dans cette parole non parlante qui est le doux bruissement humain en nous, autour de nous. »*¹⁷⁶

La description chez Robert Pinget est non-visuelle parce qu'elle est conditionnée par les lois rédhitoires du quotidien. Le regard ne peut s'émanciper et ne détient le pouvoir qu'en dépassant ces frontières. En deçà de ces frontières, le visage et les objets demeurent marqués par la fatalité de l'indétermination. Cette indétermination ne signifie pas l'absence de l'intrigue dans l'œuvre de Robert Pinget. C'est vrai que la parole prédomine le texte, c'est vrai que les événements se font rares et c'est vrai que les romans de Pinget sont le plus souvent marqués par l'excès et le superflu, mais il se passe toujours quelque chose (une disparition, une quête, un meurtre...) et ce quelque chose est souvent banalisé à cause d'une description non-parlante, non-visuelle et qui n'entretient aucun rapport entre le sujet et l'objet. Et c'est sans doute ce qui explique

¹⁷⁵ Robert, Pinget, *L'Inquisiteur*, Minuit, Paris, 1962, p.87.

¹⁷⁶ Maurice, Blanchot, « La parole quotidienne », *La Nouvelle Revue*, Paris Juin 1962, p.361.

que nous avons cette impression en lisant *L'Inquisitoire*, par exemple, qu'il ne s'y passe rien ou qu'il ne s'y dit que du non-dit.

Dans cette œuvre la description ne facilite pas la compréhension de l'intrigue et ne permet pas de comprendre le secret de la disparition de l'intendant du château de Broy. Le domestique passe en revue les meubles et les objets qui se trouvent dans les différentes pièces du château sur un ton tellement monocorde que l'identité même des objets en vient à s'effacer. C'est une description qui revêt la forme d'une simple énumération ou d'un inventaire, une description qui annule en quelque sorte tout ce qu'il y a de singulier et d'expressif dans l'objet. Celui-ci n'a droit qu'à une simple présence neutre. Le domestique énumère, il ne décrit pas, il ne fait pas de commentaires, il se détache de l'objet et le place à distance :

« *Poursuivez*

Bon ensuite il y a l'angle on est sur le mur côté jardin, avant la première fenêtre il y a un grand sous-verre avec tous les insectes les sauterelles les scarabées tout et au-dessous une petite console peinte rouge et bleu rustique, je crois que ça devait être une table que les deux pieds de derrière ont été sciés, il y a dessus une pendule sous sa cloche comme on voyait dans le temps elle représente un bonhomme qui la tient d'un bras, plutôt il la pose sur une manière de tronc d'arbre et à gauche une femme en tablier approche son oreille pour écouter et je ne l'époussetais pas la cloche est armétique comme on dit, ensuite (...).»¹⁷⁷

Le narrateur ne s'engage pas dans son énumération. Il se distancie de l'objet qui répond à un simple impératif technique de nomination et recensement. Le domestique évite d'interpréter les objets qu'il décrit et se contente de nommer. Il a sûrement peur que les interprétations soient reprises par l'inquisiteur et soient utilisées pour l'accuser. Donc l'objet pingétien est définitivement perdu pour le sujet. Pour cela l'intrigue policière de ce roman n'avance pas, se fige et se pétrifie parce que les descriptions « ennuyeuses » et « neutres » du domestique ne favorisent pas le déploiement de l'intrigue mais favorise plutôt sa stigmatisation. Or il est important de souligner que la stigmatisation de l'intrigue ou son figement ne signifient pas son absence ou sa disparition. Sa présence est incontestable car elle se faufile tout au long du récit, sauf que cette

¹⁷⁷ Robert, Pinget, *L'Inquisitoire*, Minuit, Paris, 1962, pp. 364-365.

présence n'est pas aussi visible parce que la description envahit tout le texte et ne dit pas l'intrigue. C'est le lecteur qui doit tout deviner en questionnant les descriptions faites par le domestique. Ce dernier évite les interprétations et lègue cet effort au lecteur pour ne pas être incriminé par l'inquisiteur.

Cette distanciation entre l'objet décrit et le sujet parlant devient dans d'autres textes une structure intrigante. *Quelqu'un* en est l'exemple parfait. Dans ce texte le narrateur est en recherche permanente d'un papier qu'il a perdu. Ce papier qui devrait être logiquement l'objet quotidien de prédilection pour le narrateur, puisque celui-ci passe son temps à écrire, a disparu. Une relation de manque fondamental s'installe dans le récit, la perte du papier devient le moteur de la narration et sa raison d'être. Le sujet a égaré non pas seulement « un » objet, mais « son » objet préféré et ce sentiment de perte est d'autant plus aigu qu'il concerne le matériau de l'écriture du narrateur, donc sa raison d'être.

Au cours de sa quête, le narrateur découvre, comme pour la première fois, les objets qui constituent et qui meublent l'espace de la quotidienneté. La présence d'une chaise qui ne se trouve pas à sa place habituelle suscite le trouble et l'inquiétude du narrateur :

*« Cette fois-ci ça me revient. J'ai vu la chaise sous le marronnier, je l'ai vue seulement à ce moment. J'aurais dû la voir depuis longtemps. Je me suis demandé ce qu'elle faisait là, on ne la sortait jamais, ce n'était pas celle de Mademoiselle Reber. Mais oui, je ne l'évite pas. C'est la seule personne qui se tient un peu au jardin l'été. Mais elle a sa chaise de rotin vernie rouge, pas une de ces moches petites vertes, et celle-là on l'entretient. »*¹⁷⁸

La chaise résiste farouchement à la raison du sujet. Elle fuit toute explication raisonnable et son existence comme présence élude toute forme de logique. La présence décalée de l'objet devient source de tension dans le récit et y insuffle une atmosphère d'inquiétude et de désarroi. Le narrateur éprouve le besoin impérieux de savoir : *« pourquoi [cette chaise] est-elle là. »* Une question qui reste suspendue, sans réponse : *« Je ne pouvais pas le savoir pourquoi cette chaise était là »,* nous dit-il plus loin. La perte de l'objet est associée au manque du regard, à la défaillance visuelle du

¹⁷⁸ Robert, Pinget, *Quelqu'un*, Minuit, Paris, 1965, p.41.

protagoniste. Cette non-visibilité de l'objet dit et exprime l'aveuglement du narrateur et met en exergue une psychologie pleine de doutes et de fébrilité. Chez Camus, par contre, l'objet occupe sa place ordinaire. Il existe et ne se trompe jamais de lieu. C'est pourquoi il refuse la possibilité de la perte. Il y a une certaine connivence, un certain rapport, une certaine fascination entre le sujet et « son » objet. Une relation d'inséparabilité fondée sur un regard rassurant et sécurisant.

Cette complicité « dangereuse » qui a été longuement critiquée par Alain Robbe-Grillet est absente dans l'œuvre de Pinget où il y a une tendance nette à la mise entre parenthèse de l'objet quotidien, qui correspond à la mise à l'écart du sujet et de son identité en tant que sujet qui voit le monde et communique avec lui. Dans le même contexte de cette réflexion, Maurice Blanchot souligne l'importance de cette désolidarisation entre le sujet et l'objet et l'importance du caractère indéterminé de la quotidienneté :

*« Le quotidien échappe. Pourquoi échappe-t-il ? C'est qu'il est sans sujet. Lorsque je vis le quotidien, c'est l'homme quelconque qui le vit, et l'homme quelconque n'est ni proprement parler moi ni à proprement parler l'autre, il n'est ni l'un ni l'autre, et il est l'un l'autre dans leur présence interchangeable, leur réciprocité annulée, sans que, pour autant il y ait un « je » et un « alter ego » pouvant donner lieu à une reconnaissance dialectique.»*¹⁷⁹

Pour Blanchot ainsi que pour Pinget le quotidien n'est pas un lieu rassurant, visible et discernable. C'est l'espace du doute et de l'incertitude. C'est un espace travesti par une tension permanente, par des congestions, par des doutes ; c'est un espace qui vacille, qui flotte, qui ouvre le monde du « possible », un monde où l'intrigue principale est exposée à de mouvements interprétatifs divers, aux prises d'une description tâtonnante, distante, qui nomme les objets et les personnages sans les décrire véritablement. Ainsi l'intrigue chez Robert Pinget est souvent mise sous le signe de l'indétermination, sous le signe de l'invisible, de l'indicible et de l'hypothétique. Michèle Praeger, dans son étude sur les romans pingétiens, a insisté sur cette particularité :

« D'autre part, alors que le probable, signifié par le futur, implique que les chances de réalisation l'emportent sur les risques, le possible, signalé par le conditionnel, fait apparaître que les chances de non-réalisation équilibrent

¹⁷⁹ Maurice, Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, Paris, 1969, p. 364.

jusqu'à les compromettre dangereusement les chances de réalisation du projet livresque des personnages, mais aussi du projet livresque pingétien lui-même : « Ce qui est dit n'est jamais dit puisqu'on peut le dire autrement. » (Quelqu'un, p. 45.). »¹⁸⁰

En ce sens le conditionnel dans *L'Inquisiteur* est l'expression d'une réalité non vue, imperceptible, une réalité fugace, inconstante et plurielle : ce qui est non vu, ce qui est invisible, nous sommes forcés de le considérer en tant qu'existence purement hypothétique. Dans ce livre la description est l'expression d'une tension entre un inquisiteur avide d'informations et un domestique qui parle et qui décrit avec une neutralité agaçante et sans convictions réelles. Contrairement à Balzac qui traite la description de l'espace comme un sujet à part entière, ne laissant à l'action et à l'analyse psychologique qu'un rôle secondaire ou décoratif, Robert Pinget n'utilise de l'espace que les propriétés théoriques et abstraites. Aucun lieu n'est privilégié : le récit s'attarde autant à l'aménagement de l'étable qu'à la modification de la cheminée du salon. La vision reste indifférenciée, parce qu'elle est sans but. L'œil du domestique parcourt l'espace à la façon d'une caméra, exploitant les ressources du panoramique et du gros plan. Mais l'intrigue du roman reste figée, statique, aucune information, aucune description ne permettant son éclaircissement. Tout est combiné pour rendre la disparition de l'intendant mystérieuse. Son identité et les circonstances de sa disparition restent cachées, à l'image du billet indéchiffrable découvert par le domestique dans sa chambre.

Il ressort des exemples analysés que la description est un outil dont le rôle serait d'éclaircir les contours énigmatiques de l'intrigue : dans *Le Voyeur* la description tente d'élucider les circonstances de la mort de Jacqueline. Dans *L'Échec de Nolan* la description vise également à dévoiler les différentes facettes du défunt et de comprendre les détails encore obscurs de « l'accident » aérien qui a coûté sa vie. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet, le narrateur décrit lui aussi les objets et les personnages pour fonder les soupçons de jalousie qui le hantent dès le commencement du récit. De même on découvre dans *La Mise en scène* de Claude Ollier des descriptions minutieuses du paysage et des personnages afin d'éclaircir les péripéties mystérieuses qui entourent l'assassinat de Jamila. Le trait commun qui réunit toutes ces œuvres c'est

¹⁸⁰ Michèle, Praeger, *Les Romans de Robert Pinget. Une écriture des possibles*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1987, p.102.

que la description échoue dans son entreprise de clarification et l'intrigue demeure insondable, opaque et embrouillée. Le caractère hermétique de l'intrigue dans ces romans est le résultat d'une tension, d'une indétermination produites par des descriptions itératives qui sèment le doute et l'incompréhension parce qu'elles sont investies par le phénomène intrinsèque de la Réécriture.

5- Réécriture et Tension dans le nouveau roman

Etudier la réécriture « dans, à travers » le nouveau roman, ou « autour » de lui ne signifie pas que nous envisageons de proposer une approche de plus du nouveau roman. Il ne s'agit pas de revenir sur sa définition¹⁸¹, ni même de poser à nouveau l'éternelle question de son existence. Il s'agit pour nous de destituer le présupposé théorique qui consiste à dire que l'intrigue est un concept désuet qui a été écarté par les nouveaux romanciers pour favoriser la suprématie de la forme. Dans cette perspective la réécriture est une forme textuelle intéressante dans la mesure où elle exhibe et fait prévaloir d'une manière irrécusable la présence de l'intrigue et les mécanismes de sa construction. Cette exhibition de l'intrigue par la réécriture passe par les relations d'apaisement et d'excitation qu'elle entretient avec la tension générée par les textes.

Avant d'analyser ces liens d'interdépendance et avant d'aborder la question de la réécriture chez les nouveaux romanciers, il faut savoir que la réécriture est un procédé que nous rencontrons dans toute la littérature, et notamment dans la modernité, depuis Joyce jusque Borgès ; mais elle s'épanouit particulièrement dans le nouveau roman, et s'enrichit de la diversité de ses auteurs. Ce qui explique que notre étude portera plus sur les nouveaux romanciers que sur le nouveau roman bien que nous puissions démontrer combien, par la réécriture, ces auteurs restent, malgré tout, proches les uns des autres. Or, l'objectif que nous visons est différent et plus spécifique. Il s'organise autour d'une problématique beaucoup plus pointue, à savoir l'interaction entre réécriture et intrigue.

La réécriture travaille le texte. Elle le découpe, le détourne, le déforme, ou le cite avec un respect obstiné. Mais dans les deux cas elle fait subir aux mots réécrits un traitement, des transformations, un enrichissement, une dynamique de mutations et de variations qui affectent le récit. La tension monte inexorablement quand la réécriture devient la structure générale qui fonde un roman. C'est le cas dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, un livre entièrement basé sur la réécriture du meurtre de la petite fille. Cette réécriture est laconique, fragmentaire, contradictoire, taradée par les ellipses, travestie par des versions incertaines et paradoxales. Cette réécriture fait émerger dans le texte une tension permanente, une tension qui obsède Mathias, qui l'affecte psychologiquement et qui détermine ses actions. Tout le livre est en quelque sorte la

¹⁸¹ Sa définition reste en effet encore vague. Caractérisé, à l'origine, par l'absence de personnage ou d'intrigue – deux critères assez mineurs pour des auteurs chez qui la forme domine le sens -, puis par la mise en abyme, les générateurs ou les anagrammes, le nouveau roman cherche toujours son gène familial.

reproduction d'une scène tragique orchestrée par un personnage qui ne cesse de récrire le meurtre d'une petite fille.

La photographie de Jacqueline que Mathias découvre chez Madame Leduc déclenche en notre voyageur une série de renvois à la scène tragique. Incapable de se maîtriser, il ne voit pendant quelques instants que l'image objectivée de son sadisme latent, il imagine une scène érotique où Jacqueline-Violette serait attachée : « *au pied du pin, les herbes sèches commençaient à flamber, ainsi que le bas de la robe de cotonnade. Violette se tordit dans l'autre sens et rejeta la tête en arrière, en ouvrant la bouche. Cependant Mathias réussissait enfin à prendre congé (...).* »¹⁸² La photographie stimule ainsi les pulsions érotiques et sadiques du voyageur qui s'agitent et s'animent d'une façon irréversible et incontrôlable à tel point que le héros se sépare de la réalité pour se projeter dans un monde imaginaire dans lequel il réalise et actualise ses propensions sexuelles et criminelles, d'où l'émergence d'une victime fictive (Violette) dont la position et le sort sont identiques à ceux de Jacqueline. La photo s'érige en leitmotiv dans différentes séquences du roman et fonctionne comme un stimulus des pulsions meurtrières de Mathias et comme la mise en abyme d'une scène de crime.

De même, la description du cadavre de la grenouille (p.91), renvoie, par un effet de miroir et d'analogie, au cadavre de Jacqueline et la tache grise de l'animal pourrait, métaphoriquement symboliser le sang dégagé par le corps de Jacqueline après sa mort et pourrait éventuellement renvoyer à la tache laissée par la victime après l'éjaculation du sperme suite à la scène de viol qu'elle a subie. En somme, tout le texte est structuré sur la reproduction imaginaire, verbale ou actionnelle d'une scène initiale, originelle, tragique que le narrateur ne décrit pas parce qu'elle recouvre des images et des actions brutales et choquantes : un vendeur de montres qui a attaché, dépouillé, violé, torturé une petite fille avant de jeter, sans merci, son corps nu dans la mer pour qu'il soit dévoré par les crabes. La brutalité de cette scène empêche toute représentation littéraire et s'enlise plutôt dans les discours éparpillés des personnages car : « *la brutalité est sans visage, sans parole ni sens. Elle ne s'exhibe pas par une scène, ne se cache pas derrière un écran. Issue de la combinaison d'une force et d'un hasard, elle ne constitue même pas un événement. Elle est un trou, un blanc, dans la représentation.* »¹⁸³ La

¹⁸² Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Minit, Paris, 1955, p.55.

¹⁸³ Marie-Thérèse Mathet, *Brutalité et représentation*, L'Harmattan, Paris, 2006, p.10.

violence que recèle la scène du crime récuse radicalement toute théâtralité, toute représentation descriptive ou narrative.

A partir de là, tous les éléments du récit, toutes les descriptions et toutes les conversations dans le texte s'organisent autour de la scène de l'absence pour réécrire, pour reproduire implicitement, métaphoriquement et indirectement le crime de Mathias. Mais cette réécriture est douloureuse, pleine de tension et de crispation. Elle affecte la sensibilité de Mathias qui semble être obsédé par le crime qu'il a commis à tel point qu'il interprète d'une façon presque malade tout ce qui l'entoure (objets, personnages, les lieux...) comme des signes compromettants, comme des indices qui disent sa culpabilité, une culpabilité obsédante, qui le hante et qui ne relâche pas son étreinte. La réécriture devient ainsi non seulement un procédé technique pour reproduire une scène absente sur le plan narratif, mais elle assume de plus un rôle essentiel dans la dramatisation des événements, dans le développement de la tension véhiculée par le personnage principal et permet aussi de montrer que l'intrigue dans ce roman, bien qu'elle ne soit pas narrativement présentée, est au fond bien vivante, bien présente, se tisse et se développe grâce à la réécriture structurelle de la scène du crime.

Dans d'autres romans la réécriture sert à apaiser la tension véhiculée par la narration. On peut dire qu'elle fonctionne comme un amortisseur, comme un catalyseur qui évite l'éclatement des événements et la dégénérescence des situations conflictuelles. Ce phénomène s'étend dans *Le Maintien de l'ordre*, un roman entièrement fondé sur l'esthétique de la réécriture. Tout le texte représente la mise en scène d'une même situation, celle d'un administrateur européen enfermé dans sa chambre, de peur d'être assassiné par deux agents de police qui le guettent sans répit. Cette situation constitue la trame structurelle qui circule dans tout le récit. Elle circule et subit chaque fois des variations d'intensité et des changements de posture. Donc tout le texte est une sorte de reproduction cyclique d'une situation embarrassante vécue par un administrateur européen, une situation qui obéit à un schéma très précis mettant en exergue le glissement et l'effondrement de la tension. L'apaisement et l'extinction de la tension sont toujours accompagnés par des éléments répétitifs utilisés par le narrateur pour décriper, pour dissiper provisoirement une atmosphère de peur accablante et pour éviter que la tension ne soit relayée par des événements tragiques (l'image de la mer et du ciel qui se confondent et se divisent + le petit garçon qui arrose l'herbe + le bruit de la ville et le ronronnement des voitures et de l'omnibus qui résonnent dans sa chambre + la consultation du temps...).

En effet, dès l'incipit du roman la tension atteint son paroxysme, « *le risque est bien trop grand* », l'administrateur accablé et frustré se demande « *combien de temps se prolongerait l'attente ?* »¹⁸⁴. Il imagine des scénarios tragiques : « *A moins qu'ils ne décident soudain de brusquer les choses et d'en finir sur-le-champ.* »¹⁸⁵ La description des effets sonores dans l'ascenseur (p.18) révèle la présence redoutée des policiers, l'imminence de l'événement et met en relief l'ascension fulgurante de la tension. Or, soudainement « *le calme est revenu* » (p.19), la tension se dissipe et le silence n'est accompagné que par « *l'écho assourdi des bruits de l'avenue qui parviennent encore par l'entrebâillement de la porte.* »¹⁸⁶ Ainsi tout le livre est-il investi par des éléments répétitifs qui jouent un rôle essentiel dans la rémission de la tension et dans l'atténuation des congestions, provoquées et causées par une présence policière systématique et stressante.

A la page 46, par exemple, nous passons sans transition d'une scène d'accident : « *la voiture était immobilisée au milieu de la route (...).* »¹⁸⁷ à une description surréaliste et pleine d'imagination des vagues blanches. Ce basculement entre le réel et l'éphémère, entre le tumultueux et le serein, entre l'implacable réalité et la douce évocation de la nature, constitue un leitmotiv d'écriture qui organise l'ensemble du récit. Le lecteur se situe entre deux phases, entre deux moments distincts et disproportionnés au niveau de l'intensité dramatique, il est pris dans les mailles d'un système qui favorise l'inachèvement, la déception, l'inaccomplissement... La plupart des scènes qui s'inscrivent dans la texture du récit commencent d'une manière brutale, exposent des situations époustouflantes qui amorcent des éclatements, des renversements, des revirements... Néanmoins, les événements que le récit prépare doucement et avec beaucoup de subtilité et de détails peinent à s'achever, peinent à se réaliser pleinement et se trouvent le plus souvent disloqués, suspendus, figés pour tracer une autre ligne d'écriture qui aurait comme objectif d'atténuer l'intensité dramatique que dégage la scène et pour accentuer le mystère qui caractérise le récit.

Ainsi la réécriture devient-elle un dispositif efficace qui permet de maintenir le suspens en amenuisant la tension, en adoucissant l'intensité des événements et ceci en recourant à des motifs descriptifs qui déplacent la perspective narrative et qui

¹⁸⁴ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p.15. (édition d'origine Gallimard, 1961).

¹⁸⁵ Ibid, p.15.

¹⁸⁶ Ibid, p.19.

¹⁸⁷ Ibid, p.46.

fonctionnent comme des amortisseurs qui inhibent l'éclatement des événements et le passage à l'acte des policiers, un passage à l'acte qui serait fatal et pour le narrateur et pour le récit. Or ce dispositif comporte des failles, des brèches ; parfois l'événement se produit, se réalise pleinement, atteint son point culminant, à l'image de cette bombe qui éclate « à la pointe nord de la ville au numéro 17 de la rue Lalla-Safia »¹⁸⁸, une explosion violente qui a précipité les événements, qui prennent une tournure dramatique mais aussi dynamique après l'état de mollesse et d'attente dans lequel était plongé l'administrateur seul dans son appartement. Après la page 122, après l'explosion tout le quartier s'anime, les gendarmes se déploient, imposent un couvre-feu, l'électricité ne fonctionne plus, les patrouilles de police se multiplient. Tout le quartier s'agite, s'active, les voisins « que la curiosité avait poussés [étaient descendus] dans la rue malgré le couvre-feu »¹⁸⁹, la tension s'attise, les esprits s'enflamment, mais « il y avait peu de nouvelles à commenter, (...) personne n'avait rien d'intéressant à dire »¹⁹⁰. Dans le bureau du commandant « tout était calme », les discussions ne portent pas sur l'attentat de la veille, ils avaient peur d'aborder un sujet aussi sensible pouvant les compromettre dans un contexte politique aussi tendu et dans un pays où la liberté est muselée :

« Le commandant ne s'était pas départi de son humeur de la veille : nerveux, cherchant ses mots, ne les trouvant pas, il a fait une tentative maladroite pour renouer la discussion, puis l'a abandonné lui-même très vite, de crainte, en s'emportant, de prononcer des paroles malheureuses susceptibles d'infléchir le débat dans un sens contraire à ses desseins. »¹⁹¹

Après l'explosion de la rue Lalla-Safia, les gendarmes découvrent le lendemain une autre victime, « écrivain public était étendu sur la chaussée, la nuque percée de deux trous minuscules »¹⁹² Le commissaire Lacoste et ses collègues étaient sur les lieux du drame pour enquêter et trouver le coupable. Mais « au bout d'une longue attente, l'ambulance est venue et a emporté le corps »¹⁹³ sans que cette affaire de meurtre soit élucidée ni pour le narrateur ni pour l'opinion publique. La police ne dit rien, ne montre rien, emporte la victime sans communiquer aucune information. L'incompréhension

¹⁸⁸ Ibid, p.122.

¹⁸⁹ Ibid, p.133.

¹⁹⁰ Ibid, p.143.

¹⁹¹ Ibid, p.143.

¹⁹² Ibid, p.144.

¹⁹³ Ibid, p.144.

règne, beaucoup de doutes s'installent, une tension diffuse se propage. Après ces deux événements tragiques nous avons l'impression que la police de ce pays est l'instigatrice de ces meurtres pour des fins politiques qui nous échappent. La police devient une source de menace oppressante qui fait peur, qui au lieu d'éclaircir les circonstances des crimes, s'évertue à les étouffer et à gommer tous les indices, toutes les traces, à l'image de ce vieillard qui « *est sorti d'une maison (...) avec un balai, une serpillère et un seau d'eau* »¹⁹⁴ pour nettoyer le lieu du crime et permettre ainsi aux policiers de repartir « *dans un ronflement de moteurs* ».

Après les drames sanglants qui reflètent un paysage politique corrompu, nous revenons à la configuration narrative du début : « *la grosse Buick est [re] apparue* », Perez et Marietti, sont là « *à trente mètres de l'entrée de l'immeuble* », en train d'espionner le narrateur et d'exercer sur lui une pression sournoise, lente et continue. Ils auraient pu l'éliminer facilement, mais ils prennent du plaisir à le torturer psychologiquement en l'intimidant, en guettant ses moindres faits et gestes. Ils visent plutôt sa compromission, son adhésion silencieuse à l'ordre de l'oppression. Leurs gestes sont rares et routiniers, ils bavardent, fument, lisent le journal, tandis que le narrateur est en proie à un sentiment de terreur obsédant, la mort est au-dessous de l'immeuble, elle le guette à chaque instant, à tout moment de la journée.

Ce texte est donc la mise en scène d'une situation épineuse au cours de laquelle un administrateur européen est surveillé quotidiennement par deux policiers à l'attitude provocante. Cette mise en scène s'étend sur les trois moments du livre dans un mouvement de réécriture cyclique investi par une tension permanente dégagée par le narrateur, qui est à l'affût de toute action imprévisible de ses geôliers. La reproduction ou la réécriture de cette situation omniprésente est jalonnée par l'apparition inattendue de certains événements dramatiques, comme l'attentat de Lalla-Safia ou le meurtre de l'écrivain, des événements qui rendent l'intrigue du roman plus dynamique, plus mouvementée, ouverte à d'autres possibilités. Il ne s'agit pas simplement de l'histoire d'un administrateur européen espionné par deux policiers mais l'intrigue peut être plus complexe et plus large, il s'agit de tout un peuple qui vit sous la pression, sous la menace, surveillé et guetté en permanence par l'institution policière. Ainsi et dans la mesure où chaque variante est une ouverture à d'autres possibilités d'écriture et d'interprétation, le texte se matérialise comme s'il était le fruit d'un travail de

¹⁹⁴ Ibid, p.144.

corrections et de réécriture à partir d'une première version. Et ceci nous amène au constat selon lequel l'intrigue dans le nouveau roman n'est pas un concept mineur et figé qui sert à promouvoir la suprématie de la forme, mais c'est un concept dynamique, structurel, malléable et ouvert sur des possibilités interprétatives multiples, différentes et parfois imbriquées les unes dans les autres.

Donc, à ceux qui seraient tentés de croire que la réécriture n'est qu'un outil microstructural, occasionnel et aléatoire, on objectera que la réécriture, au contraire est une esthétique qui fonde les intrigues des nouveaux romanciers. On retrouve d'ailleurs, dans *L'Échec de Nolan*, le même phénomène, une réécriture structurelle, qui régit l'intrigue du récit et qui est investie par des variations, par des métamorphoses, par des dissemblances qui font que la réécriture de ce livre ne favorise par l'émergence d'une identité uniforme et précise, « *elle se dit [plutôt] d'éléments qui sont réellement distincts, et qui, pourtant, ont strictement le même concept* »¹⁹⁵ Ce livre est fait de quatre rapports qu'un narrateur anonyme, enquêtant sur la disparition de Nolan, est supposé adresser à l'agence qui l'emploie. Nolan aurait péri dans un accident d'avion, mais son corps n'a pas été retrouvé et l'examen de son emploi du temps n'apporte aucune explication. Le narrateur s'évertue ainsi à enquêter sur cette mort mystérieuse en interrogeant certains témoins qui ont déjà connu le défunt. Mais les témoins ne sont pas coopératifs, ils sont réticents et évasifs. Le narrateur se trouve contraint à provoquer les confidences, à réitérer ses questions, à reformuler ses requêtes afin d'obtenir des éléments sur la personnalité du disparu qui ne gagne guère en précision.

Dans les quatre rapports le narrateur tente d'acculer les témoins à réécrire la scène de la catastrophe aérienne et les incite à donner plus d'informations et plus de précisions sur la personnalité de Nolan. Cette réécriture n'est pas arbitraire, elle obéit à une configuration bien précise où prolifèrent des structures répétitives et variables. L'enquête est menée dans quatre pays différents : en Norvège d'abord, puis dans les Dolomites, en Andalousie et enfin dans une île tropicale. Dans ces lieux exotiques, le narrateur semble être sensible à la beauté des paysages qu'il décrit avec précision :

« C'est un paysage très vert, morcelé, de nombreuses îles au large rompent la continuité de l'horizon, laissant imaginer d'autres terres au-delà des passes et des détroits, d'autres hameaux portuaires à l'unique jetée sur pilotis le long de laquelle accostent les caboteurs, les canots à moteur

¹⁹⁵ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p.53.

*desservant les agglomérations de l'archipel, celles du continent, tous les villages le long des fjords, tous les hameaux de la presqu'île jusqu'à celui, tout à l'extrémité, de Nô.»*¹⁹⁶

Dans ces endroits magnifiques, le narrateur est bien accueilli par ses hôtes. L'hospitalité est de mise, à l'image de Jimenez qui « *reparaît enfin, tenant un plateau chargé d'un sucrier, de deux grands verres décorés d'arabesques jaunes et rouges, d'une théière en étain et d'une assiette de gâteaux secs et de biscuits.* »¹⁹⁷ Mais la convivialité des témoins ne facilite pas la mission du narrateur parce que toutes les personnes interrogées (Jorgensen, Jager, Jimenez...) semblent être contrariées voire embarrassées d'évoquer le sujet de la disparition de Nolan. Jorgensen, par exemple, le seul rescapé de l'accident, un témoin oculaire qui aurait assisté à la catastrophe aérienne, était très dubitatif et très prudent au début de ses conversations avec le narrateur. Il est le plus souvent silencieux et répond sommairement aux questions qui lui sont adressées en disant le plus souvent « Non », un « Non » catégorique qui scande la première partie du rapport. Jager, l'italien, aurait lui aussi connu Nolan qui lui rendait visite de temps en temps. Et malgré cette amitié l'hôte « *semble mal se souvenir, ou fait semblant.* » De même, Jimenez, l'ex-guide et interprète du disparu ne donne pas des réponses précises qui pourraient aider le narrateur dans son enquête. Les réponses qu'il fournit sont très énigmatiques, accentuent les doutes de l'enquêteur et la personnalité du disparu demeure imperméable et imperturbable : « *- Je veux dire... Il suivait une autre idée, souvent, j'en avais l'impression. (...) – je ne sais pas, moi... Il gardait en tête son travail, et en même temps, une autre idée...* »¹⁹⁸

Face à la réticence de ses interlocuteurs, le narrateur se montre patient, résigné et serein : « *le récit, bien que très ralenti, va néanmoins progresser d'un stade encore entre les lignes, jusqu'au point d'orgue.* »¹⁹⁹ L'enquête menée par le narrateur se heurte aussi à un problème langagier récurrent dans le texte. Tous les témoins ne maîtrisent pas facilement la langue française ; ils éprouvent des difficultés au niveau de l'expression verbale :

« Tout aussitôt, issu de la nécessité de découvrir syntaxe et vocabulaire communs, un dialogue boiteux s'engage, fait de propositions inadéquates, le plus souvent interrogatives, restant après l'une après l'autre sans écho,

¹⁹⁶ Ibid, p.13.

¹⁹⁷ Ibid, p.140.

¹⁹⁸ Ibid, p.142.

¹⁹⁹ Ibid, p.31.

jusqu'à ce que deux d'entre elles vibrent en résonance affective et que la langue unique qui les exprime soit adoptée (...) finalement : l'allemand »²⁰⁰

Le bégaiement et le balbutiement des témoins rendent l'enquête beaucoup plus difficile et beaucoup plus compliquée. D'autres motifs jalonnent le récit, impriment à l'enquête un rythme bien singulier entre accélération et ralentissement comme par exemple l'image itérative des jeunes filles (p.10, p. 97, p.144...) dont la présence attire tellement l'attention du narrateur qu'il abandonne momentanément son enquête pour aider par exemple la fille de Jager à faire ses exercices de français ou pour se promener avec les deux nièces de Jimenez – Ida et Inès – sur le chemin de la source.

Tous ces éléments répétitifs que nous avons soulignés s'efforcent en réalité de prendre la photographie non pas d'un individu ou d'une scène, soigneusement découpés, ôtés du contexte, mais la photographie d'un accident, qui représente au fond le nœud de l'intrigue. Dans le champ de la photographie nous voyons Nolan planer entre le ciel et la terre, entre pesanteur et apesanteur. Son corps est lancé en avant, poussé par le vent, « pourtant inexistant ». Mais bien au-delà d'un simple passage anecdotique du vent, c'est un accident très énigmatique autour duquel les doutes persistent et les incertitudes s'installent. La tension s'aggrave car l'intrigue – les péripéties de l'accident- se déroule dans le hors-champ de la photographie, dans la sphère de l'invisible. Mais chez Claude Ollier, comme l'écrit justement Merleau-Ponty, c'est la « *visibilité même qui comporte une non-visibilité* »²⁰¹ et cette visibilité dont il est question et que l'enquêteur essaye de cerner pour éclaircir le non-visible est incarnée dans la personnalité de Nolan qui est en train de passer de réel à légende, n'ayant plus d'existence que dans les quatre rapports établis à son sujet et qui forment les quatre parties du livre :

« Bouche fine, pour autant qu'on puisse en décider. Nez droit, cheveux blonds ou châtain clair, imperméable clair boutonné jusqu'au col, col relevé. Le corps est tordu sur lui-même, torsadé, ainsi en plein élan, une main (la droite) plaquée sur la joue droite, l'autre bizarrement rejetée, ou lancée en arrière, le plus loin possible, comme si l'homme tentait de rattraper en plein vol, au jugé, quelque objet que le vent viendrait d'emporter, un chapeau par exemple, une écharpe, ou une feuille de papier. Dans cette attitude, il donne l'impression de devoir à la fois basculer sur la

²⁰⁰ Ibid, p.92.

²⁰¹ Maurice, Merleau Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1979, p.142.

*gauche et se déporter vers la droite du cliché, attiré simultanément par deux buts contraires, deux forces antagonistes qui chercheraient l'une et l'autre à l'expulser du champ. Et il semble bien que ce soit là, sur cette esplanade, cette digue ou cette jetée, et peut-être même par toute la ville, le sujet vivant le plus malaisé à fixé dans l'instant sur la pellicule. Tel était Nolan – tiraillé. »*²⁰²

Ce portrait connaît tout au long du récit des variantes circonstancielles, ce qui fait de Nolan un personnage légendaire, mythique, difficilement discernable d'autant plus qu'il fait son entrée en littérature, comme un « être jeté » dans le monde « à *mi-parcours entre le ciel et la mer.* »²⁰³ La prise photographique est sujette à l'imprenable, et le sujet devient impondérable, sans place assignée, soumis à l'expulsion, à la tension de lignes de forces insoutenables, sujet en passe d'être divisé ; en voie de disparition. La description de Nolan sur le cliché est celle d'un « vertige fixé », lequel devient bientôt le sujet de la narration, une narration sous la forme d'une enquête. C'est alors que se greffe, sur l'insolite portrait, un second processus narratif aggravant : par une série de subtils glissements qui surimpriment les cadrages, l'accidentelle photographie de la jetée se confond bientôt avec la photographie de l'accident d'avion où Nolan a disparu : « *Il est retombé... S'est effacé... Expulsé – hors de l'espace distordu, disloqué, comprimé, contre le mince plancher métallique et ce réseau de mailles fibreuses, losangés, multicolores...Éliminé... Une chute libre, face au vide, sous la carlingue déséquilibré...* »²⁰⁴ C'est l'amphibologie qui règle ici le passage de la reproduction photographique à l'imaginaire scène de l'avion, c'est-à-dire de l'épreuve témoignant de l'existence de Nolan à l'hypothèse de sa disparition. Ce glissement devient un procédé structurel qui imprègne tout le récit et montre aussi que l'intérêt de ce livre ne réside pas dans la mort spectaculaire de quelque agent d'espionnage ou de quelque détective plus au moins adroit dans ses missions (telles sont, ou ont été les activités de Nolan) ; pas la mort donc, mais la mortalité de l'être, que celui-ci porte et qui le déporte subrepticement, immensément.

Le glissement entre des éléments hétérogènes et distincts devient un motif récurrent qui organise tout le récit. Nous voyons, par exemple, que le sujet second ou secondaire occupe la place au même titre que le sujet principal. Autrement dit, le

²⁰² Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, pp.44-45.

²⁰³ Ibid, p.13.

²⁰⁴ Ibid, p.59.

rapporteur (enquêteur 2) parti sur les traces de Nolan (enquêteur 1) est conduit à suppléer de plus en plus une vacance du sujet, et à confondre le récit de sa recherche avec celui de la disparition de Nolan. De sorte que la ponctuelle dérive qu'on a pu noter plus haut (de l'envol du chapeau à un accident d'avion), devient le principe du livre entier. L'amphibologie gagne du terrain : exhibe son terrain qui est précisément celui du décadage entre Nolan et son rapporteur : similitudes, confusions, superpositions se multiplient. Le quatrième rapport est exemplaire à cet égard. Il annonce que la « *duplicité généralisée [...] devrait aboutir à ne plus enquêter que sur les dits et gestes de l'enquêteur.* »²⁰⁵ Cette duplicité rend la confusion plus persistante. Entre l'un et l'autre, en somme, le lecteur ne sait plus où il en est. Plus exactement, c'est toujours de l'autre dont il est question lorsqu'on croit parler de l'un. Tel est le postulat qui fait du récit de Claude Ollier une entreprise singulière : par définition, c'est une enquête inachevable. Est-ce échec ? Est-ce inachèvement ? Est-ce pareil ? A la vérité, Nolan c'est la puissance N du récit où toutes les interprétations sont possibles.

Pour conclure, force est de constater après les quelques exemples étudiés que la réécriture est un concept d'une extrême flexibilité et qui revêt des formes multiples et différentes. Elle est polyphonique : mélange des voix, de mots nouveaux, mots répétés à reconnaître... Dans le nouveau roman c'est la réécriture intratextuelle qui occupe le haut du pavé ; c'est une réécriture qui ne dispose pas d'outils typographiques comme les italiques pour les citations, mais c'est la répétition qui la met en valeur. Cette répétition est une notion construite par l'esprit qui doit reconnaître dans plusieurs événements (la scène de l'accident / la scène de l'envol dans *L'Échec de Nolan*, l'itinéraire de Lassalle / la piste de Lessing... dans *La Mise en scène*), personnages (Jamila / Yamina, Nolan / Le narrateur, Violette / Jacqueline...) ou choses différentes, un caractère semblable qui lui fera dire qu'ils se répètent, qu'ils se ressemblent, mais en aucun cas qu'ils sont identiques. Cette réécriture intratextuelle favorise aussi l'explosion du récit, l'ouverture et la floraison sémantique du texte qui devient le ferment d'une effervescence interprétative vertigineuse qui crée une certaine tension vorace et inapaisée parce que la réécriture travaille le texte, le mine et le tourmente dans un mouvement perpétuel et renouvelé qui donne à l'intrigue dans ces textes une dimension dynamique, et un caractère dilaté, hypertrophié, ouvert et distendu. Ainsi le nouveau roman n'est plus condamné à l'enfermement carcéral et jaloux d'une politique de la forme, d'une

²⁰⁵ Ibid, p. 219.

revendication hystérique à l'autotélisme, d'une auto-référence forcenée qui, un temps, avait renvoyé tout texte à un texte ne parlant que de lui-même jusqu'à sa caricature.

6- Paroles et tension dans le nouveau roman

Dans le chapitre précédent nous avons pu constater que la réécriture est une forme narrative prisée par les nouveaux romanciers pour récuser la rigueur et la logique du récit traditionnel au profit d'une écriture où prolifèrent des variantes et des hypothèses qui laissent entrevoir un nombre infini de possibilités. Une lecture à sens unique devient absolument impossible, irréalisable. Mais l'intrigue n'a pas disparu, elle foisonne de possibilités narratives et ne se tient plus dans les paramètres des conventions traditionnelles, faisant montre de l'impossible assemblage du pluriel diégétique. C'est une intrigue à ciel ouvert, dynamique, ouverte, susceptible d'arpenter des parcours sémantiques différents voire contradictoires. Et c'est bien l'avis de Jean Ricardou, quand il affirme ce qui suit : « *En le domaine éminemment multiple et instable des variantes généralisées, de la guerre des récits, du conflit des rhétoriques, c'est en vain qu'un récit unitaire tend à se construire [...] Le récit n'a donc pas disparu : au cours de son procès, il s'est multiplié et ce pluriel est entré en conflit avec lui-même.* »²⁰⁶

De cette littérature romanesque, marquée par le vertige de la variation et des coupures dans le *continuum* discursif, l'exemple majeur nous est donné par *Le Labyrinthe* et *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, par *L'Emploi du temps* de Michel Butor et par toute l'œuvre romanesque de Robert Pinget, où il existe un rapport direct entre les errances et les erreurs de la subjectivité de l'instance narrative et l'instabilité du récit. Toutefois, cette ruine ne signe pas la mise à mort du récit et l'abolition de l'intrigue mais elle met en évidence son caractère foisonnant et pluriel. D'ailleurs, l'opinion de celui qui aspirait à devenir le « pape » du nouveau roman, Jean Ricardou, va dans le même sens : « *Entre les textes du Nouveau Roman, nous avons décelé non seulement d'irrécusables parentés de procédures, mais encore, sur l'ensemble, une stratégie commune quant à la mise en cause du récit.* »²⁰⁷

Ce constat est le résultat d'une conception de l'homme moderne en tant que sujet qui appréhende la réalité comme quelque chose de foncièrement ambiguë, dans la mesure où elle est constituée par la masse informe et non-organisée des données du monde. Éprouvant le vertige du flux temporel, ses limites pour appréhender une réalité fuyante, l'écrivain se méfie du savoir mythique qui dominait la narration traditionnelle. Par conséquent les nouveaux romanciers cessent dans leurs écrits d'aspirer à triompher

²⁰⁶ Jean, Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Ed. Seuil, Paris, 1973, p.139.

²⁰⁷ Ibid, p.137.

du temps, qui devient un motif d'errance et refusent la narration omnisciente au sens classique parce qu'ils sont persuadés que l'univers du roman ne peut-être qu'incomplet, plein de vides, fragmenté étant donné que le narrateur ne peut être partout à la fois et tout savoir. A ce propos, Jean Rousset cite Robbe-Grillet : « *D'où est vu cet objet ? Sous quel angle ? Avec quel éclairage ? [...] Le romancier perpétuellement omniscient et omniprésent est ainsi récusé.* »²⁰⁸ Au nom de cette conception, les nouveaux textes se présentent comme des amalgames chaotiques de cellules narratives contradictoires, voire incompatibles, où manquent les éléments de liaison et où sont escamotées certaines informations considérées comme essentielles pour la cohérence et l'intelligibilité du récit. Ce dernier exhibe ainsi l'impossibilité pour l'être humain d'ordonner dans sa conscience toutes les informations qui l'assaillent. Les informations que fait valoir le récit sont le plus souvent lacunaires, incomplètes, désordonnées et traduisent la défaite de la mémoire et l'insuffisance de l'écriture. Cette traduction est actualisée par un système d'énonciation qui subvertit les codes traditionnels du genre narratif et qui met en évidence les hésitations, les tâtonnements, les contradictions, les lacunes d'une narration défailante où il n'est pas toujours possible de déterminer le début et la fin de l'histoire, la concaténation et la chronologie des événements racontés.

De ce fait, la prévalence d'une stratégie énonciative contribue d'une part à la mise en question du récit traditionnel et démontre que l'écriture chez les nouveaux romanciers est une quête infinie qui met en cause la parole faussaire, qui prétend être la représentation d'un sens préalable : « *Ecrire n'est pas la détermination ultérieure d'un vouloir primitif* »²⁰⁹ Les nouveaux romanciers se démarquent donc parce qu'ils cherchent, dans et par la parole écrite, à créer et à faire surgir l'intrigue, en même temps qu'ils réfléchissent et dévoilent le travail même de l'écriture. Or, avant de passer à l'analyse de ce rapport intrinsèque entre la parole et la constitution de l'intrigue dans le nouveau roman, nous voulons rappeler, comme le faisait si justement Arnaud Rykner dans son livre *L'Envers du théâtre* que la parole dans le drame traditionnel est conçue comme une unité cohérente, à « *l'abri de toute intrusion de l'irrationnel* »²¹⁰. C'est un procédé qui joue un rôle essentiel dans l'ordonnance et dans la rationalisation du réel. La parole permet d'uniformiser le réel, de lui octroyer une certaine cohérence et assure

²⁰⁸ Jean, Rousset, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, Paris, 1986, p.155.

²⁰⁹ Jacques, Derrida, *L'Écriture de la différence*, Ed. Seuil, Paris, 1967, p.24.

²¹⁰ Arnaud, Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Ed. José Corti, Seuil, 1996, p.74.

l'enchaînement causal et chronologique des événements. Le dialogue dans le drame traditionnel facilite aussi l'éclaircissement des ambiguïtés, la résolution des énigmes, l'élucidation des secrets et le passage « *d'un désordre initial à un ordre final, fût-il précaire ou insatisfaisant – comme s'il suffisait de parler pour que les oppositions entre les personnages s'apaisent définitivement* »²¹¹

Cette liaison intrinsèque entre la parole et le réel s'est désagrégé avec l'avènement d'une nouvelle conception portée par Diderot qui s'inscrit en faux par rapport aux théoriciens du théâtre de l'époque et écrivait « à contre-courant » : « *Nous parlons trop dans nos drames* ». Il privilégie un langage fondé sur l'art de la conversation et qui soit émaillé par des interruptions, par des ruptures, par des hésitations qui défont systématiquement « *la belle organisation du dialogue traditionnel* »²¹² Par le biais de cette stratégie, le romancier dote le récit d'une ambiguïté dynamique qui empêche la fixation d'un sens univoque et met en relief la dispersion du récit. Cette dispersion que favorise le statut multiple, instable et imprévisible du dialogue imprègne de façon visible les écrits des nouveaux romanciers. Le dialogue promeut l'instabilité, entretient dans le récit une certaine tension provoquée par les interruptions énonciatives de telle façon que l'histoire devient « *l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture.* »²¹³ La compréhension de l'intrigue se fait inéluctablement par le discernement de la parole, par l'étude minutieuse du dialogue qui se noue entre les personnages parce que l'échange verbal entre les protagonistes contient le plus souvent des éléments et des indices très importants pour la constitution rudimentaire de l'intrigue. Nous devrions donc à ce stade interroger le système énonciatif qui régit ces romans pour construire une idée plus claire et plus précise sur les mécanismes de l'intrigue et sur son mode d'existence.

Mais nous savons d'emblée que cette étude va se heurter au trajet labyrinthique de la voix narrative. Les inflexions, les détours, la polyphonie et les interruptions de la voix narrative vont considérablement déterminer la fragmentation du discours narratif, qui, aux prises d'une tension accrue, contribue à l'enlisement de l'histoire racontée. L'effritement du continuum discursif entraîne l'effacement des catégories textuelles, telles que le personnage, l'espace, la durée, l'événement, empêchés alors de devenir

²¹¹ Ibid, p.93.

²¹² Ibid, p.184.

²¹³ Claude, Simon, *Orion aveugle*, Albert Skira, Genève, 1970 (les dernières lignes de la préface).

parfaitement identifiables. Néanmoins, et en dépit de toutes ces difficultés inhérentes au système énonciatif dans le nouveau roman, nous sommes en mesure de montrer que le dialogue est une composante narrative qui favorise l'émergence de l'intrigue et qui démontre sa présence réelle et insoupçonnable dans les écrits des nouveaux romanciers.

En lisant de près *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, nous remarquons que la narration raconte avec précision le voyage professionnel qu'entreprend Mathias dans son île natale pour vendre ses montres. Elle évoque ses trajets, ses visites, ses ventes, ses rencontres sans faire allusion à l'histoire du roman. La narration tend à escamoter tous les indices et tous les éléments qui peuvent compromettre le protagoniste et qui peuvent éclaircir la scène du crime. Ceci s'explique par le fait que la narration dans ce livre n'est pas omnisciente, elle est soumise au contrôle d'un narrateur vigilant, méfiant, qui ne livre au lecteur que des éléments et des informations qui n'ont aucun rapport avec l'intrigue centrale du récit. C'est une narration qui se veut d'une neutralité exemplaire, structurée selon un ordre chronologique établi avec soin par Mathias et qui occulte la représentation narrative de la scène de l'assassinat de Jacqueline.

Face à cette maîtrise narrative qui traduit l'assurance de Mathias, son équilibre et sa solidité, le dialogue met en branle la sérénité et la stabilité du protagoniste. Cette déstabilisation est visible au cours de ses conversations avec les autres personnages. Le dialogue devient un exercice très menaçant, plein de risques, les mots peuvent le culpabiliser, compromettre une innocence fragile et l'entraîner vers des confrontations qui peuvent lui être fatales. Pour cela il évite de développer ses idées et d'achever ses paroles qui demeurent le plus souvent suspendues : « *Le voyageur hochait la tête : « Oui, bien sûr ! » Et, après un silence : « Le malheur des uns... » commença-t-il.* »²¹⁴ Les quelques répliques qu'il énonce au cours de ses rares conversations sont très courtes, très furtives, exprimant l'incapacité du voyageur de traduire verbalement ses pensées vu qu'elles sont très complexes et très embrouillées. Pour mieux nous en convaincre, il suffit d'observer la conversation qu'il entreprend avec l'épouse de Jean Robin, une conversation au cours de laquelle le héros peine à développer correctement ses idées et trouve des difficultés à convaincre son interlocutrice de l'innocence de son mari. (p.181). Cette inaptitude discursive devient plus claire et plus précise lorsque nous voyons la syntaxe et la structure des phrases qu'il utilise se disloquer et se désagréger. Considérons, par exemple, cette réplique prononcée par Mathias et adressée à la femme

²¹⁴ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed. De Minuit, Paris, 1955, p.119.

du pêcheur, dans laquelle nous relevons d'abord l'omission de la particule négative « ne » dans la première phrase et l'absence agrammaticale du pronom impersonnel « il » dans la dernière phrase de la réplique que voici :

*« Bah ! Elle doit pas faire grand mal... Elle n'allait pas jouer trop près du bord, au moins, là où les rochers sont dangereux ? Parfois ça s'éboule, dans ces coins-là. Faut faire attention où on pose les pieds ».*²¹⁵

Le protagoniste devient ainsi incapable de mener jusqu'au bout ses projets discursifs si bien que des absences se glissent dans son discours. Il ne peut offrir que des œuvres inachevées et s'évertue à énoncer des propos maladroits et des noms de personnes qui émanent soit de son imagination soit de son passé. La confusion entre Violette et Jacqueline en est l'exemple le plus frappant. Il y a aussi d'autres passages dans lesquels Mathias invente des noms propres et les intègre bizarrement dans son discours, de telle manière que la confusion qui assaille le voyageur atteint même le destinataire pour affecter par la suite le lecteur qui devrait expliquer la présence de ces noms propres en tenant compte de la psychologie troublée de Mathias et de son complexe, où se mêlent l'érotisme, la terreur de l'échec, la volonté désespérée de passer pour un homme normal. Voyons, à titre d'exemple, l'extrait qui suit :

*«- Et alors ? Je les ai attachés au bourg. N'importe qui peut en faire autant. C'est sans doute Violette qui en mangeait pendant qu'elle gardait ses moutons...
- Qui c'est, Violette ?
- La pauvre Jacqueline Leduc, je veux dire, tu me fais tromper avec tes sottises. »*²¹⁶

Les relations entre le narrateur, l'acte énonciatif et l'intrigue du récit s'avèrent d'une importance indiscutable : c'est la nature même du dialogue, un dialogue traversé par les doutes, les hésitations et les contradictions qui déstabilise l'assurance narrative du récit et qui donne au lecteur des pistes et des clefs pour mieux cerner les éléments de l'intrigue. C'est dans la confusion, dans le discontinu, dans l'hésitation et dans la tension que l'histoire peut germer et peut apparaître de façon plus claire. L'échange verbal entre Mathias et les autres personnages constitue un moment d'une extrême importance sur le plan sémantique puisque le dialogue est pourvoyeur de sens, plein de

²¹⁵ Ibid, p.119.

²¹⁶ Ibid, p.211.

significations et d'allusions à la scène du meurtre et représente aussi le lieu de l'inconscient, de l'incontrôlable et de l'insaisissable. Ecrire devient l'acte cognitif d'un sujet qui essaye d'étouffer une connaissance susceptible de devenir palpable grâce à des instants pulsionnels qui donnent naissance à la parole prononcée / écrite. Le discours devient sinueux, labyrinthique, émaillé par les tensions et par les approximations, mais comme le dit Jacques Attali, dans son essai sur le labyrinthe : « *il est un moyen d'aller à la fois vers la lumière et vers le siège le plus enfoui de la conscience* »²¹⁷.

Dépourvu de tous les attributs du narrateur traditionnel, Mathias s'investit dans la vie de son discours, projetant dans ses paroles l'inconsistance de son savoir, ses hésitations, ses reprises, ses silences et ses contradictions. Les mots échappent à sa maîtrise, lui jouent des tours parfois dangereux et l'entraînent souvent dans des situations embarrassantes où certains éléments de l'intrigue s'éclairent et se clarifient. L'inconscient verbal est le lieu du savoir, le lieu de la tension, de la confrontation, de la perturbation, mais c'est une tension structurelle, parlante, éclairante, qui explique l'indicible et qui éclaire l'invisible, le non-dit, l'enfoui. Au cours de la confrontation verbale avec son témoin potentiel, par exemple, le voyageur perd sa lucidité et sombre dans un état de frustration et d'excitation puisque le sujet de leur conversation s'articule autour de la mort de Jacqueline. Sa conscience s'estompe et s'enlise peu à peu pour s'effriter brusquement en laissant libre cours à l'inconscient qui devient l'unique principe qui gère le comportement et les paroles du voyageur :

« - *Et alors ? Je les ai attachés au bourg. N'importe qui peut en faire autant. C'est sans doute Violette qui en mangeait pendant qu'elle gardait ses moutons...*

- *Qui c'est, Violette ?*

- *La pauvre Jacqueline Leduc, je veux dire, tu me fais tromper avec tes sottises* ».²¹⁸

Cette confusion onomastique entre Violette et Jacqueline, que la psychanalyse appelle un « lapsus » est révélatrice de l'ascension de l'inconscient chez le héros et traduit également ses propensions à la criminalité et la sexualité. Les deux filles partagent un sort tragique commun bien que la scène de viol reste vide et s'arrête au moment où les

²¹⁷ Jacques, Attali, *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Fayard, Paris, 1996, p.86.

²¹⁸ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, Ed. De Minuit, Paris, 1955, p.211.

deux filles sont attachées à l'arbre. Nous avons ici un personnage qui ne se maîtrise plus, incapable de canaliser ses désirs, soumis constamment aux instructions dictées par son inconscient, complètement bouleversé et excité par ses pulsions sado-érotiques. Car comment est-il possible d'expliquer cet amalgame entre Violette et Jacqueline sinon par l'apparition soudaine de l'inconscient de Mathias dans lequel Violette est toujours associée à son sadisme et à sa libido. Jacques Lacan illustre cette idée en écrivant : « *Le sujet qui a refoulé la vérité ne se gouverne plus, il n'est plus au centre de son discours : les choses continuent à fonctionner toutes seules et le discours à s'articuler, mais en dehors du sujet. Et ce lieu, cet en-dehors du sujet, c'est strictement ce qu'on appelle l'Inconscient.* »²¹⁹

De même, au cours de sa discussion avec la patronne du café qui lui a indiqué que Maria, la sœur de la victime, est passée le chercher, nous voyons, à notre grande surprise, le surgissement brusque de l'inconscient de Mathias qui se manifeste par une scène dans laquelle Violette, symbole incontestable de son inconscient, « *attendait au soleil, dans l'herbe, à moitié assise, à moitié à genoux, les jambes repliées sous elle* »²²⁰ l'arrivée de son bourreau. C'est l'échange verbal avec la patronne du café qui a stimulé l'apparition de cette scène imaginaire qui peut être considérée comme la reproduction virtuelle de la scène réelle de l'assassinat de Jacqueline. Cette reproduction se manifeste également juste après le dialogue établi avec Mme Leduc : nous passons sans transition à une scène de violence imaginaire au cours de laquelle Violette est attachée à un arbre grâce à une cordelette pour subir ensuite une agression sexuelle et physique :

*« Malheureusement la dame [Mme Leduc] était bavarde et il dut subir d'interminables histoires qui ne lui servaient plus à rien (...) Violette avait les jambes ouvertes mais appliquées néanmoins toutes les deux contre le tronc, les talons touchant la souche mais écartant l'un à l'autre de toute la largeur de celle-ci- quarante centimètres environ. »*²²¹

Parce qu'elle est le miroir de l'inconscient, parce qu'elle est faite de réminiscences, d'hésitations, de bifurcations et parce qu'elle est porteuse d'une tension palpable, la parole dans *Le Voyeur* récrit de façon tâtonnante et crispante la scène du crime et révèle ce que la narration tend à évincer, c'est-à-dire l'intrigue du récit. Celle-ci se tisse

²¹⁹ Jacques, Lacan, « Les fondations de l'inconscient », *Le Séminaire*, livre 5, Seuil, coll. « Le champ freudien », Paris, 1998, p.101.

²²⁰ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed. De Minuit, Paris, 1955, p.123.

²²¹ Ibid, pp.84-85.

en filigrane dans un système énonciatif marqué par l'indétermination et chargé d'exprimer un doute généralisé. Or c'est dans l'incertitude qu'engendre la parole que les hypothèses concernant l'intrigue s'amplifient et commencent à se dessiner. C'est dans la tension verbale que l'histoire prend forme et que les circonstances de la mort de Jacqueline commencent à se matérialiser de façon un peu plus claire. Dire l'inconscient par le biais du Verbe revient à représenter d'une manière discontinue et implicite l'histoire du *Voyeur*, une histoire qui investit incontestablement le dispositif énonciatif du récit.

D'autres écrivains, comme Claude Ollier, exploitent eux aussi le système énonciatif pour faire valoir une histoire diffuse, une histoire à ratures où tout s'efface pour ré-apparaître sous des formes sporadiques, discordantes et dissonantes. *La Mise en scène*, premier livre publié par Claude Ollier, place, d'entrée et pour longtemps, l'œuvre sous le signe de l'altération, sous le signe de l'indicible, de l'invisible et de l'Altérité. En effet le récit de Claude Ollier procède sans certitudes préalables, se fraye un chemin dans un mode inconnu, ayant des traditions et des coutumes étrangères à celles de l'ingénieur. L'espace narratif fait accueil à l'inattendu, à l'inattendu et récuse d'entrée les prescriptions et les proscriptions. Les frontières du récit ne sont point fixées : l'histoire se meut dans un espace transitif où les contraires cohabitent et avancent ensemble : de fiction à hallucination, d'accompli à inaccompli, de passé à présent, de contiguïté à histoire, le récit tisse le fil de sa toile.

L'écriture s'engage ainsi dans une aventure qui se présente comme un défi dichotomique d'une extrême dangerosité : violer l'espace territorial de l'Autre pour y tracer une piste minière et vouloir comprendre l'inexplicable, vouloir s'immiscer dans des affaires tribales afin d'élucider les circonstances de la mort de Jamila. « L'aventure du récit » est tendue entre répulsion et fascination, prise entre divagations et fabulations, entre infirmités et affinités, égarements et animations. C'est une écriture aventureuse qui joue son va-tout, qui cherche à savoir, qui transgresse les tabous et les interdits et qui remet en question ses prises les mieux assurées que sont les conventions romanesques en inventant de nouvelles formes et en désertant le roman pour faire valoir *le roman de l'autre*.

Cette désertification ne signifie pas la fin du roman mais la naissance d'un récit qui privilégie la mise en scène, le récit d'une approche vouée à cerner, à circonscrire, à circonvenir et à respecter l'irréductible altérité. Finis, dès lors, les compromis et les complaisances d'une narration fondée sur le processus de la démarche comparative, de

l'association, de l'explication. C'est une écriture qui ne s'en remet plus aux perceptions réalistes ni aux solutions génériques, rivés désormais à l'écoute de l'étrange (té) qui la travaille de l'intérieur, la mine et la détermine. L'écoute et l'échange verbal avec l'Autre permettent d'élaborer une écriture de défiance, qui place toute faculté de préhension sous ratures et qui permet de creuser les émotions et les images du monde sensible qui échappent aux catégories répertoriées. *La Mise en scène* semble ainsi s'inscrire dans une perspective voisine de celle que note par ailleurs Jean-François Lyotard : « *Faire droit au différend, c'est instituer de nouveaux destinataires, de nouveaux destinés, de nouvelles significations, de nouveaux référents [...]. Cela exige de nouvelles règles de formation et d'enchaînements de phrases.* »²²²

La parole signe aussi la présence inexorable d'une tension explosive entre un ingénieur d'une curiosité mal accueillie et des interlocuteurs qui s'emmurent dans le silence dès qu'il s'agit d'évoquer l'affaire de Jamila. Cette affaire suscite l'intérêt du narrateur qui se charge à l'intérieur du récit d'enquêter sur cette mort sans abandonner pour autant ses engagements professionnels. Pour bien mener cette enquête et éclaircir l'intrigue, il pose des questions embarrassantes et s'engage dans des discussions mais n'obtient aucune information qui soit certaine et satisfaisante. Le doute, la gêne et l'incertitude s'installent dans le discours de l'Autre. Voici une série de répliques qui reflètent à merveille le mystère, le doute et l'ambiguïté qui caractérisent cette affaire : « - *Elle s'appelle Jamila, je crois, Jamila...(...)* (p.65). » « - *Je ne sais plus qui m'a dit cela... Ah oui : le gamin de la pompe à essence.* » (p.78). » « - *Il paraît qu'elle était sérieusement blessée.* » (p.79) » « - *ça, je ne sais pas... On ne sait pas exactement d'où ils viennent...* » (p.95).

Ces contradictions imprègnent profondément le discours des personnages chaque fois que l'on parle de Jamila. Le lieu du meurtre, par exemple, devient un sujet de discussion entre Lassalle et son interprète Ba Iken, un sujet où s'empilent les hypothèses et les possibilités. Lassalle déclare d'après ses premières « investigations » que le cadavre de Jamila venait de Ait Andiss. Ba Iken met en question cette version et remet en cause cette information et dit explicitement que « *l'infirmier peut se tromper* ». Face à cette incertitude Lassalle interpelle le cheikh par le biais de son interprète pour lui demander son avis sur le lieu et les circonstances du drame. Le cheikh semble être contrarié et refuse de parler en secouant « *la tête et en laiss[ant]*

²²² Jean-François, Lyotard, *Le Différend*, Ed. De Minuit, Paris, 1983, p. 29.

*tomber un monosyllabe : « la » dont le sens est immédiatement accessible : c'est la dénégation absolue »*²²³ Pour mettre un terme à cette conversation qui importune le cheikh, ce dernier «*frappe deux coups secs sur la table*» pour que les serveurs apportent le dîner. De plus, nous remarquons que tous les interlocuteurs de Lassalle ont cette manie commune de minimiser cette affaire. Le brigadier Pozzi et le guide Ba Iken énoncent la même phrase à propos de ce meurtre et s'appuient sur les mêmes arguments pour expliquer la mort de Jamila : «*- ça arrive encore assez souvent, ces histoires-là. Surtout en été, avec cette chaleur. Ça commence comme une dispute anodine et puis ça s'envenime...*»²²⁴ / «*- Tu sais, ça arrive souvent, ces histoires-là... les disputes. Les types se mettent en colère pour un rien. Ils sont énervés... C'est le soleil, la chaleur... C'est toujours comme ça, l'été. Il y a toujours des histoires comme ça, dans toute la montagne.*»²²⁵

La réalité de cette contrée montagnaise, la réalité de l'intrigue principale «*était, selon toute vraisemblance, plus simple*»²²⁶. C'est une réalité induite qui se construit progressivement par le biais de commentaires discursifs qui sont faits par l'interprète qui le guide. Les indices que trouve l'ingénieur au cours de son itinéraire (enquête) n'ont pour lui aucune valeur épistémique, tant qu'un discours commentateur n'en vient expliquer l'origine, la nature et la destination, c'est-à-dire le Sens. Or les commentaires sont le plus souvent tronqués, indécis et correspondent plutôt à «*mise en scène*» fabriquée par l'interprète pour masquer aux yeux de l'étranger le véritable déroulement des faits passés. Cette «*mise en scène*» s'explique par le fait que les événements de la tribu ne regardent pas les étrangers, de façon générale, et ici, de façon plus précise parce que Lassalle est doublement suspect aux yeux de la tribu : une première fois parce que la piste minière qu'il est en train de tracer signifiera pour ces villages jusqu'ici tranquilles l'arrivée massive des camions et des techniciens blancs ; une deuxième fois parce que, survenant peu après le drame déclenché par son prédécesseur (Lessing), il ne va pas manquer de relever les traces des meurtres et de s'en intriguer.

Le meurtre de Jamila et la noyade de Lessing intriguent l'ingénieur. Il se met alors à enquêter mais la réaction collective des gens de la tribu ne facilite pas cette entreprise d'intrusion. Ba Iken, cet ancien militaire qui connaît les deux langues, l'arabe et le français, devient le truchement par lequel l'ingénieur prend connaissance des

²²³ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. De Minuit, Paris, 1985, p. 95.

²²⁴ Ibid, p.79.

²²⁵ Ibid, p.96.

²²⁶ Ibid, p.226.

« réalités » de la tribu. Mais les traductions et les interprétations de Ba Iken ne sont pas fiables. Elles démystifient la réalité et contournent les vérités. L'ingénieur est conscient que son interprète ne dit pas la vérité. Il fait appel au petit Ichou, qui se propose comme aide et essaie d'instaurer une mise en scène contraire à celle de Ba Iken pour faire échouer ses plans : « *Ba Iken fournirait inmanquablement la même réponse... Le seul moyen de savoir serait d'interroger Ichou. Ichou pourrait sûrement répondre, s'il le voulait.* »²²⁷

L'axe principal du livre est donc celui du dialogue entre l'ingénieur et les autres personnages. Le dialogue est pourvoyeur de tension et de crispation. Les interrogations et les remarques de Lassalle déstabilisent les gens de la tribu qui refusent avec obstination de re-enquêter sur ces affaires (le meurtre de Jamila et la noyade de Lessing) et se fient plutôt aux premières versions : « *Faire l'enquête. C'est à Asguine que l'affaire s'est passée. Une dispute... C'est son mari qui l'a frappée : elle avait quitté la maison. Il a voulu la ramener de force. Elle a résisté. Alors il l'a battue et après il l'a frappée avec le couteau. Les gens disent qu'il s'est sauvé.* »²²⁸ A travers les discussions l'intrigue devient beaucoup plus complexe parce qu'elle contient plusieurs éléments qui sont à la fois hétérogènes, contradictoires et dispersés. Mais ce sont des discussions utiles et efficaces. Les conversations échangées avec les autochtones et les indices retrouvés sur la piste permettent d'éclaircir beaucoup d'éléments jusqu'ici jalousement dissimulés par les gens de la tribu. Prudent, l'ingénieur ne pousse pas davantage et n'insiste pas beaucoup sur les contradictions qui émaillent et trouent ces affaires pour respecter le « consensus » tribal et pour éviter un sort tragique. Son prédécesseur était mort, d'ailleurs, parce qu'il avait violé sciemment et grossièrement la loi de ceux dont il était l'hôte.

Comme on peut le constater, l'énonciation dans *La Mise en scène* de Claude Ollier est censée remplir un vide : la parole n'amoindrit pas l'histoire mais elle essaye de la combler, de l'exhiber et d'éclairer les zones d'ombre. L'échange verbal avec les autres personnages vise d'abord à restituer des drames que la population locale essaye d'étouffer pour ne plus en parler. Pour cette raison nous avons une parole pleine d'hésitations, de bifurcations, de reprises et de contradictions, qui miment l'incertitude, le non-savoir. Or c'est une incertitude constructive, significative, qui en dit long sur les circonstances des drames. C'est dans cette parole tergiversante et vacillante que

²²⁷ Ibid, p.228.

²²⁸ Ibid, p.201.

l'histoire se dessine et que les éléments criminels se concrétisent et acquièrent une plus grande visibilité. L'intrigue se tisse et s'accomplit à l'intérieur d'une parole qui se reprend, une parole que l'on veut censurer, une parole porteuse de tension, pourvoyeuse de frictions, troublante et fatale. Le texte est alors conçu comme une chose qui est réelle, dotée d'une matérialité physique et d'une histoire visible grâce à une parole rare, tâtonnante et crispante, et qui entretient avec le monde, non pas des relations de reflet et de similitude, mais plutôt des rapports, et nous empruntons la formule à Dominique Viart, « *d'éclairage et de fécondation réciproque.* »²²⁹

²²⁹ Dominique, Viart, *Une Mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, Paris, 1997, p.33.

A- Robert Pinget : la polyphonie des voix

Avant d'expliciter et d'approfondir cette problématique, nous contextualisons cette analyse en la situant dans un cadre réflexif beaucoup plus élargi, un cadre théorique mis en place par Michael Bakhtine. Ce dernier souligne que le roman est « *un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant.* »²³⁰ Au moyen de cette idée directrice, Bakhtine en est venu à distinguer deux grands groupes de romans : ceux qui exploitent au maximum cette nature polyphonique et ceux qui tentent de l'épurer, voire de l'expulser de leur enceinte. En termes de poétique historique, cette situation donne lieu selon lui à deux lignes stylistiques du roman européen : dans la première, « *le plurilinguisme reste en dehors du roman, mais la détermine comme servant de fond à son dialogue, auquel sont relatés, de manière polémique et apologétique, le langage et l'univers du roman* »²³¹ ; « *la seconde ligne, à laquelle se rattachent les plus grands noms du genre romanesque, introduit le plurilinguisme social dans le corps du roman, s'en servant pour orchestrer son sens.* »²³² La conception bakhtinienne du roman jette une singulière lumière sur l'œuvre de Pinget, qui s'inscrit de toute évidence dans la ligne du roman explicitement polyphonique.

Robert Pinget privilégie le dialogue et s'appuie sur l'art de la conversation qui constitue le matériau fondamental de ses romans. Il s'inscrit dans une démarche poétique qui cherche à parodier les canons de la narration traditionnelle en instaurant un système énonciatif bien ancré qui déjoue de façon radicale les conventions romanesques habituelles. Comme les autres nouveaux romanciers, il se démarque parce qu'il cherche dans et par la parole écrite, à créer et à faire surgir le monde, en même temps qu'il réfléchit et dévoile le travail même de l'écriture. Les déclarations publiques de Pinget vont par ailleurs dans ce même sens : « *La voix, c'est celle que j'entends en écrivant. J'ai toujours dit que j'écrivais pour l'oreille. C'était en contradiction avec ce que disait Robbe-Grillet du regard. J'entends ce que j'écris. Pour moi la voix est très importante.* »²³³ Cette radicalité à première vue irréductible fait de Pinget un cas difficile à aborder.

²³⁰ Michail, Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 407.

²³¹ Ibid, p.190.

²³² Ibid, p.191.

²³³ Robert, Pinget, *Robert Pinget à la lettre*, Ed. Belfort, Paris, 1993, p.224.

Il se dissocie des formes poétiques dites « traditionnelles » et invente une narration fondée sur l'improvisation (Robbe-Grillet disait de Pinget qu'il est « *l'inventeur du roman qui s'invente lui-même* ») et sur le dialogue. De manière avouée, la recherche romanesque de Pinget porte sur la voix ou sur le ton, ainsi qu'il le déclare dans l'une de ses contributions théoriques sur son propre travail : « *Il me semble que l'intérêt de mon travail jusqu'aujourd'hui a été la recherche d'un ton. C'est un problème de forme et qui explique peut-être mon appartenance à ce qu'on appelé le Nouveau Roman. [...] Choisir à chaque fois, par goût du neuf, un ton entre les milliards qu'a enregistrés l'oreille, voilà mon lot.*»²³⁴ Pinget a souligné à maintes reprises que seule la langue orale l'intéresse et le fascine. Selon lui, la voix est un moule formel, un principe de création romanesque, une matrice poétique qui détermine l'aspect du matériau verbal de son œuvre.

Face à ces déclarations qui promeuvent la voix et le parlé on est peut-être en droit de se demander si son œuvre ne souffre pas d'une espèce d'auto-réflexivité abyssale. S'il s'agit de se mettre à l'écoute du seule Dire, le Dit n'est-il pas dévalué jusqu'à ne plus articuler aucun contenu ou thème de quelque consistance et l'œuvre ne tombe-t-elle pas alors dans une sorte de ressassement du rien ? Le texte pingétien, en tenant systématiquement en lisière l'éclosion de la signification, ne s'abîme-t-il pas dans un seul jeu des formes ? La réponse à ces questions que nous venons de poser se trouve dans les détails les plus ténus des œuvres. C'est pourquoi notre principe a constamment été de dégager les traits d'une poétique à partir des textes mêmes, car nous croyons, comme Flaubert, à la « poétique insciente » des œuvres. Mais avant de les explorer nous tenons à donner la parole à Robert Pinget qui a abordé et répondu à ces questions :

« [...] *Si une intrigue a l'air de se nouer, c'est uniquement au fil du discours, qui ne peut se dérouler dans le vide. Ils se soutiennent mutuellement. Ce discours sera donc fait d'histoires. Si je dis que ces histoires ne m'intéressent pas, c'est que je sais qu'elles auraient pu être autres. Cela n'empêche pas que je les ai acceptées et même aimées, comme j'aurais aimé les autres, celles qu'il me restera toujours à raconter, pour peu que je ne me sois pas lassé de chercher un ton de départ.*»²³⁵

²³⁴ Robert, Pinget, « Pseudo-Principes d'esthétique », *Nouveau roman : hier aujourd'hui*, Tome 2, coll 10/18, UGE, Paris, 1972, p. 311.

²³⁵

Cette citation montre bien que l'auteur de *L'Inquisitoire* n'exclut pas l'intrigue de sa construction romanesque. Ses textes sont investis par des drames : disparition, viol, un accident ou n'importe quelle catastrophe de cet ordre. Le drame de ses livres se décline en termes de disparition, de soustraction à l'ordre visible et de l'intelligible, il est au fond l'équivalent d'un trauma, d'une déchirure. Mais le plus important selon Pinget c'est la façon de dire le drame qui devient un pur et simple effet de parole. Gérard Genette en commentant les propositions de Searle sur les énoncés de fiction comme « *assertions feintes* » nous dit que ces assertions « *constituent toutefois des actes illocutoires réels dont l'effectivité se mesure à l'invention d'une réalité mentale éprouvée par le scripteur comme le lecteur.* »²³⁶ Dans les énoncés pingétiens qui relèvent de cette même effectivité, le contrat de fiction qu'ils impliquent va différer très sensiblement, dans la mesure où l'acte qu'ils supposent, déplacent l'intérêt du lecteur du produit de la fiction à sa production. Dans *L'Inquisitoire*, par exemple, l'interrogatoire n'élucide pas la disparition de l'intendant du château de Broy. L'intrigue se construit et se déconstruit à travers les versions contradictoires et mensongères de la voix du domestique. Il n'y a pas de sommation possible du sens et le savoir dans son acceptation ordinaire - informationnel et référentiel - est mis ironiquement hors jeu. Ce qui importe alors c'est le discours, l'instance verbale, le flux des mots et non le sens de la fiction.

D'une manière générale, c'est le langage qui construit le texte et qui lui assigne une forme précise et singulière. Cette construction qu'assure le langage s'articule autour d'une thématique fictionnelle que l'auteur rappelle tout au long de la fabrication afin que son élaboration formelle prenne du sens et de la densité. Ce rapport entre production et produit subit une inversion radicale dans le roman de Pinget : ce qui constitue les matériaux de la fabrication du texte, ce sont les éléments fictionnels qu'introduit parcimonieusement l'auteur, tandis que le sens thématique du roman puise ses ressources et sa légitimité dans le système énonciatif qui semble constituer la matrice significative première du texte. Cette inversion est problématique, bien que Pinget l'ait souvent proclamée, parce qu'elle perturbe le contrat lectoral dans la mesure où le sens de l'intrigue ne ressort pas des données fictionnelles rares que parsème le narrateur mais elle s'explicite plutôt à travers les modalités énonciatives qui disent la

²³⁶ Gérard, Genette, *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, coll. Poétique, Paris, 1991, p.61.

fable alors que la fiction avec ses piliers constitutifs tend plutôt à prohiber son exhibition.

Pinget travaille avec ardeur à la mise en valeur du pouvoir langagier. Il brise les contraintes périmées, découvre de nouvelles ressources et élargit la capacité de l'expression verbale. La fiction chez Pinget est souvent engendrée par une association de toutes les images et idées engendrées par des mots, des expressions ou même des sons. Cette structure narrative totalement libre implique inévitablement un caractère obscur et absurde au niveau analytique du signifié. En effet, dans *L'Inquisiteur* l'intrigue du récit se dissout dans un long bavardage, dans un système énonciatif où la parole afflue, régresse et digresse. Mais cette parole abondante, qui s'entrecroise et se contredit, est tournée en direction de la force ténébreuse de l'histoire : l'inquisiteur et le domestique ne font que parler tout au long du roman pour comprendre les circonstances de la disparition de l'intendant du château de Broy. C'est une parole libre et libérée, sans contraintes. Il n'est jamais question de domestiquer la parole, mais de favoriser son irruption primale. Les injonctions du questionneur (« Poursuivez, Décrivez, comment le saviez-vous... ») font en sorte que la logique mallarméenne de la suspension s'efface chez Pinget au profit d'un discours serré, privée de failles, dans lequel les voix n'arrêtent jamais de se mettre en évidence pour éclaircir une intrigue qui peine à se définir. « Dans ce magma confus des paroles », la ponctuation ne trouve pas sa place ordinaire. Son absence est quasi-totale. Les mots et les paroles s'enchaînent et affluent de façon fluide et ininterrompue sans qu'une ponctuation forte ne vienne obstruer son écoulement irréversible. Tout le texte est le théâtre d'une mise en scène verbale presque surréaliste où il s'agit d'un échange verbal entre deux voix ayant des perspectives et des objectifs différents : l'une veut à tout prix savoir et l'autre multiplie les diversions, les digressions, les fausses pistes et les mensonges pour se prémunir d'un savoir compromettant.

Le dialogue de *L'Inquisiteur* est tarauté par les mensonges, par les fausses pistes, par des rectifications et par les régressions. L'absence de ponctuation accroît l'impression d'enlèvement. Les descriptions minutieuses et très longues que fait le domestique donnent à la parole une extension vertigineuse et prédisent un discours inépuisable. Dans cet échange verbal infini la tension entre les deux voix est toujours aussi vive, aussi palpable. L'inquisiteur pose des questions très précises, très pointues et demande des réponses détaillées, développées. Avide d'informations, il pousse le domestique au dernier de ses retranchements. Ce dernier hésite, se contredit, cache des

informations, se reprend, livre parfois un discours incohérent. Lassé par cette intimidation verbale, il s'effondre, s'écroule, sombre dans un état de dépression et d'écœurement : « *Calmez-vous, répondez* »²³⁷, disait l'inquisiteur. Le dialogue devient ainsi le théâtre de forces verbales qui s'affrontent en permanence, qui se livrent une bataille sans merci. La tension est toujours aussi vive entre les deux voix parce que le dialogue est fondé sur un rapport d'inégalité. A de nombreuses reprises, en effet, le maître ordonne à son serviteur - Jacques - de reprendre le récit de ses amours. C'est donc lui qui décide de l'orientation de la conversation. Jacques se trouve le plus souvent dans une position d'infériorité manifeste. S'égarant souvent à l'intérieur de son propre langage, il fait appel à son maître pour retrouver son chemin :

« Le maître : la vertu, Jacques, c'est une bonne chose ; les méchants et les bons en disent du bien ... A boire...

Jacques : Car ils y trouvent les uns et les autres leur compte.

Le maître : Et comment fut-ce un si grand bonheur pour toi d'être assommé ?

Jacques : il est tard, vous avez bien soupé et moi aussi ; nous sommes fatigués tous les deux ; croyez-moi, couchons-nous.

Le maître : Cela ne se peut, et l'hôtesse nous doit encore quelque chose. En attendant, reprends l'histoire de tes amours.

Jacques : Où en étais-je ? Je vous prie, mon maître, pour cette fois-ci, et pour toutes les autres, de me remettre sur la voie.

*Le maître : Je m'en charge, et, pour entrer en ma fonction de souffleur, tu étais dans ton lit, sans argent, fort empêché de ta personne, tandis que la doctoresse et ses enfants mangeaient ta rôtie au sucre. »*²³⁸

Dans ce texte le dialogue devient un instrument de pouvoir, la mise en scène d'un rapport de force disproportionné entre un domestique habitué à une attitude de soumission et un enquêteur intransigeant, d'une puissance irrépessible qui essaye, par sa volonté de coercition, de contrôler la parole de l'Autre, de la domestiquer et de l'orienter. L'enjeu du dialogue se définit donc comme la maîtrise du discours de la voix étrangère, dans la mesure où celle-ci, principalement, n'a pas accès au silence. Le domestique est sommé de parler, il ne lui est pas permis de faire planer le silence qui

²³⁷ Robert, Pinget, *L'Inquisiteur*, Minuit, Paris, 1962, p254.

²³⁸ Ibid, p.117.

incarne justement la liberté et la possibilité de réfléchir avant de parler. Le langage de Jacques est vidé de toute préméditation, il ne pense plus, ne se conçoit plus, il parle pour répondre à la volonté inébranlable d'un maître dominant qui exerce une pression sur lui pour lui extirper des mots qui soient spontanés, immédiats, naturels, qui s'inscrivent en réalité dans une perspective mécanique du langage et qui renvoie, par ailleurs, à une sensibilité théâtrale éminemment moderne. Il ne s'agit pas, selon une telle perspective, d'étouffer les mots d'autrui, mais plutôt, et ce assez paradoxalement, d'empêcher l'absence de ces mêmes mots, en réduisant la voix du répondant à un flux insensé qui n'est jamais la conséquence d'un projet de la parole.

La tension que favorise la parole dans ce texte est le résultat d'une stratégie de harcèlement développée par l'enquêteur pour affirmer sa supériorité incontestable. Une supériorité qui doit être maintenue pour que l'intrigue s'éclaircisse. Car l'inversion de ce jeu de pouvoir peut bien évidemment altérer et ébranler les bases et la finalité de l'interrogatoire. Pour éviter ce chamboulement de situation, l'enquêteur pose des questions à un rythme effréné pour pousser son interlocuteur à la faute. Celui-ci est contraint, à certains moments, de balbutier, parce qu'il ne parvient pas à s'adapter à l'extrême rapidité de son débit. Il révèle alors ses failles et concède à son « rival » un avantage déterminant. Le dialogue est ici de l'ordre de la performance physique et psychique : quelqu'un doit gagner et quelqu'un doit perdre :

« Qu'avez-vous

Rien ce n'est rien

Reprenez-vous, répondez

Je ne sais pas ce n'est rien un mauvais moment

Quand sont-ils arrivés

Tout ça à dire encore faut-il remettre dans tout ça si loin maintenant

C'était pourtant peu de temps avant votre départ, il n'y a guère plus d'un an

Oui peu de temps avant tant de fatigue pour le résultat ; je veux dire maintenant ce qui reste comment pouvait-on je veux dire comment, voilà la vie pour le dire c'est comme de crever une seconde fois

Répondez

C'est ce qu'on dit oui on ne m'y reprendra pas une seconde fois mais qui penserait à vous y reprendre, c'était ça qui ne nous laisse que le cafard il n'y avait pas de sortie je veux dire pour nous maintenant c'est d'être dehors jusqu'à la fin

Répondez

Est-ce que j'ai bien tout dit pour les préparatifs

*Parlez de la fête, à quelle heure sont arrivés les premiers invités [...]. »*²³⁹

Dans ce passage, le domestique semble d'abord être pris par un malaise et éprouve par la suite des difficultés pour se rappeler certains événements passés. Par manque d'assurance il se met lui-même à poser des questions à l'enquêteur (« Est-ce que j'ai bien tout dit pour les préparatifs »). Cela traduit bien évidemment sa faiblesse, ses doutes et son impuissance. Ces problèmes d'élocution et de mémoire montrent deux choses essentielles dans ce contexte : il s'agit d'abord de mettre en évidence la capacité inhérente à la parole de démontrer l'inévitable inégalité non seulement des rapports sociaux, mais aussi, et peut-être même surtout, des rapports linguistiques entre le domestique et l'inquisiteur. Ces problèmes d'impuissance et de fragilité que ressent avec acuité le domestique instaurent également à l'intérieur du dialogue un système dénonciation caractérisé par les incertitudes, par les digressions, par les doutes, par la fatigue et par une tension électrique vive et puissante.

On comprend alors à la lumière de cette analyse que le dialogue est une forme complexe par laquelle on pourrait deviner la construction de l'intrigue, une construction basée essentiellement sur un système d'énonciation dans lequel s'accumulent de façon systématique les incertitudes et les hypothèses, les failles et les absences de mémoire, la peur et la domination, les émotions et les pertitions d'un domestique soumis constamment aux questions épuisantes d'un inquisiteur autoritaire, pugnace, qui exerce avec subtilité sa domination et sa supériorité. Pour avoir plus d'informations sur la disparition de l'intendant du château de Broy, l'enquêteur exerce son pouvoir d'une manière intransigeante et inexorable et instaure dans le dialogue cette atmosphère d'intimidation et de tension pour déstabiliser le domestique et le pousser à faire des aveux essentiels pour la compréhension de l'intrigue et pour l'élucidation de l'enquête.

²³⁹ Ibid, p.121.

B- *Quelqu'un* : régresser / digresser / progresser

L'analyse de ce roman est intéressante dans le cadre général de notre problématique puisque ce texte qui est si riche d'humour réalise la « *transmutation de la parole quotidienne en parole fabuleuse*. »²⁴⁰ L'originalité de ce livre réside dans le fait de transformer la banalité du vécu en une histoire par une espèce d'alchimie de la parole. Mais comment est-il possible que l'écrivain puisse transmuter la banalité la plus plate, le discours quotidien, en œuvre littéraire, en une parole riche de significations ?

Comme dans *L'Inquisitoire*, Pinget recourt d'emblée à une pratique scripturale qui rejette les recettes de la littérature romanesque précédente (Michèle Praeger, en se référant à l'écriture pingétienne, affirme : « *Choisir une écriture, c'est aussi dire non à d'autres formes d'écriture* »²⁴¹ et met en place un mécanisme narratif basé sur le « monologue dialogué » pour empêcher la construction d'une histoire qui soit unique et unie et pour oblitérer la transparence du texte. Le récit de l'intrigue ne disparaît pas définitivement et complètement, mais c'est un récit indécidable, plongé dans les doutes et dans les hésitations d'une narration caractérisée par les reprises, les contradictions et les variations, qui empêchent le récit de la journée, où la fiche a disparu, d'évoluer vers un après.

Ce récit qui concerne la perte d'une fiche subit dès les premiers instants, l'effet de ruptures qui coupent le fil de l'histoire première et transforment le roman en un chassé-croisé de possibilités narratives. Cette rupture donne naissance à une écriture marquée par des inflexions, des modulations de l'oral, une écriture où se conjuguent l'écrit et le parlé : « *la poétique de la trivialité est inséparable d'une recherche de la voix dans l'écrit*. »²⁴² Ceci tend à confirmer l'idée que nous défendons selon laquelle la quête du « ton » chez Robert Pinget vise la construction d'un sens, d'une signification attachée à la mise en fiction de l'acte illocutoire.

Cette mise en fiction, cette mise en scène des stratégies énonciatives du sujet parlant se développent à l'intérieur d'un système narratif dynamique, en permanente expansion, ouvert à tous les possibles narratifs. La quête du papier perdu qui représente l'intrigue centrale du roman s'enlise dans une stratégie d'écriture qui tend par tous les moyens à inhiber son exposition. Pour cela, le sujet se plaint souvent de son manque de

²⁴⁰ Mireille, Calle-Gruber, « La rumeur, l'écriture », *Robert Pinget, L'inquisitoire et Le Liberia, Roman* 20-50, n°30, déc. 2000, p.81.

²⁴¹ Michèle, Praeger, *Les Romans de Robert Pinget, une écriture des possibles*, L'édition française, Paris, 1987, p.53.

²⁴² Jean-Pierre, Martin, *La Bande sonore*, Ed. José Corti, Paris, 1998, p.87.

mémoire pour que la quête perdure, voulant ainsi reculer la fin par crainte d'une mort prématurée : « *C'est une croix de n'avoir pas de mémoire. Déjà des complications. Moi qui étais parti gentiment, presque gaiement. Mais il ne faut pas se laisser abattre. Il faut avoir toute sa tête, je répète.* »²⁴³ La mémoire défaillante du sujet empêche ainsi le récit de progresser de façon linéaire et ajourne continûment la communication et la clôture textuelle. Elle exerce aussi un effet sur le continuum discursif, sur la narration qui digresse, foisonne dans tous les sens, tressaille et palpète au gré de la mémoire : « *Le genre n'exige pas qu'on se souviene, c'est un genre comment dire, vivant, palpitant, en chair vive, je ne peux physiquement pas me rappeler ce que je dis sur le moment, je ne peux déjà pas me rappeler ce que j'ai fait hier.* »²⁴⁴

Pour retrouver le papier perdu le narrateur est censé reconstituer son emploi de temps. Cette reconstitution est minée par une mémoire poreuse qui fait apparaître un savoir incomplet et tronqué. Incapable d'accomplir le récit global sur la disparition du papier, le locuteur revient sur ses pas, s'égaré, change la ligne d'écriture, parasitant le récit de ses considérations sur le comportement humain en général et sur les siens en particulier. Ces dérivations lui servent de prétexte à retarder le récit de sa descente au jardin en quête du bout de papier et constituent un alibi fiable et nécessaire à l'amplification du récit, soit par la voie de la description, soit par la voie des variations, des répétitions, des contradictions. La tension narrative dans ce texte est le résultat d'une attitude voulue par le locuteur, une attitude qui vise à briser la linéarité énonciative du récit, à retarder la livraison du message, à ajourner « le dernier mot » dans le cadre d'une poétique énonciative qui privilégie le discontinu, le fragmentaire et l'inachevé.

Ainsi la reconstitution de la journée va être l'objet de perpétuelles approximations et de réajustements successifs :

« - *Je me suis levé à huit heures, je suis descendu boire mon thé au réfectoire. [...] J'ai relu ce que j'avais pondu la veille et j'ai recommencé à rédiger. Mon papier m'a tout de suite manqué, je l'ai cherché sur la table et dans la chambre. (pp. 26-27)*

- *Je me suis levé à huit heures, j'ai passé ma robe de chambre, je suis descendu boire mon thé au réfectoire. (p.39)*

²⁴³ Robert, Pinget, *Quelqu'un*, Ed. de Minuit, Paris, 1956, p12.

²⁴⁴ Ibid, p.38.

- *Je me suis levé à huit heures, réveillé par Marie. [...] Je me suis levé, j'ai passé ma robe de chambre. (p.52).»*

Cette reconstitution est vouée à l'échec : le narrateur se laisse entraîner par son souci de précision : « *Que de précisions ! J'espère que ça ne va pas compliquer me compliquer tout à l'heure* »²⁴⁵ « *Je me demande si j'ai raison de dire tout tellement en détail.* »²⁴⁶, se laisse perdre dans les méandres des descriptions (du jardin avec ses piteuses « balsamines » flétries par la poussière noire du voisinage, de la remise, de l'intérieur de la pension, des meubles...) et des récits enchâssés, suscités par la référence aux noms des pensionnaires ou de son ami Gaston.

La reconstitution de la journée est donc différée ; l'énonciation régresse, digresse, progresse en spirale, recule et retarde l'élucidation de l'énigme qui caractérise l'histoire du récit. De ce fait, la tension engendrée entre le désir de raconter d'une part et le projet romanesque d'autre part constitue une marque emblématique de la poétique énonciative pingétienne. Le sujet narrant ne parvient pas, malgré les rappels constants adressés à lui-même, à reconstruire l'emploi du temps de la journée, où le papier lui a manqué. Le récit de sa vie, de celle du voisin, du quotidien plat de la pension, court-circuite constamment le récit premier, de façon à ce que le roman se présente comme un syncrétisme d'histoires inachevées.

L'énonciation consiste alors dans ce cas à redire de façon perpétuelle l'intrigue du récit (la perte du papier) à l'aide de ces histoires adventices qui tiennent en suspens la fin du texte. La parole récitante devient épiphanie, révélatrice d'une vérité, d'une authenticité, celle d'un narrateur incapable de retrouver son papier perdu. Paraphrasant Robert Pinget lui-même, les mots peuvent mettre en lumière « *notre tréfonds, notre nature secrète.* »²⁴⁷ Le texte est construit selon un mouvement d'engendrement toujours reconduit, toujours relancé, sans que les ruptures et les bifurcations qui dégradent la référence, annulent la logique sémantique, la présence d'une intrigue qui régit l'expansion narrative. Les régressions et les digressions qui caractérisent ce texte disent et révèlent l'intrigue du récit et permettent aussi à l'auteur de critiquer le caractère factice et mensonger de la narration classique qui avance, inéluctablement, vers sa clôture. Le narrateur ne veut pas s'éloigner de son propos principal bien que les associations d'idées, les mots et les situations l'entraînent souvent vers d'autres

²⁴⁵ Ibid, p.41.

²⁴⁶ Ibid, p.59.

²⁴⁷ Robert, Pinget, *L'Apocryphe*, Ed. de Minuit, Paris, 1975, p.64.

histoires. Face à la multiplication des hypothèses et des histoires racontées qui sont à l'origine des tours et des détours de la voix narrative, le locuteur se force à reprendre son récit du début : « *Reprendre du début. Je ne peux pas me laisser aller comme ça, c'est impossible. Du calme. Du nerf. Reprendre du début. Je me suis levé à huit heures, réveillé par Marie. [...]. Pas la peine. Reprendre à la sieste.* »²⁴⁸

Le procès énonciatif dans *Quelqu'un* est en cours de reconstitution, de réévaluation, de révision, l'information est constamment différée, ce qui désarticule la construction du récit fictionnel et transforme le texte en théâtre des limites du narrateur. Cette désarticulation vise à bouleverser les conventions du roman traditionnel (la complétude, la causalité, la linéarité...) mais elle n'oblitére pas l'émergence d'une intrigue qui se dessine à l'intérieur d'une énonciation faite, à la fois, de repentirs et d'élan vers l'avant (« *Du calme. Je vais trop vite* », (p.126) ; « *Rien que de penser qu'il va falloir tout recommencer me démolit. J'ai repris trop haut. [...]. Je continue* », (p.191) »). Cette tension permanente entre régressions et progressions, entre digressions et divagations devient l'espace où se joue avec obstination une intrigue multiple, ouverte, dynamique, prise entre les fils d'un régime énonciatif et créatif, qui vise l'incomplétude, la discontinuité discursive et la permanente ouverture du texte.

Dès lors, le récit de restitution de la journée et la recherche du papier perdu sont régulièrement court-circuités par les réflexions du narrateur, des réflexions qui donnent au récit une nature autotélique. Mais il ne faudrait pas sous-estimer la valeur structurelle de l'intrigue (la quête du papier) au sein de cette narration digressive car c'est l'intrigue qui donne au récit sa forme et son mouvement extensif. Dans ce système de redites et de contradictions fermente une intrigue qui se présente comme un objet non constitué, mais plutôt en train de se faire, une intrigue où se multiplient les hypothèses narratives qui ajournent la clôture sémantique du texte, comme l'écrit si justement Mireille Calle-Gruber : « *Chez Pinget, tout est dans tout, dépliant à l'infini. Tout est concurrentiel, non exclusif, substitut et substituable.* »²⁴⁹

Enfin on peut dire que les aventures discursives du narrateur, qui le conduisent vers une déambulation labyrinthique, sont déterminées par une polymodalité énonciative discordante qui met en relief l'instabilité réticente de l'intrigue et fait du roman une forme invariable. Cette instabilité amoindrit l'histoire du récit mais ne la fait

²⁴⁸ Robert, Pinget, *Quelqu'un*, Ed. de Minuit, Paris, 1956, p181.

²⁴⁹ Mireille, Calle-Gruber, « Pinget-La-Voix ou ce qui ne parle pas », *Le Chantier Robert Pinget*, J-M Place, Paris, 2000, p.86.

pas disparaître. Certes la faible place accordée à la fiction dans ce roman aboutit à la narrativisation du discours énonciatif, mais l'énonciation, malgré ses digressions, ses régressions et ses progressions, tend toujours à revenir à l'intrigue principale (la quête du papier perdu) qui réalise en réalité l'équilibre du récit, sa raison d'être et qui favorise sa pérennité. Ces digressions énonciatives, qu'elles soient anticipatrices ou régressives, entretiennent un rapport étroit avec la notion d'intrigue. Or, il nous semble que ces digressions qui dépassent l'événementiel pour embrasser le verbal peuvent aussi revêtir d'autres formes comme par exemple les digressions événementielles ou scénographiques que nous essayerons d'ailleurs d'analyser au cours du chapitre qui suit afin de montrer les rôles qu'elles jouent dans la constitution et l'exhibition de l'intrigue dans le nouveau roman.

7- Brutalité, scène et représentation

Dans les chapitres précédents notre stratégie était de montrer par le biais de la tension narrative et dramatique que l'intrigue occupe au sein du nouveau roman un rôle fédérateur et majeur. Les présupposés théoriques qui réduisent ce concept à un simple prétexte théorique pour légitimer l'expansion de la forme atteignent aujourd'hui leurs limites avec l'apparition de la « narratologie post-classique » et des études scénographiques modernes qui nous orientent vers de nouvelles approches dans lesquelles l'intrigue occupe le devant de la scène et devient le centre générateur du roman.

Cette revalorisation s'inscrit en réalité dans une perspective critique moderne plus généralisée qui remonte à Bergson. Son influence avait entraîné la disparition d'une fonction qui avait constitué l'un des rôles-clefs de l'activité critique et dont Sainte-Beuve s'était fait le champion incontesté : celle du tri entre le bon et le mauvais, entre l'œuvre destinée à durer et celle appelée à un oubli rapide. Avec Bergson ou à cause de lui la critique canonique cède la place à une critique davantage compréhensive, où il s'agit moins de rendre un verdict que de fournir une explication de l'œuvre ou d'analyser les réactions qu'elle suscite chez le lecteur. Le texte n'est plus un objet de jugement, mais de savoir, et d'un savoir directement lié au texte lui-même et non pas externe, historique ou sociologique. Ce savoir textuel est dichotomique : il est d'une part le résultat d'une composante scénique qui structure le récit. Cette composante appartient le plus souvent au domaine du visible, met en évidence les mouvements, les déplacements des personnages, décrit le décor du récit et entretient même de façon éphémère un rapport sensible avec l'action. D'autre part, le savoir textuel est investi par une autre composante dramatique qui désigne l'espace abstrait que le lecteur doit construire par son imagination en « fictionnalisant »²⁵⁰ les événements évoqués au fil du récit.

Ces deux composantes se superposent le plus souvent, entrent en concurrence, s'excluent mutuellement mais finissent par fusionner malgré la tension permanente qui les oppose. Cette interaction ne doit pas occulter la présence suggestive d'un espace hors-scène. Cet espace participe à la fois de l'espace dramatique que du lieu scénique. Médiatisé par le texte et construit « en creux », le hors-scène est une partie de l'espace dramatique, comme l'expliquaient si justement Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*) et

²⁵⁰ Cette idée est inspirée de la communication de Vincent Jouve au colloque de Toulouse « Le texte du lecteur » en 2008 : « Le Texte du lecteur : du miroir au mirage ».

Patrice Pavis. Il se définit comme la somme des éléments invisibles au cours de l'action, relégués en coulisse et qui apparaissent généralement par bribes, de façon fragmentaire et aléatoire.

Sous un autre angle, le hors-scène est également une partie du lieu scénique dans la mesure où l'actualisation du non-visible et du non-dit se fait par le récit et dans le récit qui devient le foyer, la représentation, l'expression de l'imaginaire, de l'invisible et de l'indicible. Cette actualisation est le lieu d'une tension qui se crée entre le caché et le montré entre le dit et le non-dit, entre la représentation et l'occultation. Et c'est à travers cette tension liée à la représentation scénique dans le roman qu'il serait possible à notre avis de mieux comprendre et de mieux expliquer le contenu et le déroulement de l'intrigue dans le nouveau roman.

Avant d'entamer cette réflexion et de se lancer dans une analyse ponctuelle des œuvres, quelques données préliminaires s'imposent dans le cadre de cette analyse : nous pensons d'abord que le terme « scène » n'est pas l'apanage exclusif du lexique théâtral et qu'il a connu au cours de son histoire : « *un constant élargissement de sens : la décoration, puis l'aire de jeu, puis le lieu de l'action, le segment temporel dans l'acte et enfin le sens métaphorique d'événement violent.* »²⁵¹ L'identification de la scène comme la représentation d'un « événement violent » nous intéresse très particulièrement dans le cadre de cette étude. Le deuxième élément qui devrait être explicité avant l'analyse détaillée est l'aspect tensif de la représentation scénique. Patrice Pavis distingue dans son *Dictionnaire du théâtre* deux formes de tension qui nous paraissent liées :

1- La tension de la théorie du récit : c'est la relation entre l'histoire racontée et le récit racontant : le dynamisme des arrangements, la façon dont le récit concentre les matériaux de l'histoire.

2- La tension de la représentation : (...) on parle de tension comme principe contrastif entre éléments dialectiques : le dit et le montré, le dit et le dire (distanciation), le général et le particulier (histoire), le concret et l'abstrait (réalisme), la forme et le contenu (...).

Si nous examinons les deux tensions en question nous remarquons qu'il s'agit au fond d'une seule et même tension qui « porte sur la suite », une tension dramatique où chaque action est tendue vers l'avant pour prolonger le suspense. Cette tension

²⁵¹ Patrice, Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, Paris, 1980, p.223.

prospective se réalise grâce au « principe contrastif » entre l'histoire racontée et le récit racontant. Dans le nouveau roman le récit représentatif de l'histoire obéit à une structure dialectique qui ne dit pas les choses de manière linéaire et claire mais qui les présente sous forme de bribes, de manière morcelée et qui cache le plus souvent les scènes-clefs de l'histoire pour que la tension ne soit pas désamorcée car « une fois que l'issue du conflit est connue d'avance » l'intrigue comme attraction, déroulement et suspense se désagrège et subit un arrêt prématuré. Cette triade significative et structurelle (Intrigue, Scène et Tension) constitue un schéma textuel récurrent qui fonde plusieurs récits du nouveau roman.

A- Brutalité de la scène

Arnaud Rykner définit la brutalité comme « *le moment où le réel fait brusquement retour en faisant défailir le symbolique* ». ²⁵² Dans le nouveau roman, ce réel est « parfaitement infrangible », obsédant, absorbant, ayant une présence insistante, irréversible, qui se répercute sur tout le récit. Dans *L'Échec de Nolan*, la catastrophe aérienne représente une réalité insoupçonnable qui éclate de façon irréversible et qui investit tout le récit, lequel re-produit de manière parcimonieuse cette réalité indubitable en s'appuyant sur le modèle de l'enquête. Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet le meurtre de Jacqueline est une réalité violente, qui obsède en permanence Mathias et qui soulève beaucoup de remous dans le récit en dépit des tentatives désespérées du narrateur de gommer cette réalité compromettante. Dans *La Mise en scène*, la mort de Djamila relève aussi du réel, un réel que les autochtones veulent étouffer et que l'ingénieur tend tant bien que mal à débrouiller malgré tous les dangers d'une intrusion dans l'espace de l'Autre. Cette brutalité imprègne les récits et devient l'objet central du texte autour duquel pivotent tous les éléments de la narration. Elle devient un axe de fixation, un objet d'attraction et d'envoûtement, qui fascine et séduit de manière médiatisée, différée et indirecte.

Chez Balzac, la brutalité rime avec la théâtralité dans le sens où elle s'exhibe sur la scène, dans la scène, « par le dévoilement d'un secret ». C'est une brutalité scripturale qui communique des éléments et des données visibles et discernables. Contrairement à cette esthétique qui conjugue brutalité thématique et scripturale, nous constatons dans le nouveau roman que la brutalité récuse radicalement cette forme de représentation spectaculaire. C'est une brutalité « sans visage, sans parole », qui creuse un creux dans le roman, qui réalise une brèche dans la chaîne significative du récit. Elle ne s'exhibe, ne se montre pas, ne se traduit pas via une narration ou une description. « *Elle est un trou, un blanc dans la représentation* » ²⁵³ Cette absence de la brutalité sur le plan représentatif conduit à recourir au récit pour qu'il l'explique, la ressuscite et la conjure en traquant les failles, les distorsions, les discontinuités fondamentales. Cette re-fondation de la brutalité s'opère par la fiction et s'intègre horizontalement à une intrigue, à une manière de raconter, de présenter et d'enchaîner les événements. L'intrigue ne s'éclaire que par rapport à cette brutalité restituée laquelle, se constitue en

²⁵² Aranaud, Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. José Corti. Coll. Les Essais, Paris, 2004, p.113.

²⁵³ *Brutalité et représentation*, Ed. L'Harmattan, coll « Champs visuels », Paris, 2006, p.20.

un contenu narratif global, qui ne prend véritablement son sens et son intelligibilité qu'en fonction de cette refondation fictionnelle.

Dans *La Mise en scène* de Claude Ollier la scène de la mort de Jamila qui a « reçu deux coups de couteau »²⁵⁴ est la traduction de la brutalité, l'expression d'une violence dont les habitants de la tribu cherchent à minimiser le poids et l'impact, à préférant classer cette affaire le plus rapidement possible. Mais cette volonté unanime de destruction de la brutalité n'atteint pas son objectif à cause d'un ingénieur étranger qui s'intéresse de près au sort tragique de Jamila en confrontant les versions contradictoires qui caractérisent cette affaire, en provoquant les confidences des autres personnages, en rapprochant certains événements et en essayant de déchiffrer les indices qu'il retrouve pour clarifier la scène du meurtre. La mise en scène de la mort de Jamila s'inscrit dans une forme d'écriture impossible, compressible, réductible, qui réécrit la brutalité dans une double posture de méfiance et de transgression. Se méfier des dangers encourus d'une intrusion dans une affaire aussi délicate. Et transgresser les habitudes et les codes qui régissent la société dans cette contrée montagneuse du Maroc. Tout le livre est la reproduction de cette tension, de ce déchirement entre l'éclaircissement d'un meurtre et le respect de la tradition de l'Autre. Le narrateur est pris dans ce dilemme : il veut savoir la vérité de la scène absente et en même temps il souhaite garder ses distances pour ne pas entraver le cours ordinaire de l'enquête et par crainte aussi de subir les mêmes représailles qui ont entraîné la mort de son prédécesseur. Cette tension fait en sorte que le déploiement de l'intrigue dans ce récit ait un côté obscur, énigmatique voire mythique. La mort de Jamila suscite plusieurs interrogations, nourrit les fantasmes de l'ingénieur, développe ses propres divagations et sollicite son imagination de façon à ce que les choses qu'il raconte au sujet de cette pauvre fille apparaissent le plus souvent comme étant nébuleuses, insaisissables et ondoyantes.

L'exemple de cette étonnante scène de théâtre d'ombres au mur d'une grotte révèle le tiraillement intérieur de Lassalle qui cherche à savoir, bien qu'il sache pertinemment que la quête dans ce monde étranger est synonyme d'effraction et d'infraction. Cette tension intérieure le conduit à faire une rencontre (réelle ? phantasmée ? désirée ? hyperbolique ?) avec le double de Jamila : Yamina. Cette rencontre qui a eu lieu dans un pli de nuit entre insomnie (p.164), torpeur (p.166), et

²⁵⁴ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p. 25.

sommeil (p.167), dans une grotte bercée dans les ténèbres, advient obscurément. Cette Yamina, entre-aperçue et confondue lors du chapitre précédent vient-elle véritablement ? Est-ce une rencontre légendaire ? Est-ce une fabulation ? Est-ce le fruit d'un désir enfoui de côtoyer l'altérité, de transgresser les tabous ? Cette rencontre serait-elle le symbole d'un travestissement ? Serait-elle l'expression d'une indignation portée par le narrateur qui met en doute toutes les versions présentées par les habitants de la tribu ? Au milieu du livre on apprend que Lassalle, lors d'une promenade nocturne et alors qu'il rebrousse chemin vers son campement, se trouve dans un couloir rocheux où il entend des voix se rapprocher et le martèlement des sabots des mulets. Dans le faisceau de la lampe, projeté contre la paroi, il découvre alors Yamina :

« ... Une main apparaît, plaquée sur la roche, puis un bras, une étoffe aux rayures rouges et blanches, enfin tout le corps collé à la muraille, l'autre bras protégeant le visage ébloui. Une natte retombe sur l'épaule gauche : sa pointe va rejoindre le collier de pièces d'argent. Des bracelets de métal glissent un à un du poignet vers le coude... « Jamila...c'est une cousine, une parente... » La jeune fille ne fait pas un mouvement pour s'enfuir. « On est tous de la même famille au douar... » Le bras descend lentement, découvrant le front, les sourcils, les paupières clignotantes. »²⁵⁵

Ces paroles qui résonnent en Lassalle par un effet de discours indirect libre, sont celles du guide Ba Iken et renvoient quelques pages plus haut (pp.144-145) à Yamina dont le nom est associé à l'idée de l'interdit : « Yamina ? Non elle n'a pas eu peur. Mais, tu sais, quand un étranger vient à la maison, les femmes, elles ne peuvent pas rester. »²⁵⁶ Il y a donc quiproquo et confusion des noms : Yamina c'est Jamila, aussi bien – l'une et l'autre. Elles sont toutes les deux inatteignables, insaisissables, indiscernables car elles symbolisent l'interdit et le fait de les approcher d'une quelconque manière est une entreprise périlleuse, surtout lorsqu'elle est menée par un étranger. En revenant à la scène nous voyons la jeune femme éteindre la lampe de Lassalle et muette, par signes (« La jeune fille agrippe à nouveau le blouson, tire sur la manche », p.169), elle l'entraîne à l'intérieur de la grotte où, ils se cachent pour laisser passer un convoi dont ils ne voient que le spectacle d'ombres chinoises sur le rocher. Dans ce théâtre que devient ainsi la grotte, il y a une double mise en scène aux yeux de

²⁵⁵ Ibid, p.185.

²⁵⁶ Ibid, p.199.

Lassalle et une tension palpable qui s'instaure dans la grotte : avec la jeune fille il savoure le désir de l'autre. Mais le défilé des hommes et des bêtes qui se dessine sur les parois rocheuses menace l'ingénieur d'autant plus que l'ombre du menaçant Idder, gardien de sols et de femmes, se projette à l'intérieur de la grotte :

« Déjà l'homme est passé, et la bête qui le suivait : une ombre difforme a dansé sur le mur, image fugitive du cavalier. L'obscurité revient, mais pas pour longtemps : la deuxième torche illumine, tout aussi brièvement, l'intérieur de la caverne, et le deuxième mulet défile au trot, puis un troisième, talonnant le précédent... [...] La lumière de la torche projette une seconde ou deux sur le mur de la voûte le profil de l'homme, bien découpé, net, précis, depuis la courbe du crâne dénudé jusqu'au renflement du sourcil, au nez très court, écrasé, au menton rentré dans le col de la chemise. L'ombre d'un gourdin - ou d'une massue - se dresse au-dessus de sa tête et s'abat. L'animal, violemment frappé sur la croupe, repart aussitôt. La lumière tournoie et s'enfuit.»²⁵⁷

Comme dans un film ou dans un mauvais rêve cette scène ne porte pas à conséquences : la caravane passe et la jeune femme que Lassalle suit un moment « s'enfonce dans la nuit ». C'est une scène qui échappe à toute preuve d'existence dans le récit. Elle ne fait pas histoire. Elle n'influe pas sur la courbe des événements. C'est une scène virtuelle, rêvée, fantasmée, qui surgit dans le récit comme un moment de rêve éphémère et qui s'éclipse tout d'un coup, tel un ressac qui se brise sur les rochers. Mais la force et l'importance de cette scène résident dans le fait qu'elle induit à la fabulation et l'interprétation et renvoie par la présence de Yamina, par l'obscurité de la caverne, par cette atmosphère de peur et d'anxiété à la scène originelle du récit où la brutalité advient forcément et inéluctablement. Cette scène de la grotte où la tension entre le désir de l'Autre et la menace des hommes de la tribu atteint son paroxysme, est le miroir qui reflète la brutalité de la scène où Jamila fut assassinée.

Ce reflet qui nous renvoie sans doute au mythe de la caverne platonicienne dénote l'inconnaissable qui s'attache à l'altérité. Mais contrairement à la caverne de Platon, celle d'Ollier fonctionne tout différemment : il n'y a pas de vérité à saisir. Il ne s'agit pas de quitter la caverne. Il s'agit de rester dans la grotte pour lire non la

²⁵⁷ Ibid, p.201.

« vérité » d'autrui mais son irréductible altérité. Et c'est cette qualité souveraine et sacrée qui fait en sorte que la brutalité de la scène originelle est voilée par un rideau nébuleux et opaque.

Enfin on comprend que les interactions entre la brutalité, la tension et l'exposition de la scène de la grotte corroborent l'idée que nous défendons selon laquelle l'intrigue dans le nouveau roman n'est pas un concept figé, désuet ou un simple prétexte esthétique. C'est un dispositif dynamique qui interagit avec la brutalité de la scène première, avec la narration et avec la tension qui naît des rapports compliqués entre les personnages. Elle se tisse non de façon linéaire, progressive ou homogène, mais elle s'ourdit par les duplications, les tâtonnements, les allusions et les fragmentations. Elle ne requiert pas une vérité quelconque ou un éclaircissement total de tous les événements et ne revendique pas l'exhaustivité ou la complétude. La grotte dans ce récit, par exemple, royaume des ombres de la mort est une façon de dire que l'intrigue doit passer par l'obscurité (perte de vue, tâtonnements, recours à d'autres sens...) pour écrire au plus près - et non « en vérité ».

Nous continuons cette analyse en nous appuyant cette fois-ci sur une autre œuvre de Claude Ollier : *L'Échec de Nolan*. Dans ce texte la brutalité revêt la forme d'une catastrophe aérienne. Et par définition toute catastrophe « *cause de graves bouleversements et des morts.* » (Le Petit Larousse) Dans cet accident d'avion, Nolan a disparu. L'agence qui l'emploie a envoyé un enquêteur pour comprendre les circonstances mystérieuses de sa disparition. Cette enquête a été menée parce que les responsables de l'agence ne sont pas entièrement convaincus qu'il s'agit d'un accident. Jorgensen, le premier témoin interrogé et le seul rescapé, semble lui aussi avoir quelques doutes : « (...), *bien des circonstances se révèlent troublantes, mais que conclure de précis ? Menées adverses ? Complots ? Menaces, ou mises en gardes amicales ? Simples coïncidences ?* »²⁵⁸

Comme après la catastrophe du 11 septembre 2001 qui a pulvérisé les deux tours du World Trade Center, on ne sait pas ce qui s'est réellement passé, on échafaude des hypothèses, on se fie aux témoignages des personnes présentes au lieu du drame, on est fasciné et effrayé par la dimension brutale du choc. C'était un événement désastreux qui a bouleversé le monde entier et qui a enclenché une ère nouvelle. Et il serait oiseux

²⁵⁸ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p. 26.

d'épiloguer sur les motifs du désastre car les autorités américaines ont rapidement réagi en trouvant le coupable et en menant des représailles militaires.

Dans *L'Échec de Nolan* les choses ne sont pas aussi simples : l'enquête achoppe, avance lentement et n'atteint pas tous ses objectifs. Les personnages interrogés hésitent beaucoup, se méfient des questions posées par l'enquêteur, multiplient les digressions, émettent des hypothèses très variées et décrivent le défunt de façon à ce qu'il devienne une légende insaisissable, indescriptible. Face à cette réticence qui semble être le seul point commun entre tous les témoins, l'enquêteur essaye de mettre à l'aise ses interlocuteurs et de gagner leur confiance pour tirer d'eux le maximum d'informations qui puissent éclairer cette affaire. Avec Jorgensen, par exemple, ils se rendent dans un bar au beau milieu de la nuit. C'est l'occasion rêvée pour inciter ce témoin réticent à parler de façon décontractée. Sur le comptoir, Jorgensen « *avale une copieuse rasade d'alcool* » (p.71) et fait un monologue très long au cours duquel il émet des hypothèses et des réflexions qui semblent intéressantes pour l'éclaircissement de l'intrigue (« *Les informations que [l'enquêteur] reçoit, il les transcrit au moment même, à l'endroit même où elles lui sont communiquées* »²⁵⁹). Mais les informations qu'il prodigue, bien qu'elles soient précieuses pour l'enquête, sont le plus souvent entrecoupées par des digressions imaginaires qui « *brisent le rythme et la continuité, désamorcent abusivement le drame et chargent l'anecdote de fioritures hors de propos* ». ²⁶⁰

Dans le second rapport Jager refuse de se livrer au narrateur. « Il semble mal se souvenir, ou fait semblant ». Au cours de l'interrogatoire il change l'orientation de l'enquête et émet l'hypothèse que Nolan « *aurait péri dans cette catastrophe* »²⁶¹ Ce déplacement hypothétique déplaît à l'enquêteur qui recadre son témoin en signalant avec un ton sec et impérieux que Nolan a disparu après cet accident d'avion. Une épreuve de force s'engage dans le récit de l'enquête entre un témoin qui n'est pas prolix, et qui, même lorsqu'il parle, se reporte avec délectation à certains détails qui n'ont aucun rapport avec le contenu de l'enquête (la vieille ville, les ruelles blanches désertes, ses visites, les allusions à son domaine...) et un enquêteur dont la seule préoccupation est d'éclaircir la personnalité du disparu et d'en savoir plus sur les méandres de sa disparition dramatique. Cette volonté indéfectible de savoir l'indescriptible et l'invisible se heurte à un discours opaque, discontinu, où se

²⁵⁹ Ibid, p.52.

²⁶⁰ Ibid, p.55.

²⁶¹ Ibid, p.70.

multiplient les distensions et les divagations. La connaissance se meut dans une texture entrecoupée en quatre rapports distincts et se dissout dans une myriade de détails et d'informations qui figent la personnalité de Nolan et qui métamorphosent sa disparition en une légende inatteignable qui se dilue et s'enlise dans une écriture où

« la trajectoire des mots se détendait, des flexures inusitées discontinuaient les phrases : dans la compacité de l'air, les résonances s'attardaient. Une incohésion vague consumait le discours, dont les structures se délitaiement. D'une parole émoussée filtrait un texte lacunaire, subtilement ressassé, compendieusement transcrit en vocables germaniques dont les échos légendaires auréolaient Nolan d'une gloire désuète, quasiment romantique. »²⁶²

Par son invisibilité, par sa discontinuité et par le trou qu'elle introduit dans la représentation, la brutalité se dissocie de la traduction et produit « une virtualisation ». Elle détruit la continuité rassurante d'un texte, destitue sa structure et son évolution. Mais la destruction ne signifie pas la disparition de l'intrigue. Au contraire c'est la brutalité qui lisse les contours de l'intrigue par le biais d'une « virtualisation » des événements. Cette fondation d'un récit basé sur une brutalité prise entre construction et déconstruction, entre prolifération et liquidation apparaît plus clairement encore dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Dans ce texte la brutalité éclate sans scène, ni témoin. C'est un moment d'incertitude, qui nourrit des soupçons et des approximations. On ne sait nullement si A... a vraiment trompé son mari avec son rival Frank. La brutalité de la scène de trahison est occultée sur le plan de la narration. Cette absence au niveau de la représentation scénographique ouvre un monde virtuel conçu par le narrateur pour pallier ses méconnaissances et pour légitimer son sentiment de jalousie.

La fiction donne du sens à la brutalité et l'inscrit dans une trame, dans le déroulement d'une histoire, une histoire qui « virtualise » le réel (la brutalité), lequel devient une présence latente, une présence possible, une présence qui est en phase avec les sentiments et les fantasmes d'un mari jaloux. En effet, en s'intéressant de près à ce texte, rien de factuel ou d'explicite ne nous dit que A... ait vraiment trahi son mari. Cette idée de trahison s'ourdit et s'agrandit dans la tête du narrateur. Cette idée qui est la représentation d'une brutalité invisible est sous-tendue dans le récit par des éléments

²⁶² Ibid, p.84.

extérieurs qui donnent du sens à la brutalité parce qu'ils sont le produit renforcé d'une jalousie qui les attise en permanence pour renvoyer et mettre à nu la brutalité, c'est-à-dire la relation extra-conjugale entre A... et Frank. La narration devient ainsi un processus d'élucidation d'une potentielle trahison. Le récit de la lettre glissée dans la poche de Frank, les conversations qui portent sur le roman africain où il s'agit d'une histoire d'amour entre deux amants, l'obscurité qui règne sur la terrasse, la scène de l'écrasement du mille-pattes et ses connotations érotiques, le départ de A... et de Frank en ville... provoquent la jalousie du mari. Donc la représentation de la brutalité se fait par le biais d'une coloration subjective et virtuelle d'éléments narratifs qui deviennent par la fiction le support et le lieu propice où se tisse et se développe l'idée de la trahison.

Cette trahison est tellement brutale, tellement inconcevable que le mari s'enferme dans un monde virtuel qui le modèle et qui le défigure à sa guise, porté par une jalousie sporadique, instable et très variable. Le texte devient l'expression non de la brutalité qui est invisible et insaisissable mais la traduction des empreintes et des traces engendrées par la brutalité et qui se cristallisent autour d'un sentiment de jalousie qui hante le mari. Qu'elle soit inventée ou fondée, qu'elle soit le fruit d'une imagination malade ou le dévouloir d'une vie conjugale compliquée, cette brutalité (la scène de la trahison) imprègne la narration par une présence indubitable qui se fait sentir à travers un personnage principal, qui agit, décrit et affabule sous l'emprise prophylactique d'une jalousie dont le tempo est irrégulier. Et c'est dans cette versatilité que l'intrigue du récit se déploie et se développe.

Elle passe par deux phases contradictoires mais essentielles pour bâtir l'architecture générale du texte : la première phase est une phase de construction (ou de prolifération) qui commence aux premières pages et continue sans restrictions jusqu'à la page 58, où, pour la première fois, le roman commence à tourner à vide, avec des répétitions variées de thèmes déjà introduits. Si on compare *La Jalousie* à un « roman traditionnel » ou à une pièce de théâtre, cette phase serait celle de l'exposition ou de la présentation traditionnelle. Les personnages sont introduits, les coulisses sont prêtes, le décor est largement décrit, l'action peut commencer. Or, au lieu d'une action passionnante, au lieu d'apercevoir des rebondissements, ou des renversements, nous sommes obligés d'assister à une répétition continue d'éléments déjà décrits et présentés, qui sont étroitement liés au désir inconscient du mari de détruire l'éventuelle relation qui unit A... et Frank.

Ce qui, dans un roman traditionnel, serait le noyau central, a simplement été enlevé, et il en résulte que la phase d'action non existante est remplacée par une phase *de marche à vide* où, malgré le manque d'éléments nouveaux, le roman n'arrive pas à finir. Cette continuité d'une intrigue épurée de toute action spectaculaire ou brutale pourrait, théoriquement, s'étaler indéfiniment sur tout le récit. Néanmoins, cette marche à vide est remplacée à partir de la page 122 par une phase de déconstruction (ou de liquidation) qui commence par la disparition de A... et sa visite en ville (« *Maintenant la maison est vide* ») La liquidation se fait surtout par une distorsion de la matière thématique, par l'apaisement de la jalousie du mari et par un obscurcissement progressif. La déconstruction coïncide avec un sentiment de doute qui s'empare du lecteur en ce qui concerne le bien-fondé de la jalousie du mari.

Cette jalousie passe par une crise parce que l'écriture l'ébranle constamment, la mine, l'exprime et l'occulte, l'inscrit dans un mouvement d'incertitude où elle est travestie par des mouvements différents de recrudescence et d'apaisement. Mais le fait que l'action traditionnelle du roman et sa culmination tragique et sereine soient remplacées par les phases de marche à vide et de liquidation ne signifie pas que *La Jalousie* soit un « métaroman » qui traite de sa propre genèse. Au contraire cette marche à vide ouvre la porte à plusieurs possibilités interprétatives où l'intrigue se construit plusieurs identités et s'élançait dans de nombreuses trajectoires différentes. Elle devient plus dynamique, plus libre, susceptible d'endosser plusieurs postures et capable d'exprimer de nombreuses visions, différentes les une des autres. Toutes les spéculations et toutes les supputations sont possibles et valables parce que l'intrigue dans ce récit, par ce mouvement de création et de gommage qui la distingue, devient l'expression et le stimulus d'une liberté interprétative inconditionnelle. L'intrigue dans *La Jalousie* offre la gageure d'un roman inépuisable, ouvert et d'une richesse sémantique impressionnante. C'est un texte qui rend impossible la naissance d'un sens univoque et communique par « *la dramatisation de [son] propre fonctionnement* »²⁶³ un sens pluriel : Qu'il s'agisse d'un roman politique (Jaques Leenhardt), psychanalytique (Didier Anzieu), sentimental (Bruce Morissette) ou purement esthétique (Brynja Svane), *La Jalousie* de Robbe-Grillet cultive et nourrit à la fois toutes ces lectures possibles à tel point que nous sommes tentés de dire que ce texte relève d'un phénomène de lecture plutôt que d'écriture.

²⁶³ Jean, Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1967, p.207.

B- L'irreprésentable

S'inspirant des thèses de Freud relatives à la sublimation et celle de Mélanie Klein et d'Hanna Segal qui enracinent l'activité symbolique dans une position dite dépressive, nous avons l'impression que *Le Voyeur* de Robbe-Grillet est une œuvre traversée et travaillée par l'instinct de mort. Une telle impression nous engage à chercher les moyens de montrer comment l'enquête esthétique promeut un sens invisible au niveau de la narration. L'intrigue dans ce récit favorise par ses failles et ses trous le jaillissement d'un sens éminemment mobile, traduisant une réalité originaire qui fait son retour sous des masques divers. Loin d'oblitérer l'œuvre, loin de briser sa cohésion et sa plausibilité, cette réalité invisible (la scène de la mort de Jacqueline) où dominent soupirs, paroles soufflées, désirs inconscients et brutaux, sauve le roman et fonde sa structure. A l'esthétique des raisons de l'œuvre, ce roman propose une herméneutique basée sur les silences de l'œuvre. Mais avant de sonder cette problématique et de voir le type de rapport qu'elle noue avec l'intrigue du récit, nous pensons qu'il est nécessaire de contextualiser cette esthétique de l'irreprésentable ou de la dépré-sentation.

Pour fonder philosophiquement cette nouvelle catégorie, il a été nécessaire de procéder, dans un premier temps, à une relecture de Husserl et de Fink. Le concept husserlien de « dépré-sentation » analysé par E. Fink semble en effet s'imposer tout particulièrement. Par dépré-sentation, Fink entend l'ensemble des phénomènes tels que les rétentions, les protentions et les apprésentations. C'est donc tout ce qui n'est pas donné directement. Autrement dit, les dépré-sentations sont autant des fléchissements, voire d'« aliénations », pour reprendre la terminologie de Husserl, si l'on considère les modes du donner. Dès lors, on peut se poser la question de savoir pourquoi Fink fait intervenir des intentionnalités en quelque sorte affaiblies, « aliénées », puisque, chez lui comme chez Husserl qui reconnaît que l'essai de Fink ne contient pas une seule phrase qu'il ne puisse intégralement s'approprier, la présentation, ou si l'on préfère : la donation semble originaire ? Si le vrai thème de la phénoménologie est le devenir du monde dans la constitution de la subjectivité transcendante et si l'originaire, c'est la donation ou la présentation, comment se peut-il que « *la présence du présent vivant tire*

ses ressources de la dépré-sentation », ainsi que l'écrit Didier Frank, préfacier et traducteur de *De la phénoménologie*²⁶⁴ ?

Pour préserver cette catégorie et pour répondre à ces questions, Fink et Husserl favorisent la mise en place d'une méthode basée sur l'itération des intentionnalités. Parfaitement insoutenable pour la logique « traditionnelle », cette proposition est reprise par Gilles Deleuze (*Différence et Répétition*, 1968) pour qui la différence est constitutive de la répétition, laquelle se situe à l'origine. Dans cette même perspective, Jacques Derrida nous dit que l' « on dérive la présence-du-présent de la répétition et non l'inverse »²⁶⁵, ou encore « le signe est originairement travaillé par la fiction »²⁶⁶. Répétition, fiction ouvrent à Derrida, le champ de ce qui « vicarie la présence de son manque originaire à elle-même »²⁶⁷. Ce champ, il l'appelle la « différence supplémentaire » qu'il écrit aussi : *différance*. La différence derridienne se comprendrait alors comme la généralisation de la dépré-sentation dans son statut d'originaire. Derrida écrit : « Si l'indication ne s'ajoute pas à l'expression qui ne s'ajoute pas au sens [on retrouve là les notions finkiennes de rétention, de protention et d'appré-sentation, c'est-à-dire, les formes de la dépré-sentation], on peut néanmoins parler à leur sujet de « supplément » originaire : leur addition vient suppléer un manque, une non-présence à soi originaire »²⁶⁸

Cette addition et cette itération marquent et révèlent une absence originaire, une absence fondatrice, irrévocable et obsessionnelle. Dans *Le Voyeur* l'émergence de cette infurgabilité, condition de toute figuration, s'éparpille sur tout le récit qui manie de façon habile les procédés de la dépré-sentation. En effet, nous constatons que les trois parties qui structurent le roman entretiennent des rapports particuliers avec la scène occultée de la mort de Jacqueline. D'une part, nous remarquons, dans la première partie, que les descriptions apparemment objectives des lieux et des objets annoncent, révèlent et préparent la scène dramatique que le récit veut cacher. A ce propos nous pouvons dire que certains éléments, décrits dans le texte, comme les cordelettes, les mouettes, les paquets de cigarettes, les failles, les ongles, les bonbons ... fonctionnent comme des indices révélateurs qui aident le lecteur à comprendre, à percer le mystère

²⁶⁴ Eugen, Fink, *De la Phénoménologie*, Avant propos d'Edmund Husserl, traduit de l'allemand, et présenté par Didier Frank, Ed. Minuit, 1975, p.10.

²⁶⁵ Jacques, Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p.28.

²⁶⁶ Ibid, p.35.

²⁶⁷ Ibid, p. 38.

²⁶⁸ Ibid, p. 45.

du roman et prédisent la scène du crime. Roland Barthes confirme cette idée et la développe dans son article « *Littérature littérale* » :

« *Les données de l'histoire ne sont ni psychologiques, ni même pathologiques (du moins dans leur situation narrative), elles sont réduites à quelques objets surgis peu à peu de l'espace et du temps sans aucune contiguïté causale avouée : une petite fille (du moins archétype, car son nom change insensiblement), une cordelette, un pieu, un pilier, des bonbons. C'est seulement la coordination progressive de ces objets qui dessine, sinon le crime lui-même, du moins la place et le moment du crime.* »²⁶⁹

D'autre part, nous constatons que la seconde partie, qui se situe après le drame, noue des relations structurelles et logiques avec la scène du meurtre, des relations qui mettent en lumière le souci constant de Mathias de justifier, dans son horaire, l'écart d'une heure, et là encore, ses propos, ses pensées et ses gestes traduisent l'intensité de sa hantise, une hantise embarrassante qui émane d'une scène absente. Ainsi la deuxième partie se construit-elle en fonction de la scène supprimée parce qu'elle traduit les efforts physiques et mentaux du voyageur qui se comporte, s'exprime et agit en essayant chaque fois de combler le vide de son emploi du temps afin d'éviter les soupçons d'autrui. La troisième partie du récit s'articule elle aussi autour de la scène du meurtre puisqu'elle peint l'affolement de Mathias, affolement tour à tour combattu, retenu, et soudain plus fort, plus intense, qui atteint son apogée au moment de la confrontation verbale avec Julien Marek. Cet affolement, révélé dans la troisième partie du livre est, sans ambages, le résultat logique d'un sentiment de frustration incontrôlable causé par la scène de l'assassinat.

La négation de la représentation doit être envisagée non comme une simple réaction à une lacune ni comme le fruit d'un simple décalage mais comme ce qui agit l'œuvre d'art (un peu à la façon dont P.Fink conçoit l'absence lorsqu'il écrit : « *la nature ne connaît pas l'absent. L'éphémère (...) porte le sens du deuil et de la renaissance : l'absence est, peut-être, l'œuvre d'art* »²⁷⁰) Cet agissement qui est la représentation de la négation se traduit concrètement par l'émergence d'une intrigue où tous les plans temporels et spatiaux se confondent, où la progression linéaire des événements est souvent tronquée et désordonnée, où l'enchaînement causal et logique

²⁶⁹ Roland, Barthes, « littérature littérale », *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 42.

²⁷⁰ Eugen, Fink, *De la Phénoménologie*, Avant propos d'Edmund Husserl, traduit de l'allemand, et présenté par Didier Frank, Ed Minuit, Paris, 1975, p.32.

des séquences est perturbé à cause de la mémoire défaillante de Mathias et à cause de sa psychologie anormale. C'est une intrigue qui porte en elle les traces et les ruines de l'absence, qui dit par ses lacunes et ses confusions l'irreprésentable et l'indicible. La mort de Jacqueline est une obsession qui imprègne non seulement le monde intérieur de Mathias mais aussi l'écriture du texte (une écriture approximative, laconique, régressive et anticipatrice), la configuration des actions et la structure de l'intrigue, une structure qui renvoie par sa nature inhérente à une cause masquée, oubliée, oblitérée, fondatrice du geste artistique. De ce fait la scène de l'absence devient l'incarnation suprême de la présence, une présence spectrale qui revêt la forme d'une obsession dans la mesure où les trois parties du texte ne cessent de reproduire de manière différée et incertaine la scène de l'irreprésentable, la scène de la mort de Jacqueline : « *Amorcée, préfigurée, comme « un monde sensible », il lui arrive aussi d'être mise en mémoire, refigurée en d'autres temps et d'autres lieux, parfois avec une force et une insistance qui relèvent de l'obsession.* »²⁷¹

Au terme de l'analyse il nous apparaît que la brutalité jouit d'une certaine flexibilité qui lui permet d'échapper à toute tentative de classification. Elle survient sous des formes multiples et revêt des aspects très différents. La catastrophe aérienne dans *L'Echec de Nolan*, l'attentat qui éclate dans *Le Maintien de l'ordre*, la scène de la trahison préluée dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet ou le meurtre de Jamila dans *La Mise en scène* soulignent l'extensibilité de cette notion et son aspect dynamique et mouvant. La brutalité dans le nouveau roman qui est entraperçue, entrevue à travers une écriture-miroir résiste à toute représentation scénique et incarne une absence fondatrice qui donne à l'intrigue une impulsion nouvelle, une dynamique nouvelle, un élan et un mouvement perpétuel basé sur une mécanique de gommage et de création. La fondation et la re-fondation de la brutalité se manifeste dans le déroulement et dans la nature même de l'intrigue qui maintient l'absence de la brutalité et qui assure simultanément la continuité narrative du texte. Parler de la brutalité originare qui sous-tend tout le roman sans la nommer et sans la désigner onomastiquement est le rôle central qu'assure l'intrigue dans une production textuelle. Ce qui nous amène par ailleurs à répéter que cette notion, qui a été malmenée par les théoriciens du nouveau roman, n'est pas un concept archaïque et caduc mais c'est une notion utile et fonctionnelle, qui

²⁷¹ Ibid, p.58.

structure, en dépit des réticences émises à son égard, la plupart des œuvres produites par les nouveaux romanciers.

A la lumière de ce qui précède, l'absence et la négativité qu'elle induit sembleraient pouvoir recevoir de la pensée et de ses constructions artistiques un contenu de représentation, ou, pour le dire autrement, fonder une réelle poïétique de la négation, laquelle dans la voie ici ouverte serait, en quelque sorte, la condition de toute théorie de la représentation, qu'elle soit iconique ou littéraire.

8- Les ruines de l'écriture ou l'écriture de la ruine

La brutalité qui s'inscrit en évidence dans la construction artistique des nouveaux romanciers et qui permet le retour du réel et la déliquescence du symbolique nous incite à re-penser la signification et la représentation du monde au sein de ce mouvement. Ce terme qui était un mot trop grand pour le nouveau roman et trop vieux pour la nouveauté rutilante du néo-romanesque entretient un rapport sans équivoque avec le déroulement ruineux de l'intrigue. C'est un mot qu'avaient oublié les nouveaux romanciers trop occupés à promener le miroir de leur écriture le long de leurs propres phrases et non des cailloux qui parsèment leur chemin. Comme si le nouveau roman était vidé de toute substance, comme si la matière du nouveau roman était la parole même, comme si les récits néo-romanesques n'étaient que les pléonasmes d'eux-mêmes : des signes vides, amputés de tout référent, condamnés à n'être que les signes réflexifs d'eux-mêmes. Comme si le monde n'existait pas autour d'eux, comme si le réel était cette entité irreprésentable, informe et insaisissable.

Or il nous semble que le nouveau roman est impliqué dans une saisie du Réel, dans sa reconstitution pénible et patiente, dépassant la simple tautologie textuelle sinon textualiste dans laquelle certains l'enferment encore. Le nouveau roman ne désinvestit pas le réel et n'exprime pas un nihilisme pessimiste mais il fonde par l'écriture une nouvelle conception de l'homme dans le monde. La lecture de ces nouveaux romans dit et révèle quelque chose, exprime un sens pluriel et obsédant, traduit une pensée, une manie, un rêve, un projet... et ne se limite pas à un simple jeu formel où l'histoire devient elle-même non l'expression d'un contenu quelconque mais un autre prétexte qui légitime cette idéologie formaliste acclamée par certains écrivains à l'image de Jean Ricardou. De même qu'on pourrait lire les récits « obscènes » de Bataille comme des œuvres de fiction qui illustrent une certaine théorie de l'érotisme, de la transgression et de leur lien avec le sacré, on peut lire le nouveau roman comme le ferment d'une philosophie herméneutique où la réversibilité du sens est en liaison avec une écriture ruineuse, nébuleuse, où les traces et les vestiges du passé ont une résonance sur le sens et le cheminement de l'intrigue.

Cette problématique que nous proposons ne prétend nullement épuiser le nouveau roman dans une réponse mais elle l'inscrit dans une logique herméneutique dynamique qui ôte tout confort et tout repos, guide vers une recherche inlassable et souligne son essor réflexif. Avant de nous intéresser de près à ce questionnement nous

estimons que le temps est venu pour renvoyer ce mouvement à sa qualité profonde et intrinsèque, de rendre le nouveau roman à *l'hypothèse*. Il est temps d'abolir l'horreur connotative qui s'y attache et qui devient depuis Ricardou une terreur théorique, qui à l'opposé de toute hypothèse, a institué le nouveau roman en *hyperthèse*, en hyperbole même de tout raisonnement et a mué sa recherche en zone d'affirmations là où la véhémence ne saurait être de mise, là où les auxiliaires *être* et *avoir* doivent reculer dans leur énonciation et glisser vers d'autres verbes tels que *sembler* et *apparaître*, où tout est tendu à l'inquiétude d'une pensée qui vit, qui hésite, qui palpète et qui se débat dans un texte dont elle ne saisit que les ruines sauvées d'un passé révolu ou les indices révélateurs d'un futur imprévisible. Les études de la narratologie « post-classique » et surtout celles de Raphael Baroni permettent de suspendre la chaîne continue de l'assertion qui paralyse le nouveau roman, de l'extraire de cette ivresse assertive pour l'inscrire dans un autre régime, celui même dont est pétrie la parole même d'un bon nombre de ses narrateurs : le doute, la supposition, l'incertitude.

Dans ce contexte réfractaire à toute vision monolithique notre analyse ne se limitera pas à des problématiques poétiques, ne cherche pas uniquement à saisir de manière narratologique ce qui pourrait constituer le texte lui-même, mais vise aussi la portée ontologique, métaphysique et sémantique des textes. Dans cette perspective l'écriture des ruines semble déterminer la nature sémantique profonde de l'intrigue dont on a sous-évalué jusqu'ici l'aura « ontique » (Heidegger) pourtant fondatrice.

A- Les ruines de la mort ou les ruines de la renaissance

La mort porte en elle un paradoxe qui nourrit la ruine néo-romanesque, un paradoxe qui déjoue tous les sens et range la ruine dans une aberration logique qui sous-tend chaque « nouveau roman ». Elle avance une contradiction aux accents oxymoriques dans le sens où elle n'est plus le terme d'une vie mais la vie même. Elle se vit, elle n'est plus la fin de tout mais le commencement d'un long processus au cours duquel la mort ne vient pas conclure une longue maladie, mais elle annonce le début d'une nouvelle vie qui s'écoule sur les ruines de la mort. Celle-ci ruine et défait effectivement la ruine en la convertissant en une puissance non plus négative qui ravage, détruit, anéantit mais dans une puissance positive, une puissance génératrice, une puissance féconde qui, des cendres, de la boue, des gravats promet de poursuivre, de continuer coûte que coûte, de recommencer quelque chose, de survivre.

La mort dans le nouveau roman s'inscrit dans les ruines du texte et représente non la fin de la narration mais le commencement de l'intrigue. La mort de Jacqueline, cette petite fille qui donne « *beaucoup de mal à sa mère* »²⁷² dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet donne du sens à l'intrigue, un sens oxymorique dans le sens où le protagoniste manifeste au cours de son itinéraire un comportement ambigu : il est pris dans une logique pour le moins contradictoire. D'une part il s'emploie à recréer fictivement la scène tragique de la mort de Jacqueline et d'autre part il essaie d'étouffer la présence de cette scène qui le compromet en gommant tous les indices, tous les signes matériels qui disent son implication (la cordelette, les bouts de cigarette, la mallette, les bonbons, les ongles...) Les ruines de la mort obsèdent Mathias, stimulent la narration et semblent dire et révéler par leur constellation et leur récurrence le sens de l'intrigue, laquelle est axée dans ce récit sur un double mouvement de création et de gommage.

La mort qui habite les ruines revêt aussi d'autres formes beaucoup plus spectaculaires à l'image du désastre qui hante l'œuvre de Claude Ollier. Il dépeint un monde à l'ère de la catastrophe qui rejette un romanesque statique et une vision pleine de doutes et d'interrogations. Mais en même temps il essaie au milieu du désordre, au milieu de cette matière précipitée à sa fin de trouver un sens pour savoir et pour survivre. Les ruines et les décombres dans les romans de Claude Ollier ne représentent jamais qu'eux-mêmes, ils sémiotisent en quelque sorte ce dont ils sont issus, ils sont les parents lointains mais cependant fermes d'une parole qui va au-delà de la simple

²⁷² Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, 1955, p. 147.

description. Les ruines s'y donnent comme des signes malaisés d'une faille existentielle, d'un réel qui se met en quête de lui-même et de son interprétation et que le texte, loin d'être la ruine de la ruine, se mue en espace de réflexion. Dans *L'Échec de Nolan*, à titre d'exemple, la catastrophe aérienne suite à laquelle plusieurs personnes ont péri, ouvre dans le texte un questionnement sur les restes de l'appareil pour remonter à l'origine du désastre et comprendre ainsi les secrets de la disparition de Nolan. Mais le narrateur ne va décrire les ruines une fois sur terre mais il rapporte au lecteur par le biais du récit émis par Jorgensen la chute de l'appareil, la décomposition de l'avion, la déflagration et le moment de l'explosion. Entre ciel et terre, entre pesanteur et apesanteur, les ruines se figent et deviennent des objets d'observation qui disent le scénario tragique de la catastrophe :

« - (*Silence. Debout toujours, dressé vers le hublot, doublant le geste, son corps comme tordu sur lui-même, torsadé, saisi en plein élan, une main ((la gauche)) plaquée sur la joue droite, l'autre bizarrement lancée en avant, le plus loin possible, comme si elle tentait d'attraper en plein vol, au jugé, quelque objet que le vent, pourtant inexistant, viendrait d'emporter, une écharpe par exemple, une feuille de papier, ou une photographie ((... Dressé vers la fenêtre, tirillé, tout son corps épousant le dessin de la courbe, mimant l'absence, le silence (((l'oiseau blanc resurgit, planant au-dessus de la forêt)))*), comme planant immobile au-dessus de l'océan... »²⁷³)

L'écrivain donne à voir le délicat spectacle de ce qui ne se voit pas d'habitude. Les bribes de l'appareil qui flotte dans l'espace éblouissent notre regard pressé, dressé, programmé, indifférent aux accidents journaliers. Les ruines s'animent et s'agitent dans un espace vide et révèlent par la chute des éléments qui éclairent l'enquête que mène scrupuleusement le narrateur. C'est l'envol des ruines, cet état intermédiaire entre l'explosion et la chute de l'avion qui interpellent l'enquêteur. L'intrigue du récit avance grâce à des ruines en décomposition, des ruines qui laissent chacun dans une dérélition imprévue et ouvre à un espace de la catastrophe dont l'écriture (les quatre rapports) peine à sortir, un espace de ressassement, de la ratiocination, de l'infini cataclysme insurmontable. *L'Échec de Nolan* est une œuvre où les ruines de la mort sont suspendues, pétrifiées, flottant entre pesanteur et apesanteur, entre terre et ciel, chute et

²⁷³ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p. 16.

envol, cliché et fable. Claude Ollier fait mourir l'idée même de la mort en la neutralisant, l'anéantissant et la convertissant en *ce mourir* dont Blanchot parlait déjà à propos du désastre, en cette ruine qui serait le vocable de cette nouvelle mort, de cette nouvelle vie, de cette agonie infinie. Cette ruine, cette mort devenue ni véritable début ni fin mais le milieu où l'homme (Nolan) est jeté comme in *medias res* fait de Nolan un être légendaire, mythique, écartelé entre la vie et la mort.

C- Description, métaphore et paroles de la ruine

Nous avons pu constater que les ruines ne sont pas des gravats ou des décombres neutres ou passifs mais ils disent, conditionnent et révèlent l'histoire du récit. Elles ne sont aussi que des rêves de matière, des restes de matière qui installent un statut plus friable, incertain et évanescant du réel. La ruine erre dans une incertitude remarquable, ne parvient pas véritablement au rang même de matière mais s'enfonce dans ce qui n'appartient pas à l'atome et ne constitue pas rien pour autant, s'installe dans un entre-deux où la matière est morte vive comme dans *L'Echec de Nolan*. Dans ce monde friable, dans cet effondrement continu, les ruines cristallisent une écriture métaphorique et synthétisent *l'aporie figurative* qui se loge au cœur du nouveau roman. La valeur métaphorique des ruines donne une représentation endommagée, endeuillée, entravée d'un monde révélé sous des bribes rescapées. Elles reviennent toujours de loin, reviennent d'un moment inouï où le monde a vacillé, reviennent d'un moment de faillite dont elles sont l'incarnation matérielle, fragile et pénible. Elles s'imposent inmanquablement comme les rescapés d'une catastrophe dont elles témoignent, comme les restes symboliques d'un passé révolu, comme les indices d'un événement ou d'une époque.

Mais cette représentation pose problème dans le sens où les tenants de ce mouvement l'ont toujours bannie de leur théorie romanesque et ont souvent martelé que la représentation est un mythe, que le réel est irréprésentable, et que « *toute réalité est indescriptible* »²⁷⁴ parce que l'univers est instable et inépuisable. Face à ce principe de base qui fait l'unanimité du groupe et qui constitue un credo commun qui réunit tous les nouveaux romanciers, nous pensons que cette expression est porteuse d'un sens au regard des ruines qui ne tiennent pas, qui s'effondrent pour renaître de nouveau, qui ne croient pas à l'unité et qui savent parfaitement que toute idée de représentation porte désormais en elle son aporie ultime, transforme le monde en une impasse sans nom. Les ruines dans le nouveau roman qui reviennent de si loin représentent seulement un néant pas assez néantisé pour être exhibé comme néant et pas assez matérialisé pour effectivement se matérialiser, pour être une matière à part entière. Les ruines disent et représentent un monde qui n'est plus mais qui n'a pas disparu. Ainsi la représentation devient-elle le nœud problématique de l'écriture. Mais comment se manifeste-elle dans le texte du nouveau roman ? Sous quelles formes se dessine-t-elle dans le récit ?

²⁷⁴ Alain, Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Seuil, Paris, 1985, p202.

Dans toute l'histoire des ruines en littérature qui court depuis la Renaissance, les ruines sont d'abord des pierres silencieuses qui ont enfermé en elles le murmure contrarié de la débâcle dont elles proviennent, sont des pierres qui demeurent muettes et interdites, comme encore sous le choc dont elles ont miraculeusement réchappé. Mais dans le nouveau roman les ruines ne sont pas que des simples pierres silencieuses, elles sont aussi les objets, les indices matériels d'un monde mutilé, enfoui, d'un passé redouté et refoulé (*Le Voyeur*), d'une catastrophe suspendue (*L'Echec de Nolan*), d'une trahison non-confirmée (*La Jalousie*). Dans ces textes les ruines (un terme générique) exigent une explication, veulent trouver l'origine de la ruine, ses causes, son faisceau d'événements et veulent trouver ce que les ruines *disent*, leur possible discours, la raison interdite de leur présence. En ce sens l'écriture de la ruine dans le nouveau roman porte en elle deux phases qui ne cessent de s'entremêler, de vouloir se différencier, de se faire concurrence pour finir dans leur tresse continue et discontinue par aboutir au texte lui-même : la première phase propre à toute écriture des ruines serait la description des ruines dans leur surgissement matériel, depuis leur masse corporelle. Le texte s'enroule alors dans l'amoncellement de ces descriptions comme s'il fallait dresser la liste de ce qui reste, comme si l'inventaire était la condition de l'émergence de l'intrigue, son point de salut après la déliquescence avérée.

Cependant, loin d'être solitaire, loin d'enfermer l'intrigue dans une litanie descriptive dont l'accent comptable serait l'unique esprit, le texte dans le nouveau roman veut entourer, enrouler, emporter ces gravats de phrases et de monde, ces objets dispersés et délaissés dans une seconde parole qui veut commenter, comprendre, analyser la première : en ce sens, la seconde phase inhérente à toute écriture des ruines serait *le discours* des ruines en tentant de creuser leur surgissement matériel, d'interroger leur épaisseur corporelle. « L'affaire Lessing » par exemple dans *La Mise en scène*, dont les dessins rupestres montraient déjà l'enracinement historique, voire préhistorique, et dont tout le roman laissait entrevoir les innombrables ramifications, acquiert du sens et devient un point de fixation et d'interrogation pour le narrateur parce que le passage de Lessing à Imlil a laissé des traces confuses dans la mémoire collective des autochtones (: « - *Un étranger... un nommé Hessing, ou Gessing, ou quelque chose d'approchant. Il montait comme vous du côté de l'Angoun, à Imlil, ou plus loin encore sur le versant sud... Il est passé par Iknioul... Mais il s'occupe peut-*

être de la même affaire que vous ? »²⁷⁵), des imprécisions qui intriguent Lassalle et qui deviennent suspectes bien que l'enquête soit terminée : « *le dossier est complet, les témoignages concordent : mésentente, brouille, dispute, coups de couteau, fuite, exil du meurtrier dans une tribu lointaine* »²⁷⁶. Cette version des événements que présente le cheikh Agouram ne convainc guère le protagoniste d'autant plus qu'il découvre chez son guide Ichou un objet appartenant à son prédécesseur – un étui vide où était inscrit à l'intérieur du couvercle le nom de Lessing. Cette découverte inopinée de cet objet embarrasse tellement Ichou qu'il « *reste impassible, la tête penchée de côté, les yeux dans le vague, la bouche en cœur, à croire qu'il n'a rien vu rien entendu, ou simplement rien compris.* »²⁷⁷ Sur le chemin de la vallée, Ichou montre à l'ingénieur des traces laissées par des piquets de tente sur le sol, des traces qui disent explicitement que Lessing était passé par là et qui corroborent la thèse de la noyade accidentelle dans ce bassin d'Imlil. Ces traces laissent Lassalle perplexe parce qu'elles remettent en cause les affirmations de son interprète Ba Iken qui avait dit à deux reprises et d'une manière catégorique que : « *[Lessing] avait dressé sa tente près de Zegda* »²⁷⁸

Les ruines, cette matière friable et poreuse montre que tous les personnages sont suspects, que tout le monde ne dit pas la vérité, que l'intrigue du récit achoppe, s'enlise et se désagrège sous le poids d'un système narratif où fleurissent les versions contradictoires, les allusions et les mensonges. Les ruines trahissent l'assurance des personnages (la capitaine Weiss, Ichou, le cheikh Agroum, Ba Iken...) en renvoyant par leur présence indubitable à des faits que contestent les habitants de la tribu. Cette autre vérité à laquelle renvoient les ruines et les indices matériels dans le texte accompagne le déroulement de l'intrigue, la mine, bouleverse sa continuité, sa cohérence et favorise l'éclatement d'une tension entre Lassalle et les autres personnages, un manque de confiance irréparable parce que le doute s'installe et l'incertitude règne désormais sur tous les propos, sur tous les gestes et sur toutes les hypothèses émises par les autochtones. Lassalle fait le deuil d'une vérité quelconque : Ba Iken et l'auteur sont passés par là pour dérouter l'ingénieur et par delà le lecteur. Le récit est aussi faux que les paroles de Ba Iken, il est ainsi fabriqué pour présenter une intrigue où tout s'entremêle, où l'incertitude est reine : « *une histoire dont on ne saisit que les*

²⁷⁵ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p. 53.

²⁷⁶ Ibid, p.58.

²⁷⁷ Ibid, p.60.

²⁷⁸ Ibid. P.62.

bribes »²⁷⁹ Exactement ce que les Chrétiens appellent ici « une histoire arabe ». L'auteur a effacé toute preuve directe en multipliant par et à travers les ruines les preuves circonstanciées.

En fouillant le sens comme on creuse le sol, l'écriture des ruines dans le nouveau roman s'impose comme la seule ouvrière à vriller ce qui demeure, propose de livrer une interprétation de ces décombres (indices, objets, tas de pierres...) et offre une herméneutique des restes à double tranchant : les ruines sont susceptibles d'expliquer, de dévoiler, de redonner une logique à la discontinuité du récit mais elles peuvent aussi renforcer, par la pluralité interprétative qu'elle dégage, l'aspect épisodique et réticent de l'intrigue. Cette phase méditative dépasse la matière et devient le vœu de la communication retrouvée. La description des ruines est porteuse de sens et matière à réflexion dans tous les sens du terme : on reconnaît sans peine les passages réflexifs de Robbe-Grillet où le Hameau des Hurles laisse paraître ses ruines pour amorcer une explication sur l'importance du fragmentaire et du recommencement infini de tout effondrement ou ces passages méditatifs de Léon Delmont devant les ruines de Rome et de son amour. De ce fait nous pensons que cette phase méditative qui cherche un sens là où toute signification paraît devenir une aporie est une phase qui n'opère jamais à l'aveugle, n'improvise jamais sa diction et répond à une rhétorique affirmée et éprouvée d'un nouveau roman qui a souvent dévalué théoriquement l'apport et la valeur de cette phase interprétative.

Celle-ci opère le plus souvent à partir de ces décombres (objets / indices / empreintes / restes...) conçus comme autant de métonymies, à savoir comme autant de parties pour le tout, de parties en quête de la totalité, de la plénitude... Mais comme on le sait, la métonymie, et en particulier pour les nouveaux romanciers, ne peut rester métonymie. Elle veut rêver à voix haute de se quitter, d'embrasser la totalité, de se surmonter pour dire et exprimer un sens qui la transcende. Ainsi s'ouvre-t-elle logiquement à la métaphore pour guetter un devenir allégorique où les phrases excèdent toujours le tour littéral que leur avait assigné le premier Robbe-Grillet ou cette littéralité pointée par Roland Barthes. On se souvient sans peine du Robbe-Grillet de *La Jalousie* pour qui la signification s'arrêtait à chaque point, et que l'interprétation devenait suspensive, que cette histoire n'avait pas d'autre horizon qu'une jalousie à travers laquelle le narrateur observait sa femme supposée adultère. On se souvient du même

²⁷⁹ Ibid, p.105.

Robbe-Grillet qui affirmait plus récemment que la jalousie ne dit pas qu'elle-même, que son devenir littéral s'offre en vérité comme un devenir latéral, que la jalousie n'est pas ce store mais, au contraire, une vaste métaphore sur le sentiment jaloux, sur l'imaginaire du jaloux, sur sa puissance à imaginer ce qui n'est pas, à observer le mille-pattes, symbole diffus, signe confus mais symbole quand même, signe quand même.

De Robbe-Grillet à Duras en passant par Beckett ou Pinget, les ruines deviennent la puissance métaphorique, le règne de l'image, l'expression du visible, par lesquels la parole a pouvoir de revenance, d'apparition et trouve là la possibilité de saisir ce qui ne se donnera plus matériellement, de transcender la description objective des objets et de leur extirper un sens, une allégorie, une image qui tente de franchir l'invisible, une image qui entend *donner à voir*. L'écriture des ruines dans le nouveau roman charge l'intrigue d'un pouvoir allusif, allégorique et métaphorique qui va au-delà de la simple fonction configuratrice que lui assignaient Aristote et Paul Ricoeur. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet par exemple l'intrigue est entièrement investie et composée par des descriptions métaphoriques, et par des allusions allégoriques de nature érotique à l'image de l'écrasement du mille-pattes. L'acte de violence sur la scutigère commis par Frank se transforme dans la vision délirante du mari en un acte de possession charnelle violemment érotique : accélération de la respiration de A... puis le spasme, la jouissance finale concrétisée par la crispation de sa main sur le manche du couteau et enfin c'est le calme qui suit l'orgasme. Dans un autre épisode de l'intrigue l'accident de voiture de Frank devient l'expression métaphorique d'une sexualité inhibée : enlacés pendant l'acte amoureux, Frank mène vigoureusement les opérations de la relation charnelle. Les deux amants brûlent de volupté. Ils se délectent du plaisir de l'amour. Mais Frank conduit très vite l'opération amoureuse. Il a versé trop tôt. Frustré et insatisfaite, A... manifeste son insatiabilité et laisse éclater son ressentiment contre lui. D'autres objets dans ce texte donnent la possibilité encore de situer ce roman dans une logique de lecture où s'empilent les hypothèses et les allégories (coloniale, politique, psychanalytique, policière, amoureuse...)

Ce modèle de lecture qu'imposent les ruines nous donne la chance de réviser l'idée reçue selon laquelle la prose dans le nouveau roman se caractérise par un formalisme rutilant, par un formalisme emphatique, par un formalisme appuyé qui ne vit que de lui-même et qui ne laisse pas la possibilité à *l'informe* de prendre place. Or il nous semble que la forme des récits du nouveau roman s'installe dans une quête permanente de l'informe par laquelle il s'agit avant toute chose d'échapper au chaos

pour retrouver, même fragile, même évanescent, même menacé par sa propre perte, des grilles sémantiques possibles et des plans de composition provisoires. L'écriture des ruines ouvre à une nouvelle saisie de la forme parce que les ruines expriment un devenir sémantique qui peine à se manifester, dans une débâcle qui menace de sombrer les ruines dans le Néant Absolu. « L'histoire de l'écriture » n'émerge pas exclusivement des formes visibles qui construisent le récit comme le soulignait Jean Ricardou mais il nous semble que c'est l'informel, la discontinuité, la confusion et l'indécision qui assignent au récit une possible signification. Et en ce sens l'écriture des ruines serait la meilleure stratégie pour englober l'aspect formel et informel du récit parce que les ruines sont à mi-chemin entre la forme qu'elles ont pu être et la forme qu'elles ne sont malheureusement plus.

Pour Robbe-Grillet et pour tous les autres nouveaux romanciers la ruine devient bien cette joyeuse énergie créatrice que l'histoire doit sans cesse déployer pour reprendre le monde en ruine dans des constructions nouvelles comme il le doit. La ruine devient, de manière inattendue, la joie, le plaisir, de recommencer, de muer le vide en une signification, en une parole qui dit par son écroulement un monde sémantique caché, riche et inépuisable telle une mine inexploree. Cette matière informe, conquise par la destruction délibérée des thématiques habituelles, donne lieu à une démarche de création faite elle-même de destruction et reconstruction infinies. Or, et en dépit de cette faculté créatrice qui dit l'indicible et qui montre l'invisible, bien qu'ils soient inscrits dans une texture fragmentée et poreuse, il nous semble que les ruines dans le nouveau roman sont le plus souvent porteuses d'une herméneutique décevante et trouée.

D- La ruine en dérélition

Les ruines sont donc ces cailloux, ces objets, ces signes dont l'écroulement, la catastrophe, le désastre disent la puissance terrassante et féconde de la dérélition. C'est une force malade qui n'entend pas rester dans l'ombre, qui ne veut pas, on l'a compris, demeurer le postulat sombre, le commencement tacite de cette fin condamnée à la lisière du texte. Les ruines exigent, de manière impérieuse, une explication, veulent trouver les origines des choses, retrouver la totalité et redonner en quelque sorte les pièces manquantes. Les objets indiciels que retrouve Mathias sur le lieu du crime reconstituent infailliblement la scène du meurtre et révèlent la culpabilité de Mathias, ce qui redonne au récit une certaine logique. Comme un grand cri lancé contre la néantisation du monde, les ruines chez Claude Ollier par exemple ont le souci de reconquérir la complétude disparue pour comprendre mieux l'origine de la catastrophe qui mine le texte à l'instar des objets volants dans *L'Echec de Nolan* dont les significations irradiant immanquablement dans toute l'histoire. L'autre exemple qui nous vient à l'esprit est le sous-titre du *Vent* de Claude Simon qui vaut, à n'en pas douter et comme Robbe-Grillet l'indiquait lui-même, comme le programme d'écriture des ruines : *Tentative de restitution d'un retable baroque d'après les fragments retrouvés dans une chapelle en ruine*. Le nouveau roman serait alors cette tentative infinie de restitution.

Cette restitution n'est en réalité que l'expression d'un autre désir, à savoir ce rêve obscur qu'elle n'ose formuler tant elle a peur d'en faire chanceler la possibilité, à savoir le Récit de l'intrigue. Effectivement, au creux de chaque phrase, de chaque mot, le texte ruiniste rêve d'abandonner son discours surplombant, sa furie du commentaire, son herméneutique forcenée pour se hisser ailleurs dans une intrigue absolue pour rétablir la continuité, jeter un pont entre hier et aujourd'hui, redonner aux faits une logique chronologique et retrouver l'épisode manquant. Cet épisode du Récit qui constitue le maillon manquant de la chaîne dépasse tout récit, se situe hors de lui, au-delà de tout dénouement possible, dans un parfait dénuement et se trouve le plus souvent inscrit par défaut au niveau de l'incipit. Celle-ci ne constitue pas un commencement au cours duquel le récit se met en place et les faits se dévoilent dans une origine qui expliquerait le tout, mais l'incipit dans le nouveau roman déjoue la stratégie narrative et s'offre comme des instants suspendus de ressassement. Dans *La Reprise* de Robbe-Grillet par exemple, la première phrase n'existe pas, elle est recommencement indéfini d'un

commentaire sans fin qui peine à avoir les idées claires : « *Ici, donc, je reprends, et je résume.* »²⁸⁰ Cette phrase qui récupère indéfiniment ses restes sans exprimer le véritable commencement toujours impossible, comme si le véritable livre était toujours « à venir », ainsi qui le disait Blanchot, devient l'antichambre de cette intrigue toujours soustraite à ses efforts, comme si le texte ruiniste était le livre à revenir.

Dans *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier *l'incipit* nous plonge directement, *in media res*, au cœur d'une scène, qui, comme on va le voir en lisant le texte est un leitmotiv qui revient inlassablement : un administrateur européen cloîtré dans sa chambre du septième étage, terrorisé parce qu'il est espionné par deux policiers qui le guettent sans répit. L'ouverture du récit n'explique pas l'origine ou les motifs de ce harcèlement qui effraie le protagoniste. Nous sommes dans l'incompréhension totale, dans une obscurité ténébreuse. Nous voyons un homme qui balbutie et qui frémit dans sa chambre pendant des heures et des heures sans que l'on puisse saisir le Pourquoi. L'intrigue raconte le harcèlement des policiers et la réaction de l'administrateur sans révéler l'origine du récit et le sens de cette traque lente et vicieuse. L'incipit est le recommencement inévitable et inarrêtable d'une scène pleine de suspens qui se déploie sous des couleurs différentes sur tout le récit.

Cette herméneutique qui se veut récit d'une intrigue complète et logique bute irrémédiablement sur son état de discours et n'atteint pas cette narration du désastre dans la mesure où les narrateurs et les autres personnages n'exhibent qu'une herméneutique elle-même trouée, déchirée et sans cesse reprise, comme toujours instable, qui n'arrive à décider de rien, engage hypothèse après hypothèse sans parvenir à la définition ni au définitif d'une thèse comme dans *L'Inquisitoire* de Robert Pinget où le discours ne révèle qu'une myriade d'informations factuelles qui renferment le récit dans une herméneutique impossible et décevante. La description des lieux et des ruines du château ainsi que tous les commentaires et toutes les hypothèses qui en découlent n'éclaircissent guère l'énigme de la disparition de l'intendant du château de Broy. Il existe alors au cœur de la parole dans ce roman un échec *mathésique* qu'aucune parole ne parvient à surmonter non plus qu'à rédimier, une *mathesis* impossible qui demeure dans une déshérence du savoir qu'elle combat sans trêve mais à laquelle elle est toujours reconduite. Les ruines dans le nouveau roman tentent en vain de déchiffrer les énigmes qui sont au cœur du processus romanesque et cherchent à

²⁸⁰ Alain, Robbe-Grillet, *La Reprise*, Ed. De Minuit, Paris, 2001, p.5.

comblent tous les vides qui trouent l'intrigue pour lui redonner une cohérence et une continuité logique afin d'éclaircir les zones d'ombre dans le récit. Mais l'hébetude demeure première quoi qu'il arrive, quels que soient les moyens déployés, l'énigme revient à l'énigme et son épaisseur d'obscurité. L'obscurité reste l'obscurité, disait Claude Ollier, chez qui l'intrigue est composée d'histoires morcelées, de personnages sans consistance, de lieux fragmentés. Cette dispersion inscrit l'écriture des ruines dans une logique désastreuse qui rappelle le désastre de Blanchot qui n'est sans doute rien d'autre que cette puissance ruiniste qui traverse et déchire de sa présence le monde et porte en elle la capacité de rendre l'univers en une matière proche du néant. Dans l'œuvre de Claude Ollier la ruine n'efface pas la matière du monde, elle n'est pas cette puissance générique de la dégénérescence, elle se donne comme cette présence abstraite qui veut incarner toute chose, épuiser toute signification pour sortir de cette abstraction diffuse et persistante d'une énigme hermétique. Mais la parole des ruines pulvérise toute unité, décompose la matière du récit en une incessante pluralité et engouffre l'intrigue dans une série d'hypothèses infinies. Dans *L'Échec de Nolan* par exemple les ruines finissent à force de creuser l'insondable, de stigmatiser la personnalité de Nolan en une légende, en une figure mythique, inaccessible et indescriptible, alors que l'objectif central de l'enquête était justement d'éclaircir les traits caractéristiques du disparu pour clarifier au mieux les circonstances désastreuses de la catastrophe aérienne.

Donc nous sommes en droit de penser que les ruines effondrées ne peuvent ouvrir qu'à une herméneutique elle-même effondrée : ce référent en déshérence ne peut que correspondre à une référence elle-même en déshérence, impropre à se fixer, à décider de ce qu'elle dit. Incessamment cette herméneutique est à sa propre recherche et la métaphore se donne à lire comme une interprétation, sans cesse en épanorthose, dans la correction, le retrait, la soustraction de ce qu'elle a précédemment avancé à l'instar des célèbres phrases simoniennes qui se déroulent à la mesure d'un univers si difficile à saisir. Dès lors, les ruines sont un miroir vide de la pensée qui veut s'y attacher, ne sont donc bel et bien que des réponses qui n'ont toujours pas trouvé leur question ou des questions qui n'ont pas trouvé leur réponse. Tout se passe comme si tout se ruinait perpétuellement, ne parvenait jamais à convaincre, ne parvenait jamais à atteindre le non-dit, le caché ou le refoulé. Car celui qui formule cette écriture de la ruine, est souvent lui-même l'homme ruiné, l'homme dont la raison est en miettes, qui vit à l'envers de la raison, à l'image du mari de *La Jalousie* de Robbe-Grillet. C'est un narrateur obsédé par une jalousie morbide, qui décrit les ruines et les objets de la

maison pour se conforter dans cette obsession et pour légitimer une jalousie presque malade. Cette écriture qui se veut métaphorique devient à la fin du récit l'expression d'un échec, d'une impossibilité parce que l'interprétation est excédée, débordée par l'imagination folle et expansive du mari. Ces ruines, ces objets décrits avec minutie et qui sont censés traduire le sentiment jaloux du narrateur s'épuisent à la fin du récit, se rebellent et montrent au contraire l'apaisement de la jalousie du mari après avoir appris que le retard de A... et de Frank a pour raison une panne de voiture et que cette panne devient dans l'imaginaire du mari comme l'expression de la défaillance sexuelle de son rival. De ce fait, l'écriture des ruines dans ce texte montre la chose et son contraire : elle dit d'une part l'accroissement des soupçons du mari et permet d'autre part de calmer et d'apaiser cette jalousie. Elle inhibe aussi toute conclusion qui se voudrait totale et qui renfermerait le sens de l'intrigue dans une interprétation unique et irréversible. Elle devient la traduction idéale d'une pluralité sémantique incontestable, une pluralité imputable à la versatilité psychologique du narrateur, laquelle se transpose inmanquablement dans une écriture qui se ruine, qui s'enlise, qui ne dit pas des certitudes mais qui laisse la porte ouverte à toutes les lectures, à tous les possibles, à toutes les hypothèses les plus fantaisistes puisque le générateur de ces supputations est lui-même une personne aliénée, obsédée, engloutie dans ses divagations, rongée par une jalousie dont elle ne maîtrise pas l'intensité.

E- Les ruines : une esthétique de la rupture

Dans les chapitres précédents nous avons vu que les ruines rêvent de dire le monde bien que ce rêve soit sans cesse remis en question et ouvert à la terreur d'un échec. Cette négativité ne signifie pas que les ruines sont détachées du monde. Au contraire elles portent une mémoire qui trahit combien la ruine peut être réversible, combien elle ne peut annuler le monde par son vide, combien elle est condamnée à le porter encore, à en charrier les débris dont elle a cru pouvoir se débarrasser : combien, contre toute attente, la ruine est une puissance indéfectible de la rémanence. Combien elle ne parvient, à la vérité, de faire disparaître tout ce qui a pu le précéder, combien elle ne peut, on l'a vu, être la destruction totale de la réalité, combien sa force, décréatrice, se défait elle-même, combien elle est impuissante à être la défaisance et l'annulation ultimes. Dans les œuvres de Robbe-Grillet ou de Claude Ollier, par exemple nous avons vu que les ruines favorisent l'apparition de plusieurs significations, de plusieurs hypothèses qui ne facilitent pas l'énigme d'une lecture sémantique unique et totale mais qui renvoient par cette pluralité « décevante » à la nature instable et fluctuante du monde. Indéfectiblement la ruine produit une intrigue tâtonnante, réticente, poreuse et discontinue pour signifier un monde incertain, bâti sur l'hypothèse et sur le doute. La ruine, ce sont, on le sait, les débris de Mékong de Duras, les pierres dont l'éboulis est permanent chez Simon, ce sont les bribes de discours de Pinget, les fragments de conversation chez Sarraute, les pierres pluriséculaires de Rome chez Butor, les façades éventrées de Berlin et les objets indiciels chez Robbe-Grillet, ce sont les restes de la catastrophe chez Ollier.

Cependant, le texte ruiniste, ne consiste pas seulement en cette matière du désastre, en cette matière matérielle mais entraîne dans le sillage de sa catastrophe rutilante la parole elle-même, la parole non pas du texte seul mais de tous les textes qui se sont écrits avant lui, de tous les textes de la Littérature, perçue comme une Totalité sans retour, perçue comme un ensemble qui veut encore se dire. La page blanche n'est plus qu'un mythe, on ne commencera jamais plus rien, tout incipit est une aporie et au lieu de cette page blanche virginale, une page noire s'impose, infiniment noircie de tout ce qui a pu s'écrire avant elle. Dès lors, le texte ruiniste ne peut s'imposer que comme le signe de cette page noire, comme sa manifestation, sa preuve et son accomplissement. On n'écrit jamais seul mais qu'immanquablement, l'écriture accompagne l'écriture, l'écriture surgit depuis l'écriture, l'écriture arrive toujours après

l'écriture. On écrit toujours sur les ruines d'un autre texte. Le texte est incapable d'aucune table rase dans la mesure où, à l'instar du bureau d'Henri de Corinthe recouvert de différents papiers, la table de l'écriture n'est jamais ainsi cette table rase où ne figurerait déjà rien, mais est déjà une table qui porte sa propre mémoire, une table où la littérature découvre, malgré elle, qu'elle est condamnée à toujours être encombrée d'elle-même, qu'elle ne se bâtit que sur ses propres cendres, qu'elle marche toujours sur ses propres cadavres.

Plus qu'aucune autre « mouvance », le nouveau roman n'échappe ainsi à cette page noire et déploie un spectre intertextuel en dehors duquel le nouveau roman ne saurait se comprendre. Flaubert, Joyce, Faulkner, Kafka... et bien d'autres ont sensiblement influencé l'écriture des nouveaux romanciers. Cette influence œuvre dans le texte ruiniste à travers deux paradigmes, tour à tour pesants ou diaphanes : d'une part, le texte ruiné comme mise *en faillite* de la littérature (le roman dit « traditionnel »), et, d'autre part, le texte ruiné comme *faille* par laquelle la littérature va pouvoir continuer à se dire, installant à terme cette écriture de la ruine entre faillite et faille, dans cet espace quelconque où la parole devra prendre son assise, même chancelante, même impossible, même défaite. Texte comme faillite donc qui assure à l'histoire de la littérature la promesse de sa perte et l'impossibilité de son retour, quel qu'il soit. Texte comme faille donc qui assure dans le même temps de redonner à la littérature sa chance, de la poursuivre, de réaliser sa continuité. Ces deux paradigmes participent mutuellement à la formation de l'intrigue dans le nouveau roman où elle est d'une part mise à l'écart, critiquée par les théoriciens de ce mouvement et d'autre part, comme nous le constatons, malgré tout présente dans le récit, encore viable bien que ses caractéristiques profondes aient changé ; on ne parle plus de concordance, de cohérence, de continuité chronologique ou d'enchaînement causal.

Si nous revenons au texte comme faillite nous pouvons dire que cette faillite se prononce par rapport aux textes qui l'ont précédé. On aura reconnu ici sans peine la caractéristique la plus manifeste, la plus dévastatrice de ce qui a contribué à la renommée, souvent sinistre, du nouveau roman, à savoir le refus des romans qui l'ont précédé, de l'écriture romanesque telle qu'elle avait pu déferler dans chaque texte depuis un siècle et plus, des auteurs dont le panthéon devait à toute force être éventré pour faire place aux nouveaux romanciers eux-mêmes. Le texte ruiné s'offre ainsi en premier lieu dans une logique revendiquée de la rupture, du Refus Absolu, où la filiation devient une aberration logique et chronologique clamée sur tous les tons. Tout

se passe alors, on le sait, dans le nouveau roman comme si l'intertexte en venait à sa ruine, à sa faillite absolue, comme si le propre du texte ruiné surgissait dans une fureur *ex nihilo* dans laquelle l'intertexte n'aurait pas le droit de se citer, n'accéderait jamais à la citation sinon pour être aussitôt anéanti. Tout se passe comme si le texte avait pour tout commencement la déflation, la mise en faillite et en liquidation d'une littérature souvent ramenée à une seule œuvre, celle de Balzac et des néo-balzaciens. On ne peut renvoyer ici qu'aux célèbres attaques réitérées, variées et « militantes » de Robbe-Grillet qui rejette avec violence le passé et le présent balzacien de la littérature. On se souvient, en effet, combien pour Robbe-Grillet les néo-balzaciens sont à la vérité gagnés par une manifeste néophobie, qu'ils se font les parangons d'une écriture qui réclame son inactualité mais qui, dès ses incipit et parce qu'elle croit à l'incipit comme début et commencement premiers, est gagnée de vieillesse, est sclérosée de part en part par une forme qui ne répond plus à ce temps présent vidé de lui-même. Elle est encombrée tout au contraire d'une superprésence qu'il faudra annuler, superprésence qui se marque par deux traits balzaciens majeurs que Robbe-Grillet honnit et contre lesquels il va, patiemment, bâtir sa propre œuvre : le Sens et l'Intrigue dans son acception traditionnelle, perçus comme des puissances totalisatrices de la Totalisation. Pour Robbe-Grillet, cette écriture s'affirme avant tout sans faille, sans aspérité, absorbe le monde dans une chaîne continue qui explique tout, qui pose une stabilité et qui affirme l'affirmation même. Or le nouveau roman se situerait plutôt du côté de l'infirmité et de l'infirmité.

Dès lors, écrire un « nouveau roman » pour Robbe-Grillet ne peut que revenir à comprendre que Balzac est ce désastre dont il faut revenir, que la parole néo-romanesque ne surgit qu'après, et doit se débarrasser de cette ruine infamante que constitue Balzac pour elle. Ecrire pour Robbe-Grillet consistera à s'inscrire dans l'envers de toute phrase balzacienne, à s'imposer comme la négativité trouée qui pourra défaire cette plénitude, s'installer dans l'antithèse de ce savoir et de ce sens qu'offre une intrigue cohérente et logique. La phrase robbe-grilletienne, jetée dans ce dénigrement balzacien, ne sait rien, élabore provisoirement un savoir précaire destiné à s'effondrer sans cesse à l'instar du quartier de tomate dans *Les Gommès*, décrit de manière kafkaïenne. Et, dans le même temps, cette phrase ne parvient à donner un sens, sait que tout lui échappe, que la raison à assigner aux choses n'appartient pas à la raison même, que cette faillite n'ouvre que des failles dans la logique même à l'instar cette fois du viol avéré ou non dans *Le Voyeur*. Tout surgit de fait dans le jour d'une

nouveauté irrépressible, d'une nouveauté qui ôterait à la parole l'appui d'un savoir quelconque, jette ce référent dans une brutalité de l'immanence ou une immanence brute qui retire toute référence possible, tout appui sur un discours antérieur entré dans une irrémédiable faillite.

Cette position de rupture était celle des premiers nouveaux romanciers qui s'érigent comme des antimodernes si on se fie à la définition que propose Antoine Compagnon selon laquelle cette épithète s'applique à tout écrivain qui veut s'affirmer en dénigrant systématiquement un autre modèle d'écriture, un autre romancier et en faire une « tête de turc » duquel il faut s'éloigner. Mais comme un paradoxe inouï, comme une antiphrase, il nous semble que le nouveau roman ne serait pas aussi « nouveau » que cela pourrait paraître, ne trancherait pas avec cette radicalité que certains de ses auteurs ont bien voulu lui prêter, ne serait pas cet arbre sans racines mais bel et bien cet acacia qui obsède Claude Simon, dont les ramifications n'ont de cesse, dont les racines sont vives. De fait, la lecture radicale du nouveau roman qui en fait une puissance de faillite et de soustraction est une lecture datée, une lecture qui appartient à présent à un épisode de l'histoire littéraire mais qui, comme on commençait à le suggérer, n'appartient pas véritablement aux textes eux-mêmes. Cette faillite de l'Ancien, érigé et brandi comme épouvantail critique, renvoie au militantisme des années soixante et soixante-dix et soustrait au nouveau roman sa part de tradition, de filiation, de continuité, celle qui fait d'un texte un texte.

Cette lecture des ruines permet d'inscrire et réinscrire l'ensemble de ces romans dans une tradition, dans une continuité que la réécriture critique a coupé, rayé, barré. Le nouveau roman n'est à nouveau que la suite que se donne la littérature quand elle croit avoir disparu mais, que sous une autre forme, emportée par une autre force, elle trouve encore en elle la chance d'un sursis, l'espoir d'un sursaut. Au commencement, les théoriciens de ce mouvement disaient par exemple qu'ils ne voulaient raconter comme avant, refusaient même l'idée de l'intrigue parce qu'ils la trouvaient saugrenue et désuète et insistaient à fortiori sur le pouvoir et la suprématie de la forme. Ce parti pris théorique qui s'inscrit dans cette logique de rupture par rapport au roman balzacien atteint ses limites aujourd'hui car il nous paraît que l'intrigue occupe une place de choix dans la structure narrative du nouveau roman et que ces auteurs écrivent encore des histoires passionnantes et captivantes. A l'évidence, à considérer les textes des nouveaux romanciers, ces derniers ne s'écrivent pas sur rien, s'installent au contraire dans cette faille où la littérature semble finie mais appelée à recommencer dans le

même temps dans le sens où, indéfectiblement, en dépit de ses efforts, le nouveau roman laisse voir entre ses phrases, les failles d'une littérature qui se poursuit, qui trouve sa descendance et poursuit sa généalogie. Loin de tout texte qui exclurait tout autre texte et clamerait sa solitude désastreuse, l'écriture du nouveau roman n'est pas le livre sur Rien mais ce livre qui raconte des aventures, des histoires policières, amoureuses, mythiques..., qui donne à voir une intrigue pleine de doutes, d'un suspens insoutenable. Dans chaque page écrite par les nouveaux romanciers surgissent comme autant d'arêtes émoussées, de ruines manifestes, les ruines de la littérature qui attestent combien la littérature n'est jamais coupée d'elle-même, et combien toute posture avant-gardiste ne s'offre que comme le paravent d'une dette qui, parfois, sait mal se dire.

Par la force des ruines on comprend que le nouveau roman n'est pas un mouvement bâtard, hybride ou sclérosé de la littérature et que, malgré les affirmations de ses théoriciens, il dit encore des choses, raconte encore des histoires et ne se réduit pas simplement comme le voulait Jean Ricardou à un mouvement formaliste, à cette logique textualiste où prédomine la forme et où semble être évincé ou marginalisé « l'histoire de l'écriture ». C'est un mouvement qui exhibe un contenu, des signes, un sens, des histoires mais cette exhibition qui se fait par le biais d'une intrigue qui se veut discrète est le plus souvent allusive, fragmentaire et trouée. L'étude de Jacques Poirier éclaire particulièrement ce propos : revenant à la ruine comme déploiement géographique et matériel, il explique que les ruines participent d'un imaginaire à la fois érotique, pornographique, scriptural. Il conçoit la ruine comme ce corps de la profondeur, comme cette faille qui creuse le monde et cette angoisse qui s'installe et qui mine le tréfonds de l'univers. Ces béances, ces creux, ces variétés, loin d'apparaître comme source de perte et d'effondrement, incarnent au contraire la dynamique même du récit robbe-grilletien en particulier et du nouveau roman en général. La faille ne prononce aucune faillite mais devient puissance utérine et matérielle qui autorise l'écriture à prendre son essor et à œuvrer à l'œuvre même, ce qui, à nouveau, souligne la puissance créatrice de ce qui ne doit s'assimiler à la déliquescence irréversible. La ruine ne ruine jamais assez. Cette puissance créatrice ne devient effective que si le lecteur participe lui aussi à cette construction du sens en développant une stratégie d'interaction avec l'intrigue du récit, une stratégie basée sur les émotions, les sentiments et les réactions du lecteur. Cette stratégie lectorale qui fusionne avec le « sens de l'intrigue » est composée de trois éléments essentiels que nous essayerons de développer dans le chapitre qui suit : le suspens, la curiosité et la surprise.

9- Tension et réception dans le nouveau roman

Les théories développées par le formalisme et le structuralisme voulaient essentiellement cerner la nature et la fonction du récit et passaient sous silence l'interprétation des œuvres. Raphael Baroni a compris qu'il était temps de passer à autre chose. Il nous explique au début de ses réflexions que les théories « classiques » qui ont émergé durant les années soixante ont laissé ouvertes de nombreuses questions. Parmi ces questions non résolues il se demande ce qui nous motive à écrire et plus encore, à écouter, lire ou regarder des récits. Baroni ne se borne pas à poser les bonnes questions mais il essaye d'y répondre. Et comme on va le voir, sa réponse apporte de nouvelles perspectives et nous intéresse particulièrement dans le cadre général de cette thèse parce qu'elle est en concordance avec l'idée que nous défendons.

Baroni nous dit explicitement que cette attirance pour les fables est le résultat d'une mise en intrigue des événements qui arrive à éveiller et surtout à maintenir vivace l'intérêt du récepteur. Bien qu'elle soit schématique, cette réponse met en évidence les trois facteurs principaux (lecteur, tension et récit) qui vont permettre de montrer que l'intrigue loin d'être un outil esthétique est le moteur de la narration dans le nouveau roman. Il faut savoir aussi que Raphael Baroni a réussi à travers son apport théorique à réconcilier deux orientations différentes dans le domaine de la réception ; l'une met l'accent sur le lecteur et l'autre insiste plutôt sur le rôle primordial de l'auteur. Ces deux orientations étaient visibles lors d'un colloque international organisé à Toulouse²⁸¹ au cours duquel la plupart des intervenants soulignaient l'importance du « texte du lecteur » alors qu'un autre courant dissident faisait son apparition, mené par Vincent Jouve, qui, à contre-courant, revenait au « texte de l'auteur » et à son rôle majeur dans la fabrication du récit. La force réellement innovante de Baroni tient au fait qu'elle ancre la textualité du récit dans le champ de l'analyse du discours et de l'interaction, qu'elle soit linguistique ou plus généralement communicationnelle. Il intègre ainsi à la fois le pôle de l'activité auctoriale (la mise en intrigue), celui de l'activité du récepteur (la pragmatique discursive) et l'activité qui les met en relation, à savoir le jeu des fonctions thymiques (suspense, curiosité, surprise). Cette conception « interlocutive » apporte de nouvelles idées et ouvre de nouvelles perspectives qui seront exploitées dans le but de soutenir l'idée que le nouveau roman

²⁸¹ Colloque international « Le texte du lecteur », Université de Toulouse Le Mirail, 22-23-24 Octobre 2008.

est féru d'histoires et traversé par des aventures passionnantes mises en place grâce à des intrigues haletantes.

En lisant le nouveau roman nous faisons cette expérience quotidienne d'une impatience qui se complaît en elle-même, de ce plaisir apparemment paradoxal que nous tirons de cette insatisfaction provisoire, de cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé. Pour ne pas galvauder la jouissance de cette tension ludique nous résistons à l'envie de sauter les pages du roman pour découvrir la suite, nous nous privons de connaître par avance le dénouement. Nous aimons l'indétermination temporaire de ces récits et les surprises qu'ils nous réservent et nous restons convaincus que le cœur vivant de la narrativité réside précisément dans cette tension entretenue par le Récit, de ce nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l'histoire, qui nous rattache à lui, qui creuse la temporalité par l'attente d'un dénouement incertain, par la crainte ou l'espoir qui en découle. L'intrigue du récit est perçue comme l'expression d'une tension permanente, d'une émotion vive, d'un sentiment d'incertitude éprouvé par le lecteur. Elle met en évidence cette tension, l'exprime et la mine en produisant un suspense insoutenable, une volonté infailible de produire une unité de sens, parce que les événements qu'elle exhibe sont présentés sous le signe de la discontinuité et de la discordance. L'intrigue devient ainsi le générateur d'une émotion poétique qui apparaît comme particulièrement « communicative », ainsi que l'affirme Catherine Kerbrat-Orechioni, « *les émotions sont envisagées avant tout dans leur dimension communicative, c'est-à-dire comme expérience à partager, qui se localise non seulement dans un sujet, mais entre des sujets.* »²⁸²

Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple, la mise en intrigue vise sensiblement à intensifier cette atmosphère de suspense et de peur qui plane sur le récit. L'agencement et l'écoulement des événements, l'insistance sur les émotions et sur les sentiments de l'administrateur, la tension vive entre les personnages font en sorte que l'intrigue devienne non le moyen narratif d'une résolution d'un nouement initial mais le foyer d'une incertitude embarrassante qui hante sans relâche et le narrateur et le lecteur. La force de l'intrigue réside ainsi dans le sens qu'elle prodigue, dans les émotions qu'elle génère et non dans la forme telle qu'elle s'exprime dans les modèles structuraux. L'intrigue dans le nouveau roman dépasse cette rigidité formelle et cette apathie textuelle et réhabilite la nature incertaine, tâtonnante, passionnelle et irréductiblement

²⁸² Catherine, Kerbrat-Orechioni, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Nathan, Paris, 2001, p.25.

temporelle (anticipation, retard, souvenir...) de toute expérience esthétique. Il s'agit de rappeler, ainsi que le faisait Derrida (*Force et signification*, 1967) que la structure de l'intrigue n'exprime pas simplement un horizon partagé, mais qu'elle est aussi une attente de sens, une téléologie qui court toujours le risque de ne pas correspondre à son objet, et c'est ce risque (ou cette indétermination) qui engendre la tension de l'intrigue.

Cette dimension « affective » de l'intrigue trouve ses origines dans les travaux récents de la sémiotique néo-greimassienne et du côté de la linguistique de Charles Bally. Notre perspective s'intéressera cependant davantage à la dimension communicationnelle des émotions, ces dernières étant abordées comme un effet ou, plus précisément, comme une fonction thymique du discours narratif. Nous pouvons aussi remonter un peu plus loin dans l'histoire littéraire et rappeler l'héritage de la poétique aristotélicienne. Le philosophe grec était le premier à avoir remarqué que l'art de forger une intrigue réside dans l'art de créer du *pathos*. Aristote estime en effet que la finalité des arts mimétiques - et ce qui sauve ces productions culturelles de la condamnation platonicienne - réside dans un effet salutaire d'épuration des passions. Il affirme ainsi que la tragédie se définit comme une imitation (mimésis) qui, « *par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation [catharsis] des émotions de ce genre* »²⁸³. « Cette purgation des passions » ou cette purification émotionnelle fait intervenir une représentation d'un acte réprimé, des événements pathétiques, des actions brusques et inattendues, des renversements de fortune ou des péripéties dramatiques... qui constituent en somme les ingrédients de l'intrigue. Nous suivons Aristote sur ce point mais en replaçant l'analyse de la tension au cœur des questions touchant à la narrativité. Cette re-configuration a été déjà réalisée par Meir Sternberg qui avait récemment élargi, modernisé et ré-inscrit la catharsis d'Aristote au cœur des questions narratologiques. Sternberg distingue, quant à lui, parmi les fonctions thymiques du récit, trois modalités principales, liées chacune à des formes spécifiques de textualisation de la situation narrative appelées « mode d'exposition du récit » : le suspense (qui dépend d'une narration chronologique), la curiosité (qui est produite par une exposition retardée) et la surprise (qui fait surgir soudainement une information que l'on ignorait auparavant).

Donc si nous assumons l'héritage de la poétique aristotélicienne, ce sera essentiellement à travers sa re-conceptualisation dans les travaux de Sternberg, car les

²⁸³ Aristote, *La Poétique*, chapitre 14.

notions de suspense, de curiosité et de surprise nous paraissent plus aptes à être généralisées à l'ensemble des récits configurés par une intrigue que celles de crainte et de pitié, qui nous semblent assez étroitement liées au genre tragique.

Cette approche affective de l'intrigue trouve également un ancrage du côté des « théories de la réception ». Hans-Robert Jauss (1978) a pour sa part réactualisé les questions de la jouissance esthétique et de la catharsis. Michel Picard (1984) prolonge ces mêmes travaux en se penchant sur la question de l'immersion dans les univers fictionnels à travers l'analyse du *Playing*. L'immersion bénéficie d'analyses récentes dans une perspective plus cognitiviste, notamment dans l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer (1999) portant sur les rapports entre fiction et réalité virtuelle. A propos de ce livre, Jean-Marie Schaeffer insiste beaucoup sur la nature indissociable de l'affect et de la cognition : « *Ce terme [cognitif] est souvent lié à l'opposition cognitif / affectif. Or, quand je dis « fonction cognitive », c'est une cognition qui est saturée affectivement. Il me semble qu'il n'y a que cette cognition-là qui soit effective dans la vie réelle. Seules les croyances qui sont saturées affectivement guident nos actions.* »²⁸⁴ Et c'est précisément l'une de nos ambitions que de faire constamment apparaître cette indissociabilité de la cognition et de l'émotion.

Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, par exemple, les réactions émotives de Mathias après la confrontation verbale avec Julien Marek trahissent vraisemblablement son implication dans le meurtre de Jacqueline. L'émotion mène à la connaissance, viole la loi du silence et pousse le protagoniste à révéler des secrets bien cachés, bien refoulés. A la suite d'Aristote, il nous semble que les émotions éphémères dans les récits du nouveau roman nous procurent un plaisir non gratuit mais salubre, significatif, qui ouvre les portes closes de la connaissance. La mise en scène de nos tensions existentielles servirait non seulement à nous « distraire » ou à nous « émouvoir », elle nous permettrait d'avoir enfin prise sur ces passions, d'explorer les virtualités inédites des potentialités actionnelles du récit et de résoudre au passage certaines apories cognitives ou temporelles qui entravent la compréhension du récit. Nous pensons que le sens même de l'intrigue se joue en grande partie, ainsi que nous le verrons, dans l'incertitude nouée par la mise en intrigue et dans le suspense qui accompagne souvent le déroulement de l'intrigue. Emotion et compréhension apparaissent alors comme les deux facettes d'un même phénomène et le vécu

²⁸⁴ Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p.17.

passionnel se convertit dans le nouveau roman en une histoire passionnante qui produit une compréhension renouvelée du texte et du monde. Cette contextualisation situe l'intrigue au carrefour de plusieurs disciplines (la sémiotique, la narratologie, la linguistique, la philosophie, la théorie de réception...) Mais il serait difficile de les traiter toutes ensemble dans le cadre restreint de cette thèse. Nous avons alors décidé de mettre l'accent sur le traitement de l'intrigue dans les théories de la réception, notamment dans les travaux d'Umberto Eco et de Wolfgang Iser.

A- Suspense et Curiosité dans les théories de la réception

Le passage par la théorie de la lecture d'Eco nous permettra de préciser la forme que prend l'activité interprétative dans le cas du suspense. Les travaux d'Iser compléteront l'approche d'Eco en tenant compte, à côté du suspense, d'une autre forme d'indétermination stratégique du texte que nous rattacherons à la dynamique de la curiosité. Ce détour par les théories de la réception vise à souligner que notre approche de l'intrigue se fonde sur la prise en compte de l'actualisation progressive des séquences narratives, qui ne peuvent pas être simplement appréhendées comme une propriété interne des textes : cet ancrage phénoménal nécessite par conséquent une rechronologisation de l'intrigue. Eco rappelle d'ailleurs ce point essentiel qui vient dynamiser la manière de concevoir la fable : « *Un texte est lu pas à pas. C'est pourquoi la fabula « globale » (histoire racontée par un texte cohérent), même si elle est conçue comme finie pour l'auteur, se présente au Lecteur Modèle comme en devenir : il en actualise des portions successives.*»²⁸⁵

Ainsi nous constatons dans le nouveau roman que la séquence narrative n'est pas une totalité réalisée, mais elle est composée d'épisodes disparates, « non-associés », qui se succèdent sans qu'il existe un lien logique ou chronologique qui permettrait d'englober l'ensemble dans une totalité rassurante qui expliquerait l'inexplicable et qui rendrait visible l'indémontrable ou l'incirconscrit. L'exemple le plus édifiant de cette indissociabilité se retrouve dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet. C'est un texte qui oscille en permanence entre l'actuel et le virtuel. Il bascule tantôt dans le réel et tantôt dans un monde imaginaire, d'où un notable inconfort de lecture. Les scènes anticipées qu'imagine « le héros » vacillent, elles aussi, entre le réel et le virtuel et le passage entre le monde fictif et le monde de la réalité est imperceptible, très subtil et stimule l'attention et la vigilance du lecteur pour s'en apercevoir. Parmi les nombreux exemples de ce mouvement, citons par exemple ce passage à la page 42 qui nous montre d'abord Mathias en train d'imaginer une vente, puis son retour à sa situation factuelle, en focalisation interne :

« *Il parvient [...] jusqu'à la cuisine et sa table ovale, où il déposa sa mallette tout en continuant l'entretien. Ensuite il y eut la toile cirée et les petites fleurs et la toile cirée. Les choses allaient presque trop vite. Il y eut la pression des doigts sur la fermeture de la valise, le couvercle qui*

²⁸⁵ Umberto Eco, *Lector et fabula*, Grasset, Paris, 1985, p.25.

s'ouvrait largement, l'agenda reposant sur la pile des cartons, les poupées dessinées au fond du couvercle, l'agenda dans le fond du couvercle, sur la pile des cartons le bout de cordelette roulé en forme de huit, le bord vertical de la digue qui fuyait tout droit vers le quai. Mathias s'écarta de l'eau, en direction du parapet.»²⁸⁶

Ainsi que l'a identifié Jean Ricardou, le passage entre le virtuel au réel s'effectue notamment grâce à des « rimes transits » déjà constitués par l'axe paradigmatique du texte : la poupée connote la fillette, mot dont la première syllabe se trouve dans ficelle et la dernière dans cordelette, ce vocable même faisant la transition phonétique avec le corps. C'est la remontée irrépressible du refoulé qui contraint Mathias à reprendre pied dans la réalité, mais ce retour est en quelque sorte un cercle vicieux : il y retrouve la mer et la double trace de l'anneau sur le quai, qui métaphorisent ses fantasmes sexuels. Enfermé à l'intérieur de sa propre fantasmagorie, Mathias et le lecteur ne peuvent plus distinguer entre ce qui relève du factuel et ce qui est de l'ordre de l'imaginaire.

Au cours de sa progression dans le récit, le lecteur ne joue pas un rôle passif qui se limiterait à actualiser « pas à pas » des portions successives du texte, mais il est amené souvent à anticiper certains développements. Ce processus d'anticipation révèle que le déploiement de l'intrigue d'une façon générale, et surtout dans le nouveau roman, n'est pas sujette à une progression linéaire ou stable, mais c'est une progression prospective, qui se projette souvent dans le futur. Raphael Baroni parle à ce propos de « pronostic » pour décrire ce phénomène d'anticipation ou de « prospection » pour reprendre un terme utilisé par Sternberg (1991). Pour décrire ce phénomène Umberto Eco propose quant à lui un exemple dans un contexte conversationnel qu'il narrativise par son commentaire :

« A- Je n'ai plus d'essence.

B- Il y a un garage au coin de la rue.

A ce point, le lecteur de la conversation – et même B en tant que destinataire possible de l'histoire dont il est le protagoniste – peut commencer à se poser une série de questions sur le futur cours des événements : A suivra-t-il les suggestions de B ? Y aura-t-il de l'essence au garage ? etc., suspense léger mais incontestable.»²⁸⁷

²⁸⁶ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, Paris, 1955, p. 42.

²⁸⁷ Umberto, Eco, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985, p.80.

Cet exemple qui met en scène un « léger suspense » résulte de la combinaison entre une incertitude et une anticipation qui s'expriment par le biais de questions, généralement implicites et qui sont orientées vers un développement ultérieur de l'intrigue ou de la « fabula » pour reprendre un terme cher à Umberto Eco. Cette incertitude anticipatrice peut prendre la forme d'une prévision dont le degré de probabilité est relatif et relève de la sémantique de l'action :

« Chaque fois que le lecteur parvient à connaître dans l'univers de la fabula (bien qu'encore parenthésisé quant aux décisions extensionnelles) la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi des nouveaux cours d'événements, il est amené à prévoir quel sera le nouveau cours d'événements. »²⁸⁸

Mais nous pensons pour notre part que l'incertitude du développement futur n'est pas toujours liée au changement que produit l'action. L'incertitude peut être aussi la conséquence d'une attente interminable, d'un retard informationnel comme c'est le cas par exemple dans *Le Maintien de l'ordre* où l'incertitude et la peur de l'administrateur sont le produit d'une attente forcée, dans un appartement isolé, surveillé jalousement par deux policiers. Les anticipations et les prévisions du narrateur qui sont d'une noirceur tragique redoutent tout changement au niveau de l'action parce que le changement peut être fatal et peut signer la fin, c'est-à-dire l'assassinat du prisonnier. Les anticipations récusent l'action et fusionnent avec une attente relativement rassurante.

Pour aborder la question de la tension et de son rapport avec la mise en intrigue, Iser souligne, quant à lui, l'effet qui consiste à couper stratégiquement un récit au moment opportun, c'est-à-dire au moment où le lecteur souhaite précisément le plus intensément connaître la suite de l'histoire :

« Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense fait que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui nous

²⁸⁸ Ibid, p.17.

manque sur la suite des événements. Comment la situation va-t-elle évoluer ? Plus nous nous posons ce genre de question, et plus nous participons au déroulement des événements.»²⁸⁹

A travers cette citation Iser nous explique que la stratégie textuelle fondamentale de la mise en intrigue reposerait sur l'ajournement de la livraison d'une information que le lecteur cherche à se représenter immédiatement. Cette situation amène le lecteur à s'interroger, à anticiper l'information provisoirement absente et, de cette manière, il participe activement à l'interaction discursive. C'est le cas par exemple dans *L'Inquisiteur* de Pinget où l'information principale qui concerne la disparition de l'intendant du château de Broy est masquée par un flux d'informations périphériques et secondaires, par des conversations et des descriptions inutiles et oiseuses qui donnent à l'intrigue un aspect réticent et évasif. Le lecteur lit et suit les discussions dilatées entre le domestique et l'enquêteur et espère que cet échange verbal accouche d'une nouvelle qui viendrait éclaircir la disparition de l'intendant du château. Mais cette information qui assouvirait la curiosité du lecteur tarde à venir et à sa place nous assistons patiemment au déferlement de plusieurs situations romanesques toutes différentes : le trafic (la bande des impôts), la drogue (Mme Levert, Mme Chantre), l'envoûtement (les Emmerand, d'Eterville), le sexe (Poulet, les « filles »), le meurtre (Johanne), le conflit des générations (Gérard Vélac, le fils à Julot). Autant d'informations, autant d'illusions, autant de situations qu'offre cet énorme récit, mais l'information recherchée, attendue qui répondrait à la question initiale (« Oui ou non répondez ») est absente sur le plan narratif et n'advient pas. La démarche de Pinget, si inhabituelle qu'elle paraisse, respecte au fond le mécanisme de la transmission orale, suivant lequel le permanent l'emporte sur l'éphémère, la structure sur l'événement, le radotage sur l'affabulation. L'intrigue du récit se trouve entre les mains du lecteur qui doit manipuler les ficelles du récit et transcender le futile et l'inutile pour saisir la vérité. Nous savons bien, grâce à Foucault, que « la vérité s'authentifie de l'obstacle et des résistances qu'elle a eu à lever pour se formuler »²⁹⁰, que le rituel de l'aveu - le combat simulé entre un confesseur silencieux et un patient loquace - est nécessaire, sinon à la production de la vérité, du moins à son interminable poursuite. Pour s'avouer, pour savourer peut-être

²⁸⁹ Wolfgang, Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Maradaga, Bruxelles, 1976, p.55.

²⁹⁰ Michel, Foucault, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, Paris, 1984, p.21.

son secret, l'incriminé a besoin qu'on lui fasse violence. Il réclame de lui-même une oreille attentive et un regard en surplomb. Objet du savoir, il aspire à en devenir sujet, à resplendir de la noirceur de l'aveu. Commence alors une course-poursuite où chacun cherche à dérouter l'autre. Faux naïf et prétendu sourd, le domestique oppose aux traquenards et aux embuscades de l'inquisiteur diverses manœuvres dilatoires (dénégations, digressions, fausses dénonciations) destinées, en retardant indéfiniment la révélation, à prolonger et attiser le désir de vérité. Enquête et lecture se nourrissent d'incertitude. Le duel est un duo qu'il importe de ne pas rompre par une exigence prématurée de savoir.

Nous voyons à travers cet exemple que le récit dans le nouveau roman ne vise pas la révélation d'une vérité absolue ou d'un sens exhaustif mais il met en scène une intrigue où les hypothèses de lecture finissent par s'entrelacer récusant ainsi toute unité sémantique possible. Iser parle aussi de l'existence d'une autre forme importante de marquage de la tension qui est constituée textuellement par une représentation provisoirement obscure ou ambiguë de la tension narrative. Il paraît par conséquent évident que la recherche de la solution de l'énigme de la disparition dans *L'Inquisiteur* participe activement à la dynamique narrative par le biais de la curiosité. C'est la curiosité et l'ajournement de la Vérité qui incitent le lecteur à continuer sa lecture, à essayer de déchiffrer certains signes, à interpréter les paroles des personnages, à essayer d'extraire un sens, une idée, une piste dans cette myriade d'informations qui inondent le récit. Vincent Jouve écrit à ce propos que « *la notation explicite d'une absence laisse au lecteur le soin de produire par lui-même (et de façon définitive) le chaînon manquant.* »²⁹¹

Pour conclure ce rapide survol du traitement du suspense et de la curiosité par les théories de la réception, nous retiendrons certains points essentiels qui définiront à partir de maintenant le phénomène global de la tension narrative : la tension, sur le plan textuel, est le produit d'une réticence (discontinuité, retard, délai, dévoilement...) qui induit chez le lecteur une attente impatiente portant sur les informations qui tardent à être livrées : cette impatience débouche sur une participation cognitive accrue, sous formes d'interrogations et d'anticipations incertaines, comme c'est le cas dans *Le Maintien de l'ordre* où les interrogations, les anticipations du narrateur et du lecteur inscrivent le récit dans une atmosphère dramatique où les événements sont anticipés et

²⁹¹ Vincent, Jouve, *La Lecture*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1993, p.57.

jamais réalisés : « *Mais combien de temps se prolongerait l'attente ? Rien ne permet de croire à l'imminence de l'événement, ni même, somme toute, à sa simple probabilité.* »²⁹² Son acuité auditive (le tintement bref, le silence, l'écho dans la cage de l'escalier, le bruit de l'avenue, le ronronnement des véhicules...) éveillent en lui des soupçons et des angoisses inapaisées qui l'acculent à fabuler, à envisager le pire, à imaginer la scène de son assassinat par Perez et Marietti. La tension devient vive dans ce récit et ne fléchit pas parce que le narrateur est harcelé en permanence, prisonnier pendant sept jours dans une chambre, lieu de doute par excellence dans le nouveau roman. Les anticipations virtuelles de l'administrateur contribuent à intensifier cette tension qui régit le récit et qui l'inscrit dans une sorte de réticence globale, qu'elle soit narrative ou dramatique.

Il est possible par ailleurs de différencier les deux modalités fondamentales de la tension narrative en tenant compte de la nature de cette anticipation incertaine : dans le cas du suspense, c'est au niveau du développement futur de la « fabula » que le lecteur produit des pronostics, alors que dans le cas de la curiosité, Iser relève que l'interrogation porte sur la cohérence de la situation narrative décrite. Mais la principale réserve que nous pourrions adresser au traitement du suspense et de la curiosité par Eco et Iser tient à l'absence d'une réflexion portant sur les rapports qu'entretiennent ces deux formes d'incertitude anticipatrice dans le processus interprétatif avec la question de la mise en intrigue. Et c'est précisément sur ce rapport entre tension et intrigue dans le nouveau roman que nous allons nous pencher dans un chapitre ultérieur.

²⁹² Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p.15.

B - Les fonctions thymiques du récit

L'analyse des fonctions thymiques dans ce chapitre est en rapport avec la poétique de l'intrigue dans le nouveau roman. Par le biais de cette dialectique entre la saisie cognitive de l'action et les effets produits par la mise en intrigue, nous espérons montrer la désuétude de ce réductionnisme théorique qui fait de l'intrigue un simple artifice obsolète. La tension narrative (suspense, curiosité, surprise) nous permettra d'abolir cette vision trop simpliste et trop schématique de l'intrigue qui était perçue par les nouveaux romanciers comme un simple outil de configuration narrative et rappeler que le sens de l'intrigue réside dans sa capacité inhérente à intriguer, à émouvoir, à susciter des passions et des émotions très différentes. Cette analyse sera centrée sur le pouvoir cathartique et passionnel de l'intrigue qui se manifeste concrètement dans les effets thymiques qu'elle produit. Le tableau suivant retrace les formes principales de la tension narrative que nous passerons en revue dans cette partie.

Les modalités de la tension narrative		
Tension narrative : anticipation		Infirmation de l'anticipation
...fondée sur un <i>diagnostic</i> de la situation narrative : Curiosité	...fondée sur un <i>pronostic</i> de la situation narrative : Suspense	la dissimulation provisoire d'une information cruciale Surprise

Si la curiosité et le suspense sont deux fonctions thymiques orientées vers un avenir incertain, il nous faudra également tenir compte d'une autre forme de tension, à savoir la surprise. Celle-ci est en déphasage avec les autres paradigmes de la tension narrative (curiosité, suspense) parce qu'elle ne permet pas de définir une « protensivité » qui oriente l'interprétation vers un « à-venir » du récit. Et nous verrons aussi que la surprise dans le nouveau roman ne permet pas simplement d'infirmier ou d'affirmer un pronostic ou un diagnostic marqués de l'interprète, mais elle permet également de surmonter l'étroitesse des clôtures de l'intrigue et d'aborder des questions qui mettent en jeu la dimension herméneutique de la narrativité.

a- La curiosité

Avant d'analyser le point de vue de Sternberg qui classe la curiosité dans la grille des « fonctions thymiques », nous sommes en droit de penser que la curiosité relève plus d'une « interrogation intellectuelle », d'une quête épistémique, que d'un mécanisme narratif qui suscite des émotions. Hitchcock souligne cet aspect et considère que : « *le Whodunit suscite une curiosité dépourvue d'émotion ; or les émotions sont un ingrédient nécessaire au suspense [...] cela fait penser à un puzzle ou à une grille de mots croisés. Vous attendez tranquillement la réponse à la question : qui a tué ? Aucune émotion.* »²⁹³ La curiosité suscite une tension dans le récit, une interrogation perpétuelle, une quête de sens continuelle et exhibe l'aspect insuffisant, artificiel et provisoirement lacunaire du discours narratif.

Dans le nouveau roman ce genre de configuration n'est pas simplement le véhicule « transparent » d'une figuration imaginaire, ou d'une histoire révolue mais il devient l'expression et le marqueur d'une intrigue incomplète et trouée. La curiosité, dans *Le Voyeur* par exemple, produit certes des émotions, des attentes au niveau de la lecture mais elle marque surtout les discordances et les incomplétudes de la mise en intrigue. La curiosité du lecteur est attisée par l'absence narrative de la scène du meurtre, une absence typographiquement représentée par la page blanche au cœur du récit (p.88). Nous comprenons ainsi qu'au-delà de sa fonction téléologique ou cathartique, la curiosité signe avant tout les incohérences et les carences de l'intrigue. Avant de savoir, avant de connaître le secret du récit, la curiosité du lecteur se rabat sur la mise en intrigue des événements parce qu'elle porte en elle des illogismes et des absurdités qui captent l'intérêt du lecteur et qui l'intriguent intensément à tel point que sa quête se rapproche plus de la forme et de l'agencement des événements que du sens ou de l'émotion qu'ils sont susceptibles de promouvoir. La curiosité dans le nouveau roman revêt ainsi une dimension formelle mais cela n'exclut pas le fait que cette curiosité se rattache par-dessus tout au sens de l'intrigue et aux secrets que le récit tend à camoufler.

Dans cette perspective dialectique Jean-louis Dufays oppose clairement l'esthétique classique qui rejoindrait partiellement les goûts de la classe « dominée » et l'esthétique moderne qui correspondrait aux goûts de la classe « dominante » et qui serait propre aux genres littéraires.

²⁹³ François, Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966, p.187.

La dialectique des valeurs selon Jean-Louis Dufays	
<ul style="list-style-type: none"> • <u>Valeurs fonctionnelles, classiques et dominées</u> • Correction linguistique • Richesse du contenu • Réalité ou vraisemblance • Moralité, bonté • Unité, clarté • Conformité • émotion 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Valeurs littéraires, modernes et dominantes</u> • Transgression linguistique • Beauté, richesse de la forme • Fictionnalité • Transgression éthique • Polysémie, complexité • Subversion, nouveauté • Impassibilité
<p>Tension et va-et-vient entre les deux polarités : conception contemporaine (« postmoderne » de la littérature.)</p>	

Ce tableau marque une série d'oppositions axiologiques qui favorisent dans ce cadre la différenciation entre le suspense et la curiosité. Le premier par sa dépendance au moins partielle envers le déroulement chronologique de la fable, se rattache aux traits du contenu, de la réalité, de la vraisemblance et de la clarté. A l'autre extrémité, la curiosité mettrait en avant la richesse de la forme, la fictionnalité de la représentation, sa polysémie, sa complexité et l'attitude du lecteur qui se définit par une approche qui se veut intellectuelle comme l'a constaté Hitchcock. Le nouveau roman transcende ces oppositions extrêmes et ouvre la voie à des récits jouant sur les deux tableaux en encourageant des pratiques interprétatives qui intégreraient ces deux dimensions que Picard (1986) appelle, dans une perspective ludique, *le playing* et *le game*.

En effet, malgré les remarques d'Hitchcock, nous pensons que l'impatience qui accompagne l'attente de la résolution d'une « énigme » n'est pas purement « intellectuelle », elle a une fonction thymique : le désir de connaître ce qui est ostensiblement caché génère une émotion intense qui polarise efficacement la temporalité du discours. Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple la curiosité du narrateur ne reflète pas un simple désir de savoir gratuit et obstiné. Les choses sont beaucoup plus compliquées et beaucoup plus profondes : sa curiosité est le signe d'une personnalité angoissée, paranoïaque, qui vit dans la peur et dans la souffrance mentale. S'il est curieux de savoir l'origine de l'explosion au nord de la ville ou les

circonstances de la mort de l'écrivain public, c'est parce que sa vie est en jeu, parce qu'il pense qu'il existe un lien diffus entre ces drames et le sien. Sa curiosité devient l'expression d'une émotion salutaire : « *Qu'ils restent donc là jusqu'à demain si le cœur leur en dit, couchés sur le banc, assis sur le trottoir ou sur les marches du porche. Il sera toujours temps de les revoir demain matin, de les apercevoir de nouveau au réveil, engourdis, courbatus, maussades...* »²⁹⁴ Dans d'autres circonstances la curiosité de l'administrateur prend la forme d'une « angoisse », d'une anxiété irréversible. Il ne comprend pas le pourquoi de cette traque perpétuelle, l'origine de cette intimidation infinie. Il se pose des questions à l'instar du lecteur, émet des suppositions (« *peut-être n'était-ce effectivement qu'une plaisanterie* » (p.92), « *peut-être ils n'ont pas l'intention de prolonger leur démonstration outre mesure* (p.93) ») et imagine une fin tragique et terrible (« *Sinon, ils ne tardent pas à mettre en œuvre le processus second, simple et direct : mitraillade à blanc, bombe sous la voiture, coups de feu, le soir, dans les fenêtres éclairées.* »²⁹⁵ La curiosité dans ce livre n'est pas un moment de réflexion sereine qui vise l'éclaircissement d'une énigme mais c'est une réaction humaine, une émotion naturelle vis-à-vis d'un danger imminent et extrêmement angoissant.

Il nous semble que la curiosité dans *Le Maintien de l'ordre* vise avant tout la saisie de la dimension intentionnelle des actions entreprises par les deux policiers (« *Ce n'est qu'une suite de supercheries, de manœuvres « pour rire ».* (p.91), « *les rencontres fortuites ne sont pas exclues, ni les coïncidences, les recoupements d'itinéraires...* » (p.55). Or, précisément, les pensées des policiers demeurent cachées, les intentions ne peuvent jamais être saisies dans leur essence, avec une absolue clarté et une totale certitude : une erreur de jugement est toujours possible :

« (...) les deux hommes se sont retrouvés à cinq heures sur l'avenue, faisant le guet, ou faisant semblant de faire le guet, car qu'ont-ils à guetter que déjà ils ne connaissent de longue date ? Que pensent-ils donc découvrir d'inhabituel au terme de leur surveillance ?... Mais ils ne surveillent même pas, ils ne font que rappeler leur existence, que se rappeler à l'attention, à toutes fins utiles, aussi longtemps que l'adversaire ne s'est pas soumis, aussi longtemps qu'il subsiste un doute sur l'issue du débat.»²⁹⁶

²⁹⁴ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p.55.

²⁹⁵ Ibid, p.78.

²⁹⁶ Ibid, p.98.

L'origine même de l'intention, l'origine même de ce harcèlement quotidien, se perd dans la nuit, dans l'écheveau inextricable des influences et des conditionnements. Cette nature insondable des intentions des deux policiers est accentuée par une stratégie volontaire qui brouille les pistes, qui dérouté l'administrateur pour développer ses peurs et attiser son angoisse : « *Pourquoi soudain un tel zèle, alors qu'ils ne s'étaient manifestés ni à la sortie du bureau, à midi, ni au retour, après déjeuner ? Peut-être qu'ils passaient là par hasard, faisant une ronde, prêts à toute éventualité...* »²⁹⁷ Dès lors, à l'image de cette incertitude fondamentale, à l'image de « *cette limitation de la connaissance réciproque [...] universelle, omniprésente et multifonctionnelle* »²⁹⁸ qui sont inscrites dans ce roman et alors même que la fiction offre potentiellement un espace discursif intérieur dans lequel l'administrateur espère « clarifier les choses », les rendre « transparents » (Cohn, 1981), nous constatons que ce jeu sur la dissimulation provisoire d'une intention ou d'une planification constitue l'un des secrets fondamentaux de l'intrigue dans le nouveau roman. Ainsi paraît-il dans ce récit que la curiosité ne vise pas un sens clair et univoque, elle ne révèle pas les motifs qui expliqueraient l'intimidation quotidienne de l'administrateur européen. Pour autant, ce non-dévoilement ne nous autorise pas à penser que la curiosité remplit dans ce livre une simple fonction « phatique » (Jakobson) : en mettant en scène la difficulté que l'on rencontre parfois quand il s'agit de comprendre un événement, de saisir le sens d'une action ou d'une intention, le récit se fait aussi l'écho d'une indétermination.

Dans d'autres romans cette indétermination se manifeste également hors de toute méditation narrative. On songe ici à l'angoisse qui peut naître de l'obscurité qui efface les contours nets des objets, qui brouille les notions d'espace et de temps. L'incipit de *La Mise en scène* offre la meilleure illustration de cette curiosité teintée par une indétermination liée à un manque de visibilité :

« *La montre est sur la table de nuit, à portée de la main, mais la clarté, pas assez vive pour permettre de distinguer les aiguilles (...) (p.44) / « Cependant le frottement se précise, s'intensifie, devient si menaçant, qu'il déclenche la volte-face : la bête s'est glissée sur le lit, sa tête à hauteur du traversin ; son corps mince et effilé ondule jusqu'au pied du lit ; sa robe – losanges verts et noirs - a la contexture du canevas. Les détails*

²⁹⁷ Ibid, p.190.

²⁹⁸ Ibid, p.191.

n'apparaissent pas tout de suite : la vision est globale, instantanée. » (pp. 46-47).

Cette description nous affecte parce que « les choses » qui sont soumises à la perception (et qui devraient faire l'objet d'une description) sont associées à un être monstrueux qui est sans commune mesure avec nous : l'impossibilité de comprendre ces choses, liée à un défaut de compétence, tant du côté de l'interprète que de celui du narrateur, fait qu'elles n'atteignent pas le statut d'objets et restent par conséquent dans un état d'indétermination angoissant.

Il nous semble aussi que la dynamique de la curiosité n'est pas nécessairement incompatible avec une narration partiellement chronologique : l'élément énigmatique sur lequel repose le diagnostic du lecteur peut-être situé dans le passé de la fable (« Qui l'a fait ») ; cela ne signifie pas pour autant que la réponse devra nécessairement passer par une « analepse » : elle peut au contraire être divulguée par une action ultérieure qui se révèle éclairante rétrospectivement. Dans *Le Voyeur*, par exemple, ce n'est pas le passé de Mathias qui éclaircit l'énigme du récit. On sait simplement que « *la mort de sa mère [était] survenue peu après sa naissance.* »²⁹⁹ et que la nouvelle femme de son père et sa tante avaient essayé de remplacer la perte de la figure maternelle. Ces données rétrospectives demeurent sans effet, sans impact réel sur le déroulement ou sur l'issue de l'enquête. C'est la confrontation verbale tendue avec Julien Marek qui aurait confirmé la culpabilité de Mathias, une culpabilité tour à tour révélée à travers l'expression de ses fantasmes et à travers les alibis qu'il tente de confectionner pour échapper aux soupçons d'autrui. L'éclaircissement de l'énigme se fait progressivement et s'insère dans la chronologie des événements à travers une mise en intrigue certes décousue et nébuleuse mais dont la présence est essentielle pour la clarification de l'énigme centrale, à savoir la mort tragique de Jacqueline. On comprend mieux ainsi le rapport d'interdépendance qui s'instaure entre la curiosité et la mise en intrigue dans un récit.

Cet exemple souligne un aspect important qui permet de définir la dynamique narrative dont dépend fondamentalement la curiosité. Cet aspect prend la forme d'une interrogation : l'anticipation dans le nouveau roman concerne-t-elle le passé, le présent ou le développement futur de la fable ? Il s'agit par conséquent de distinguer avant tout entre diagnostic et pronostic, qui sont deux activités différenciées du point de vue de la

²⁹⁹ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, Paris, 1955, p. 201.

saisie cognitive des événements. Dans un deuxième temps, on peut se demander quelle stratégie narrative est adoptée dans le texte et quel est son impact sur « la tonalité affective » de l'effet : s'agit-il d'une curiosité intellectuelle distanciée (Hitchcock) ou au contraire d'une curiosité participative, émotionnelle (Sternberg) ? Tomachevski, dans l'article que nous avons longuement commenté précédemment, résout cette dualité et suggère que « la mise en intrigue du sujet » peut aussi bien passer par un bouleversement de la chronologie que par un jeu complexe de secrets et d'énigmes qui peuvent être introduits de manière chronologique. De la même manière, on pourrait encore opposer la curiosité qui porte sur un élément passé de l'histoire (« Qui l'a fait » : comme dans *La Mise en scène : Qui a tué Jamila ?*») à celle qui concerne un élément présent (« Qui est-ce ? » : Comme dans *L'Échec de Nolan* où l'enquête porte essentiellement sur la personnalité du disparu ou comme dans *L'Inquisiteur* où l'inquisiteur tente avec persévérance de cerner tous les éléments de l'enquête y compris les traits caractéristiques de la victime). Très souvent, répondre à une question revient en même temps à répondre à l'autre : savoir qui est le coupable est équivalent à savoir les circonstances du meurtre, ou encore : connaître la personnalité de quelqu'un et ses intentions conduit souvent à connaître les événements antérieurs qui en constituent le mobile.

D'une manière générale, la configuration du récit par la curiosité n'engage pas la narrativité dans un système chronologique ou dans une temporalité bien délimitée. Elle n'implique pas non plus un processus actionnel dynamique ou une succession d'événements rapides : identifier un lieu, un objet ou une personne ne signifie pas nécessairement que cette identification doit être inscrite dans une logique chronologique ou événementielle. Si nous prenons l'exemple de *L'Inquisiteur* nous comprendrons mieux ce phénomène : dans ce livre les actions sont très rares voire inexistantes et c'est la parole qui prédomine. La description des lieux et des personnages réclamée par l'inquisiteur se soucie peu de la temporalité et elle est stimulée par la curiosité systématique et professionnelle de l'inquisiteur. Nous relevons dans ce roman le rapport « lâche » qu'entretient la dynamique de la curiosité avec la temporalité de l'action. C'est la raison pour laquelle nous voyons que la mise en intrigue dans ce long récit n'est pas aussi intrinsèquement liée à la « narrativité » qui implique généralement la représentation d'une succession temporelle même si elle se révèle efficace pour structurer globalement le récit. Cette structuration ne se fonde pas sur une continuité temporelle mais sur un déphasage constant et sur l'ajournement

permanent de « la vérité ». Et c'est ce qui nous amène à penser que la curiosité dans le nouveau roman défavorise la continuité temporelle et la succession logique des événements pour maintenir et renforcer le doute, l'envie de savoir et l'incertitude qu'elle ne cesse de produire.

Enfin nous aimerions souligner que, contrairement au suspense, dans lequel il importe souvent que le lecteur soit familier avec le protagoniste et avec les enjeux du conflit, la curiosité ne nécessite aucune mise en place préalable. Les premiers mots de l'incipit ou les premières situations dans un récit littéraire sont susceptibles par nature d'exciter la curiosité. C'est la raison pour laquelle les séquences narratives configurées par la curiosité occupent souvent des postes-clés dans le développement de l'intrigue, car elles permettent de renforcer le contact avec le lecteur pendant la phase d'exposition, préambule obligatoire pour que le suspense puisse perdurer ultérieurement, et c'est ce que nous allons explorer dans la partie qui suit.

b- Le Suspense

Dans le « récit à suspense » la chronologie des actions est parallèle à la téléologie du discours, et c'est ce parallélisme qui autorise l'entrée du lecteur dans un rapport interactif. Quand l'acte de narration rencontre simultanément l'acte de sa réception, quand la temporalité d'un « récit à suspense » coïncide avec l'aventure racontée en respectant la chronologie des événements, le lecteur s'identifie au protagoniste. Un effet d'immersion et d'identification s'instaure ainsi que le souligne Iser : sur un plan cognitif, le fait que le déficit informationnel concernant le développement ultérieur de l'histoire concerne indifféremment le lecteur et le personnage, favorise le rapprochement entre les deux plans existentiels :

« La discontinuité du récit fait que le lecteur est amené à produire lui-même ce qui rend vivante l'action décrite : il se met à vivre avec les personnages et subit avec eux les événements dans lesquels ils sont impliqués. En effet, son manque d'informations 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. »³⁰⁰

Cette citation met en valeur une tension narrative basée sur l'anticipation et sur l'incertitude et prend une tonalité « affective » particulière du fait de l'homologie entre les situations épistémiques et temporelles de l'interprète et des personnages. Cette osmose se développe dans plusieurs récits écrits par des nouveaux romanciers. Peut-être le roman qui illustrerait le mieux ce rapport d'homologie serait *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier. C'est un récit où le suspense travaille et traverse le texte depuis le commencement jusqu'à la fin. La première scène du roman commence comme dans un film d'horreur par un silence effrayant « *Tout est silencieux* » (p.12), « *Rien ne bouge. Aucun bruit ne monte de l'escalier* » (p.14) Le temps passe lentement, la situation devient insoutenable et l'attente devient insupportable « *Mais combien de temps se prolongerait l'attente ?* » (p.15) Puis tout d'un coup un tintement bref, étonnamment clair, résonne dans la cage de l'escalier. Ensuite un grognement, un juron se fait entendre. Et enfin le redoutable bruit remonte, se rapproche, les deux policiers sont prêts à accomplir leur mission, à assassiner l'administrateur. Ils sont sur le point de défoncer la porte de sa chambre et de lui ôter la vie. Mais « *le calme est revenu* »

³⁰⁰ Wolfgang, Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Maradaga, Bruxelles, 1976, p.102.

(p.19), tout est arrêté, la scène se fige et l'adrénaline du narrateur et du lecteur fléchissent. Tout le récit est régi par cette stratégie dramatique d'accentuation et de fléchissement du suspense. Et c'est cette stratégie qui met en scène l'angoisse, la pitié et l'espoir qui nous rapproche de l'administrateur. On est pris par cette écriture de l'émotion dans une logique d'immersion dans le monde menaçant du narrateur. On éprouve les mêmes sentiments, les mêmes réactions, les mêmes émotions parce que la mise en intrigue par le suspense favorise cette identification, cette fusion.

Cette accentuation du suspense par la sympathie ou l'identification est très fréquente dans le nouveau roman et elle passe même, pour certains analystes qui adoptent un point de vue psychologique sur le phénomène, pour un ingrédient nécessaire du suspense, car c'est par ce biais que le lecteur serait amené à s'intéresser au développement futur de la situation narrative. A un niveau élémentaire, il nous semble que toutes les situations narratives qui se définissent par l'incertitude de leur développement (catastrophe, conflit, action planifiée, matrices interactives) permettent de cerner des « nœuds existentiels » susceptibles d'engendrer un suspense et de nouer une intrigue. Ainsi, même si on n'éprouve pas de la sympathie pour un personnage, même si on ne s'identifie pas à lui, un suspense « primaire » serait malgré tout préservé. Hitchcock, qui soutient que « l'appréhension de la bombe est plus puissante que les notions de sympathie et d'antipathie vis-à-vis des personnages », pense qu'au-delà de la tendance à l'identification, qui dépend en majeure partie des caractéristiques morales du personnage, il y a toujours une forme de participation émotionnelle qui découle du type d'action ou d'événement mise en scène :

*« Prenons un [...] exemple, celui d'une personne curieuse qui pénètre dans la chambre de quelqu'un d'autre et qui fouille dans les tiroirs. Vous montrez le propriétaire de la chambre qui monte l'escalier. Puis vous remontez sur la personne qui fouille et le public a envie de lui dire : « Faites attention, faites attention, quelqu'un monte l'escalier. » Donc, une personne qui fouille n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur. Evidemment, si la personne qui fouille est un personnage sympathique, alors vous doublez l'émotion du spectateur, par exemple avec Grace Kelly dans Rear Window. »*³⁰¹

³⁰¹ François, Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966, p.100.

Nous voyons à travers cet exemple qu'il est possible d'évoquer un suspense primaire en l'absence d'une sympathie préalable, que la participation émotionnelle dépend avant tout du contexte. Ainsi, dans *L'Échec de Nolan* la personnalité du disparu (Nolan) ne gagne guère en précision, il ne suscite ni sympathie ni aversion, c'est un personnage énigmatique voire légendaire. Les témoignages et les versions requises par le narrateur ne concordent pas et ne cernent pas la personnalité de Nolan. Ce flou qui entoure le protagoniste n'autorise aucune identification et en dépit de tout cela le suspense demeure intact parce qu'il puise ses ressources dans le contexte dramatique de l'histoire : c'est la nature de l'événement central du récit, c'est-à-dire la catastrophe aérienne, qui captive l'intérêt du lecteur et qui crée le suspense dans les quatre rapports qui divisent le texte.

Robert Pinget a écrit un livre intitulé *Quelqu'un*. Ce titre peut renvoyer effectivement au « je » qui s'exprime dans le texte, mais il marque aussi l'anonymat du narrateur. La non-identification empêche toute illusion référentielle ou toute tentative d'identification. Dans un monde régi par la loi d'identité et par la propriété – lesquelles se conjuguent pour attribuer des noms propres, le lecteur demande à propos de la voix discourant dans le texte : « Qui parle ? », c'est dans le texte que l'auteur lui répond, décevant toute attente, par un prénom indéfini, « quelqu'un » : « vous ou moi, vous et moi, tout le monde ou n'importe qui ». Pour remédier à cette déception, l'auteur déplace l'intérêt du récit pour se focaliser sur une situation intrigante qui stimule la curiosité et qui retient l'attention du lecteur malgré les digressions et les réflexions périphériques du narrateur. On le suit dans ses recherches, on ne s'intéresse pas à son identité parce qu'on veut, comme lui d'ailleurs, retrouver l'objet perdu. Le point de fusion et d'identification entre la voix anonyme et le lecteur semble se réaliser au niveau de l'objectif de la quête, au niveau de la finalité de la recherche.

Il nous semble aussi important de mentionner le rôle des « prolepses » (anticipations textuelles) de la dynamique du suspense, et cela malgré la tendance « chronologique » de ce type de mise en intrigue. A première vue, en effet, les prolepses apparaissent contradictoires avec l'incertitude du suspense, qui porte sur le développement ultérieur des événements. C'est du moins le point de vue de Gérard Genette, qui constate pourtant le recours relativement fréquent à l'exposition anticipée du dénouement dans les romans « classiques » polarisés par le suspense :

« *Le souci de suspense narratif propre à la conception « classique » du roman (au sens large, et dont le centre de gravité se trouve plutôt au XIX^{ème} siècle) s'accommode mal d'une telle pratique [de la prolepse], non plus d'ailleurs que la fiction traditionnelle d'un narrateur qui doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte. Aussi trouvera-t-on fort peu de prolepses chez un Balzac, un Dickens ou un Tolstoï, même si la pratique courante, on l'a vu, du début in medias res (quand ce n'est pas, si j'ose dire, in ultimas res) en donne parfois l'illusion : il va de soi qu'un certain poids de prédestination pèse sur la plus grande partie du récit dans Manon Lescaut (où nous savons, avant même que des Grioux n'entame son histoire, qu'elle se termine par une déportation), ou a fortiori dans La Mort d'Ivan Hitch, qui commence par son épilogue. »³⁰²*

Nous voyons ici que les détails qui fournissent des « prolepses » en livrant, de manière anticipée, des informations importantes concernant le dénouement du récit, ne sont pas nécessairement en contradiction avec une certaine rémanence du suspense. Ce qu'il faut distinguer, c'est la qualité variable de ces prolepses, qui peuvent aussi bien dévoiler l'issue d'un destin que l'évoquer de manière à accentuer encore plus le désir de le connaître. Dans le nouveau roman la construction de l'intrigue se fonde sur des prolepses qui favorisent l'accentuation du suspense : les anticipations ne cernent pas un événement ambigu dans sa totalité mais développent encore cette ambiguïté en laissant planer le doute, le suspense, et ceci à travers les possibilités et les interprétations diverses qu'elles sont susceptibles de promouvoir dans un texte. Dans *Le Voyeur* nous avons plusieurs exemples de scènes anticipées qui favorisent l'émergence du suspense et qui brouillent les pistes de lecture parce qu'elles renforcent l'ambiguïté intrinsèque à ce récit. En effet, le lecteur apprend dès l'ouverture de l'histoire que Mathias envisage de vendre des bracelets et des montres dans son île natale pour gagner de l'argent et si « *les choses ne s'arrangeaient pas, (...) il lui faudrait (...) chercher une fois de plus un nouveau métier.* »³⁰³ La peur de l'insuccès le hante. Il essaie donc de calculer mentalement le temps disponible pour chaque vente, et le chiffre qu'il trouve (quatre minutes par montre) l'amène à imaginer une scène de « vente idéale » : « *Mathias tenta*

³⁰² Gérard, Genette, *Fiction et diction*, Seuil, Paris, Seuil, 2004, p.180.

³⁰³ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, Paris, 1955, p. 150.

d'imaginer cette vente idéale qui ne durerait que quatre minutes. »³⁰⁴ Cette anticipation qu' imagine le héros est décrite d'une manière si précise, si détaillée et si immédiate que le lecteur éprouve un sentiment de vertige à l'égard de cette scène de vente anticipée qui feint de s'inscrire dans la réalité alors que c'est une scène imaginée et désirée. Cette technique qui consiste à anticiper des scènes inscrites dans un entrelacement inextricable entre réalité et imagination intensifie le suspense dans le texte et invite le lecteur à se familiariser avec le protagoniste et avec ses projections répétitives pour comprendre les aléas obscurs de la mort de Jacqueline.

Truffaut mentionne une autre technique visant à produire du suspense et qui consiste à faire anticiper une issue défavorable par le protagoniste :

« *Un exemple. Un personnage part de chez lui, monte dans un taxi et file vers la gare pour prendre le train. C'est une scène normale à l'intérieur d'un film moyen. Maintenant, si avant de monter dans un taxi, cet homme regarde sa montre et dit :*

*« Mon Dieu, c'est épouvantable, je n'attraperai jamais mon train », son trajet devient une pure scène de suspense car chaque feu rouge, chaque croisement, chaque agent de la circulation, chaque panneau indicateur, chaque coup de frein, chaque manipulation du levier de vitesses vont intensifier la valeur émotionnelle de la scène. »*³⁰⁵

Dans cet exemple, on pourrait affirmer qu'il ne s'agit pas d'une véritable « prolepse » puisque le personnage ignore s'il parviendra effectivement à prendre son train, mais, fonctionnellement parlant, et quel que soit son statut plus ou moins prophétique ou hypothétique, du moment que la prolepse ne permet pas de saisir pleinement l'issue d'un événement, qu'elle ne fait que l'évoquer de manière ambiguë, elle joue un rôle similaire d'intensification du suspense et non de neutralisation de celui-ci. Nous trouvons cette technique dans le nouveau roman surtout dans les livres de Claude Ollier. Dans *La Mise en scène « les découvertes des traces de Lessing, la confirmation des dissimulations de Ba Iken, les révélations d'Ichou »*³⁰⁶ sont les prémisses d'une prise de conscience qui incite Lassalle à changer son itinéraire pour éviter le sort tragique de son prédécesseur Lessing qui s'est noyé dans un ruisseau : « *Quant aux*

³⁰⁴ Ibid, p.74.

³⁰⁵ François, Truffaut, *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Laffont, Paris, 1966, 100.

³⁰⁶ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p. 109.

jambes, elles sont invisibles... La pierre continue de peser, de creuser au bord de la tête. Seuls les yeux peuvent remuer : s'ouvrir, remuer, se fermer, s'ouvrir (...) Puis tout devient sombre – pas noir : sombre. »³⁰⁷ Le suspense s'accroît et atteint son paroxysme après cette découverte tragique parce que le destin du protagoniste est curieusement similaire à celui de Lessing. Lassalle devient de plus en plus nerveux, « un scorpion noir » et énorme fait son apparition (signe de menace), les fourmis deviennent trop nombreuses et la pluie s'est remise à tomber. Le suspense s'intensifie quand Lassalle a failli se noyer à son tour lorsqu'il a essayé de traverser la source avec son guide Ba Iken et ses mulets : « *Mais le mulet bascule en avant. Quand Lassalle rattrape son équilibre, il a déjà dévalé plusieurs mètres et la source est hors de vue.* »³⁰⁸

Cette technique qui rallie la création du suspense aux anticipations tragiques du protagoniste trouve un écho dans *Le Maintien de l'ordre*. Dans ce récit le lecteur est souvent soumis aux scénarios tragiques qu'imagine l'administrateur : « *A moins qu'ils ne décident soudain de brusquer les choses et d'en finir sur-le-champ, n'importe où, partout où l'occasion leur paraît propice, ici par exemple, sur le palier du sixième, ou même plus bas (...)* »³⁰⁹ Le suspense dans ce texte est souvent lié à une narration qui imagine les événements, qui les amorce, qui les évoque de manière ambiguë sans les décrire de façon à ce qu'ils donnent à l'intrigue un déroulement logique ou une cohérence intelligible. Le suspense est le résultat, la conséquence directe d'une écriture de l'intrigue où le flou et l'incertitude règnent inmanquablement. Le lecteur est fasciné par cet effet de lecture (le suspense) et suit méthodiquement et attentivement tous les événements et toutes les descriptions que livre le narrateur et semble être très concerné par le sort ou le destin de l'administrateur car le suspense rapproche les distances qui séparent le protagoniste du lecteur à tel point qu'il s'identifie à lui, partage sa souffrance et lui témoigne de la sympathie. La potentielle issue défavorable et tragique imaginée par le narrateur crée du suspense dans le texte et de la pitié chez le lecteur ce qui explique l'attachement de ce dernier à l'intrigue racontée en dépit de son ambiguïté et des secrets qui empêchent sa plausibilité. L'indétermination n'inhibe pas la lecture mais la stimule, la mine et la provoque en déclenchant un effet « suspensif » qui passionne l'interprète et maintient vivace sa curiosité et son intérêt.

³⁰⁷ Ibid, p.110

³⁰⁸ Ibid, p.144.

³⁰⁹ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p.15.

Cette stratégie narrative est largement exploitée dans le nouveau roman parce que la mise en intrigue par le suspense repose fondamentalement, comme nous l'avons répété jusqu'à maintenant, sur une « réticence » du texte qui vise à polariser l'interprétation vers un dénouement attendu avec une impatience et qui n'advient pas dans la plupart des cas pour favoriser la mise en place d'une logique narrative flexible où s'empilent les hypothèses et les possibilités interprétatives. Par cette fonction thymique (le suspense), par son aspect attractif et affectif et par sa faculté assimilatrice, on peut penser qu'il est incongru aujourd'hui de considérer le nouveau roman comme un mouvement qui promeut une sécheresse sémantique ou de penser que la gestion de l'intrigue se réduit au simple volet technique ou configuratif et d'omettre son aspect passionnel, thématique, pourvoyeur d'émotions et stimulateur d'une myriade de possibilités sémantiques qui font en sorte que le « sens de l'intrigue » ne soit pas univoque ou absent mais multiple et d'une flexibilité excitante.

c- La Surprise

Si nous comparons la surprise au suspense ou à la curiosité nous dirons que c'est une émotion éphémère, provisoire qui se distingue par son jaillissement instantané, par son surgissement soudain et non par sa durée et par sa longévité. Cet aspect instantané et éruptif de la surprise ne lui permet pas de configurer une intrigue dans sa totalité et dans sa durée mais plutôt de connoter ses moments forts. Dans un entretien très intéressant qui réunissait François Truffaut et Alfred Hitchcock, ce dernier mettait l'accent sur la différence d'extension entre le suspense et la surprise en recourant à l'exemple de la bombe placée sous la table des interlocuteurs, un exemple canonique qui devient célèbre pour sa vertu pédagogique :

« F.T. : Je voudrais vous demander de préciser maintenant la différenciation qu'il faut faire entre suspense et surprise.

A.H. : La différence entre le suspense et la surprise est très simple, et j'en parle très souvent. Pourtant il y a fréquemment une confusion, dans les films, entre ces deux notions. Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins quart – il y a une horloge dans le décor - ; la même conversation anodine devient tout d'un coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser. » Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense.»³¹⁰

L'absence de l'extension ou de la durée qui caractérise la surprise fait en sorte que nous la considérons comme une émotion qui accompagne la tension narrative, l'accentue ou

³¹⁰ François, Truffaut, *Le cinéma selon Alfred Hitchcock*, Laffont, Paris, 1966, p.25.

la connote, mais reste un effet ponctuel n'entretenant qu'un rapport secondaire avec la poétique de l'intrigue. Cette « secondarité » qui est le résultat logique d'une absence d'extension s'explique aussi par le fait que la surprise intervient dans le texte d'une manière aléatoire et inattendue : elle peut survenir aussi bien dans l'incipit, dans le développement et dans le prologue : elle n'occupe pas une position déterminée dans l'intrigue.

Certes la surprise entretient généralement un lien précaire et fugitif avec la construction de l'intrigue en raison de sa brièveté et de son instabilité mais il nous semble qu'elle joue dans le nouveau roman un rôle « heuristique », « interprétatif » d'une grande importance sur le plan sémantique. Par rapport à la curiosité et au suspense, qui polarisent l'interprétation vers l'« à-venir » du texte, la surprise, du fait de « l'éclat » particulier que prend le survenir du texte, conduit au contraire à reconsidérer une partie antérieure de celui-ci, ou plutôt à réévaluer la manière dont nous l'avions actualisée préalablement. Cette remise en question peut aussi bien porter sur une fausse interprétation ou anticipation de l'état présent du texte que sur une éventuelle lacune de ce dernier. L'activité cognitive qui caractérise la surprise n'est donc ni un diagnostic anticipé ni un pronostic mais plutôt une mise en question susceptible de déboucher sur une « recognition ». Dans *Le Voyeur* la confrontation terrible qui oppose Mathias à Julien Marek (le potentiel témoin de la potentielle scène du crime) était remplie de surprises étonnantes, de découvertes embarrassantes qui intimident intensément le protagoniste et qui colmatent certaines brèches laissées ouvertes par le récit. Les remarques de Julien Marek sur le gilet de laine de la victime (Jacqueline), sur les caramels qui auraient servi pour amadouer la jeune fille, sur les cigarettes de Mathias retrouvées sur le lieu du crime constituent des surprises pour le voyageur qui ne s'attendait pas à de telles découvertes qui éclaircissent plusieurs zones d'ombre dans l'intrigue et qui disent la culpabilité de Mathias, d'autant plus que la surprise se mue en signes d'agacement et d'énervement qui traduisent certainement une éventuelle implication dans le meurtre de Jacqueline : « *Mathias, ne sachant quoi répondre, fut sur le point de quitter le jeune Marek avec la brusquerie d'une impatience justifiée.* »³¹¹, ou « *Le voyageur s'était remis à parler, pour masquer son trouble, à parler vite et sans interruption.* »³¹²

³¹¹ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, 1955, p. 236.

³¹² Ibid, p.238.

Dans un autre roman de Robbe-Grillet – *La Jalousie* - la mise en intrigue est un moment fort sur le plan dramatique, un moment d'apaisement qui va signer la clôture de l'histoire. Resté seul dans la maison (p.203), après le départ organisé de A... et de Frank en ville, le mari s'impatiente et sa jalousie atteint son niveau le plus élevé. L'image de sa femme hante son esprit et l'accule à rôder de pièce en pièce dans la maison comme un chien errant. Il cherche un indice d'infidélité pour nourrir ses soupçons inapaisés. La pièce de A... est soumise à une fouille systématique, minutieuse qui ressemble à la fouille d'un archéologue : le narrateur promène son regard dans toute la chambre, même dans les tiroirs de la commode et de la table à écrire. Le mari attend le retour de sa femme, qui était partie faire des courses avec son rival, pour se rassurer et apaiser ses doutes. Mais, à sa grande surprise, la nuit est tombée et A... n'est pas encore rentrée. La surprise devient un moment d'une extrême intensité, qui symbolise l'apogée de la jalousie et son expression la plus évidente. Dans ce moment de surprise intense les hallucinations et les fantasmes du mari se multiplient et ravagent son esprit dans lequel apparaît de nouveau la scène obsessionnelle du mille-pattes, symbole inédit de la supposée trahison conjugale. Après cette attente interminable et douloureuse qui a secoué le mari, ce dernier découvre avec surprise que les deux « amants » qui avaient « *passé la nuit à l'hôtel* » (p.205) sont « *déjà séparés* » (p.204). Frank, qui « *a grande hâte de retrouver sa femme se lève et s'en va* »³¹³ Le mari est très surpris de constater ce refroidissement dans la relation alors qu'ils avaient passé ensemble une nuit entière dans un hôtel, dans une parfaite intimité. La surprise dénote dans ce contexte un moment dramatique très important dans le texte qui coïncide avec l'apaisement de la jalousie du mari, un apaisement qui conduit à la clôture textuelle de l'histoire. Par une mise en abyme très éloquente et suite à la surprise heureuse du mari qui a calmé son angoisse et apaisé sa jalousie, le lecteur « *ne voit plus assez clair pour continuer sa lecture, ferme son roman et le repose sur la petite table.* »³¹⁴

On peut dire ainsi que la mise en intrigue dans ce récit est conditionnée par les effets de surprise éprouvés par le mari, qui, tantôt accroissent l'intensité dramatique du récit et tantôt favorisent son apaisement, son fléchissement et sa rémission. C'est une intrigue surprenante, dynamique, jalonnée par des moments disproportionnés au niveau de l'intensité dramatique et au niveau de la tension psychologique du personnage principal, ce qui fait de l'intrigue le bercail d'une constellation merveilleuse d'émotions

³¹³ Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957, p.210.

³¹⁴ Ibid, p.120.

variables et d'impressions qui excitent, enthousiasment et secouent le lecteur. Il ne s'agit pas ici d'une forme narrative dont le rôle se réduit à configurer ou à agencer dans un ordre chronologique des événements ou des paroles. L'intrigue dans le nouveau roman abrite des sensations, des passions, qui saisissent le lecteur, suscitent sa curiosité, l'émerveillent avec une telle exaltation qu'il devient inspiré et transporté par les effets thymiques et magiques de l'intrigue.

Enfin, il en découle que l'analyse des fonctions thymiques (curiosité, suspense, surprise) nous montre bien que le chemin parcouru par l'intrigue est loin d'être linéaire et prévisible. Il consiste plutôt en un écheveau inextricable, en un labyrinthe aux contours et détours inattendus, et même après coup les zones d'ombre subsistent, l'histoire n'est jamais parfaitement achevée. Il faut souligner aussi la tension fondamentale entre la totalité que veut réaliser la mise en intrigue, qui noue les épisodes entre eux et les inscrit dans une *forme*, et l'incertitude du devenir (devenir raconté ou devenir de l'interprétation), son caractère irréductiblement temporel où réside la force du récit. Raconter permet parfois d'expliquer des choses, mais cette explication est impure, elle prend un détour (celui du temps et de la tension narrative), et c'est la raison pour laquelle Ricœur n'oublie jamais de préciser que la synthèse de l'hétérogène réalisée par la mise en intrigue ne produit pas une pure concordance, mais une concordance « discordante ». Autrement dit, on ne revient jamais complètement de la surprise à partir de laquelle se prolonge le récit ; l'intrigue, pour reprendre une métaphore borgésienne, est une intrigue de sable, instable, mouvante, dynamique, qui promet des sensations et des émotions, et ce n'est pas simplement une forme inerte, utilisée par le romancier pour structurer le récit, elle est plutôt le sens du récit et sa raison d'être.

10- Les phases de l'intrigue

Après l'analyse des fonctions thymiques actualisées par l'interprète, cette étude se propose comme objectif l'exploration des phases systématiques de l'intrigue dans la perspective de voir son déroulement, sa nature et ses caractéristiques. Cette exploration syntagmatique servira à extraire l'intrigue de son contexte narratif pour mieux l'observer, pour mieux la juger et pour décrire ses contours et ses détours. Elle s'appuiera sur les textes du corpus bien qu'elle soit en mesure de déborder cette frontière et d'être généralisée. Mais son exploitation vise avant tout à soutenir le postulat que nous défendons qui inscrit l'intrigue dans une logique de mouvance où la passion et l'émotion constituent ses piliers fondamentaux. Si nous nous plaçons sur l'axe syntagmatique du développement textuel, la tension narrative se voit articuler trois phases importantes du récit, successivement actualisées par le lecteur et auxquelles correspondent des macro-structures différenciées :

A- Le Nœud ³¹⁵ abrite un questionnement qui déclenche une tension. Ce questionnement est l'expression tangible d'une incomplétude provisoire du discours qui peut-être verbalisée sous la forme d'interrogations du type « Que va-t-il arriver ? », « Que se passe-t-il ? », ou « Qu'est-il arrivé ? ». Le nouveau roman ne déroge pas à cette phase bien que certains théoriciens comme Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute l'aient négligée en arguant que le nœud de l'histoire est un prétexte futile qui promeut essentiellement l'ascension et l'expression de la forme. Il nous semble au contraire qu'il serait inadéquat d'occulter ou de minimiser l'importance structurelle et sémantique de cette phase parce qu'elle déclenche la narration et attire le regard et l'attention du lecteur. Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet ou dans *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier le nœud est la traduction d'une incertitude parce qu'il correspond à des histoires de meurtres anciennes et non-élucidées. Dans *La Jalousie*, le nœud de l'histoire est l'expression d'une jalousie liée à une incertitude fondamentale : A... a-t-elle réellement trompé son conjoint avec Frank ? On ne sait pas vraiment. Les doutes persistent et les approximations interprétatives subsistent et nous titillent sans cesse. Mais le nœud de l'histoire est bien présent et dans l'esprit « aliéné » du narrateur et dans l'esprit curieux et attentif du lecteur. Aussi dans *L'Échec de Nolan* de Claude Ollier et dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget le nœud de l'intrigue est-il en corrélation

³¹⁵ Il peut sembler paradoxal de revenir à cette notion puisqu'on sait que les nouveaux romanciers ne l'utilisent pas explicitement.

avec une incomplétude permanente et avec un désir toujours inassouvi de compléter un tableau qui peine à se dessiner : la personnalité de Nolan ou celle du disparu du château dans *L'Inquisiteur* sont des énigmes hermétiques, bien renfermées qui structurent la curiosité irassasiée de l'enquêteur et de l'inquisiteur.

Il faut savoir aussi que cette phase revêt deux formes distinctes qui distinguent la curiosité du suspense. Dans la première catégorie la mise en intrigue par le suspense tend à faire réagir le lecteur en l'amenant à se demander : « Que va-t-il arriver ? », « Comment va-t-il faire ? », « le fera-t-il ? ». Pour que ces questions implicites soient efficaces, c'est-à-dire pour que l'interprète soit véritablement amené à s'interroger au point que l'attente produise une tension et oriente le discours par l'anticipation d'une résolution, il faut que la question porte sur une « disjonction de probabilité » jugée importante et que le lecteur s'identifie même partiellement au protagoniste comme c'est le cas dans *Le Maintien de l'ordre*. Dans la seconde catégorie la mise en intrigue par la curiosité requiert ce genre de questions : « Que veut-il ? », « Qui est-il ? », « Qu'est-il arrivé ? » ou « Qui l'a fait ? ». Ces questions sont le produit d'un obscurcissement stratégique dans la textualisation des événements à l'instar des événements énigmatiques orchestrés par l'auteur pour empêcher l'éclaircissement du meurtre de Jamila dans *La Mise en scène* de Claude Ollier et pour identifier l'auteur de ce crime odieux.

De telles interrogations peuvent être obtenues par un bouleversement volontaire de la chronologie, une distorsion temporelle qui place par exemple un événement central dans une faille ou dans une brèche chronologique comme c'est le cas par exemple dans *L'Échec de Nolan* où la chute catastrophique de l'avion se situe dans un temps-mort, dans une temporalité figée, indescriptible et insaisissable. Dans *Le Voyeur* aussi la scène capitale du récit, c'est-à-dire la scène du meurtre de Jacqueline se trouve dans un temps vide, dans un espace blanc, intouchable et inatteignable, un temps gênant que Mathias s'évertue inlassablement à évincer pour effacer ce trou « mystique » et inextricable qui persiste dans son emploi de temps : « *L'acte principal, le meurtre, est en creux dans Le Voyeur. Tout est raconté avant le trou, et on essaie de rapprocher les deux bords pour faire disparaître ce vide gênant. Mais (...) c'est le vide qui envahit, qui remplit tout.* »³¹⁶ Le nœud porte ainsi dans le nouveau roman sur un diagnostic qui concerne soit le présent soit le passé d'une histoire qui est provisoirement énigmatique.

³¹⁶ Juin, Hubert, « Le Figaro », *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur*, dir. Emmanuelle Lambert, Ed. de L'IMEC, Paris, 2005, p.82.

B- Le Retard

C'est une phase qui correspond à la configuration d'une attente pendant laquelle l'incertitude chemine vers l'anticipation du dénouement attendu. Sans cette attente, la tension narrative perd sa vocation configuratrice, car elle ne polarise pas le récit, elle n'oriente pas la temporalité du discours vers une réponse textuelle à venir. Cette dialectique de l'incertitude et de l'anticipation qui fonde la tension narrative en structurant l'intrigue et en rythmant le récit, produit aussi des affects, des émotions et des réactions très variables. Le retard se situe en réalité entre le moment où le questionnement surgit et l'instant de sa résolution (qu'elle soit réalisable ou impossible à réaliser) définissant ainsi l'espace temporel de la tension narrative et correspondant à une « durée sensible » qui structure et oriente la temporalité du récit. Dans *L'Inquisiteur* par exemple le temps de la tension narrative occupe tout l'espace textuel : tout le récit tend à répondre à la question initiale que pose l'inquisiteur (« Oui ou non répondez »). Or les digressions inutiles du domestique et le nombre monstrueux de détails qu'il prodigue plongent le lecteur dans un entrelacs enchevêtré d'informations qui retardent l'échéance d'une réponse claire à la question simple du début. La tension dans ce texte dépend ainsi du sentiment d'incomplétude et de distraction stratégique qu'inspire la narration, du « retard » (désigné parfois par les expressions « différence », « traitement dilatoire », « réticence textuelle », « catalyse », « tmèse ») qui est introduit entre le questionnement induit chez le lecteur et la réponse qui n'advient jamais malgré les efforts considérables de recadrage, d'insistance... déployés par un inquisiteur futé. A. Prieto-Pablos souligne la dimension dialogique de cette tension dans le contexte littéraire : « *Il y a un engagement émotionnel ou affectif déterminé par les termes de l'interaction entre le lecteur et l'auteur. On ne doit pas oublier que l'auteur est celui qui fournit finalement la résolution de la situation suspensive et, par conséquent, il est celui dont nous dépendons pour obtenir la résolution de notre incertitude et de la tension.* »³¹⁷

Malgré sa projection dans le futur, malgré sa vocation anticipatrice, il nous paraît que le retard exprimé par la narration dans le nouveau roman ne requiert pas nécessairement le respect de la chronologie des événements. Dans les textes du nouveau roman il y a toujours un échange d'informations optimal. Cet échange réclame théoriquement et généralement une description systématique de l'ensemble des

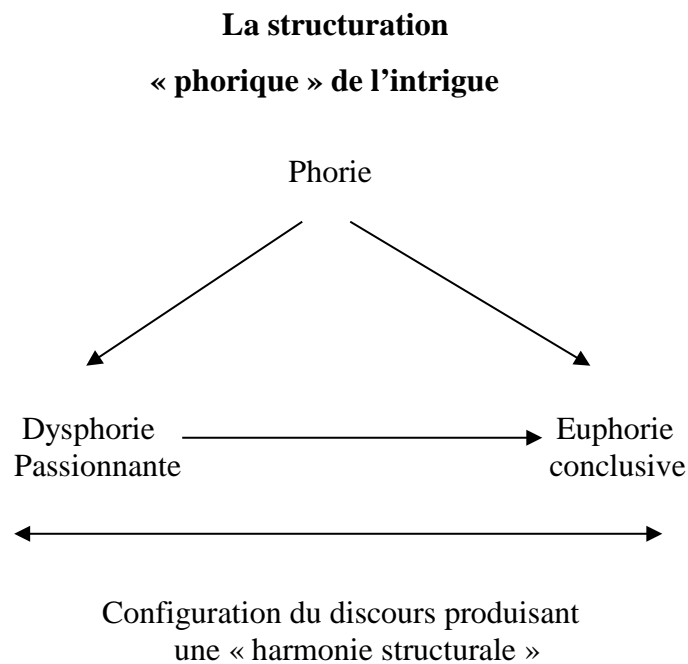
³¹⁷ J. Prieto-Pablos, « The Paradox of suspense », *Poetics*, n°26, p.99-113.

événements de la fable, ou alors de la séquence actionnelle la plus importante compte tenu des besoins épistémiques du destinataire, même si cela implique une subversion de l'ordre chronologique. Ce modèle théorique ne s'applique pas aux œuvres du nouveau roman : non seulement le scripteur nous cache les éléments déterminants qui éclaircissent l'intrigue mais il manipule aussi les structures temporelles de telle façon que le retard qui était une simple étape transitive qui va annoncer ou accoucher d'une vérité qui dénoue les péripéties ambiguës du récit, devient une stratégie narrative qui vise à générer du suspense et à configurer une intrigue, récusant ainsi toute coopération optimale, toute transition informationnelle et toute ordonnance chronologique. Dans *Le Voyeur*, dans *Le Maintien de l'ordre*, ou dans *La Mise en scène*, on voit très bien que l'événement majeur, tant réclamé par le lecteur est évincé de la chaîne événementielle, laquelle est fortement perturbée par une configuration temporelle qui vire à la confusion, qui dérouté le lecteur mais qui lui procure aussi un sentiment délectable d'attente, d'anxiété, de suspense insoutenable, qui le pousse à s'immiscer dans l'univers du narrateur et à vivre avec intensité l'ensemble des événements qui constituent son histoire.

Dans cette dimension téléologique de l'interprétation qui met en scène la réticence stratégique du texte, le nœud acquiert une fonction cataphorique en devenant un catalyseur de l'anticipation. Autrement dit, le nœud, en provoquant un questionnement chez le lecteur, permet de marquer la borne initiale d'une séquence narrative dont l'aboutissement situé dans « l'à-venir » du discours, est visé par l'anticipation incertaine de l'interprète, sous forme de pronostic ou de diagnostic de la situation narrative. Dans le nouveau roman cette anticipation incertaine produit une dysphorie passionnante, une excitation ludique, un plaisir intense qui poussent le lecteur à se représenter les situations narratives, à s'identifier au protagoniste pour vivre pleinement des moments magiques, qui, ordinairement, l'angoisseraient de manière insupportable : Nous faisons cette expérience fascinante et passionnante avec l'administrateur européen dans sa chambre au beau milieu d'un quartier arabe, espionné par deux policiers sans scrupules ou avec cet ingénieur occidental qui s'aventure dangereusement dans les hautes montagnes du Maroc pour élucider un meurtre commis dans une tribu locale qui refuse que l'on se mêle de près ou de loin à ses affaires intérieures. Nous sommes séduits par ces aventures exotiques, pleines de rebondissements et de péripéties, nous éprouvons du plaisir à partager ses moments du suspense et d'aventure avec le « héros », un plaisir inégalable que seule la fiction est en

mesure de produire, comme le suggérait Aristote dans sa *Poétique* : « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes des animaux les plus méprisés ou des cadavres. »³¹⁸

Ce plaisir naît également, comme le suggérait Jacques Bres, de la « réticence » du récit, une réticence qui produit une tension qui se métamorphose par la mise en intrigue en une structure globale : le déséquilibre dysphorique, parce qu’il contient en germe la promesse d’un rééquilibrage euphorique, acquiert une valeur structurelle dans l’interaction narrative, comme les dissonances dans une progression musicale, qui n’apparaissent pas comme des tensions pertinentes et structurantes lorsque l’on s’attend à ce qu’elles se résolvent au terme de la phrase musicale.



Ce schéma souligne deux choses qui nous paraissent essentielles à ce stade d’analyse : premièrement le fait qu’il serait impossible d’envisager une quelconque résolution indépendamment du processus séquentiel qui a conduit jusqu’à elle. Et c’est sur ce point notamment qu’une approche dynamique de l’intrigue fait évoluer le schématisme de la séquence narrative telle qu’elle a été réifiée par les narratologues structuralistes, notamment dans le schéma de Greimas qui ne permettait pas de tenir compte des

³¹⁸ Aristote, *Poétique*, chapitre IV, 1990a.

éventuelles surprises qui accompagnent l'actualisation du récit. Deuxièmement, ce schéma résume justement l'idée que la construction de « la charpente profonde » (U.Eco) de l'intrigue est le résultat d'un mélange entre passions, émotions et « harmonie structurale ». Le récit est souvent tendu, polarisé vers une résolution qui n'advient pas le plus souvent. Cette polarisation est émaillée par les émotions du lecteur, les doutes du narrateur et l'incertitude de la narration. C'est une réticence générale qui provoque une « dissymétrie » entre le récit en tant que produit fini et le récit en tant que texte progressivement actualisé par un interprète : « *la dissymétrie construite dans le temps de la communication se réduit jusqu'au point où l'intrigue telle que l'auteur l'a conçue et l'intrigue telle que le lecteur l'a construite se rejoignent idéalement.* »³¹⁹ La mise en intrigue fonctionne ainsi comme ce lien passionnel et structurant qui essaye de mettre en correspondance l'attente du lecteur avec l'histoire actualisée du récit. Cette approche dynamique de fusion et de correspondance qui érige l'intrigue en une structure passionnelle et passionnante remet en cause les déclarations et les présupposés théoriques de certains nouveaux romanciers concernant la catégorie de l'intrigue (Claude Ollier, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou...) qui réduisent cette structure d'harmonisation passionnante et interactive en un concept figé et désuet.

³¹⁹ Paul, Ricœur, *Temps et Récit I*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p.115.

C- Le Dénouement

Généralement, le dénouement apporte une réponse au questionnement initial du lecteur, ce qui résout la tension : l'anticipation est alors soit confirmée, soit infirmée et dans ce dernier cas, une surprise peut amener une réévaluation complète de la séquence. La « responsivité » constitue ainsi la propriété essentielle de cette phase qui répond aux hypothèses provisoirement avancées par l'interprète pour anticiper cette réponse :

*« Faire intervenir le survenir au niveau discursif, c'est le mettre en tension avec l'anticipation qui en est faite. S'il survient quelque chose, c'est pour l'observateur, en opposition ou en cohérence avec une anticipation de celui-ci, ce qui crée un effet de surprise qui peut, lui-même, être diversement axiologisé. »*³²⁰

Dans le nouveau roman le dénouement qui met fin à l'immersion de l'espace imaginaire et ludique de la narrativité, est ressenti le plus souvent comme une frustration : la réponse tant attendue et tant souhaitée par le lecteur n'advient pas et même si elle se présente à la fin du récit elle ne convainc guère le lecteur et ne satisfait pas ses attentes, laissant ainsi le doute planer dans son esprit et favorisant aussi l'expression d'une écriture qui promeut une pluralité sémantique et un foisonnement interprétatif. Elle signe souvent l'incomplétude du récit, le caractère incertain de l'intrigue et son aspect inachevé et incirconscrit. Dans le nouveau roman nous avons souvent des « faux-dénouements », des résolutions frustrantes, des conclusions décevantes, des épilogues d'ouverture et des fins sans fin. Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet par exemple le commencement du récit ressemble beaucoup à la phase finale ; Mathias reprend le même navire, la sirène émet le même sifflement et l'appareil quitte le port sans que le voyageur soit jugé ou puni pour l'acte de barbarie qu'il aurait commis. La fin du récit est insatisfaisante parce que la justice en est absente, parce que le crime est resté impuni, parce que la mort de Jacqueline est passée inaperçue, parce que les habitants de l'île ont déçu le lecteur par leur passivité, par leur apathie et par leur indifférence vis-à-vis de la mort de la petite fille, dont le seul tort fut de croiser le chemin d'un homme obsédé et cynique. Même Julien Marek, le seul témoin de la scène du crime a déçu l'attente exacerbée du lecteur ; il n'a pas su mener son interrogatoire à son terme, il n'a pas su acculer Mathias à avouer son crime odieux. Lui aussi a choisi le silence et le retrait en restant un « simple voyeur » L'épilogue du roman devient un espace de déception, d'incomplétude, de frustration, mais aussi un lieu de

³²⁰ Greimas, Fontanille, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991, p.111.

questionnement qui traduit une indignation ressentie par le lecteur qui assiste à la dissolution du « contrat social » qui bannit et punit tout acte illicite qui peut perturber l'ordre social et les conventions éthiques. La fin du roman représente ainsi le début d'un autre type de questionnement, le moteur d'un flux de sentiments et d'émotions nouvelles et le cadre d'une autre interaction fondée sur l'indignation, sur l'insatisfaction, une insatisfaction qui ne serait jamais comblée, qui devient plus persistante parce que le lecteur sait pertinemment qu'aucune autre issue ne serait envisageable, qu'aucune autre anticipation ne serait possible car l'auteur aurait choisi de clore son récit sur cette note de désappointement qui déçoit le lecteur et le propulse dans un univers de frustration amère. D'autres récits dans le nouveau roman expriment très clairement cette ouverture et ce dynamisme inhérents à l'excipit : dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget, la vie reste indéchiffrable du premier au dernier mot. La vérité demeure inaccessible et les choses s'effacent du tableau très progressivement sans laisser d'empreintes, d'indices qui pourraient éclaircir la disparition énigmatique de l'intendant du château. La volonté de savoir finit par s'affaiblir et le tableau lui-même par disparaître. Double catastrophe qui engendre un désir pathétique mais absurde : « comprendre ce qu'on a oublié ». Sans matière fiable ni support discernable (A la fin du récit, face à l'invasion incontrôlable des noms des lieux et des noms de personnes, le lecteur n'est plus en mesure d'établir des liens ou des filiations. Tout devient compact et homogène) la recherche achoppe et perd tout sens. La fin de l'interrogatoire déçoit, le domestique réussit sa stratégie de diversion et on ne saura jamais le secret de la disparition. La fin du texte continue à nous intriguer, à stimuler notre curiosité et nous invite à revisiter, à re-lire le texte pour y extraire de nouvelles informations, pour retrouver de nouvelles pistes susceptibles d'apporter un peu de lumière, un peu de vérité à cette fin qui nous dit que *L'Inquisiteur* n'existe guère que comme miroir ou comme écran de la parole, une parole configurée par une mise en intrigue, une parole sous-tendue par une histoire intrigante mais qui déçoit à la fin par son incomplétude et par le maintien d'une incertitude incontestable. Donc il nous semble que le dénouement dans le nouveau roman n'est pas une résolution mais une fenêtre ouverte à de nouvelles interprétations, hypothèses et configurations, ce qui nous permet de dire que l'intrigue dans le nouveau roman déborde la structure narrative parce qu'elle est flexible, dynamique et capable de suggérer d'autres représentations et d'autres possibilités.

Pour résumer, il nous semble que la mise en intrigue dans le nouveau roman passe par trois phases principales : le nœud, le retard et le dénouement dans l'irrésolution. Ces trois charnières du récit s'emploient successivement à intriguer le lecteur par le biais d'un nœud suscitant des interrogations marquées, à entretenir une attente orientée vers un dénouement incertain en retardant stratégiquement la survenue de ce dernier, et à proposer une fin qui ne résout pas la tension initiale mais qui l'accroît encore plus. Dans cette structure narrative en triade, nous pensons que ces trois phases fondamentales correspondent à des macro-propositions narratives qui structurent le texte et qui peuvent être exprimées par les symboles suivants :



Cette configuration en triade qui imprègne le nouveau roman s'insère dans une stratégie rhétorique qui vise la production d'effets thymiques qui rythment le récit : création, entretien et résolution ou non-résolution d'une dysphorie passionnante liée à une incertitude partiellement compensée par l'anticipation du dénouement attendu. Ces fonctions thymiques qui structurent l'interaction discursive et qui délimitent le début (curiosité), le milieu (suspense) et la fin (surprise, déception, frustration...) contribuent à renforcer l'idée que nous avons qui consiste à dire que le fonctionnement de l'intrigue dans le nouveau roman est un fonctionnement interactif, basé sur les émotions du lecteur et sur l'effet passionnel et passionnant du récit, ce qui organise le contact entre le texte et son destinataire, un contact euphorique, bouleversant et émouvant. La mise en intrigue dans le nouveau roman n'est pas ainsi une structure de configuration statique et technique mais elle est aussi un processus de structuration passionnant, haletant et excitant.

Enfin la conclusion la plus productive de cette deuxième partie serait finalement d'affirmer que l'intrigue dans le nouveau roman n'a pas cette ambition de configurer ou de surmonter la temporalité pour la doter d'un sens ou d'une morale et ne vise pas à rétablir rétrospectivement des liens de causalité entre des événements jusqu'alors contingents. Au contraire, le plaisir de la narration réside dans une défiguration (provisoire ou définitive) de l'histoire, ce qui permet d'en éprouver la profondeur temporelle et le plaisir irréversible de l'imprévisibilité qui confère à l'intrigue des alternatives et des potentialités inédites qui sont autant des catalyseurs pour l'interprétation et pour l'émotion. Le doute et l'incertitude s'insinuent dans le nouveau

roman pour que nous soyons intrigués et suscitent chez le lecteur des émotions et des sentiments variés de crainte et d'espérance, de curiosité et de suspense, lesquels renforcent l'intérêt et la pertinence du récit, qui dépend en grande partie de son modèle générique, de sa structure profonde ou de son « relief ». (Bronckart, 1985)

Le modèle générique qui caractérise le nouveau roman revêt plusieurs facettes et épouse plusieurs formes. Cette diversité typologique est visible au regard de la richesse des paradigmes littéraires et para-littéraires qui distinguent l'intrigue dans le nouveau roman. Celle-ci est construite par des modèles génériques et par des formules aux normes strictes et aux procédures répétitives. L'enquête par exemple ou l'aventure à thème criminel servent de modèle aux *Gommes*, au *Voyeur*, à *La Mise en scène*, à *L'Emploi du temps*... L'intrigue amoureuse s'érige aussi comme un modèle que l'on retrouve dans *La Jalousie*, *Moderato cantabile*, *Les Petits chevaux de Taquinia*... Le roman de voyage et d'initiation se présentent également comme des modèles qui ont structuré un bon nombre de nouveaux romans tels que *La Modification*, *Mercier et Carmier*, *L'Été indien*... On pourrait bien sûr trouver d'autres modèles : par exemple, le modèle mythologique : Robbe-Grillet reprend à cet égard la légende d'Œdipe dans *Les Gommes*, Michel Butor celle du labyrinthe dans *L'Emploi du temps* ou celle de Rome dans *La Modification*. Robert Pinget recourt lui aussi à la version judiciaire de l'enquête pour fonder son roman *L'Inquisiteur*. Cette variété dans les schémas narratifs est incontestable et la polyvalence de l'intrigue est identifiable et irrévocable, mais il nous semble que l'enquête et le récit à énigme sont à la base d'un nombre significatif de nouveaux romans. L'expansion du modèle policier, sa prédominance et ses caractéristiques spécifiques nous ont poussé à privilégier l'étude de ce modèle au détriment des autres d'autant plus qu'il entretient des rapports de convergence étroits avec l'intrigue dans le nouveau roman. Néanmoins, il ne s'agit pas d'élaborer un parallélisme entre « nouveau roman » et roman policier comme l'ont bien fait avant nous Ludovic Janvier et le critique italien Stefano Tani, mais de voir comment la structure policière favorise l'expression des aspects passionnels et passionnants de l'intrigue dans le nouveau roman, laquelle est souvent taxée de promouvoir « l'écriture blanche », le primat du descriptif, la pauvreté des références et l'effacement de l'affect et de l'évaluation.

Troisième partie
Quête policière et univers fictionnel

1- La notion de genre

Parler du roman policier pour développer l'hypothèse d'une intrigue polyvalente, dynamique et passionnante, présuppose clairement que cet objet existe et qu'il ait une cohérence interne. Cette présupposition nous pousse sans doute à reposer la question du genre. Mais nous savons d'emblée que cette question, qui est très ancienne et maintes fois débattue, est difficilement soluble parce qu'elle consiste à instaurer, à posteriori, des critères de scientificité et des règles bien codifiés, dans le flux incessant de créations individuelles marquées par une diversité impressionnante. Or, en quoi le fait d'inscrire ou pas le roman policier dans une sphère générique permettrait de montrer que l'intrigue du nouveau roman est riche sur le plan sémantique, attirante sur le plan actionnel et attrayante au niveau de la réception ?

La réponse à cette interrogation passera par une articulation éventuelle entre le « genre policier » et le nouveau roman. Cette articulation que nous envisageons de mettre en œuvre nécessite d'ores et déjà de catégoriser le roman policier dans un genre régi par des principes organisateurs communs. Cette tentative de classification n'est pas nouvelle : beaucoup de théoriciens et de spécialistes en la matière ont essayé de réaliser cette inscription. Tzvetan Todorov, qui a rédigé l'article « genres littéraires » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*³²¹, fait référence au roman policier, en le reconnaissant donc comme un genre à part entière : « *L'œuvre individuelle se conforme entièrement au genre et au type : nous parlons alors de littérature de masses (ou de « romans populaires »). Le bon roman policier, par exemple, ne cherche pas à être « original » (...) mais, précisément, à bien appliquer la recette.* »³²²

D'autres critiques abordent la problématique du genre en prenant pour exemple le roman policier, signe que cette catégorie possède des particularités très caractéristiques, aussi bien sur le plan structurel que thématique. Cette spécificité ne valorise pas ce type de récits. Ceux-ci seraient plutôt présentés comme l'exemple même d'une littérature inférieure. La citation de Todorov, par exemple, révèle les idées fausses et préconçues, empreintes de subjectivité qui émaillent les discours sur le genre policier. Des termes comme « appliquer la recette », « originalité », « bon roman policier » nous semblent relever davantage de préjugés idéologiques que du domaine de la poétique dont se

³²¹ O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points », n° 110, 1970, article « genres littéraires », pp. 193-201.

³²² Ibid., p. 195.

réclame l'auteur. Mais il faut savoir que la prise de position de Todorov s'inscrit en fait dans la continuité d'une tradition qui n'a cessé depuis 1980 de vilipender un genre, qu'on a voulu reléguer dans les oubliettes de l'histoire littéraire. Uri Eisenzweig, qui a longuement étudié la réception de ce genre, nous disait très clairement que « *le roman policier ne pouvait être considéré, dès l'abord, que comme une littérature dégradée* »³²³ pour son manque d'originalité et pour sa fabrication stéréotypée. Todorov adopte le même point de vue et semble croire, lui aussi, qu'il n'existe qu'un seul modèle de roman policier et que tous les auteurs écrivent selon le même moule. Cette homogénéité dans la structure et dans l'écriture est probablement vraie pour les nombreux épigones qui s'intéressent à ce type de textes. Mais comme dans les autres catégories littéraires, il y a des créateurs qui méritent une attention particulière. Un Edgar Poe, un Maurice Leblanc, un Simenon ont chacun inventé un type original de personnage, placé dans des situations nouvelles, à l'aide d'un style propre. Enfin le plus important de la définition de Todorov, si on oublie les aspects subjectifs, c'est la reconnaissance, c'est le fait d'ériger le roman policier en un genre particulier, considéré comme un modèle, et ce même chez les plus ardents détracteurs de cette « sous-littérature ».

Roger Caillois, dès 1941, donc bien avant les constatations de Todorov, était lui aussi sensible à l'idée que le roman policier présente des caractéristiques communes et des traits semblables qui facilitent son identification, sa classification en un genre particulier et donc son rejet vers un statut infralittéraire. Cette exclusion du domaine littéraire est renforcée par des considérations extérieures à l'œuvre d'ordre éditorial et commercial : rattachement à une collection, titres et couvertures assez typés, tirages et prix de vente particuliers, classifications autonomes dans les catalogues d'éditeurs et les rayons de libraires :

*« Ce qui gêne, c'est le contrat. Le contrat, c'est-à-dire ce qui lie la forme au fond en promettant, par le biais d'un réseau de signes codés (le dessin de la jaquette, l'appartenance à une collection, le prix, le lieu de distribution, bref : ce que Gérard Genette appelle le paratexte), une formule textuelle déterminée. »*³²⁴

³²³ U. Eisenzweig, « Introduction. Quand le Policier devint genre », in *Autopsies du roman policier*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », n° 1590, 1983, p.13.

³²⁴ U. Eisenzweig, « Présentation du genre », *Littérature*, n° 49, février 1983, p.5.

Ces conditions économiques de parution et d'achat qui encombrant l'esprit du pur créateur ne doivent pas être les seuls critères pour inclure ou exclure des œuvres du domaine policier. Certes, chacun admettra que *Double assassinat dans la rue Morgue* de Poe, que les « Rouletabille », les « Maigret » sont des récits policiers, mais si nous prenons certains titres qui ne sont pas parus dans des collections reconnues comme policières, quels éléments nous permettront de les rattacher ou pas à la littérature policière ? Y aurait-il des critères objectifs ou des indices qui nous permettront d'établir la distinction et d'éviter les amalgames ? La forme du livre et son inscription dans une édition ou dans une collection policière suffisent-elles pour que l'on parle de roman policier ? Les autres livres qui n'appartiennent pas à ces circuits éditoriaux sont-ils exclus d'avance de ce type de textes ? Prenons pour le savoir quelques exemples : *Un crime* de Bernanos, *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco, *L'Emploi du temps* de Butor, *Les Gommages* ou *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, *La Mise en scène* ou *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier et certains romans de Faulkner, sont des récits qui contiennent un crime, une enquête, un coupable, une victime, mais qui, pour autant ne sont pas classés dans la catégorie policière. Ils en possèdent les ingrédients et non l'étiquette. Y aurait-il ainsi des critères précis de classement ?

A cette question on pourra répondre bien sûr en disant qu'il y a des raisons sociologiques au fait que ces œuvres sont des créations originales, qui n'appartiennent pas à des séries, qui ne sont pas sorties du même moule, qui sont diffusées et critiquées par des circuits différents de ceux qui régissent le secteur policier. On peut aussi se fier aux remarques d'Edmund Wilson et d'Alain Robbe-Grillet qui écartent du genre policier tout écrivain qui semble sortir du lot commun, ce qui est, nous semble-t-il, une manière d'esquiver la question. Marthe Robert propose, quant à elle, une réponse plus pertinente en faisant la distinction entre le sujet d'une œuvre et le projet voulu par l'écrivain. C'est l'intention de ce dernier qui est décisive et non le thème qu'il choisit pour l'exprimer :

« Mais le sujet, pour autant qu'on puisse l'étiqueter, ne donne la mesure exacte d'une œuvre romanesque que dans le cas où il coïncide exactement avec les intentions avouées de l'auteur, c'est-à-dire si ce dernier a décidé et montre clairement sa décision- d'écrire un roman historique, érotique,

populaire, policier. Autrement, la seule considération au sujet conduirait à classer Le Procès et Crime et châtement parmi les romans policiers.»³²⁵

Dans cette même perspective, Jorge-Luis Borges estime lui aussi que le roman policier est un genre bien caractérisé. Cette inscription générique résulte non des textes eux-mêmes, mais de leur réception par le lecteur, à l'image des théories de l'école allemande de l'esthétique de la réception :

« *Les genres littéraires dépendent peut-être moins des textes eux-mêmes que de la façon dont ces textes sont lus. Le fait esthétique requiert, pour se produire la rencontre du lecteur et du texte. Il est absurde de supposer qu'un livre soit beaucoup plus qu'un livre. Il commence à exister quand un lecteur l'ouvre. Alors se produit le phénomène esthétique qui peut rappeler le moment où l'ouvrage a été conçu. Il existe aujourd'hui un type particulier de lecteurs, les lecteurs de romans policiers.»³²⁶*

Cette conception qui est basée sur la notion de « contrat » entre l'auteur et le lecteur nous paraît déterminante dans la mesure où il devient possible d'ouvrir le genre policier sur d'autres horizons littéraires lorsque le lecteur aura une attitude particulière, une attention plus précise et plus suspicieuse, envers le récit qui lui est narré. Donc, loin des considérations économiques et éditoriales, nous pensons que le genre policier peut se réaliser dans plusieurs formes littéraires du moment qu'il stimule chez le lecteur les mêmes émotions de suspense et de curiosité qu'un roman policier classique est susceptible de promouvoir. Dans le nouveau roman la réaction du lecteur, ses doutes, ses interrogations, sa quête obstinée de la « Vérité », sa recherche inlassable du sens et sa volonté acharnée de clarifier les énigmes qui émaillent ses récits, nous autorisent à utiliser les outils et les notions spécifiques du roman policier pour soutenir l'idée d'une intrigue ayant un attrait puissant et des caractéristiques passionnelles qui contrastent fortement avec les premières accusations de sécheresse et de froideur émises à son égard par les critiques.

Enfin, nous pouvons dire que le roman policier constitue effectivement un genre. Certains traits formels et thématiques nous permettent de dégager ses dominantes, et une analyse sociologique nous montrera que, en amont comme en aval, de l'éditeur au

³²⁵ Marthe, Robert, *Roman des origines et origines des romans*, Grasset, Paris, 1972, p.20.

³²⁶ U. Eisenzweig, « Quand le Policier devint genre », in *Autopsies du roman policier*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », n° 1590, 1983, p.7.

lecteur, tout concourt à confirmer cette caractérisation. Les critiques littéraires sont d'ailleurs unanimes à reconnaître ce genre, qu'ils s'appellent Borges, Caillois, Wilson ou Todorov. Nous n'aurons pas l'outrecuidance de les démentir, d'autant plus qu'ils servent notre propos. Mais il nous reste à préciser la diversité étonnante qui imprègne ce genre, une diversité qui nous amène à choisir la catégorie la plus en phase avec l'idée que nous défendons.

Nous avons parlé jusqu'à présent de roman policier pour utiliser l'étiquette la plus communément admise. Mais cette dénomination ne nous satisfait guère au regard de l'objet d'étude que nous avons retenu. Nous préférons le terme « récit » à celui de roman puisqu'il suggère l'idée de trame, d'histoire et d'intrigue qui sont au cœur même de notre travail de recherche. Nous préférons aussi retenir l'adjectif « criminel » plutôt que « policier » parce que ce dernier terme fait trop explicitement référence au corps de polices officiels qui ne sont pas toujours présents dans des enquêtes souvent menées par des détectives privés (*L'Echec de Nolan*) ou des amateurs épris de mystère (*La Mise en scène ou Le Voyeur*). Le dictionnaire *Robert* induit d'ailleurs ce changement de terme puisque, dans sa définition du roman policier : « *Se dit des formes de littérature, de spectacle qui concernent des activités criminelles plus au moins mystérieuses, et leur découverte (par la police ou par tout autre moyen)* » Enfin le choix d'une telle expression - énigme criminelle - est en relation avec les récits de notre corpus qui sont caractérisés par un crime initial qu'un détective va tenter d'expliquer en menant une enquête qui remontera, à rebours, vers les antécédents du crime, pour faire parler les indices, démêler le vrai du faux et identifier le coupable, avant que le lecteur, également en quête, n'y parvienne. Mais avant d'explorer cette piste et de sonder les liens entre la construction de l'énigme et la nature de l'intrigue dans le nouveau roman, nous envisageons au préalable d'analyser les affirmations et les déclarations de certains spécialistes et critiques qui ont essayé d'établir ce parallélisme.

2- Le roman policier et le « nouveau roman »

Il faut savoir que les relations qui s'établissent entre le roman policier et le nouveau roman sont le fruit d'un rejet mutuel, d'un refus concerté d'un certain nombre de critères romanesques. Toutes les critiques, souvent virulentes, adressées au nouveau roman s'inspirent d'une conception implicite de la littérature, telle qu'elle existait au XIX^{ème} siècle : critiques contre l'absence de psychologie, contre la froideur de style, contre la mort du « personnage traditionnel », contre le refus du vraisemblable et de l'enracinement du réel... Ces attaques sont en réalité l'expression d'une conception humaniste qui valorise l'adéquation parfaite entre le réel et l'œuvre écrite, celle-ci n'étant que la transcription fidèle du vécu, sans trahison ni travestissement. Ces critiques ne semblent affecter ou déranger les théoriciens du nouveau roman. Au contraire, ils assument parfaitement ces remarques et confirment ces attaques dans leurs écrits théoriques souvent polémiques, à l'instar de Robbe-Grillet qui dit explicitement : « *Mais je sais bien que mon propos est ailleurs. Je ne transcris pas, je construis* »³²⁷. Néanmoins, et c'est là l'intérêt pour notre analyse, ces mêmes critiques sont aussi adressées au roman policier. On reproche à celui-ci les personnages stéréotypés, les situations invraisemblables, le manque d'humanité, les structures rigides... Les mêmes éléments, les mêmes critères sont employés pour dénoncer le roman policier et le nouveau roman puisque ces deux types de récit récusent en même temps le même dogme de la littérature classique qui promeut les valeurs d'expression et de représentation. Les deux catégories semblent beaucoup se rapprocher et partagent tant de similitudes comme l'avait souligné Hanna Charney : le soupçon généralisé, le goût des règles contraignantes, l'enquête tournée vers le passé, la promotion de l'objet et le manque de vie des personnages constituent autant d'éléments semblables. Cependant, elle nuance ces remarques et relève à juste titre une différence essentielle lorsqu'elle écrit que dans le nouveau roman : « *l'enquête, (...), n'aboutit presque jamais (...): les indices n'indiquent rien, les objets mêmes sont trompeurs (...). Les souvenirs ne se recoupent pas (...), le but de l'enquête même est grotesque (...). Dans le roman policier, au contraire, on est assuré d'atteindre la solution.* »³²⁸

Parmi les nouveaux romanciers, Nathalie Sarraute fut la première à écrire un livre à consonance policière, « *L'ère du soupçon* » dans lequel elle définit les tropismes :

³²⁷ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, p. 177.

³²⁸ H. Charney, « Pourquoi le « Nouveau Roman » policier ? », *The french review*, vol. XLVI ? N° 1, oct, 1972, p.7.

« des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience (...), [qui] me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. (...) Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent. Les drames constitués par ces actions encore inconnues m'intéressent en eux-mêmes.»³²⁹

C'est un véritable souci d'enquêteur qui se développe ici comme programme de son écriture romanesque. Même s'il n'y a ni crime ni détective dans ses romans, Ludovic Janvier remarque très justement que :

« L'atmosphère n'est pas moins extrêmement tendue (...). Qui n'est pas finalement soupçonné de quelque chose ? Le personnage central, et souvent d'autres avec lui, est fouillé, traqué, et en tous cas inquiété par le regard d'autrui. (...) Dans autrui qui me regarde, c'est comme un policier qui me regarde, c'est comme un policier qui me guette. Il s'agit en somme d'une ambiance policière décriminalisée.»³³⁰

Dans ce même contexte, Robbe-Grillet reconnaît lui aussi une parenté avec le roman policier dans une étude consacrée à Joë Bousquet et estime que certains objets dans ses romans peuvent être conçus comme « des signes non élucidés [qui] deviendront peu à peu des indices »³³¹ Le parallélisme et les convergences entre ces deux types de textes apparaît surtout et de manière ponctuelle à travers les figures de l'errance, du labyrinthe, de l'enquêteur, de l'énigme et de l'étranger. Autant de similitudes que l'on retrouve dans les œuvres des nouveaux romanciers. Les écrits de Butor en témoignent : *Passage de Milan* comporte une scène importante de meurtre, *Degrés* relève de l'enquête policière mais c'est *L'Emploi du temps* qui entretient beaucoup de points communs avec le roman policier. Le titre du livre amorce ce parallélisme : le temps est une donnée capitale dans l'écriture policière. Le héros de Butor, Jacques Revel, va remonter le fil temporel de son histoire comme un enquêteur remonte aux sources du crime. Cette reconstruction entreprise par le personnage

³²⁹ Nathalie, Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, pp.8-9.

³³⁰ Ludovic, Janvier, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p.40.

³³¹ A. Robbe-Grillet, « Joë Bosquet le rêveur », in *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, coll. « Idées », n° 45 ? 1963, pp. 109-110.

principal sera appuyée par le lecteur d'un roman policier, *Le Meurtre de Bleston*, dont l'auteur sera victime d'une tentative d'assassinat. Todorov, dans sa « typologie du roman policier », a montré comment ce roman est en même temps une réflexion sur le genre policier. Une mise en abyme typique qui ferait de *L'Emploi du temps* un roman policier au carré.

Robbe-Grillet utilise, lui aussi, la structure policière dans ses romans. Plus que *L'Immortelle*, *Le Voyeur*, *Dans le labyrinthe* ou même *Djinn*, c'est le premier roman de Robbe-Grillet qui se distingue explicitement par une trame policière qui tisse l'intrigue du récit de bout en bout. Ainsi qu'il est dit, avec ingénuité feinte ou réelle, au dos de la couverture : « cette œuvre, [*Les Gommès*] aussi captivante que le meilleur roman policier, est une date dans la littérature contemporaine ». Bruce Morissette entérine cette hypothèse de lecture avec un certain dédain : « Une lecture très superficielle pourrait à la rigueur faire passer *Les Gommès* pour un ingénieux roman policier à dénouement-surprise ». ³³² Les éléments policiers investissent de manière significative l'espace romanesque chez Robbe-Grillet : la conjugaison de l'enquête avec l'énigme devient un tandem récurrent qui jalonne beaucoup de ses romans à l'instar du *Voyeur* où l'enquête menée par Mathias est l'expression d'une énigme qui intrigue clairement tout lecteur potentiel. Dans *La Jalousie*, l'enquête du mari est le résultat d'une énigme bien ficelée, d'un secret bien aménagé qui suscite des interrogations très angoissantes auprès du voyeur, qui mène minutieusement son enquête pour éclaircir l'éthéré et mettre fin à ses doutes et à son scepticisme sentimental. Mais il faut souligner dans ce cadre là que le roman de Robbe-Grillet dépasse souvent la simple enquête policière pour embrasser d'autres horizons, pour atteindre d'autres objectifs : certains critiques y voient un questionnement de type existentiel alors que d'autres y décèlent une remise en cause des structures du récit. Cette subversion existentielle et narrative n'est pas l'apanage exclusif du nouveau roman, elle se trouve aussi dans de nombreux romans policiers. La fatalité qu'on montre dans *Les Gommès*, cette quête impossible du sens, qui ne trouve de réponse que dans la mort, est au cœur de beaucoup d'intrigues policières. Cela a permis au critique Allemand Rainer Rochlitz de dire du nouveau roman qu'il :

« utilise le roman policier de la même manière dont Cervantès traite le roman de chevalerie : en cherchant la vérité enfouie sous les stéréotypes. La

³³² Bruce. Morissette, « Clefs pour *Les Gommès* », postface au roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Paris, U.G.E., coll. « 10-18 », n° 47-48, 1962, p. 281.

*réalité est devenue de part en part policière (...) et les figures du criminel et du policier se changent en celles de l'asocial manipulable qui se livre à ses instincts et de la banalité meurtrière du bon citoyen qui traque les non-conformistes. »*³³³

D'autres critiques comme le critique italien Stefano Tani admettent que la structure du roman policier investit le nouveau roman pour produire un nouveau type de texte. Il pense que le roman policier est susceptible d'offrir au nouveau roman de nouvelles potentialités qui permettent d'innover et de créer de nouvelles formes qui soient en déphasage avec l'écriture dite « traditionnelle » : « *Ainsi les règles codifiées par Poe, exploitées depuis par le roman policier britannique, une fois libérée de la tyrannie de la centralisation des genres, et rendues au libre circuit de l'écriture, se sont révélées capables d'engendrer de nouveaux produits hybrides fort originaux* »³³⁴. Les schémas du roman policier permettent également de transcender une nouvelle réalité métaphysique, d'investir de nouvelles visions existentielles et ontologiques et de sonder cette « ère de soupçon » qui se développe dans la société, comme l'a observé Ludovic Janvier : « *Le roman policier porte inscrite sa métaphysique dans sa physique même ; la façon dont le détective regarde le monde qui s'offre à son investigation témoigne d'une conception du monde : le soupçon généralisé. (...) Le bon roman policier nous apprend que tout le monde a quelque chose à cacher, que chacun, même si ce n'est d'un crime, est coupable.* »³³⁵ La structure du roman policier, avec ses défaillances, ses trous et ses incomplétudes révèlent une vision semblable à celle portée par le nouveau roman, selon laquelle le monde ne constitue pas une unité rassurante et ne véhicule pas des certitudes, mais il est pourvoyeur d'hésitations et de soupçons. La forme du genre policier est en adéquation avec les intentions des nouveaux romanciers et semble être en harmonie et en concordance avec l'intrigue du nouveau roman, laquelle est également investie par des incompréhensions au niveau du sens, par des blancs et par des énigmes très embrouillées qui font appel à des enquêtes parfois oiseuses et infinies. Ainsi, la métaphysique et l'esthétique du roman policier ont nettement influencé le

³³³ R. Rochlitz, « Avant-propos » à S. KRACAUER, *Le Roman policier*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 389, 1981, pp.19-20.

³³⁴ Stefano, Tani, « Le détective écartelé », *Diogène*, n° 120, 1982, p.48.

³³⁵ Ludovic, Janvier, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, pp.46-47.

nouveau roman, à tel point que Ludovic Janvier disait qu'« *en somme, le nouveau roman, c'est le roman policier pris au sérieux.* »³³⁶

Ceci étant dit, nous estimons qu'il faudrait se garder d'assimiler trop vite les deux catégories. Il est vrai que Robbe-Grillet disait qu'il « *y a des structures policières dans [ses] romans et dans [ses] films* » et c'est vrai qu'il approuve l'idée de Borges selon laquelle « *tous les grands romans du XXème siècle sont des romans policiers* », mais il reproche, dans une attitude qui nous paraît contradictoire, à ce genre d'être « *un roman très fortement marqué par l'idéologie dite réaliste où chaque chose a un sens, un sens* » et de proposer peu d'intrigues « *dont l'énigme soit liée au texte lui-même* ». Il critique le roman policier pour son enfermement sémantique qui promeut l'émergence et la révélation d'une solution unique³³⁷ alors que ses écrits sont ouverts sur des interprétations sémantiques diverses et multiples :

« *Il y une notion, dit-il, qui m'importe beaucoup dans le texte moderne, c'est la notion de piège. (...) Le contrat type du roman policier veut que le piège soit complètement démonté et que le piège ait disparu une fois que le texte est fini. (...) Alors qu'au contraire, les pièges qui s'ouvrent à chaque instant dans mes textes sont des pièges à double, triple détente.* »³³⁸

On sait maintenant que la structure du roman policier a considérablement influencé le nouveau roman. Mais cette influence n'est pas unilatérale mais plutôt réciproque. Benoît Peeters pense précisément que le nouveau roman, conjointement avec L'Oulipo, s'est nourri des techniques du récit d'énigme, lui permettant ainsi d'évoluer vers des structures plus efficaces et plus modernes : l'énigme ne sera pas résolue de manière univoque mais elle laissera planer quelques ambiguïtés, comme l'avait présagé John Dickson Carr. Dans son roman policier, *La Bibliothèque de Villers*, on observe que Peeters s'est inspiré et « servi » des techniques narratives du nouveau roman et surtout du premier roman de Claude Simon *Omnibus* qui recèle déjà une trame policière. On peut aller plus loin dans cette analyse et dire que *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco recèle aussi une énigme policière construite sur les techniques narratives caractéristiques du nouveau roman : la quête herméneutique des personnages se déroule dans un lieu clos (une abbaye), labyrinthique et suit un parcours centripète. Le jeu des

³³⁶ Ibid, p.49.

³³⁷ Alain, Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1967, toutes les citations de ce paragraphe proviennent des pp. 16-20.

³³⁸ Ibid, p.20.

miroirs, les mises en abyme et la pluralité sémantique et interprétative de l'histoire racontée rapproche l'énigme du récit à la structure du nouveau roman.

Enfin il est vrai que ces écrivains et les nouveaux romanciers ne sont pas de véritables auteurs de romans policiers, mais ils s'amusez plutôt à parodier le récit d'énigme. C'est bien sûr le même débat qui revient, aussi stérile qu'insoluble puisqu'il fait appel à des critères éminemment subjectifs. La seule manière d'éviter cette quadrature du cercle consistera à traiter les auteurs cas par cas et d'exclure cette notion de genre, qui est finalement extérieure aux qualités intrinsèques de l'œuvre. Exclure l'analyse générique ne signifie pas passer sous silence les techniques caractéristiques du récit d'énigme. Bien au contraire, elles vont constituer des pistes de recherche que l'on va exploiter pour essayer de montrer que l'intrigue du nouveau roman est investie d'une richesse sémantique fascinante qui interdit de cantonner le sens du récit dans une seule hypothèse, ce qui attise la curiosité du lecteur et favorise son attachement aux détails qui font le texte de l'énigme.

3- L'énigme du récit

Dans le nouveau roman, la fiction est parsemée d'obscurités à percer et de questions dont la réponse est différée et de secrets dont le dévoilement est promis mais rarement réalisé. Dans ces textes l'intrigue est sous-tendue par une énigme qui fait « problème » pour le protagoniste et pour le lecteur et qui résiste à leurs efforts de compréhension. Elle intrigue intensément, suscite la curiosité, attise le suspense dans le texte et suscite de nombreuses questions qui viennent dynamiser l'intrigue et accentuer son caractère imprévoyant et passionnant. Mais comment se fait-il que l'énigme ait des rapports d'excitation avec l'intrigue ?

La réponse à cette question sera puisée et inspirée des textes du corpus. Si on regarde, par exemple, *La Mise en scène* de Claude Ollier, on se rend compte rapidement que la fiction est construite autour d'une énigme centrale (le meurtre de Jamila) qui enclenche des programmes narratifs successifs. L'ingénieur européen part à la recherche d'une vérité qui se dérobe, d'un secret bien caché par les hommes de la tribu, qui, par leur attitude suspecte, rendent l'énigme du récit plus compliquée à résoudre et donc plus captivante et plus fascinante. Cette fascination touche également le lecteur qui part lui aussi à la quête de cette énigme, que formulent de manière plus au moins implicite les acteurs de l'histoire, en accordant une attention particulière à l'intrigue du récit puisqu'elle contient dans ses failles et dans ses interstices les ingrédients de l'énigme et les clefs de sa résolution : « *Un personnage du récit se trouve en face d'une énigme, et le lecteur lui aussi. Le désir du personnage de déchiffrer l'énigme crée, de l'intérieur du récit, le désir d'en poursuivre la lecture. Ce genre de récits peut être ainsi caractérisé : une énigme à la fois posée à un personnage par un autre, et adressée aux lecteurs par l'auteur.* »³³⁹ Dans ce livre de Claude Ollier, le personnage de Jamila et sa mort mystérieuse sont des éléments énigmatiques autant pour le protagoniste que pour le lecteur. Cette ignorance mutuelle est accentuée par un système de narration qui présente une intrigue poreuse qui manque cruellement d'enchaînements causaux et chronologiques. Dans tout le texte on est le jouet de l'auteur qui s'amuse à passer de manière abusive et parfois sans transition logique d'une scène de détection policière à la description fastidieuse de la piste minière que l'ingénieur doit tracer. Mais dans ces transitions brutales et inattendues, on bute de chapitre en chapitre, avec les acteurs de la fiction, sur de nouveaux mystères aussi intrigants les uns que les autres qui deviennent

³³⁹ F. Flahaut, « Spéculations du conte populaire sur l'idée d'énigme », *Poétique*, n° 45, février 1981, p. 20.

des interrogations ponctuelles et qui se rattachent à l'énigme principale (le meurtre de Jamila), qui court secrètement tout au long du récit.

De même, l'ambiguïté et la polysémie de l'énoncé énigmatique entretiennent le caractère sensationnel de l'intrigue dans le nouveau roman. Celle-ci est prise souvent dans un faisceau de sens divergents qui se ramifient, s'annulent et se neutralisent pour offrir un florilège d'hypothèses qui titillent l'esprit du lecteur dans un mouvement de délitescence irréversible. De la sorte, la résolution de l'énigme se trouve assimilée à une opération de réduction : le lecteur est invité à réduire le nombre foisonnant des hypothèses pour résoudre les apories qui entravent la compréhension du sens de l'intrigue. Or, nous savons à la lumière de nos lectures que cette tentative de réduction est impossible à pratiquer quand il s'agit d'analyser le nouveau roman. Cette impossibilité de résolution qui se base sur une réponse univoque et unique du « problème » posé est sans doute liée à la polysémie interprétative intrinsèque qui caractérise l'intrigue du nouveau roman. Cette diversité n'inhibe pas la quête et ne freine pas la recherche d'une résolution puisque l'énigme dans son essence, possède, elle aussi : « *une structure ambiguë, que l'on peut dire polysémique, telle, autrement dit, que la combinaison de ses termes produit au moins deux, sinon plusieurs sens incompatibles, entre lesquels il est pratiquement impossible de choisir.* »³⁴⁰

Non seulement il « est impossible de choisir » mais on ne pourra pas nous arrêter sur un sens définitif, sur un signifié unique qui serait enfin le « bon », et qui rassemblerait les diverses connotations indicielles. L'énigme du nouveau roman se caractérise fortement par sa diversité, par sa richesse et par son refus obstiné de la cantonner dans une logique significative qui ôterait son caractère polyvalent et pluriel. Cette hétérogénéité herméneutique de l'énigme est susceptible d'insuffler dans l'intrigue une sensation délicate de suspense qui maintient la vivacité et la pérennité de la lecture. Dans *L'Échec de Nolan*, par exemple, l'énigme centrale du récit qui s'articule autour de la personnalité mystérieuse de Nolan subit un ensemble très varié d'hypothèses émises par plusieurs personnages qui partagent les doutes et les approximations quand il s'agit d'aborder le sujet énigmatique de la disparition de Nolan. L'énigme s'enlise et se dérobe derrière les quatre rapports, derrière les quatre enquêtes menées scrupuleusement par un narrateur avide d'informations et dont la seule mission était de reconstituer la personnalité ambiguë du disparu, une personnalité qui

³⁴⁰ G. Auclair, *Le Mana quotidien. Structure et fonctions de chronique des faits divers*, Paris, Anthropos, 1970, p.63.

devient une légende inatteignable au regard des versions contradictoires et approximatives qui le dessinent.

L'énigme de la disparition devient plus intrigante et plus passionnante lorsque nous apprenons après les confidences de Jager – son seul ami- que la mission de Nolan était elle aussi un moment dramatique insondable et ésotérique. Sa mission était voilée de plusieurs secrets et revêt une importance capitale aux yeux de sa Direction qui n'avait pas hésité « *sitôt l'opération menée à bien [d'envoyer] un autre agent sur place pour poursuivre l'enquête et la parachever* »³⁴¹ L'objectif de la mission reste imprécis et vague bien que son objet soit partiellement dévoilé : « *Il s'agissait – ai-je bien compris ? – de surveiller une secte dont l'implantation récente.../ - Une secte en rapports étroits avec ceux qui, là-bas, menaient la révolte. / Mais visant elle-même, en réalité.../ Un tout autre objectif, bien plus particulier.* »³⁴² L'énigme se complexifie puisque la cause de la disparition (c'est-à-dire la mission) est noyée derrière un rideau nébuleux qui ne révèle que le néant, d'autant que les propos des témoins sont entachés d'une contradiction profonde et déroutante, à l'image de ce que disait Jager au sujet de sa relation avec Nolan : « *- Je ne l'ai jamais rencontré, vous ai-je dit. Aperçu seulement, une fois, par hasard... (...)/ - Mais il venait souvent me voir, parlait parfois toute la nuit, racontait des histoires... Certaines trahissaient déjà une affabulation complexe.* »³⁴³ L'énigme dans ce texte abrite donc un écheveau inextricable d'informations et de propos qui se contredisent sans cesse et d'affabulations narratives parfois infondées qui sont le fruit d'une imagination débridée et le résultat logique d'une mémoire paresseuse « *qui n'a pas l'intention d'explorer davantage.* »³⁴⁴

L'intrigue emprunte ainsi des voies sinueuses et tortueuses qui serpentent dans tous les sens pour circonscrire une énigme embrouillée qui se tisse en filigrane dans le texte. Mais ce tissage est décousu, incohérent et l'intrigue se trouve prise dans ce maillage chaotique, prisonnière de sa propre richesse sémantique, incapable de transcender cette pluralité pour embrasser l'unicité interprétative tant recherchée par le lecteur qui attend impatiemment une résolution qui n'advient pas. L'énigme de la disparition de Nolan ne sera jamais éclaircie, sa personnalité ne sera jamais identifiée, les circonstances de la chute d'avion qui l'embarquait demeurent enroulés dans l'obscurité. L'énigme intrigue indéfiniment et les tentatives passionnantes de son

³⁴¹ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p.124.

³⁴² Ibid., p.125.

³⁴³ Ibid., p.125.

³⁴⁴ Ibid., p.22.

élucidation s'avèrent vaines parce que l'intrigue cultive le non-sens, le non-dit et la diversité des hypothèses. Le paradoxal ne se réduit pas, l'inexplicable reste entier et le texte devient l'expression d'une intrigue réticente mais qui passionne intensément par ce manque d'explication qui la caractérise.

Si l'énigme suscite une tension et une passion au niveau de l'intrigue dans *L'Échec de Nolan* c'est que l'enquêteur ne parvient pas à résoudre les méandres mystérieux de la disparition de Nolan. Dans d'autres récits comme dans *Le Maintien de l'ordre*, la tension se cristallise plutôt dans l'esprit de la victime. La construction de l'énigme devient en quelque sorte stimulée par la peur et l'enquête suit son cours en étant conditionnée par l'état psychologique dans lequel se trouve l'administrateur européen, un état le plus souvent travesti par une angoisse qui ne fléchit pas. Boileau et Narcejac écrivent à ce propos en s'inspirant de l'écrivain américain William Irish : « (...) de toute évidence, ils ne s'appellent que pour se détruire. La peur suscite l'enquête ; l'enquête réduit la peur. »³⁴⁵ Dans cette histoire l'énigme peine à s'éclaircir parce que la peur paralyse toute activité cérébrale et inhibe tout discernement logique qui dévoilerait éventuellement cette ambiguïté qui concerne le protagoniste et le lecteur. Ce dernier s'identifie à la victime, partage son sentiment d'insécurité, éprouve lui aussi un sentiment d'ignorance irréversible et semble lui aussi être dépassé par les machinations machiavéliques qui se tissent en sourdine à l'insu de l'administrateur. La terreur s'installe dans le récit, signe « la faillite du raisonnement » et entrave toute association logique ou causale pour contraindre la victime à se débattre tous azimuts pour trouver une issue qui soit pulsionnelle et non cartésienne. Le texte devient une machine à mourir où l'émotionnel triomphe du rationnel, où l'expression des sentiments voile et réduit toute déduction logique. Pris dans les tenailles d'une filature alternée, le personnage principal est incapable de résumer ou de résoudre l'énigme de ce harcèlement. Ses tentatives sont balbutiantes et infructueuses car l'angoisse et la peur l'immobilisent et réduisent ses activités, qu'elles soient intellectuelles ou physiques : « Je me suis adossé à la porte, face à la fenêtre grande ouverte, et suis resté là quelques immobile, le cœur battant, les jambes molles, le front en sueur, les quelques instants nécessaires pour reprendre souffle »³⁴⁶

³⁴⁵ Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Payot, Paris, 1964, pp.14-15.

³⁴⁶ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p77.

L'intrigue se présente ainsi comme l'expression d'une émotion vive et ne résout pas les ambiguïtés d'une énigme incertaine qui retrace elle aussi la courbe fluctuante d'une psychologie sujette aux harcèlements incessants de deux policiers véreux et soumise au pouvoir despotique et caché d'une autorité invisible et indicible qui guette ses moindres mouvements. Même la fin de l'intrigue est un non-dit dont la présence implique une activité de déchiffrement perpétuelle qui déborde les frontières textuelles de l'histoire. La polysémie et l'ambiguïté deviennent dans *Le Maintien de l'ordre* les caractéristiques marquantes d'une énigme pleine de failles, construite par une intrigue qui tend à brouiller les pistes, à entraver le chemin de la résolution finale en mettant l'accent sur les réactions émotives et psychologiques d'un prisonnier européen pris dans les mailles d'une machination politique et policière dans une ville nord-africaine dont le nom n'est pas donné. Même l'explosion de la Rue Lalla-Sfia qui aurait pu éclaircir certains éléments énigmatiques de l'histoire principale est minimisée, noyée dans l'insouciance générale : « *ce n'était rien (...), ce n'était pas grave* »³⁴⁷ L'inspecteur de police était présent inutilement sur les lieux du drame et posait vainement des questions pour clarifier cette affaire et identifier les acteurs de cette explosion. Mais « *il a pris congé et s'en est allé* »³⁴⁸ sans rien éclaircir, sans que le mystère soit levé, laissant ainsi le protagoniste et avec lui le lecteur dans leur inquiétude initiale.

Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet on constate aussi la présence d'une énigme non-élucidée, d'une intrigue dont le tissage séduit et passionne le lecteur. « La mise en intrigue » de l'histoire du récit ne facilite pas la compréhension des circonstances de la mort de Jacqueline, mais elle la rend plus compliquée et transforme cette mort anodine aux yeux des habitants de l'île en une énigme policière qui intéresse de près Mathias qui mettra tous les moyens mis à sa disposition pour clarifier cette affaire qui le hante de façon permanente. Les événements transcrits, les actions et même la narration qui composent l'intrigue du récit accentuent le caractère énigmatique, mystérieux de l'histoire racontée. Ils développent l'aspect passionnel, fascinant et intrigant de l'énigme et suscitent des interrogations nombreuses sans proposer à posteriori des réponses satisfaisantes. L'énigme devient ainsi l'œuvre et le jouet d'une intrigue bien ficelée, bien organisée, qui cherche par sa narration rebondissante et suspendue, par le filtrage des événements, par la succession décousue et incohérente des épisodes à

³⁴⁷ Ibid, p.134.

³⁴⁸ Ibid, p.135.

maintenir le secret et le mystère d'une scène qui intrigue intensément le lecteur. Cette scène énigmatique relève d'une logique non pas déductive, mais plutôt narrative. Il ne s'agit pas de déduire ou de soustraire des conclusions ou des raisonnements mais de scruter l'intrigue du récit qui contient dans ses germes et dans ses failles le sens de l'énigme qui nous est proposée. Donc l'intrigue du nouveau roman n'est pas cet artifice technique sous-estimée par plusieurs critiques mais elle représente la voie qui mènerait à la compréhension de l'énigme posée.

Mais dans le texte du *Voyeur* cette intrigue connaît un dysfonctionnement majeur du fait qu'elle est amputée de la scène capitale du crime. Cette vacance diégétique inscrit le roman dans une logique policière qui « *fonde sa propre existence sur une impossibilité de raconter* »³⁴⁹ La réécriture de la scène du meurtre occupe tout l'espace narratif et semble être sous-tendue par une manière de raconter fragmentaire et allusive, par une intrigue dont les événements sont enchevêtrés et déliés et par les manifestations parlantes d'une psychologie coupable qui se trahit dans les moments tendus de l'histoire à l'instar de ce qui s'est passé pendant la dernière scène du roman avec le potentiel témoin – Julien Marek –, une scène qui démontre la perplexité du protagoniste face aux accusations masquées de Julien Marek. L'intrigue dit l'énigme sans la résoudre vraiment, révèle sa complexité et ses secrets, montre sa polyvalence et sa prolifération dans le récit et retranscrit par une sorte de mise en abyme les scénarios possibles du meurtre qui constituent le cœur même de l'énigme. Ces scénarios imaginaires comme le scénario du quartier Saint-Jacques où « *une silhouette masculine levait un bras vers le plafond* »³⁵⁰ pour frapper une femme, ou le scénario de la femme de Jean Robin qui pense que c'est son mari qui a tué Jacqueline, poussé par un sentiment de vengeance excessif ou encore le scénario un peu fantastique du vieil homme qui prétend que la petite fille a été dévorée par un monstre maritime alors qu'elle jouait au bord de la falaise (p.221), tous ces scénarios sont des métarécits essentiellement suspects qui viennent meubler une intrigue dans le but de brouiller la piste qui conduit à la lumière, à l'éclaircissement de l'énigme. Celle-ci s'ouvre sur une pluralité de significations. On n'est plus sur un projet de lecture déductif, mais sur un projet de lecture interprétatif et critique. On se focalise sur le sens et la forme de l'intrigue pour voir à quel endroit elle a laissé affleurer dans le récit, volontairement ou non, les traces de la vérité, les traces du crime. Mais à mesure que la contention se

³⁴⁹ Uri, Eisenzweig, *Le récit impossible*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p.98.

³⁵⁰ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Editions De Minuit, Paris, 1955, p.28.

développe, les incertitudes jaillissent et s'imposent. L'intrigue cultive le doute et répand un scepticisme généralisé et une vacillation entre plusieurs possibilités. On ne sait plus si Mathias a véritablement commis ce crime ou si la mort de Jacqueline est le résultat fictif d'une maladie psychologique intense qui tourmente le vendeur des montres. L'histoire du crime serait-elle une sorte d'hallucination fantasmagorique générée par une psychologie anormale et malade ? Les doutes persistent et l'intrigue n'éclaircit pas cette ambiguïté épistémique : les mouvements, les réflexions, les réactions et les sentiments de Mathias accentuent la confusion et renforcent l'indétermination d'un lecteur tiraillé entre deux hypothèses : le crime serait-il un fait bien accompli ou l'objet d'une psychose ? Gaétan Picon traduit cette hésitation interrogative en écrivant que « *le mythe du Voyeur est ambigu (...). Mathias est-il étranger ? Est-il coupable ? Est-ce l'allégorie de la non-communication, ou la faute ? (...) Est-ce le roman de l'irrémissible, ou celui de l'inexistence de tout, fût-ce du crime ?* »³⁵¹

On voit que le nouveau roman est investi par des énigmes insolubles, réfractaires à toute résolution et qui développent le plus souvent des possibilités interprétatives hétérogènes et des faisceaux sémantiques fugaces et distincts, avalisés par « une mise en intrigue » qui récuse les ambitions totalisantes, l'anomie sémantique et pratique une écriture travestie par des aventures passionnantes et caractérisée par un suspense intenable au regard de l'indécision d'une intrigue qui ne vide pas le roman de son contenu, comme disaient certains critiques, mais qui comble les failles et le vide d'une énigme grâce à une pluralité sémantique irréductible et grâce à un enchâssement narratif et actionnel très visible. Le nouveau roman ne s'est pas affranchi des impératifs du sens. Il présente généralement une thématique parfaitement repérable, une quête sémantique perpétuelle, une aventure pleine de rebondissements qui fait monter l'adrénaline du lecteur, mais le tout est souvent recouvert par une esthétique de la dénégation qui tend à vider le roman de son contenu, comme pour vérifier l'affirmation de Robbe-Grillet selon laquelle « *le véritable écrivain n'a rien à dire* ». (*Le Miroir qui revient*) L'intrigue inscrit le nouveau roman dans l'ère sémiologique bien que les tenants de ce mouvement s'en défendent pour travestir et rompre avec lui. « La mise en intrigue » existe toujours, la narration accrédite l'hypothèse d'une aventure qui se tisse et en stimule l'interprétation, introduisant juste assez d'innovation formelle pour garantir la modernité de ce type de récit. La radicalisation formelle ne conteste pas la

³⁵¹ Gaétan, Picon, « Le problème du Voyeur », *Mercur de France*, T.II, Paris, 1961.

fiction et ne brise pas le contenu. Au contraire elle rehausse la pauvreté ou la banalité du contenu par une audace technique et formelle très innovante. La poétique de l'énigme nous montre très bien que le nouveau roman raconte des histoires, retrace des aventures passionnantes, retrace des quêtes de sens, des parcours individuels, tout en cherchant un certain épurement formel qui ne sabote ni la fiction ni la lisibilité du récit. Ce dernier est problématisé, il n'est pas refusé. Les énigmes de la disparition (*L'Inquisiteur*, *L'Échec de Nolan*), de la mort (*La Mise en scène*, *Le Voyeur*), de la trahison amoureuse (*La Jalousie*) n'affaiblissent pas et n'affadissent pas la saveur d'un contenu romanesque qui montre que l'intrigue éclate merveilleusement et rayonne irrémédiablement bien que les techniques d'expression œuvrent à en réduire l'éclat. Le nouveau roman, relayé par le structuralisme, épouse le culte fétichiste de la forme, mais il renferme aussi des thèmes, des énigmes, du matériel fictif, des intrigues passionnantes. Il n'est pas né ennemi des histoires et indifférent aux contenus.

Quoiqu'hostile à tout message et à tout engagement, bien que le traitement infligé au signifié témoigne d'une volonté de dénégation et bien que les allusions à certains thèmes subversifs comme le sexe, la politique, la mort, tiers-mondisme, fantasmes, ne soient que des simulacres, l'intrigue du nouveau roman est souvent une histoire, certes décousue et généralement marquée par les jeux de l'écriture, mais c'est une histoire qui se dessine en filigrane, qui fait sa traversée dans le récit, insoucieuse de la logique, indifférente à la causalité, déconstruisant toute chronologie et oublieuse des codes habituels de la lecture. Les « protocoles » sont institués, l'illisibilité se précise et se profile, un sentiment de lassitude et d'ennui peut gagner le lecteur bien que cela soit une hypothèse invérifiable, matière à polémique, qu'on laissera par conséquent de côté. En revanche, l'illisibilité ne signifie pas la mise à mort du signifié dont l'émergence est étroitement liée à la construction de l'intrigue. Celle-ci prend sa place dans la chaîne infinie des signifiants dont l'emboîtement vertigineux ne fait que marquer l'absence du signifié originaire, l'absence d'une énigme qui résiste à toute tentative d'élucidation. Même dans la période dite « structuraliste » du nouveau roman c'est-à-dire à partir de 1965 environ, qui semble répondre ou céder aux pressions et injonctions des années structuralistes avec *Tryptique*, *Leçon de choses*, *Projet pour une révolution*, *La Maison de rendez-vous* ou *Fuzzy...*, il semble que l'intrigue subsiste, qu'une aventure soit racontée, que les unités de récit soient présentes. Certes, elles ne sont construites que pour être détruites, mais ce bref répit avant la déconstruction laisse une chance et d'éphémères repères à un lecteur indéfectiblement lié à ses habitudes de lecture, et

laisse éclater une histoire passionnante, des énigmes séduisantes et des faisceaux de sens particulièrement captivants au regard de la réversibilité des interprétations. Ainsi l'énigme du nouveau roman donne-t-elle prise à l'imaginaire parce qu'elle garde une part d'inexpliqué qui fait se dissoudre les connexions logiques et les interprétations univoques et exhaustives.

4- Défaut d'explication

Expliquer l'énigme dans le nouveau roman c'est reconstituer, recomposer les éléments disparates de l'intrigue pour saisir ses ressorts logiques et sa cohérence externe et causale. La reconstitution est une opération herméneutique très problématique dans le contexte du nouveau roman : entre le crime, la disparition, la jalousie, le voyeurisme... objets du discours narratif et les bribes des commentaires narratifs qu'il suscite un fossé semble se creuser. Ces motifs deviennent des matrices sur lesquelles s'exerce l'imaginaire qu'élaborent des fictions successives et le plus souvent hétérogènes. Cette variété est la conséquence d'une intrigue structurée sur l'absence des enchaînements logiques entre les différents épisodes qui la constituent, sur le manque d'explication, sur la domination de l'absurde qui inscrit l'énigme dans un monde romanesque où la tension culmine et le manque de compréhension domine. Qu'il s'agisse d'impassibilité, d'un simple détachement, d'une répugnance à parler comme le dit Uri Eisenzweig, ou d'une difficulté à comprendre, les connexions logiques manquent et l'explication est rare. Ce processus qui cultive l'arbitraire et l'aléatoire donne lieu à une profusion d'hypothèses, livrées sans véritable hiérarchie, au hasard d'une écriture qui se redit, qui divague au gré des sensations éprouvées par le narrateur. Cette écriture « behaviouriste » efface les liens logiques entre les événements, abolit le principe de causalité et l'action semble se diluer dans l'ensemble des perceptions sensorielles et imaginaires d'un narrateur perdu dans l'entrelacs d'une intrigue sans articulations logiques.

Le manque d'explication causale ne signifie pas la désagrégation de l'intrigue qui, loin d'être fade et déflourie, suscite une atmosphère de lecture « très chaleureuse » et très enflammée qui contraste avec les présupposés critiques de l'époque qui voient dans cette intrigue l'expression d'une froideur glaciale. Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple il est vrai que les événements se développent et s'enchaînent de façon inexplicée et c'est vrai que la relation entre l'explosion de la bombe, l'assassinat de l'écrivain public, les scènes répétées du harcèlement, les scènes de torture non dévoilées dans le commissariat, est une relation fondée sur l'agencement mystérieux et opaque des épisodes, mais il n'en demeure pas moins vrai que cet agencement inexplicable suscite une émotion vive auprès du lecteur et le transporte dans une aventure passionnante bien qu'elle soit privée d'un tissu narratif bien cousu. Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet on ne comprend pas la logique réelle qui explique cette

stratégie d'espionnage systématique entreprise par le mari. On suit son regard qui scrute tous les coins de la maison, on accompagne ses fantasmes et ses désirs. On se livre à ses soupçons, on s'adonne à ses divagations, on entre dans son imaginaire, on vit comme lui cette expérience de voyeurisme dont les éléments explicatifs sont jalousement cachés par un auteur qui conçoit son récit comme l'accomplissement d'une histoire, d'une aventure sensationnelle. En effet, pour répondre à ses détracteurs, Robbe-Grillet disait dans un entretien accordé à Jean-Jacques Brochier, un entretien tenu à l'occasion de la parution du deuxième volume de son autobiographie, *Angélique et l'enchantement* :

« J'ai été accusé, le nouveau roman en général moi particulièrement, de faire une littérature desséchée, désincarnée, d'avoir chassé l'auteur de son œuvre. C'est un reproche qui m'a toujours sidéré, et intéressé à la fois, parce qu'il y a probablement peu d'auteurs qui se sont à tel point intégrés, eux-mêmes et leur vie privée, à la littérature, à leurs livres. L'histoire de La Jalousie, je l'ai entièrement vécue dans cette maison, avec ces gens. Comment se fait-il que les lecteurs, les critiques, ont transformé ce vécu en une neutralité glacée ? Ce n'est pas mon style ! peut-être est-ce à cause de la fragmentation des souvenirs, de l'impossibilité de retrouver un système logico-causal traditionnel. »³⁵²

Contrairement à ses habitudes, Robbe-Grillet explique dans cette réplique que la fausse impression de froideur et de « neutralité » qui semble se dégager de son œuvre est la conséquence d'une intrigue dépourvue d'articulations logiques et causales parce que le texte décrit la vie chaleureuse, émotive et angoissée d'un personnage. L'instantané ne saurait véhiculer une écriture froide mais il promet une écriture certes sautillante mais très excitante. Et si les lecteurs pensent qu'il s'agit d'une écriture dénuée de chaleur, c'est qu'il y a sans doute un malentendu provenant de leurs habitudes de lecture, qui les ont accoutumés à une suite chronologico-causale là où Robbe-Grillet propose un type différent de déchiffrement. Cet effacement de l'explicatif est particulièrement perceptible lorsque l'événement raconté est le crime, comme dans *Le Voyeur*. En relisant le moment du meurtre qui clôt la première partie du roman, on est frappé de voir une page blanche (p.88) dans laquelle se dissolvent les événements successifs du

³⁵² Alain, Robbe-Grillet, « conversation avec Alain Robbe-Grillet », *magazine littéraire*, n°250, 1988, p.92.

meurtre. Les mots relatant l'événement répugnent à entrer dans la réalité brute et restent à l'orée de la sensation, dans l'ordre de la constatation et de la déduction. Le meurtre est accompli dans le non-dit, dans le non formulé et perd sa nature factuelle. Il engendre une intrigue dont la trame ne correspond pas aux enchaînements logiques des faits mais qui est soumise aux divagations et réactions d'un personnage qui s'évertue à enquêter sur son propre crime pour en cacher les éléments compromettants. En relation avec un esprit angoissé, l'intrigue devient la transcription non du meurtre mais la juste traduction du monde mental dérégulé et pathologique du voyageur de commerce. Cette écriture qui répugne à la narration du crime n'est pas sans conséquence sur le plan stylistique. Les perspectives temporelles et les relations circonstanciellees entre les différents syntagmes de la phrase sont estompées. La syntaxe loin d'être explicative, se fait objectiviste, la rhétorique s'appauvrit, neutralisant l'expression subjective du personnage. Mathias s'exprime en phrases courtes, « *ne trouv[e] plus ses mots* »³⁵³. Les épisodes se succèdent de façon discontinue, enregistrés presque mécaniquement, sans que la cohérence interne soit clairement manifestée. Les détails se mélangent et les scènes qu'elles soient imaginaires, fantasmées ou puisées de l'enfance s'entremêlent de façon à ce que l'intrication inhibe toute explication. Le romancier va et vient dans son récit, avance, recule, exhibe de manière désordonnée les détails du crime qui ne suivent pas un ordre chronologique ou causal mais qui semblent refléter le désordre psychique du protagoniste. Ce défaut d'explication laisse subsister des zones de mystère et inscrit l'œuvre en général au cœur d'une esthétique mortuaire fortement marquée par une propension aux vertiges spéculaires dans un univers moral désabusé, dans une sémiologie illusoire et une textualité piégée.

³⁵³ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Editions De Minuit, Paris, 1955, p.222.

5- La mort, histoire d'un drame

Dans le nouveau roman, la mort, « *cette aventure à l'état pur* »³⁵⁴ fait son entrée dans le récit en ayant un florilège de significations. Qu'elle soit une simple trame ou l'expression d'un drame, la mort recouvre l'événement et le traduit. La facilité du présage, la tentation du pressentiment (*Le Maintien de l'ordre*), la projection psychique de l'être au-delà d'un seuil vers le domaine des morts, la croyance en leur retour et surtout la cristallisation de mort en morte vivante (*L'Échec de Nolan*), appellent de nouvelles présences artistiques, répondant à la plurivalente signification du mot. Cette esthétique qui privilégie les représentations artistiques des agonies (l'écrasement du mille-pattes dans *La Jalousie*), des trépas, du cadavre (le corps décomposé et défiguré de Jacqueline), des appréciations catégorielles des présences visibles, invisibles ou purement psychologiques de la mort (l'administrateur européen hanté par l'imminence de la mort), déclenchent le processus narratif et instaure une atmosphère passionnelle, affective qui transforme l'intrigue en une histoire de transgression très captivante. C'est dans cet équilibre « idéal » entre la forme et la signification, entre le plan phénoménal et le plan transcendant que la mort invisible se manifeste le plus authentiquement dans les perturbations caractérisées qu'elle pourra provoquer.

La représentation de la mort dans *Le Maintien de l'ordre* se fait par le biais d'une adéquation entre l'aspect psychique, scriptural de l'œuvre et les significations phénoménales et transcendantes de la mort. La présence des policiers qui menacent l'administrateur, l'explosion des bombes, le cadavre retrouvé de l'écrivain public, les scènes de torture implicites dans le commissariat (p.201) où les « *abus étaient inévitables* »³⁵⁵, dégagent une présence indicible, donc transcendante de la mort. Celle-ci est reconnue dans la transcendance, elle est une idée directrice mais dont la présence est invisible, c'est une présence masquée, mise sous le signe de l'indescriptible. L'auteur ne décrit pas le cadavre de l'écrivain public, ne rapporte pas les détails exécrables de la torture et ne révèle pas les conséquences horribles de l'explosion. La mort est une présence spectrale, une présence menaçante, obsédante, directrice de formes, de styles, de genres artistiques. Bien qu'elle soit abstraite, elle s'érige comme le support physique de l'œuvre, support abstrait mais réel, sans lequel l'œuvre ne serait pas. Dans ce roman, l'administrateur européen est en affrontement permanent avec sa Mort possible, avec un danger non seulement certain mais responsable, chez le lecteur

³⁵⁴ M.J. Lefebvre, *L'Image fascinante et le surréel*, Plon, Paris, 1965, p.255.

³⁵⁵ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p201.

de l'émotion, une émotion bâtie sur la peur et la compassion. La mort rôde au bas de l'immeuble, sous la fenêtre, dans les escaliers, dans toute la ville, dans les bureaux lugubres du commissariat, mais sans qu'elle soit représentée dans sa nudité, sans que son visage blafard soit dévoilé. L'imminence de l'apparition véritable de la mort ainsi que ses lancinantes allusions éclaboussent le texte et soulignent à quel point la mort, support de l'intrigue, est une matière à suspense qui séduit et charme le lecteur par la magie mystérieuse d'une aventure insondable et palpitante.

Au-delà de la représentation figurative, au-delà de la proposition transcendantale, la mort apparaît comme une présence phénoménologique. Les jeux harmoniques de la lumière, les couleurs, le rythme du récit, la hauteur de l'immeuble témoignent de la présence de la mort. Habitant au sixième étage d'un immeuble, le vertige devient un « potentiel mortuaire », ce n'est pas le vertige esthétique évoqué par Alain Bosquet (*Verbe et Vertige*), ce n'est pas une pure image, mais c'est un vertige immédiat et physique même si l'imagination vient renforcer la sollicitation intime du danger.

Les couleurs éclairent aussi « le potentiel mortuaire » qui investit le nouveau roman. Elles semblent parfois êtres des traductions directes de réactions psychologiques obligées et semblent aussi diffuser par leur symbolique une atmosphère dramatique en relation avec l'intrigue. Les couleurs ne sont pas des phénomènes picturaux neutres mais ayant un pouvoir suggestif, transcendantal qui provoque une signification. Il n'est pas pourtant sans intérêt de discerner si cette signification vient du phénoménal ou de la transcendance ou bien se partageant entre ces deux plans, entre une intellectualisation ou « une intuition factuelle géniale ». L'examen précis des œuvres du corpus nous montre que la couleur noire est souvent utilisée par les nouveaux romanciers. Cette couleur qui rappelle le deuil a été choisie évidemment pour son contenu d'ombre, pour sa signification négative, pour son absence. Elle dit, annonce et diffuse un climat mortuaire certain, à l'image par exemple de cette « araignée noire » (p.48) dans *La Mise en scène* qui pénètre dans la chambre lugubre de Lassalle et préfigure l'imminence de la mort. Même le scutigère de *La Jalousie* fait son apparition dans le texte « la nuit tombée »³⁵⁶ drapée dans un rideau noir. Sa présence est menaçante. « La douceur de l'éclairage »³⁵⁷ renforce son caractère effrayant et son potentiel sombre et terrifiant. Elle est une présence fulminante, inquiétante, qui déclenche dans le récit une atmosphère de peur et des résonances négatives qui sont en relation avec la montée

³⁵⁶ Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957, p.62.

³⁵⁷ Ibid, p.62.

inexorable des soupçons du mari. Cet immense phénomène noir noyant l'imaginaire ne saurait être une simple présence esthétique, il « *se répand comme sur une aquarelle délavée* »³⁵⁸ et affadit le récit pour accentuer son aspect énigmatique, mystérieux et palpitant.

En contrepartie, la couleur blanche ne bride pas la signification mortuaire ou négative. C'est une couleur apocalyptique, sa présence lumineuse et son pouvoir rayonnant éblouissent le lecteur et fascinent aussi le narrateur du *Maintien de l'ordre*. Cette lueur blanche et vive qui envahit la chambre de l'administrateur « *éclaire correctement la pièce* »³⁵⁹ bien que « *les contrevents [...] soient fermés* »³⁶⁰ La pénétration malveillante de la lumière blanche est une source d'anxiété qui atteint son paroxysme « *aussitôt [que] Saïd est apparu* »³⁶¹. Elle viole l'espace intérieur du narrateur, importune son sentiment précaire de sécurité parce qu'elle émane de l'extérieur, de la ville où tous les dangers semblent se multiplier. On voit aussi que la chambre de Lassalle, le géographe de *La Mise en scène*, est une chambre blanche. Mais cette couleur n'évoque pas la tranquillité et le calme, elle suggère la peur et le danger. Blanche, la pièce où débarque Lassalle pour passer sa première nuit l'est sans doute dans ses murs, mais elle l'est encore dans son potentiel menaçant, dans son aptitude à chasser le sommeil du protagoniste, à le maintenir éveillé, toujours aux aguets, toujours prêt à affronter un éventuel danger. Le suspense est toujours présent, la peur et la mort rôdent comme un spectre dans cette chambre « plus propice à y passer une nuit blanche qu'à y dormir ».

Les significations absolues et antagonistes du Noir et du Blanc posent la Mort comme un phénomène complexe ou plus précisément double. Une certaine équivoque subsiste et les pôles de la dualité sont diverses. Ce phénomène implique la présence de tensions phénoménales, de différences de potentiel qui engendrent un dynamisme créateur au niveau de l'intrigue. Certains effets de lumière et d'ombre, des jeux phénoménaux antagonistes et doués de tension, investissent le nouveau roman et livrent directement un climat préalable de mort, avant même qu'une reconnaissance totale ne le confirme. Le contre-jour, par exemple, est une illustration phénoménale de la séparation parfaite entre deux espaces : l'un lumineux cernant l'autre espace sombre et central au seul contour net. L'ombre est une création directe de la lumière, une création

³⁵⁸ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p.49.

³⁵⁹ Ibid, p.11.

³⁶⁰ Ibid, p.38.

³⁶¹ Ibid, p.39.

en lutte, une création rebelle qui entre en conflit avec le lumineux, qui cherche soit à disparaître, à se noyer dans le crépuscule, soit à éclater, à émerger comme une clarté qui préside sans concurrent, sans rival. Dans cette tension, chaque espace est actif et passif et la réversibilité constante de ce contraste phénoménal est un équilibre ontologique. Dans le contre-jour, l'être est en lutte contre lui-même, dissimulé en avant d'une clarté, ne se sert d'elle que pour se faire méconnaître à l'instar par exemple de A..., l'héroïne de *La Jalousie*, dont la silhouette noire est en confrontation avec l'éclairage de la pièce lequel rend « impossible de savoir si sa tête se présente de face ou de dos ». ³⁶² Devenant ainsi anti-phénomène de lui-même, le contre-jour se manque et par, sa présence même, oblitère toute signification possible, tout discernement probable, noyant le récit dans une atmosphère nébuleuse, susceptible de renforcer le caractère intrigant de l'histoire racontée dans le nouveau roman. Dans la chambre de l'administrateur européen dans *Le Maintien de l'ordre* ce phénomène d'oblitération revient de façon quotidienne comme c'est le cas à titre d'exemple à la page 78 où :

« D'un bout à l'autre de l'horizon scintille une poussière pâle, ténue, voilant de buée grisâtre les vibrations de l'air et les remous de l'eau. Ciel et mer sont fondus en une matière indivise, translucide, couleur de plomb. D'un élément à l'autre, la transition s'opère insensiblement. Aucune ligne de partage n'est encore visible ; en tout point filtre la même lumière tamisée, à l'éclat vif et aveuglant. » ³⁶³

Comme tout manque, le contre-jour est équivoque et se voile de plusieurs possibles par lesquels il multiplie les significations : comme tout équivoque, il est suggestion de métamorphoses et confère à l'œuvre son dynamisme. Cette rapide alternance entre la lumière et l'ombre comme ce boîtier de Lassalle qui « projette sur le plafond un rond de lumière net et précis, contrastant avec la lueur précédente, tremblotante et incertaine. » ³⁶⁴, cette imbrication phénoménale ne sont pas gratuits ou insignifiants, ils projettent au contraire dans les récits du nouveau roman un climat mortuaire ; en se faisant son propre anti-phénomène, l'être d'ombre, comme Lassalle dans sa chambre lugubre ou comme l'administrateur dans sa pièce du sixième étage, cernés dans la lumière, provoque une masse négative, annonce une mort qui se prépare en sourdine, se propose dans une absence de ses qualités diurnes et crée un antagonisme qui est du

³⁶² Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957, p.137.

³⁶³ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p. 78.

³⁶⁴ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p. 305.

domaine mortuaire, même si ce mortuaire encore vague reste à préciser. Cette disposition obligée du contre-jour met le mortuaire au premier plan, présente la mort en avant même de la lumière dont la présence est souvent pénétrée par les ombres de la mort comme « *ces boucles noires et brillantes* »³⁶⁵ que portait A... et qui enveloppaient notamment le récit dans une atmosphère de suspicion irréversible. La lumière est souvent obstruée, par des obstacles, par des écrans qui font baigner le récit dans une atmosphère nocturne où il serait difficile de distinguer les contours des choses et leurs significations : dans *La Mise en scène* ou dans *La Jalousie* l'ombre du palmier ou l'ombre du pilier qui se métamorphosent « *empêch[ent] nettement de distinguer les détails* »³⁶⁶ et les bêtes, source infinie d'anxiété et de frayeur, comme l'araignée noire et le mille-pattes « *se frayent un chemin dans l'obscurité* »³⁶⁷ et apportent un message inquiétant qui se diffusent et semblent conférer aux deux récits signalés plus haut un potentiel nocturne dont la viction atteint nécessairement le lecteur.

Inversement à ce phénomène, force est de constater que la contre-nuit, cet effet nocturne lumineux est un phénomène très présent dans les récits des nouveaux romanciers. Les irruptions de corps éclairés au sein de l'ombre, la pénétration de la lumière dans un espace nocturne, répondent à un même parti de lumière déchirant l'ombre. La nuit environnante « accueille » la lumière pour l'emprisonner. Mais d'une manière générale cet accueil n'est pas volontaire mais se présente comme une irruption malveillante comme les lumières du phare dans *Le Maintien de l'ordre* qui « *faisai[ent] irruption dans la chambre [du narrateur] , projetait très vite sur les murs l'ombre de la fenêtre .* »³⁶⁸ Cette irruption répétitive d'une lumière extérieure est vécue par l'administrateur comme une violation de son espace intime, comme une transgression périlleuse d'une illusion de sécurité éphémère garantie par une chambre noyée dans l'obscurité. Cette clarté lumineuse qui se crée aux dépens de l'ombre qu'il déchire est une émanation risquée, une pénétration redoutable, qui inspire la peur et qui annonce une mort certaine. L'administrateur est en proie à des hallucinations et à des perturbations psychologiques intenses chaque fois que cette « *lumière vive, intense, aveuglante, pénètre à flots dans la chambre : l'éclat est insoutenable : les paupières se ferment, le sang monte à la tête, fait battre les tempes à coups précipités.* »³⁶⁹

³⁶⁵ Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minit, Paris, 1957, p.15.

³⁶⁶ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, p. 48.

³⁶⁷ Ibid, p.49.

³⁶⁸ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p. 27.

³⁶⁹ Ibid, p.200.

Dans la suite de cet extrait et après le jaillissement réprouvé de cette lumière damnée, on nous décrit d'une manière successive les positions des deux antagonistes : Saïd ce policier véreux, ce tortionnaire sans scrupules qui se fige derrière la porte et Lamrani ce pauvre prisonnier « assis devant la fenêtre », en attente de jugement, en attente d'être brutalisé et torturé par les policiers dans le commissariat. On voit très bien que le contre-nuit, cette lutte sans victoire entre deux espaces antagonistes, oriente l'œuvre vers la catégorie « agonistique » du tragique, qui implique une lutte contre la mort, une lutte infructueuse et obsédante parce que ce combat contre la mort, contre la disparition, contre la trahison, est le moteur de la narration, le support de l'écriture et le pilier d'une intrigue qui puise sa force et son sens de cette esthétique tragique mise sous tension.

Si les effets lumineux sont porteurs d'un message transcendant et sont des phénomènes polarisés vers le mortuaire, il existe dans le nouveau roman d'autres phénomènes de tension qui supposent un dualisme contradictoire, susceptible de dessiner un tableau dont l'histoire est tragique. Les phénomènes de vide par exemple suggèrent une présence invisible et supposent un dualisme provoqué par distance, hauteur, chute de potentiel... Dans ce phénomène négatif ou privatif, l'absence est ressentie comme une présence oblitérée ou évincée. Le vide dans le nouveau roman est une présence masquée, illisible, réprimée, mise sous tension. Remarquons qu'une idée de Mort éventuelle ne résulte pas d'une description de la mort mais dans la représentation de celle-ci à l'état d'absent que révèle un mort, un disparu. Le vide conduit plutôt à une reconnaissance du périlleux, du léthal, à l'expansion d'une imagination négative, une imagination hantée forcément par l'idée absolue de la mort. Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple la réponse suspendue du commandant (« - *Et le troisième ? / - Le troisième ? ...* » *Le commandant se tait, (...)* »³⁷⁰) laisse deviner que le troisième prisonnier dont il a oublié le nom est déjà mort sous le joug de la torture exercée dans le commissariat. Le silence du commandant, ses yeux baissés et ses phrases creuses sont des signes négatifs et des indices incontestables qu'un accident regrettable et fatal s'est produit sous la torture. Le vide entraîne aussi le vertige qui trouve immédiatement sa raison dans la Nature : le bord de la falaise dans *Le Voyeur* qui était « *plus élevé que la lande attenante* »³⁷¹ suscite « une gêne supplémentaire » chez le protagoniste parce que la falaise constitue sans doute le cadre spatial du meurtre et parce que la hauteur de la falaise lui provoque un étourdissement qui ne s'apaise que

³⁷⁰ Ibid, p.201.

³⁷¹ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Editions De Minuit, Paris, 1955, p.156.

« lorsqu'il faisait halte ça et là pour proposer sa marchandise »³⁷². Le vertige causé par le précipice de la mort éclaire les balbutiements psychologiques d'un personnage central en quête d'apaisement, de soulagement, en recherche de stabilité et de quiétude.

On a le même phénomène d'étourdissement dans *L'Échec de Nolan* : le récit de l'accident rapporté par Jorgensen- le seul témoin- provoque le vertige et suscite l'évanouissement au regard des termes utilisés pour décrire la chute catastrophique de l'avion qui transportait Nolan : « Au bord du vide, en plein vol, l'absence, le silence, le vide laissé par une suspension momentanée »³⁷³, « à vingt mille pieds d'altitude »³⁷⁴. L'image aussi de ce « oiseau blanc [qui] resurgit, planant au-dessus de la forêt [et] (...) repass[ant] derrière le cadre de la fenêtre »³⁷⁵ Il vient aussi accentuer cette sensation de vertige, une sensation significative parce qu'elle retranscrit une situation, un événement central, sans lequel l'intrigue serait incompréhensible et poreuse. Donc le vertige vient combler un vide et compenser une absence diégétique. La chute est réifiée ; Jorgensen décrit le vol de l'écharpe, de la feuille de papier et la photographie sans évoquer la chute tragique de Nolan, celle qui intéresse plus le lecteur, dans le but de favoriser le déploiement de l'imagination et de créer un suspense intenable en dépit d'un sentiment de vertige insoutenable rendu possible grâce à la conjugaison d'une narration et d'une description qui œuvrent à transmettre cette sensation au lecteur. L'intrigue devient ainsi non seulement une simple transcription narrative mais une machine à produire des sensations et des émotions tellement palpitantes et intenses qu'elles atteignent le lecteur et l'affectent. L'émotion devient le moteur de la narration, maintient le déroulement narratif du récit au lieu d'être une simple résultante d'un long processus narratif. Le vertige utilisé rend visible l'invisible, sollicite l'imagination et fait apparaître les méandres jusqu'ici dévoilés de la disparition de Nolan, bien que d'autres éléments aussi importants soient jalousement cachés pour faire perdurer le suspense et pour que l'émotion ne s'éteigne pas.

En architecture aussi, le vide peut imposer un vertige et une idée de mort et l'émotion ainsi instaurée n'est pas essentiellement esthétique mais porteuse d'une signification globale. Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple la hauteur de l'immeuble où se cache le protagoniste produit cette sensation. Bien qu'il se trouve au

³⁷² Ibid, p.156.

³⁷³ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p. 44.

³⁷⁴ Ibid, p. 17.

³⁷⁵ Ibid, p. 44.

sixième étage d'un grand immeuble, cela ne « servirait pas à grand-chose »³⁷⁶ La mort rôde au bas de l'immeuble et peut lui ôter la vie à tout moment. Le vertige et la peur se marient dans ce roman : la représentation de l'appartement, dans une perspective de lignes fuyantes, convergentes vers la terre attise les craintes de l'administrateur, impose une atmosphère mortuaire et crée une émotion de vide et d'absence qui génère l'effroi et l'inquiétude du personnage principal : « *La chaussée, les arbres et les trottoirs de l'avenue, quelque vingt-cinq ou trente mètres plus bas, ne sont pas visibles de la porte de la chambre, non plus que le mur de clôture du club bouliste et la pelouse où les enfants vont jouer. Mais personne n'est encore arrivé ; les terrains sont déserts.* »³⁷⁷ Cette technique a été souvent utilisée dans le cinéma américain et notamment dans *Vertige* de Hitchcock.

On comprend enfin que le plan phénoménal et le plan transcendantal se superposent car le matériau employé et l'histoire racontée écrivent dans le ciel et dans l'espace des lignes de forces, rendant visibles et solidaires tension et dynamisme. Cette relation d'interdépendance créative entre les images, les thèmes, les jeux de lumières ou des lignes s'organise dans le nouveau roman en signification apparente avec le déroulement sémantique de l'œuvre. Cette création semble se faire selon deux plans distincts qui ne procèdent pas de la même logique constructive : le plan des phénomènes, imposé à l'auteur d'une manière instinctive, inconsciente, le plan de l'organisation sémantique sous-tendue par une intrigue et tributaire d'une certaine logique. Il semble aussi qu'un phénomène de la mort dans le nouveau roman préexiste à l'organisation claire et que sa signification prend le pas sur la signification de son organisation. Autrement dit, les rapports entre les phénomènes, les images ou les thèmes se signifieraient dans une seconde analyse alors que l'intérêt premier de ces phénomènes réside dans leurs apparitions elles-mêmes dans le texte et dans leur appartenance au « catalogue catégoriel de l'auteur. »

Quand des romans comme *La Jalousie*, *La Mise en scène*, *Le Voyeur*, manipulent les images d'une araignée noire, d'un mille-pattes ou d'un crapaud desséché, un potentiel éventuellement lugubre s'en dégage et une atmosphère macabre recouvre ces récits et c'est dans une seconde analyse déductive que ces catégories esthétiques organisent des liens et des conclusions sémantiques grâce à un processus d'aggravation et d'association assimilé à une enquête. Donc, la mort dans le nouveau roman, pas plus

³⁷⁶ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p. 14.

³⁷⁷ Ibid, p. 21.

que le pessimisme de l'antimoderne vu par Antoine Compagnon « *ne conduit pas à l'apathie* »³⁷⁸ mais à une sorte d' « activisme » visible à travers le déroulement d'une enquête qui se faufile dans les textes et qui donne un sens dynamique à l'intrigue.

³⁷⁸ Antoine, Compagnon, *Les Antimodernes*, Gallimard, Paris, 2005, p.64.

6- L'enquête dans le nouveau roman

Etudier le rôle et la signification de l'enquête dans le déroulement de l'intrigue dans le nouveau roman peut paraître incongru quand on sait que les membres de ce mouvement ont toujours dénigré dans leurs écrits théoriques la quête du sens et de la vérité. Mais à la lumière de nos lectures et sans vouloir cultiver les paradoxes, il nous semble que la présence du mystère, d'un secret, d'une énigme, de signes à déchiffrer, implique la présence visible ou invisible, volontaire ou involontaire d'une enquête qui se déroule sous des tissus très divers. Cette présence protéiforme nous pousse à faire le rapprochement entre le nouveau roman et le roman de détection. Cette orientation interprétative est sous-tendue par un vocabulaire « policier » fréquemment à l'œuvre dans les textes du nouveau roman. Dans un roman comme *L'Échec de Nolan* l'enquête se situe au niveau formel et sémantique : un enquêteur est parti à la recherche d'un autre enquêteur-disparu qui était lui aussi envoyé par une agence afin d'enquêter sur les pratiques suspectes d'une secte. L'enquête devient ainsi le socle du récit et l'objet de l'histoire.

On trouve la même structure et le même phénomène dans *La Mise en scène* où un ingénieur enquête sur la mort d'une jeune fille arabe et sur la disparition tragique de son prédécesseur. Les exemples sont nombreux et cette structure de « *recherche méthodique [qui] repose notamment sur des questions et des témoignages* »³⁷⁹ devient un leitmotiv qui revient constamment dans les récits des nouveaux romanciers. Donc, il ne s'agit pas seulement d'une analogie de surface. Les points de convergence sont beaucoup plus ancrés. De toute manière, l'objet de notre analyse ici n'est pas de montrer une éventuelle influence d'une littérature policière dont le nouveau roman ne se réclame pas, mais de faire valoir la parenté de structure entre le récit de détection et le nouveau roman. Une telle analogie doit être conçue dans une perspective épistémologique globale et dans une perspective technique et formelle parce que les récits qu'on va étudier sont construits sur une ou plusieurs enquêtes successives ou emboîtées et dont l'objectif est d'éclaircir une énigme centrale ou d'accéder à la vérité d'un passé révolu. Cette conjugaison entre ces deux plans rendue possible et visible grâce à cette féconde analogie que nous envisageons d'analyser va nous aider à montrer que la structure formelle de l'enquête donne à voir une intrigue riche sur le plan

³⁷⁹ Le Petit Robert, 1991.

sensationnel, passionnante et pleine de rebondissements qui maintiennent le suspens et la curiosité du lecteur.

A- Le mari mène l'enquête

La Jalousie de Robbe-Grillet est le récit d'une myriade d'amours successives. Il porte sur le développement suspect d'une relation amoureuse entre A... et Frank sous le regard d'un mari jaloux. Cette jalousie se transforme vite en une enquête minutieuse, en une recherche perpétuelle des indices et des preuves qui confirment la trahison redoutée de A... L'enquête porte sur les faits, les gestes, les propos de A... et de Frank. Comme dans un récit de détection tout devient suspect : les signes deviennent matière à suspicion : la terrasse, les fauteuils, le livre lu par A..., la lettre, le mille-pattes, l'éclairage, les cris des criquets... autant d'éléments qui inquiètent le voyeur et qui attisent sa jalousie. Mais cette enquête qui reconstitue des faits et des descriptions précises n'est pas sans conséquences sur le plan psychologique : chaque fois que l'enquête avance et que les indices confirment les doutes du mari, ce dernier devient désespéré et dépité. Quand l'enquête a montré que A... et Frank sont partis en ville pour prendre un dîner ensemble, le mari, seul dans cette maison vide, est victime d'une sorte d'abattement psychologique et d'une sorte de léthargie devenue visible lorsqu'il se dit dans un mouvement répétitif qu' « *il est inutile de l'attendre. Il est inutile en tous cas de l'attendre pour dîner.* »³⁸⁰ L'enquête devient ainsi une machine à produire des émotions diverses et des sensations aléatoires vécues par un personnage central aux prises avec des vérités contradictoires et différentes : entre apaisement et excitation entre développement et fléchissement d'une jalousie matricielle, l'intrigue dans ce roman est une composante narrative et dramatique vivante au regard des balbutiements et des fluctuations psychologiques et sensationnelles qui tourmentent sans cesse le mari.

Mais en dépit de l'aspect policier de l'intrigue, l'enquête n'aboutit *in fine* qu'à un piètre résultat et apparaît comme une dérisoire représentation des efforts infructueux du protagoniste, resté indécis, victime de ses doutes. Aucune confirmation n'est possible, aucune certitude n'est donnée. Il ne saura jamais si sa femme le trompe vraiment avec son rival Frank. Il ne saura jamais ce qui s'est réellement passé entre eux lors de ce dîner en ville. Il ne saura pas aussi le contenu de cette lettre qu'écrit A... et qui l'intrigue beaucoup. Les doutes et les approximations planent sur ce récit à tel point qu'il serait légitime de penser que cette jalousie serait peut-être infondée, exagérée,

³⁸⁰ Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Minuit, Paris, 1957, p.144.

excessive et que la trahison serait une pure illusion, une chimère inventée par un personnage obsédé, dévoré par une jalousie hyperbolique.

Malgré les tentatives réitérées du mari, malgré la recherche des indices et malgré le travail interprétatif qu'il mène, les conclusions ne sont pas probantes, l'enquête s'enlise dans une spirale indéfinie à l'image du « *bruit assourdissant des criquets [qui] s'entendent de nouveau* »³⁸¹ L'objet de l'enquête (la jalousie) se présente comme un processus inquisitorial toujours recommencé, travesti par les doutes d'un mari et par ses incertitudes qui deviennent des obstacles à la résolution de l'énigme. Guidé et aveuglé par sa jalousie, le mari ne clarifie pas les zones sombres de l'intrigue. Le texte épouse une stratégie de camouflage et d'effacement, une stratégie qui vise à gommer « *les traces suspectes* »³⁸² qui peuvent attirer l'attention sur le sens dévoilé de l'intrigue. Même la lettre que « *A... est en train d'écrire* »³⁸³ est restée inachevée et ne révèle aucune conclusion décisive. Tous les éléments de l'intrigue entre la description des objets et la narration des épisodes débouchent sur de nouveaux doutes et sur de nouveaux soupçons. La jalousie « ce désir métaphysique » au sens de René Girard entretient l'énigme, lisse ses contours et ne résout pas ses facettes cachées. L'intrigue adopte un processus de questionnement incessant et sans fin. Il n'y a donc pas de solution finale ou d'éclaircissement exhaustif, le sens ou l'origine de la jalousie sont toujours inexplicables. Il y a plutôt une dissolution de l'intrigue vu la multiplicité des hypothèses contradictoires et après la capitulation d'un enquêteur très motivé mais peu efficace face à l'énigme de la trahison. En revanche la dissolution ne signifie pas l'absence définitive de l'intrigue mais elle est l'expression d'une présence impossible, altérée et obliérée.

³⁸¹ Ibid, p.218.

³⁸² Ibid, p.131.

³⁸³ Ibid, p.121.

B- L'enquête et la confusion des rôles

On a expliqué que plusieurs ouvrages du nouveau roman sont investis par une structure policière qui se traduit par la présence et le déroulement d'une enquête aux caractéristiques bien définies. Parmi ses aspects remarquables c'est la confusion, l'imbrication des rôles actanciels au sein de l'enquête. Cet amalgame crée une sorte de complication interprétative et sémantique au niveau de l'intrigue. En revanche, cette complication et cet embrouillement n'affaiblissent pas l'intrigue, n'empêchent pas les péripéties et ne ramollissent pas le sens de l'histoire. Cet assemblage caractéristique de l'enquête propulse l'intrigue dans un labyrinthe, dans un dédale sinueux, tortueux, mais irrévocablement pourvoyeur d'émotions vives et de passions pétulantes.

En effet, si on observe *Le Voyeur* de Robbe-Grillet ou *La Mise en scène* de Claude Ollier, on se rend compte d'emblée que le narrateur revêt le rôle d'un enquêteur et que la fusion de ces deux instances provoque une opacité émotive. Dans *Le Voyeur*, à titre d'exemple, le narrateur cesse d'être omniscient et semble être obnubilé par la recherche insatiable des preuves et des indices d'un meurtre enfoui dans un passé non-élucidé. Il se voit livré perpétuellement à des questions, à des énigmes, à des contradictions dont il s'emploie à clarifier les éléments qui lui paraissent incompréhensibles et inintelligibles. Mathias assume ainsi deux rôles différents : il raconte l'histoire et mène simultanément son enquête. La lecture du roman nous permet de voir clairement cette fusion puisque la seule personne qui enquête et qui s'intéresse véritablement au sort tragique de Jacqueline c'est bien le narrateur, le vendeur de montres. Son intérêt croissant pour la scène du crime apparaît à travers les questions qu'il ne cesse de poser à tous ceux qui connaissant la petite morte, à travers les hypothèses qu'il s'efforce de proposer et à travers ses conversations qui incluent généralement l'histoire du crime : « *Elle devrait avoir perdu l'équilibre tandis qu'elle jouait au bord de la falaise, très abrupte à cet endroit. Peut-être même avait-elle essayé de descendre jusqu'à l'eau par un éperon escarpé, plus au moins praticable, qui se trouvait à gauche. Elle aurait manqué une prise, ou glissé, ou cherché appui sur aspérité trop fragile du roc* »³⁸⁴ Encore faudrait-il remarquer que Mathias accorde un intérêt particulier à certains éléments qui constituent des repères spatiaux qui l'aident dans ses raisonnements et qui assurent un déroulement cohérent de l'enquête. Ainsi, le cadavre desséché d'un crapaud devient dans le texte une référence spatiale à laquelle

³⁸⁴ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Editions De Minuit, Paris, 1955, p.175.

l'enquêteur accorde une place privilégiée : « *Tous ses raisonnements ne visaient qu'à expliquer pourquoi la jonction n'avait pas eu lieu, non plus, alors qu'il stationnait au milieu de la grand-route, près du cadavre desséché du crapaud-emplacement où la rencontre ne tirait pas à conséquence* ». ³⁸⁵ En outre, nous constatons que le narrateur espionne régulièrement les conversations intimes des autres personnages pour se faire une idée claire et définitive sur les conditions de la mort de Jacqueline. Par exemple, lors des discussions amicales qui se déroulent entre les ouvriers, Mathias « *tendit l'oreille* » ³⁸⁶ pour écouter leurs propos. Une autre scène très expressive démontre l'indiscrétion et la curiosité excessives de Mathias, une curiosité qui caractérise généralement les enquêteurs de police. Dans cette scène, le protagoniste se cache derrière une porte pour épier les conversations brutales et virulentes entre les membres de la famille Marek : « *le loquet n'était pas fermé. Mathias poussa le panneau et, pénétrant dans le couloir, entendit des voix toutes proches – les éclats d'une discussion véhémence. Il s'arrêta.* » ³⁸⁷ Toujours est-il que le narrateur s'assimile à un enquêteur de police avisé qui pose de fausses suggestions, énonce des hypothèses, esquisse des scénarios, « *[fait] semblant de ne pas comprendre* » ³⁸⁸ afin de motiver son interlocuteur, l'incitant à parler et à lui livrer des informations importantes pour le déroulement de son enquête. D'ailleurs, lors de son entretien avec la patronne, le vendeur de montres insinue une fausse suggestion à propos d'un raccourci pour s'assurer de son existence : « *ça n'est pas un raccourci, assura Mathias pour savoir si ç'en était un* » ³⁸⁹

Même les dialogues qui s'instaurent entre le voyageur et les autres personnages s'inscrivent dans le cadre d'une enquête policière. Examinons, par exemple, la conversation qui s'est déroulée entre Mathias et Jean Robin. Celle-ci croit que son mari a assassiné la petite Jacqueline. Elle présente quelques arguments pour persuader son interlocuteur, à savoir Mathias, de la culpabilité de son mari. Cependant, le narrateur agit comme un enquêteur de police perspicace et avisé en installant lors de sa conversation une série de questions qui appartiennent au domaine des inquisitions :

- « *Et puis quelle preuve auriez-vous ?* »
- « *Qu'est-ce que cela voulait dire ?* »

³⁸⁵ Ibid, p.115.

³⁸⁶ Ibid, p.116.

³⁸⁷ Ibid, p.192.

³⁸⁸ Ibid, p.208.

³⁸⁹ Ibid, p.119.

- « *Comment le savez-vous ?* »³⁹⁰

A partir de toutes ces données, il s'est avéré que Mathias est un personnage qui pourrait revêtir le rôle d'un enquêteur de police. Mais on peut dire que aussi que l'enquêteur est aussi le coupable. Ici la transgression est à son comble puisqu'elle associe deux pôles polaires et contradictoires. Cette combinaison violente est à la fois tentante et très intrigante. Le contrat de lecture exclut pratiquement que le détective, auquel le lecteur a fait confiance puisse s'avérer le meurtrier. Ce contrat de lecture se trouve ébranlé dans *Le Voyeur*. Plusieurs arguments textuels permettent d'accuser le vendeur des montres. En effet, plusieurs scènes dans cet ouvrage conduisent indéniablement à incriminer le commis-voyageur. En conversant avec la mère de la victime, Mathias transforme le nom de la fille Jacqueline en celui de Violette. Celle-ci représente la jeune victime mentionnée sur la coupure de presse. Ensuite, il la voit attachée à un arbre, « *la tête appuyée contre l'écorce, les jambes raidies et légèrement écartées (...)* »³⁹¹ La mère de Jacqueline affirme que sa fille est en train de garder les moutons au bord de la falaise dans un endroit écarté. Mathias dit qu'il ne la rencontrera pas parce qu'il doit « *continu[er] tout droit jusqu'au phare* »³⁹². Mais, arrivé au croisement, nous apprenons, à notre grande surprise, que le vendeur de montres prend le sentier de la falaise et descend vers la mer.

Une autre scène démontre que Mathias est le vrai assassin ; intimidé et gêné par les questions harcelantes de Julien Marek, le voyageur lance un cri de protestation exprimant son angoisse : « *tu m'embêtes avec tes questions* »³⁹³ Sa culpabilité devient de plus en plus apparente lorsqu'il tente de soudoyer le témoin en lui offrant un bonbon : « *tu veux un bonbon, alors* »³⁹⁴ et en voulant lui donner un bracelet-montre : « *tiens, puisque c'est ton anniversaire, je vais te faire un cadeau, regarde la belle montre !* »³⁹⁵ Perturbé par la présence de Julien sur le lieu de crime, terrifié par son témoignage et par les preuves incontournables qu'il vient d'apporter, Mathias pense le tuer en « *le précipitant dans l'abîme* ».

La rencontre avec Madame Marek constitue une preuve supplémentaire de la culpabilité de Mathias. Ce dernier affirme, avec force, que pendant la scène du crime, il était parti rendre visite à la ferme des Marek, où, dit-il, il n'a trouvé personne. Cet

³⁹⁰ Ibid, p.182.

³⁹¹ Ibid, p.83.

³⁹² Ibid, p.86.

³⁹³ Ibid, 212.

³⁹⁴ Ibid, 217.

³⁹⁵ Ibid, 217.

épisode devient de plus en plus embrouillé au fur et à mesure que Mathias le développe, et le lecteur, saisi d'inquiétude, commence à pressentir chez le héros un besoin vertigineux de cacher une obscure culpabilité. Cette visite fictive et mensongère fonctionne comme un alibi qui permet au protagoniste d'échapper aux soupçons d'autrui. Mais a-t-il vraiment attaché sa victime contre un arbre pour qu'il puisse la violer et la tuer ? L'a-t-il vraiment brûlée avec ses cigarettes, après lui avoir offert des bonbons ? Oui, sans doute, puisque la recherche des mégots et des enveloppes de bonbons abandonnés sur la falaise est désormais l'une des grandes préoccupations de Mathias. Il veut les récupérer pour les détruire car ils constituent des preuves tangibles inquiétantes qui pourraient le trahir. Pour cette raison, il est parti chercher « *les trois bouts de cigarettes oubliées sur la falaise, dans l'herbe, sous le tournant des deux kilomètres.* »³⁹⁶

La culpabilité de Mathias devient plus explicite au moment où il s'applique « *à remettre en place une coupure de journal dont le bord dépassait légèrement les autres papiers.* »³⁹⁷ Dans ce journal, il s'agit d'une petite bergère de douze à treize ans, qui fut noyée dans le gouffre où elle est tombée du haut d'une falaise. Le contenu de cette coupure de presse, que le héros tente soigneusement de camoufler, correspond parfaitement aux circonstances qui entourent le meurtre de Jacqueline. Donc, elle constitue une preuve matérielle très importante qui démontre la culpabilité de Mathias. Cette volonté de dissimuler la coupure de journal nous rappelle une scène de *La Jalousie* de Robbe-Grillet pendant laquelle Frank cache une lettre dans sa poche qui constitue un point de fixation pour la jalousie du mari qui soupçonne sa femme de trahison conjugale.

Les vêtements fonctionnent aussi comme des pièces à convictions qui inculpent le protagoniste. La première fois que Mathias voit la photographie de la petite fille qu'il rebaptise Violette, il constate qu'elle porte « *des habits de tous les jours.* » Puis après le crime, alors qu'on ignore si Mathias l'a véritablement commis ou s'il est l'objet d'une psychose, il se représente la petite fille, mais transformée par ses rêveries « *Il avait tout de suite reconnu Violette, dans le déguisement de petite paysanne (...) sa mince robe de cotonnade noire (...) convenait mieux (...) un paletot de laine grise gisait près d'elle, sur le sol (...) la robe sans manches laissait voir le creux des aisselles.* »³⁹⁸

³⁹⁶ Ibid, p.178.

³⁹⁷ Ibid, p.120.

³⁹⁸ Ibid, p.122.

On sait l'importance que prend ce paletot puisqu'il représente une preuve matérielle du crime que Mathias fait disparaître en le jetant à la mer « *il fit une boule serrée du petit gilet de laine et, se tenant d'une main à la paroi derrière lui, le lança avec vigueur en avant.* »³⁹⁹ Pour résumer cette analyse sur la culpabilité de Mathias et pour lui donner plus de solidité, nous nous référons à l'analyse de Didier Anzieu :

*« Le Voyeur est le roman de la culpabilité de l'obsessionnel devant la scène primitive qu'il a vue, devant la jouissance sadique qu'il y a prise et devant l'œil de sa conscience qui le dénonce inlassablement, le conduit à figer le cours du temps et à s'épuiser à combler ce trou dans son histoire par la destruction des preuves, par des remémorations falsifiées, des alibis perpétuellement ré-arrangés. »*⁴⁰⁰

Or Mathias n'est pas un cas isolé, les autres personnages aussi incarnent et entretiennent cette ambivalence fonctionnelle. L'enquête est donc le berceau de toutes les contradictions où germent les interactions fonctionnelles, des interférences dans les rôles des personnages et des interdépendances qui nourrissent le potentiel dramatique du récit. La confusion des actants crée un dynamisme narratif, renforce la spontanéité des personnages et développe l'aspect intrigant et passionnant de l'histoire parce que l'incertitude actancielle favorise l'éclatement et le foisonnement des possibilités et entretient facilement le mystère qui retentit dans tous les coins du récit. Par cette intrication intrinsèque à l'enquête, l'intrigue dans *Le Voyeur* acquiert une dimension qui excède la fermeture canonique des rôles et devient l'expression tangible d'une affluence de plusieurs sentiments contradictoires et d'un florilège d'émotions liées au caractère inextricable de l'enquête.

³⁹⁹ Ibid, p.206.

⁴⁰⁰ Didier, Anzieu, « Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet », *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1965, p.265.

C- Le mystère de la personnalité

On a souvent dit que le nouveau roman réalise la promotion de l'objet au détriment de l'humain, relégué souvent dans une position inférieure. Beckett, par exemple, ne veut pas donner au personnage principal de son livre une identité claire et définitive. Faulkner, de son côté donne d'une manière délibérée et intentionnelle le même nom à deux personnages différents. Dans *Le Voyeur* aussi la jeune fille que Mathias viole et précipite dans la mer a plusieurs noms quand d'autres personnages n'en ont aucun. Elle s'appelle tantôt Violette, tantôt Jacqueline, mais la plupart du temps elle n'a pas de noms : elle est une image indistincte et obsessionnelle qui hante l'imagination de Mathias et qui le pousse à enquêter sur les circonstances de sa disparition mystérieuse.

Dans *L'Échec de Nolan* on voit aussi que le récit de l'enquête excède les épisodes et le drame de la chute catastrophique de l'avion pour recueillir toutes les informations et tous les témoignages qui peuvent éclaircir la personnalité de Nolan. Le narrateur ne cesse, au long de ses interminables investigations, de rassembler et de provoquer les confidences de tous ceux qui ont connu ou côtoyé le défunt. C'est l'ensemble du texte qui est envisagé comme une vaste enquête sur « le mystère de la personnalité ». Mais au fur et à mesure que l'enquête avance la personnalité de Nolan apparaît sous des aspects divers qui révèlent ses multiples dimensions et son caractère ambigu et énigmatique, lequel imprègne toute l'intrigue et la transforme en une sorte de quête passionnante, mais parsemée d'embûches. Ces difficultés sont liées à la réticence commune qui distingue toutes les personnes interrogées qui affichent une certaine méfiance, font des digressions et des diversions pour détourner les questions embarrassantes posées par le narrateur-enquêteur : « *Le regard en silence, quelque peu étonné. Prête l'oreille, semble-t-il... Mais dès les premiers mots, fait signe qu'il n'entend plus.* »⁴⁰¹ / « *Jorgensen se tait. N'aurait-il pas entendu ? La question était peut-être posée trop bas...* »⁴⁰² Ces comportements étranges et équivoques complexifient la tâche de l'enquêteur et font de Nolan un personnage mystérieux voire légendaire parce que les quelques informations extirpées sont flottantes, indécises, révélées sous la pression intransigeante d'un enquêteur très appliqué. « *Le caractère [de Nolan] et sa fâcheuse tendance à embrouiller les choses (...) aideraient à situer*

⁴⁰¹ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p. 136.

⁴⁰² Ibid, p.32.

l'origine »⁴⁰³ et le sens de l'intrigue, aideraient à comprendre les circonstances suspectes de la disparition. Donc la rétention des informations concernant sa personnalité est une stratégie narrative destinée à conserver le suspense, à dissimuler les révélations et les « inductions » pour que l'intrigue soit tout au long du récit un moment de tension dramatique qui captive l'intérêt du lecteur : « *Le roman policier (...) quoique généralement focalisé sur le détective enquêteur, nous cache le plus souvent une partie de ses découvertes et de ses inductions jusqu'à la révélation finale.* »⁴⁰⁴

⁴⁰³ Ibid, p.103.

⁴⁰⁴ Gérard, Genette, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1972, p.212.

D- L'enquête métaphysique

Dans son essai *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet affirme qu'un roman c'est avant tout une histoire mais il précise que sa signification dépasse l'anecdote, la transcende vers une vérité humaine profonde, une morale ou une métaphysique. Dans *La Jalousie* par exemple la description ne symbolise pas seulement des significations immédiates, mais elle préfigure aussi le sens profond de l'histoire et apporte une signification métaphysique globale : *La Jalousie* se lit comme un véritable périple dans un marasme sentimental, comme une odyssée spirituelle en quête de certitudes. L'intrigue qui crée la trame romanesque dépasse l'anecdotique, pour viser des perspectives universelles et une portée métaphysique qui transcendent le simple enchaînement des épisodes et le simple agencement des relations et des actions : la déchéance sentimentale, le doute, la trahison, la solitude, sont des significations existentielles qui se trouvent « hors-récit » parce que la construction romanesque de ce récit ne confirme pas ses significations profondes mais elle y fait allusion. Donc, il nous semble que la valeur et l'intérêt de ce roman se mesure aujourd'hui dans sa capacité à se détacher du récit, à réfléchir ce récit pour le dépasser.

On voit cette implication métaphysique dans *L'Inquisitoire*, qui est sans doute le chef-d'œuvre de Robert Pinget, la preuve de son savoir-faire. L'ensemble du texte, et la multiplication des énigmes concernant les personnages et les lieux, est enclose dans une vaste interrogation de nature métaphysique, cristallisée et reflétée dans un processus inquisitorial. Cette mise en examen est marquée par l'idiotie ou la ruse d'un domestique adepte des digressions et des diversions, un domestique dont la parole l'empêche de mourir, un domestique qui lutte contre l'épuisement pour ne pas disparaître définitivement avec la dernière syllabe. Ce personnage emblématique et problématique intrigue intensément le lecteur qui accompagne ses réflexions, les informations nombreuses et suspectes qu'il prodigue et essaie inutilement de reconstituer à l'aide des noms propres et des plans manuscrits, le cadre géographique et sociologique du roman. Ainsi le déchiffrement et l'enquête importent plus que le contenu anecdotique du roman parce que le savoir prodigué se distingue par une surabondance déroutante et par des interprétations équivoques. Ceci nous amène à penser que l'aspect informationnel de l'intrigue ne favorise pas l'éclatement de « la vérité » et l'éclaircissement de l'énigme de la disparition mais c'est plutôt l'enquête, qui se base sur les interconnexions et sur les relations entre les lieux et les personnages, qui pourrait éventuellement élucider le

mystère initiale de la disparition. Or cette même enquête est difficile à mener et il est difficile aussi d'en tirer quelques conclusions probantes parce que toute l'intrigue est noyée dans un monde inextricable, dans une forêt de noms et de lieux où les réminiscences du domestique sont des bribes indéchiffrables, incohérentes, qui expriment une philosophie de l'aliénation. *L'Inquisiteur* a une vocation métaphysique qui vise l'appréhension globale de l'existence : la solitude, le besoin de communiquer, le sentiment de culpabilité, la misère de l'homme sont des thèmes profonds inscrits dans le récit. Warrilou en 1992 incarnait le personnage du domestique dans une pièce de théâtre. Il avait une angoisse existentielle et une humanité touchante qui débordent largement l'idée répandue selon laquelle les personnages du nouveau roman sont dépourvus d'une psychologie et qu'ils sont des automates conditionnés sans aucune vision existentielle. La banalité apparente du dialogue ne dépouille pas l'intrigue de sa fonction première celle d'intriguer et de passionner le lecteur parce qu'elle est porteuse d'une synergie métaphysique cachée : la masse indifférenciée des informations, les passages descriptifs, les digressions oiseuses du domestique et le prétexte policier se combinent pour donner à ce personnage un aspect mystérieux, qui aura des répercussions sur la nature de l'intrigue qui semble être aussi imprimée et imprégnée par ce mystère existentiel qui caractérise le domestique. Donc, il nous semble que le dialogue inquisitorial n'est pas un leurre pour favoriser simplement l'émission de la parole mais c'est un système narratif bien rôdé qui donne de la profondeur existentielle au personnage et donne à l'intrigue qui se base sur une histoire policière un aspect passionnant qui attire l'attention du lecteur.

Enfin, au terme de cette analyse consacrée à l'étude de l'enquête dans le nouveau roman, une étude qui a permis de mettre en évidence les éléments structurant voisins de ceux du récit de détection, on peut dire que la structure multiple, diverse, subversive ne réduit pas les textes du nouveau roman à des traités formels où prédomine le jeu de l'écriture, mais cette étude aurait le mérite de souligner un enjeu fondamental du nouveau roman : l'aspect passionnant de l'intrigue. Se demander qui a tué Jacqueline dans *Le Voyeur* ou qui a tué Jamila dans *La Mise en scène* n'est pas une question formelle ou un prétexte d'écriture mais c'est l'essence et le centre du texte autour duquel gravitent tous les procédés d'écriture qui jouent un rôle important dans l'inscription de l'intrigue dans le registre des pulsions et des affects. Cette comparaison doit pourtant être nuancée et une objection contre cette interprétation comparative s'impose ici. L'enquête est fondée d'une manière générale sur la prédominance du

raisonnement logique tandis que les récits du nouveau roman affirment la primauté de la sensation sur toute vérité abstraite.

E- Jubilation formelle et quête sémantique

On sait maintenant l’empreinte des schémas narratifs du roman policier sur le nouveau roman, une empreinte qui s’éclaircit encore plus si on considère les convergences « post-modernes » qui caractérisent ces deux catégories de littérature. De nombreux critiques ont expliqué que la nouveauté est le seul contenu authentifiable du nouveau roman et que l’exhibition des signes de la modernité devient un des moyens qu’utilise le nouveau roman pour s’affirmer et s’identifier. Le contournement des rubriques interdites et le style néo-romanesque s’inscrivent dans cette logique qui tend à confirmer l’hypothèse de la modernité narrative. A l’instar du roman policier, la profondeur méta-narrative des histoires, les divers jeux sémantiques, le discours implicite, l’omniprésence du mensonge, de la fiction et la mystification inscrivent le nouveau roman dans une réflexion post-moderne.

En effet, la construction du mensonge par exemple semble se produire dans plusieurs nouveaux romans ; le domestique dans *L’Inquisiteur* ou le traducteur de l’ingénieur dans *La Mise en scène* incarnent cette image, une incarnation structurelle puisqu’elle élabore le contenu romanesque. *L’inquisiteur* et *La Mise en scène* sont étoffés par les mensonges successifs des personnages à tel point que la croyance dans le faux devient la seule certitude de la narration. Cette croyance que tout est faux, fictif et illusoire est particulièrement renforcée par cette manie à juxtaposer des versions différentes d’un même fait, sans que le lecteur soit sûr de leur validité et de leur rapport avec la « vérité ». Même l’enquête cesse d’être simplement la reprise d’une topique policière dont l’objectif est d’élucider l’ambigu pour intégrer un processus romanesque général qui intrigue indirectement et qui passionne implicitement. La profondeur du récit qui parle de lui-même, l’esthétique formelle qui délivre le contenu de l’histoire réclament un lecteur qui soit plus attentif aux effets formels que dans le cas d’une lecture de récit réaliste. Mais ceci ne signifie pas que le sens de l’intrigue est absent ou que les enjeux esthétiques du texte éclaboussent ses enjeux sémantiques, mais cette modernité dans le nouveau roman entraîne le lecteur à lire plusieurs textes en un, à décrypter plusieurs niveaux dans un même texte. La matérialité du texte est mise au service d’un éclaircissement herméneutique difficile ; les effets structurels, la reprise d’éléments déjà rencontrés et les jeux d’allusions se réunissent pour que le sens de l’intrigue soit recherché et non délivré. Cette quête sémiotique est stimulée par des procédés formels qui œuvrent grâce à une opacité intrinsèque à développer chez le

lecteur l'envie de chercher le non-dit, le non-formulé. Dans *La Jalousie* par exemple le lecteur est frappé, stimulé par la métaphore du mille-pattes. Sans que rien ne soit dit par la narration, le lecteur, décodant la métaphore de l'écrasement du mille-pattes qui dit symboliquement et secrètement l'accomplissement de l'union sexuelle entre A... et le voisin Frank. De ce fait, il nous paraît que la lecture de ce livre réalise une jouissance intellectuelle bien plus qu'une simple adhésion à une histoire romanesque. Les tropismes allusifs, la quête des signes, l'enquête policière intègrent le texte dans une logique ludique où la compréhension de l'intrigue s'assimile à un jeu rationnel mais jouissif. Ce jeu qui s'intéresse de près à la matérialité de l'histoire, à la texture du récit ne font pas oublier le sens de l'intrigue qui continue inexorablement à susciter l'intérêt toujours croissant du lecteur.

Parmi ces aspects formels on peut citer l'intertextualité qui fait mobiliser la culture du lecteur pour accéder à la signification implicite du texte. Dans *La Mise en scène* par exemple le sens de l'intrigue reste en latence si le lecteur ne vient pas le compléter avec sa culture et ses connaissances du monde arabo-musulman qui lui permettent de décoder l'allusion intertextuelle. L'intertexte reste une virtualité du récit, une virtualité dont l'éclaircissement et l'actualisation facilitent beaucoup la circonspection de l'intrigue. Aussi quand l'administrateur du *Maintien de l'ordre* décrit-il la vieille ville arabe (p.43), il ne cite pas son nom mais permet au lecteur d'y penser, dans un mouvement de jubilation et d'imagination intellectuelle passionnant. Il n'y a pas imposition mais suggestion : l'initiative est laissée au lecteur de compléter ou nom le sens latent. La recherche des indices, l'enquête policière, l'intertextualité représentent la composante réflexive du texte, une composante de quête particulièrement passionnante parce que la recherche de l'intrigue quand elle s'appuie comme c'est le cas dans le nouveau roman sur des éléments pourvoyeurs de jouissance intellectuelle, elle devient aussi un moment de délectation et de satisfaction.

Dans *L'Inquisiteur* aussi la quête sémiotique, qui est liée au constat d'une composition inquisitoriale, devient plus détectable parce qu'elle est infiniment ludique quand on voit ce jeu de tensions entre un domestique et un inquisiteur. Devant le nombre incalculable d'informations, le lecteur tente de réaliser des connexions, des entrecouplements, des assemblages, des filiations, il est à l'affût de preuves, de pistes et d'indices qui ont une résonance explicative de l'intrigue. Il se débat passionnément entre réseaux, références, effets de composition. Le lecteur de l'enquête brise la

linéarité « classique » de l'intrigue au profit de cette relation ludique et particulièrement captivante avec le texte romanesque.

Le narrateur dans *L'Échec de Nolan* est une instance neutre, passive qui se contente d'enregistrer les versions différentes et parfois contradictoires de la disparition de Nolan. Entre l'hypothèse d'un accident ou d'un homicide, le texte vacille entre quatre rapports qui délivrent des « vérités » différentes et des versions divergentes qui ne simplifient pas la démarche sémiotique. Les possibles sont multiples, l'histoire n'est pas une, l'intrigue n'impose pas une vérité mais promeut la recherche toujours recommencée d'une solution éclairante qui n'advient pas. L'intrigue nourrit l'indicible, cultive le mystère et ne révèle pas la personnalité toujours inaccessible de Nolan et n'éclaircit pas les circonstances de sa disparition. Le récit est problématique parce qu'il est bâti sur une intrigue qui ne dit pas « la vérité » mais qui s'applique à embrouiller les pistes pour que la vérité soit dans la quête et non dans la finalité. Toujours est-il que la vérité dans ce récit ne siège pas dans le discours d'une instance supérieure mais elle est inscrite dans la mosaïque des informations nombreuses et différentes que délivrent les quatre personnages interrogés par l'enquêteur. Le discours du narrateur ne constitue pas une parole d'autorité. On est perdu dans les paroles subjectives et tâtonnantes des personnages. Cette perte amène le narrateur à la fin du récit à se dédouaner totalement par rapport au récit, laissant le lecteur avec ses doutes et avouant l'échec cuisant de son enquête : « (...) rien de particulier ne s'est produit. Les gens vont et viennent, repartent, reviennent, on ne prête guère attention à eux »⁴⁰⁵ Le lecteur se trouve ainsi dans l'obligation d'imaginer la suite, de prolonger le texte romanesque qui le laisse sur une aporie interprétative. Ce désengagement du narrateur, sin incapacité à résoudre l'énigme couronnent en quelque sorte le fait que la vérité n'est jamais donnée de façon monolithique et sûre et montre aussi que l'intrigue est au service d'un mécanisme qui laisse le lecteur aux affres de la dialectique. Le sens de l'intrigue n'est pas une vérité objective, n'est pas homogène mais c'est une tension dialectique vers le vrai à partir des parcelles de vérités subjectives qui affleurent dans le dialogue inquisitorial ente l'enquêteur et les quatre autres personnages principaux du récit. La solution dans ce roman, l'éclaircissement de l'énigme et la levée des ambiguïtés se trouvent annulés en quelque sorte par la pluralité des possibles. La quête sémiotique de

⁴⁰⁵ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p. 167.

l'intrigue ne rétablit pas « la vérité » d'un fait mais elle fait naître un peu de vrai à partir d'une multiplicité d'erreurs, de versions et de démarches erratiques.

Au terme de ce parcours, il convient de dire que les directions et les scénarios contradictoires et différents qui émaillent tout nouveau roman le définissent comme une tension et non comme un état. Comme si la vérité est une entité fuyante, toujours à conquérir, comme si le roman se refusait de délivrer une vérité qui aurait éclairci les apories soulevées par l'intrigue, pour contraindre le lecteur à chercher toujours plus le sens des choses. Tel nous semble être l'enjeu de la reprise du motif policier par le nouveau roman ; une reprise comprise comme une tension vers une éventuelle élucidation, comme une invitation itérative du questionnement et non comme clôture du sens. Les doubles, les symétries, les reflets, les mises en abyme, les parallèles et les dualités, tout l'imaginaire thématique et structurel de l'univers policier constitue un des effets de sens les plus puissants de la fiction dans le nouveau roman. Enfin nous soulignons que la matrice policière, réemployée obsessivement par le nouveau roman, est inséparable d'un processus spéculaire, d'un vertige sémiotique envahissant, où se donnent à lire les déploiements d'identité et de versions instables, mouvantes et divergentes.

7- L'introuvable identité

La dissémination du modèle policier dans le nouveau roman ne constitue pas une simple reprise parodique. Au-delà de l'ironie, ce modèle se met au service des premières intentions de « l'ère du soupçon » en littérature. Il ne s'agit pas de réécrire ou de ré-inventer ce modèle d'une manière joyeusement démystificatrice, mais il s'agit de s'approprier les tropismes et les règles du genre policier afin de mettre en évidence la constitution précaire de l'identité moderne (incompréhension du monde, saturation des signes, langage inarticulé, peur, vide...) Le genre policier s'offre comme le modèle narratif idéal pour révéler l'aspect ambigu et lacunaire de l'intrigue. Cette conjonction constructive entre le roman policier et le nouveau roman correspond à une phase d'écriture travestie par l'omission, l'absence et caractérisée par une volonté narrative délibérée de mettre à l'écart le principal, c'est-à-dire l'événement. L'intérêt de la matrice policière apparaît donc dans son aptitude à représenter un type de récit qui naît de et dans l'omission, dans la confrontation à un manque primordial, dans le silence ou la perturbation incessante de la parole (*L'Inquisiteur*), dans l'effacement des identités (*L'Échec de Nolan*), dans le brouillage et la quête impossible du vrai (*La Mise en scène*). En dépit de sa codification originelle, le modèle policier dissipe l'hypothèse qui dit la rigidité et l'austérité de l'intrigue dans le nouveau roman. L'enquête, l'énigme, la recherche des indices, l'obstruction de la vérité, l'interrogation identitaire investissent le nouveau roman et font de l'intrigue une composante narrative et dramatique pleine de suspense où le sujet est scindé de son objet. La faille, l'incompréhension demeurent au beau milieu de la saturation indicielle et maintiennent par le maintien du vide le potentiel passionnant de l'intrigue, un potentiel axé sur l'aboutissement zéro de l'interrogation identitaire et sur la tension dramatique que propagent les récits du nouveau roman.

Dans *Le Voyeur*, par exemple, les indices pullulent le tissu romanesque mais l'identité du coupable s'enfuit dans l'indicible. L'interrogation identitaire se renouvelle, ne cesse de se rouvrir, se meut dans une intrigue dont la trame rebondissante et décousue interdit l'identification du coupable, c'est-à-dire le meurtrier de Jacqueline. Le même phénomène d'obstruction se répète dans *La Mise en scène* ; les indices matériels, la topographie de la piste minière, les coutumes des hommes de la tribu, l'intrication des histoires font que l'identité du meurtrier soit à jamais inexplorée. L'identité de Nolan se présente aussi comme complètement fracturée, les témoignages

rapportés par le narrateur ne font qu'accentuer le mystère au lieu de conduire vers ce qui s'est réellement passé. La compréhension progressive de ce qui s'est passé avant et pendant la chute tragique de l'avion. L'histoire racontée inclut des failles et des blancs sur le plan de la narration qui perdurent jusqu'à la fin du récit. Au lieu d'éclaircir l'identité du disparu, l'intrigue se présente comme un mécanisme qui va cristalliser l'identité du disparu en une « légende » qui va montrer l'inefficacité de la recherche et l'inutilité de l'enquête que mène scrupuleusement le narrateur.

La fiction débouche sur le vide, démantèle l'illusion référentielle et dessine des identités friables, fracturées. Dans le nouveau roman, le modèle policier n'endigé pas et ne réduit pas l'incompréhension initiale par « l'ultime bouclage nominal » mais c'est un modèle qui est récupéré pour dynamiser l'intrigue et pour lui octroyer un potentiel dramatique très passionnant. La quête qui définit substantiellement ce genre favorise le déploiement attractif, affectif d'une histoire qui foisonne tous azimuts et qui arpente des directions très variées du fait que la quête ait un potentiel spéculatif réversible qui ouvre la porte à toutes interprétations possibles.

Cette richesse hypothétique qui abolit l'unicité sémantique et l'identification identitaire nous amène à penser que l'intrigue du nouveau roman ait un comportement autotélitique puisque le but de la quête s'enlise souvent dans une myriade de réflexions, dans un tissu inextricable d'hypothèses où le brouillage initial peine à se dissoudre. Mais l'aspect autotélitique de l'intrigue ne signifie pas sa mort, au contraire, par l'absence de but, elle se renouvelle perpétuellement, régénère indéfiniment, se cherche sans cesse dans un mouvement de quête passionnant, attrayant bien qu'il soit cyclique et bien qu'il soit noyé dans un monde objectale. Sans prétention au sens ou à la vérité, l'intrigue n'est pas inerte, elle est vivante, éclatante, tendue vers l'avant, pourvoyeuse d'émotions, férue de tensions, productrice de sensations, entre peur, suspense, attente, curiosité, le lecteur éprouve un attachement viscéral et sentimental aux histoires du nouveau roman bien que le montage et l'arrangement d'éléments narratifs pré-fabriqués dissimulent le potentiel passionnel et intrigant de l'histoire racontée. Ecrire l'intrigue dans le nouveau roman vise un but sans l'atteindre, désire la refondation d'une identité mais il en trace seulement l'esquisse ; le sens de l'intrigue se trouve incarné dans la recherche passionnante et inépuisée d'une solution, d'une vérité, d'un scénario final ou d'une hypothèse plausible et vérifiable qui ôterait le mystère et dévoilerait le secret d'une réalité jalousement cachée. Le sens de l'intrigue s'acquiert à l'orée de la quête, à la lisière d'une reconstruction sémantique laborieuse mais passionnante, une

reconstruction progressive, répétitive mais qui ne résout pas la crise identitaire. Cette identité est mise sous le signe de l'inter-dit et c'est précisément la raison qui explique le déploiement de l'écriture et la ramification de l'intrigue policière. Dans *La Mise en scène* par exemple l'ingénieur européen ne pratique ni son métier ni son enquête de façon libre et souveraine. Il est accablé par un paysage menaçant, une culture aux coutumes différentes, une langue inaccessible. Il est aux prises d'un environnement interdit, perdu dans l'entrelacs d'une culture étrangère, noyé dans le vertige abyssal du langage. Durant cette expérience dangereuse et palpitante il est isolé, exilé, désorienté, interdit de s'immiscer dans les lois secrètes de la tribu, interdit en tant que « profane parmi les musulmans, occidental parmi les non-européens ». Polyphonie, dialogisme, intertextualité, langage oblique, altéré, allusif, concourent pour livrer une intrigue qui crée un désordre verbal et sémantique, qui nourrit les hypothèses et qui réduit les significations figées pour favoriser l'éclatement en mille morceaux de l'identité d'un meurtrier dont le spectre plane dans toute l'histoire, un spectre qui menace perpétuellement le protagoniste qui se sent lui aussi en danger, prêt à subir le même sort tragique que son prédécesseur à moins qu'il ne mette fin à ses intentions malveillantes.

Outre l'identité introuvable, l'intrigue du nouveau roman passionne intensément le lecteur par l'omission volontaire ou non d'une action importante ou d'un épisode central. Cette omission connue sous le nom de « paralipse » est largement utilisée par le roman policier et souvent reprise par les nouveaux romanciers.

8- La question de la paralipse

Généralement, on sait que l'intrigue du nouveau roman ne présente pas les faits ou les actions des personnages de façon ordonnée, cousue et complète. A lire ces types des récits on s'aperçoit rapidement que la narration est ambiguë, que le sens est hermétique et que cette difficulté herméneutique provient de « *l'omission d'une (...) action ou pensée importante du héros focal (...) que le lecteur choisit de dissimuler au lecteur.* »⁴⁰⁶ Robbe-Grillet a utilisé ce procédé à plusieurs reprises. Dans son roman *Le Voyeur*, le narrateur a omis de signaler qui et comment le meurtre de Jacqueline a été perpétré. Le récit de l'enquête est établi par Mathias, un enquêteur acharné qui livre les détails d'un long périple dans son île natale sans qu'affleurent, à première lecture, les signes ou les indices de sa culpabilité. Cette non-reconnaissance initiale est la conséquence d'une stratégie narrative basée sur l'omission volontaire de l'épisode important de l'assassinat qui se situe au niveau de la page 88. La présence de la paralipse est patente. Le lecteur est aux affres d'une « écriture blanche ». L'action principale est évincée, le lecteur est désorienté bien que des signes directs de la culpabilité de Mathias soient parsemés dans le récit. La page 88 ouvre une brèche dans la compréhension de l'histoire et dans l'enchaînement logique de l'intrigue. Seul un « relecteur » informé et averti pourrait éventuellement résoudre la solution du mystère et esquisser certaines hypothèses qui soient plus au moins fondées et cohérentes. La paralipse dans ce récit et contrairement à la majorité des romans policiers n'apparaît pas au moment de la révélation finale, l'exhibition de l'omission est ardemment attendue par le lecteur, assoiffé de découvrir les circonstances du meurtre mais l'omission se perpétue, le suspense devient intenable et l'intrigue devient le berceau d'une émotion intense vécue par un lecteur qui veut percer le secret du meurtre. Ainsi l'omission devient-elle la voie obligée pour savourer le récit d'une enquête tendue vers une information qui n'advient pas, qui transgresse les frontières textuelles de l'histoire racontée.

Claude Ollier reprend un dispositif narratif similaire. Or la paralipse ne concerne ni l'identité du coupable ni le comment du crime mais elle touche principalement « *le pourquoi qui est désormais l'objet de l'attention* »⁴⁰⁷ En effet, ce qui intrigue le plus dans *Le Maintien de l'ordre* de Claude Ollier c'est le mobile de la traque perpétuelle que subit l'administrateur européen. Le pourquoi de cette surveillance entreprise par

⁴⁰⁶ Gérard, Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p.212.

⁴⁰⁷ Uri, Eisenzweig, *Le récit impossible*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p.291.

deux policiers – Perez et Marietti – reste un mystère inexploré et semble être évincé du tissu narratif. Le récit de l'enquête ne retrace pas l'histoire d'un crime rétrospectif mais il est le récit d'une attente, d'une arrestation qui paraît inéluctable parce que tout concourt pour dire son imminence ; l'écriture, la description, les sentiments du narrateur, l'agencement des épisodes, favorisent le suspense mais n'expliquent pas le sens de cet harcèlement qui inquiète l'administrateur et qui instille chez le lecteur un sentiment d'angoisse permanent. Le roman se clôt sur une béance sémantique et la paralipse comprise comme omission n'a pas été comblée.

Or, il nous semble que la paralipse peut être générée par une intrigue qui se veut complète, riche d'informations où rien n'est laissé au hasard, où tout est dit, tout est exploré, tout est décrit. Cette exhaustivité apparente cache un masque sémantique viscéral. Il est d'ailleurs significatif que dans *L'Inquisiteur* de Robert Pinget l'abondance des informations n'exclut pas la présence inévitable d'une omission principale celle de la disparition de l'intendant du château. Le flot des informations que donne le domestique n'évince pas l'omission fondatrice du récit parce que tout est mis sous le signe du doute, parce que tout est flou et faux. Les aléas de la disparition ne résident pas dans le non-dit mais dans le trop-plein d'informations dont la vérité est sujette. Le récit de la disparition se trouve inscrit dans un inquisiteur détaillé et pourtant remis en question. Les masques de l'écriture, les digressions, les mensonges faussent le savoir, complexifient l'enquête et problématisent l'histoire de la disparition. La paralipse provient d'un surplus d'informations qui ne favorise pas l'élucidation du mystère bien que rien ne soit caché au lecteur. L'intrigue n'omet rien et ne révèle pourtant rien, elle suscite l'intérêt parce qu'elle provoque une curiosité qui se rabat sur une texture étouffée dans la perspective de voir dans ce tissu informatif une piste qui soit fiable, une donnée qui soit véridique. L'éclatement et la nature problématique des informations n'endignent pas l'omission mais provoquent plutôt l'incompréhension et accentuent plutôt le doute qui rendent l'intrigue plus passionnante au lieu d'être un simple compte rendu narratif d'une histoire rétrospective.

Le doute que provoque la paralipse plane sur d'autres récits du nouveau roman mais de façon différente. Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple le lecteur est au cœur des pensées négatives de la victime. Il partage ses angoisses et ses incertitudes, accompagne ses peurs et découvre ses idées les plus intimes qui révèlent le plus souvent une psychologie friable, aux prises d'une frayeur interminable : «*Mais combien de temps se prolongerait l'attente ? Rien ne permet de croire à l'imminence de*

l'événement, ni même, somme toute, à sa simple probabilité. »⁴⁰⁸ Cependant l'immersion dans l'esprit de l'administrateur ne facilite pas l'éclaircissement du secret mais intensifie le mystère et accentue le suspense. Les informations requises sont impuissantes, inefficaces et n'endiguent pas la paralipse. L'intrigue est porteuse d'une faille sémantique incombée ; la nature des informations pose problème et dénote la vanité de la révélation et l'importance génératrice de l'omission. Le lecteur ne fait que constater, incapable d'utiliser les informations mises en avant par le texte et demeure dans la même position d'ignorance initiale, une ignorance fondée sur une omission abyssale, fondatrice et perpétuelle.

L'étude de la paralipse qui fonde structurellement le roman policier souligne bien que l'intrigue du nouveau roman est une quête passionnante qui vise à combler un vide sémantique incompensable. Le meurtre de Jacqueline, l'assassinat de Jamila, la disparition de Nolan, la traque de l'administrateur ou la jalousie du mari sont comprises comme des omissions sur le plan interprétatif et sémantique qui nécessitent un éclaircissement, une démarche opaque et explicative que l'intrigue obstrue par les glissements, les digressions, les descriptions oiseuses, les réflexions inutiles et l'enchaînement décousue et incohérent des événements et des épisodes. La conservation du mystère est en relation avec le maintien de la paralipse, un maintien stratégique qui fait de l'intrigue une composante narrative et dramatique émouvante et passionnante.

⁴⁰⁸ Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, p. 15.

9- Analogie ou fausses pistes

A- Analogies

Il paraît que l'intrigue du nouveau roman ait un engouement irrésistible pour les formes policières. Cet engouement s'explique par la flexibilité d'annexion inhérente au genre romanesque. Une flexibilité qui lui a permis de jeter son dévolu sur la structure policière. L'acclimatation littéraire et l'usage de la trame policière par le nouveau roman est une tendance post-moderne qui vise non seulement à monter les artifices de la « fabrication littéraire » mais il nous semble que cette récupération ou annexion visent à dépolssiérer l'intrigue du nouveau roman de sa prétendue froideur, de sa tiédeur formelle. Dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet par exemple l'agencement habile du livre aboutit à une énigme, à une histoire qui attire sensiblement le lecteur. Le mariage entre une matière policière et l'exclusion du langage romantique crée un univers étrange et mystérieux. Un voyageur dénommé Mathias se rend dans son île natale dans la perspective de vendre des montres. Pendant son séjour il commet un crime sadique. L'intrigue n'éclaircit pas ce crime et le lecteur sort de cet univers perplexe car le meurtre n'est jamais avoué, décrit ou raconté. On peut le deviner par le biais des rêves, des fantasmes du voyageur, ou par les interprétations multiples, différentes et mal fondées des autres personnages. L'énigme et l'enquête structurent le récit, lui donnent une profondeur sémantique incontestable et suscitent un suspense intenable et insoutenable.

Cette annexion est fondée sur un second effet qui réalise la conjugaison entre le roman policier et le nouveau roman. Cet effet est celui de la compensation : l'intrigue policière offre au nouveau roman une ossature narrative grâce aux impératifs d'une énigme axée sur un vide sémantique central. Cet effet de compensation que l'on retrouve par exemple dans *Le Voyeur* où l'espace du roman se tisse autour d'un trou (p.88) sauve le récit qui risque de perdre ses repères et sombrer dans des considérations textualistes et formalistes qui auraient probablement signer la fin de l'histoire avant son commencement. Borges explique cette mission salvatrice de la matrice policière lorsqu'il avait écrit ceci « *Que pourrions-nous dire pour faire l'apologie du roman policier ? Ceci, qui est évident et certain : notre littérature tend au chaos. On tend au vers libre parce que c'est plus facile que le vers régulier ; en réalité, c'est très difficile. On tend à supprimer les personnages, les intrigues, tout est très vague. A notre époque,*

*si chaotique, il y a quelque chose qui, humblement, a gardé les vertus classiques : l'histoire policière. »*⁴⁰⁹

Un troisième phénomène prolonge et creuse les deux effets précédents et marque l'analogie profonde entre le roman policier et le nouveau roman. C'est l'effet de la connivence. Cette connivence est perceptible du moment que le nouveau roman emprunte à la structure policière l'idée selon laquelle toute écriture est un voyage, toute lecture est une quête. Ludovic Janvier avait souligné cette identification et pensait même que cette analogie, devenue hégémonique ne peut s'estomper qu'avec la disparition du récit lui-même.⁴¹⁰ *Le Voyeur* de Robbe-Grillet cultive cette connivence puisque le récit est présenté sous la forme d'une enquête, une enquête où prolifèrent les témoignages et les pièces à conviction. C'est vrai qu'il ne s'agit pas vraiment d'une intrigue proprement policière dans la mesure où elle récuse l'enchaînement logique des actions et l'éclaircissement final des apories et c'est vrai que vers la fin on n'est pas sûr qu'un crime a été commis, toute assurance nous est enlevée, mais il nous semble quand même que l'intrigue de ce récit est porteuse de références « policières » qui lui donnent son aspect attrayant et fascinant. La constellation des objets les plus hétérogènes (les cigarettes, la cordelette, la coupure de journal, la photo...) constitue précisément un syntagme indiciel en rapport avec la culpabilité tant refoulée de Mathias qui ne peut s'empêcher de retrouver partout les objets se rattachant à son « crime » et d'entendre des bruits annonçant et rappelant la scène du meurtre.

Si des liens se tissent entre le nouveau roman et la littérature policière et si l'ensemble de ces facteurs (annexion, connivence, compensation) facilite cette identification relationnelle, il n'en demeure pas moins vrai que cette relation apparente constitue une fausse piste. Cette analogie dans les structures, cette fascination pour le récit policier dissimulent en réalité une profonde dissymétrie.

⁴⁰⁹ Jorge Luis, Borges, « Le conte policier », dans *Autopsies du roman policier* (textes réunis par U. Eisenzweiz) U G E, coll. 10 / 18, 1982, p.304.

⁴¹⁰ Voir son essai influent *Une parole exigeante*, Ed. De Minuit, Paris, 1965.

B- Retournements

On a vu que l'intrigue ressemble à plusieurs égards à l'intrigue policière et c'est cette ressemblance qui fait le charme attractif et le caractère passionnant de cette intrigue. Mais on connaît aussi les réticences émises par certains nouveaux romanciers qui ont décliné ce rapprochement et ont clairement avoué la disparité et le conflit entre ces deux types de littérature. S'adressant à Jérôme Lindon qui voulait recouvrir le texte *Les Gommages* d'une Jacquette illustrée d'une photographie policière, Robbe-Grillet disait à ce propos : « *J'y ai réfléchi, ta proposition de sujet délibérément policier présente trop de dangers.* »⁴¹¹ Les raisons de cette démarcation délibérée sont nombreuses. Des considérations éditoriales, institutionnelles et narratives conditionnent cet éloignement, bien que ces textes se trouvent inévitablement attirés dans une matrice de lecture et d'écriture typiquement policière. Cette dissymétrie s'explique également par la non-résolution de l'énigme posée initialement par le texte.

Dans le nouveau roman et contrairement au récit policier canonique, l'énigme transcende les limites textuelles et ne s'éclaircit pas avec la fin du récit, elle reste encore un problème à résoudre et stipule un travail d'imagination qui déborde les contours de l'intrigue. Dans le récit policier la clôture est une « séquence textuelle » qui attire l'attention des lecteurs qui s'empressent à lire les romans policiers pour découvrir le dénouement, qui devient un lieu de fixation et d'attraction inéluctable. Guy Larroux écrit à ce propos qu'il :

« *suffit d'observer un lecteur de romans ou de s'observer soi-même pour se rendre compte que l'attraction et la certitude d'une fin conditionnent sérieusement le fait de lire des romans. Qui n'a éprouvé qu'on est généralement moins enclin à lire un récit dont on connaît déjà le dénouement ou dont on sait qu'il ne se dénoue parce qu'il est inachevé.* »⁴¹²

La différence se situe également au niveau de la clôture du texte qui « renvoie à la clôture du sens »⁴¹³, dans la mesure où l'aboutissement et le dénouement sémantique de l'histoire racontée sont souvent mis en exergue à la fin d'un récit policier alors que dans le nouveau roman on assiste plutôt à un éclatement sémantique qui inhibe « le sens

⁴¹¹ Lettre de Robbe-Grillet à Lindon, le 11 septembre 1953, archives Editions de Minuit, in A. Simonin, Les Editions de Minuit (1942-1955) : le devoir d'insoumission, Paris, IMEC, 1994, p.458.

⁴¹² Guy, Larroux, *Le Mot de la fin*, coll « le texte à l'œuvre », Nathan, Paris, 1995, p.5.

⁴¹³ Ibid., p. 40.

unique ». « *Les possibles [ne] se réduisent [pas]* »⁴¹⁴ mais elles se multiplient et débouchent sur une pluralité d'hypothèses qui font que l'intrigue ne soit pas un simple support narratif, une simple trame diégétique mais un tremplin spéculatif, une plateforme pourvoyeuse d'hypothèses et une source intarissable de scénarios imaginés qui transgressent les limites posées par le récit. Dans *L'Échec de Nolan*, par exemple, la fin du récit est beaucoup plus ambiguë que l'incipit. Les quelques certitudes initiales qu'on avait sur la personnalité de Nolan se dissipent « *à mesure que l'histoire se déroule* »⁴¹⁵ et on arrive à la fin du récit en ayant un sentiment de déception car ni la personnalité du disparu ni les circonstances de sa chute ne sont éclaircis. On a plutôt en tête des témoignages qui se contredisent et des détails pour le moins suspects qui ne font que fortifier la verve spéculative du lecteur.

Dans *Quelqu'un* de Robert Pinget la fin du récit n'est pas une clôture sémantique, c'est une ouverture hypothétique. On ne saura pas qui se cache derrière cette voix solitaire qui déploie un discours sinueux, tortueux et chaotique. Est-ce la voix du lecteur, ou celle de l'auteur ou bien la voix de quelqu'un, n'importe qui ? On ne sait pas, on voit seulement un personnage qui parle, qui parle encore et toujours, sans qu'une vérité éclairante vienne donner du sens à ce monologue solitaire. Cette voix qui parle et qui se parle à la quête inépuisée et désespérée d'un papier perdu, loin de nus révéler le sens de cette histoire qui relate le visage exact d'une journée ordinaire, dans une petite maison de famille où il ne se passe rien, brouille les pistes, multiplie les incertitudes et fait proliférer les hypothèses. Malgré le ton monotone de ce monologue solitaire, l'intrigue trouve un accent si féroce et si fort qu'il suscite chez le lecteur l'envie irrésistible de lire, le désir intrépide et irrévocable d'écouter sans fin un récit sans liens. Contrairement au roman policier, la fin de l'histoire dans ce livre n'est pas : « *un rendez-vous où se déciderait (...) une certaine forme de bonheur, d'euphorie ou de dysphorie* »⁴¹⁶ mais un lien de déception et d'impulsion qui signe la fin d'une écriture textuelle et le prolongement inévitable d'une spéculation imaginée, d'une méditation sempiternelle. Robbe-Grillet a exemplairement formulé cette disparité : « *Le plaisir du sens suspendu qui se résout en un sens totalitaire différent du plaisir du sens suspendu qui reste suspendu.* »⁴¹⁷

⁴¹⁴ Ibid., p.9.

⁴¹⁵ Ibid., p.9.

⁴¹⁶ Ibid., p.193.

⁴¹⁷ Robbe-Grillet, Cerisy, 1982, cité par J-Cl. Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Presses universitaires de Lyon, 1989, p.200.

Entre analogie et dissymétrie le nouveau roman vit un profond dilemme. D'une part, on ne saura passer sous silence sa parenté patente avec le modèle policier, une ressemblance structurelle si prononcée que l'intrigue s'engloutirait si on amputait les techniques et les structures policières du cadre romanesque. D'autre part, le dialogue et le clivage entre ces deux littératures ne sont pas négligeables. Le nouveau romancier se trouve ainsi tiraillé entre deux feux : il ne peut ni ignorer ni utiliser les techniques et l'esprit du récit policier. Il cherche alors une écriture et une démarche qui n'estompent pas radicalement le modèle policier mais qui cherchent à excéder cette topique de l'intention de viser autre chose. La reprise du modèle policier dans *Le Voyeur* par exemple ne cherche ni à imiter ni à parodier le genre policier mais plutôt à s'en servir dans le but inavoué de montrer un personnage en perdition, rongé par une culpabilité ancestrale et obsédante. Dans *Le Maintien de l'ordre* le suspense qui caractérise les romans à suspense dans l'univers policier ne constitue pas une reprise gratuite mais plutôt fonctionnelle dans la perspective d'animer l'intrigue et de lui insuffler une tonalité émotive et passionnante qui la sortirait de cette prétendue froideur qui lui est « injustement » imputée.

A l'image de Paul Auster qui pense que « le roman policier n'est pas quelque chose d'important »⁴¹⁸, les nouveaux romanciers écartent comme préalable la fausse question de l'analogie générique. Les doubles policiers, la saturation indicielle, la permutation d'identité, les miroirs formels, l'enquête et l'énigme... qui caractérisent le roman policier ouvrent la voie au nouveau roman à des vertiges métafictionnels, à une virtuosité formelle, à une intensité dramatique qui dessinent le contour d'une intrigue virtuose et pleine de suspense. Donc on ne parle plus d'une simple analogie qui soit réversible ou pas mais du policier comme origine dont la conséquence directe est une métafiction virtuose et une intrigue attirante.

En lisant de près les textes du corpus, le lecteur est en mesure de convoquer une focale policière dès lors que l'enquête, l'énigme des identités, l'investigation et l'interprétation investissent le monde romanesque et ouvrent les jeux des possibles. Le paradigme policier devient un point de vue, une manière de lire que l'on mette l'accent sur des œuvres où les traces sont explicites, affichés (*L'Échec de Nolan*, *L'Inquisiteur*) ou implicites (*La Mise en scène*, *Le Voyeur*) ou presque effacés (*La Jalousie*). De ce fait, on peut conclure que le policier est le double inversé mais irréversible du nouveau

⁴¹⁸ Paul, Auster, Gérard, Cortanze, *La solitude du labyrinthe*, Actes Sud, Paris, 1999, p.79.

roman : l'euphorie herméneutique, la quête des indices, l'éclatement des hypothèses que partagent communément ces deux types de littérature achoppent sur un aspect de disparité central qui les divise : la complétude sémiotique et la surprise finale du récit policier apparaissent comme l'autre absolu d'une conception de l'écriture basée sur les plaisirs de l'indétermination et de l'œuvre ouverte. Ce plaisir qui naît d'une tension entre analogie et disparité, rapprochement et éloignement, fascination et dénigrement, affecte l'intrigue qui se développe elle aussi un double mouvement de répulsion et d'attraction pour le modèle policier. L'exemple de *La Mise en scène* en témoigne parfaitement. Entre la narration de l'histoire d'un ingénieur chargé de tracer une piste minière et l'enquête implicite et fragmentaire que mène ce même ingénieur, l'intrigue passionne le lecteur par ce va et vient séduisant.

En somme il s'agit de comprendre deux choses ; l'une est que le nouveau roman hérite directement des motifs du récit policier sans que cet héritage aboutisse *in fine* à une identification parfaite et totale de ces deux catégories parce que le paradigme policier n'incarne pas l'identité profonde du nouveau roman, une identité basée sur l'ouverture sémantique de la clôture et le rejet indiscutable du dénouement. Le deuxième point sur lequel nous voulons insister c'est la complexité d'une intrigue qui est prise dans un système narratif où l'histoire racontée se joue avec les topiques du récit policier. Ce jeu est complexe, sa visée est ambiguë, l'exploitation des techniques policières est un mystère en soi ; on enquête, on recherche les indices, on recueille les témoignages, on fouille les lieux du crime et quand on arrive au dénouement, à la concrétisation réelle de la recherche « policière », on fuit les conclusions, on évite le dénouement et les déductions éclairantes, pour cultiver le mystère et multiplier les hypothèses. Cette fuite vers l'avant, ce débordement de sens font de l'intrigue un lieu de complexité spéculative : « *L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : les choses sont plus compliquées que tu ne le penses* »⁴¹⁹ Mais cette complexité n'inhibe pas le plaisir de la quête, le plaisir insatiable du savoir, ce plaisir qui ne s'éteint pas avec la fin du récit, qui perdure et qui rayonne au-delà du texte, faisant de l'intrigue un support narratif et un support spéculatif où passion et narration se conjuguent merveilleusement pour répandre un univers narratif qui ne répond pas seulement à des injonctions formalistes ou structuralistes en vogue mais qui

⁴¹⁹ M. Kundera, *L'Art du Roman*, Gallimard, Paris, 1995, p.34.

favorise aussi le foisonnement tumultueux de sentiments et de réactions multiples et diverses.

10- Dénouement ou clôture impossible

Dans la dramaturgie classique le dénouement répond aux apories posées par l'incipit, débrouille les fils, les tranche et les brise et satisfait aussi l'excitation du lecteur. La réponse se veut totale et exhaustive pour combler toutes les brèches et colmater tous les vides sémantiques afin de parer à toutes les spéculations. Cette réponse dénoue les complications, achève l'œuvre « *de deux manières : soit bien soit mal* »⁴²⁰ et dévoile par là les unités sémantiques qui étaient jalousement cachées par l'auteur. La résolution des problématiques, le dévoilement des secrets, l'apaisement des tensions et la clarification de l'intelligible sont les fonctions traditionnelles d'un dénouement « classique ». Dans le roman, ce dernier représente généralement le moment qui correspond à la fin de l'intrigue, d'une enquête, c'est le résultat d'une histoire, l'achèvement du récit. Cet achèvement irradie comme étant « le mot de la fin », où les hypothèses et les problématiques s'estompent au profit d'une fin infaillible qui nous est dictée par un auteur « autoritaire ».

Comme Paul Ricœur nous pensons que tout récit est une quête et que tout texte pose une interrogation et cherche souvent la résolution. Ce postulat trouve son illustration la plus aboutie dans la structure du roman policier. Brecht disait que la structure du récit policier avait la santé d'un schéma parce qu'elle réussit à concilier deux envies simultanées ; la première est celle de l'auteur qui vise à construire un objet fini et le désir du lecteur friand des solutions complètes et irréversibles. En effet, le roman policier est régi d'une fonction téléologique fondamentale qui oriente le récit de l'enquête vers une fin éclairante. Cette orientation est basée sur la fonction « modélisante » déterminante du commencement du texte qui implique un retour aux origines pour expliquer la situation qui pose problème dans l'histoire racontée. Souvent la mort ouvre le texte policier, un cadavre est découvert puis se multiplient les hypothèses et les raisonnements pour élucider le mystère de la mort. Le lecteur sait pertinemment qu'il y aura un dénouement, qu'il y aura une solution, que tout est écrit dès le début. Il est soumis à un « raisonnement pétrifié » qui va déboucher inexorablement sur une fin qui répond aux attentes du lecteur, à sa curiosité exaspérée. Cette structure éclairante qui certifie l'éclaircissement d'un secret initial limite l'élan spéculatif du lecteur qui n'entretient aucune identification avec le narrateur et pourquoi le faire d'ailleurs puisque tout est tracé antérieurement, puisqu'il est arrivé

⁴²⁰ Guy, Larroux, *Le Mot de la fin*, coll « le texte à l'œuvre », Nathan, Paris, 1995, p.7.

irréremédiablement en retard, comme le détective devant le cadavre. La découverte du cadavre signe le début d'un « récit à rebours » au cours duquel le lecteur éprouve l'envie de savoir tout ce qui est voilé, sans craindre que ce savoir soit oblitéré parce qu'il sait, au regard des garanties offertes par le contrat de la lecture policière, que la fin va combler les brèches et suturer les béances. L'aspect accompli du texte et la nature de l'excipit inscrivent ce désir téologique dans une position confortable, sans peur d'une quelconque déception. La structure policière classique est close, extrême, irréversible et cette irréversibilité est la conséquence d'une narration finale, inflexible qui s'opère, comme le remarquait si justement Guy Larroux, au niveau du récit et au niveau du discours lorsque le détective prend la parole à la fin du roman pour terminer le texte, épuiser le sens et exercer une sorte de « diktat auctorial » sur le lecteur. Cette autorité apparaît quand l'auteur accorde à son narrateur le privilège de clore le récit sur une hypothèse ou scénario particulier sans qu'aucune voix de contestation ne s'élève pour nuancer ou contredire ce scénario, aucune réplique n'est possible, les personnages sont réduits au silence à l'image du lecteur qui ne peut remettre en question la véracité ou la fiabilité de la solution trouvée subissant ainsi la force autoritaire de l'auteur.

La solution est univoque et se présente comme la seule issue possible au mystère. Depuis la clause il ne reste au lecteur qu'à rebrousser chemin sur la trace des indices textuels pour comprendre le processus de l'éclaircissement, ce qui appuie l'idée de la « fonction modélisante de la fin » d'après les termes célèbres de Louri Lotman. Ce retour en arrière rend lisible l'ensemble du texte policier et résout au passage certaines ambiguïtés anecdotiques rencontrées au cours du récit. Le plaisir de la reconnaissance rétrospective maintient l'idée répandue selon laquelle le lecteur du roman policier est fasciné par la fin où se trouve la solution tant espérée. Cette fascination est partagée, montre que l'intérêt manifeste pour le genre policier réside en réalité dans ce sentiment irrévocable et tenace de connaître la fin. Cette unanimité dévoile la fonction « phatique » du roman policier, cette fonction dont « le but étant avant tout d'assurer et de renforcer euphoriquement un consensus social implicite ». Le roman policier dans sa forme classique sous-tend ainsi des fins consolatrices et des conclusions probantes, comme le disait Charles Grivel lorsqu'il soulignait que « *la fin répond au début* »⁴²¹

⁴²¹ Charles, Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Le Haye, Paris, 1973, p.169.

Dans le nouveau roman nous avons une configuration clausulaire différente. Le soupçon qui caractérise profondément cette mouvance apparaît visiblement dans les difficultés qu'ont les nouveaux romanciers à conclure. John Banville écrivait à ce propos que « *l'impression de complétude (...) ce sentiment de repos, cette rougeur brunie, cette intuition que quelque chose de grand vient enfin de s'apaiser dans le calme de l'air de soir – ne se trouve nulle part ailleurs dans la vie* »⁴²² et nous rajoutons pour dire que ce sentiment d'apaisement et de consolation est exempt des fins des nouveaux romans et que ce concept de clôture est « interminable » comme le disait J. Hillis Miller.

En effet si on étudie minutieusement un livre comme *La Jalousie* de Robbe-Grillet, on se rend compte que le secret ou le motif du voyeurisme pratiqué inlassablement par le mari ne s'explicitent pas à la fin et ne s'éclaircissent pas, on ne saura pas si cette jalousie est fondée ou fantasmée. La fin du récit est décevante, on retrouve les mêmes motifs qui cristallisent le secret, les mêmes éléments qui nourrissent l'équivoque ; le son des criquets (p.218), les allusions sexuelles (la panne du libido de Frank, p.216), la mise en abyme (le livre africain, pp.215-216) et les mêmes descriptions (la balustrade, les bananiers, la terrasse, les carreaux...) qui gravitent autour d'un secret implacable, indéchiffrable. Le secret devient alors un tremplin qui sous-tend l'intrigue du récit et qui assure son déploiement inachevé, « *le secret, écrit Echenoz, (...) n'est pas le dernier voile qui dissimule un certain objet au bout d'un certain parcours, il est ce qui anime la totalité de ce parcours.* »⁴²³ Il n'y a pas de bon bouclage parfait dans le nouveau roman, il n'y a pas de complétude idéale, il y a plutôt des fins ouvertes, une stratégie narrative qui promet le contournement, l'évitement, le travestissement, une stratégie pleine de suspense qui prolonge le plaisir d'une attente, d'une révélation promue mais qui n'advient pas. L'enquête trébuche, digresse et progresse entre analepses et prolepses, mais elle n'aboutit pas, remet en question l'idée d'une fin complète qui clarifie toutes les ambiguïtés du récit et inscrit le sens de l'intrigue dans une incertitude « moderne », qui brise la concaténation traditionnelle des liens de causalité : « *Prenant pour objet l'être dans le temps, l'être-pour-la mort, ces récits mettent en question la clôture même de l'œuvre. La terminaison textuelle s'y présente comme une répétition de l'origine ou comme une ouverture sur un possible*

⁴²² John, Banville, « A quel jeu jouez-vous ?, L'ange nécessaire », *La Licorne*, Université de Poitiers, novembre 1995, (traduit par Liliane Louvel).

⁴²³ Jean, Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Ed de Minuit, Paris, 1979, p.116.

narratif indéfiniment poursuivi.»⁴²⁴ Le nouveau roman démystifie et subvertit la forme cyclique du roman policier (question / réponse) et promeut des fins ouvertes où les questions initiales demeurent suspendues, sans réponse. « *Cet inachèvement [est] si flagrant, si insistant, si parfait en tant qu'inachèvement, que l'on pouvait penser qu'il constituait le principe même de la machine.* »⁴²⁵

L'Échec de Nolan par exemple illustre très justement cet inachèvement structurel. L'histoire d'une enquête présentée sous la forme de quatre rapports menée par un narrateur parti sur les traces d'un autre enquêteur qui a été envoyé par une agence en vue d'espionner une secte secrète. L'enquête au final ne mène nulle part et ne clarifie pas le secret de ce personnage nommé Nolan. La fin déçoit le lecteur qui reste sur sa faim et « *les choses suivent leurs cours* »⁴²⁶ sans qu'aucune vérité ne soit élucidée, sans que les faits de l'explosion de l'avion ne soient clarifiés, sans que le personnage du disparu sorte de son opacité et gagne en précisions. L'intrigue porte encore des éléments ambigus et les questions initiales au lieu de s'éclaircir subissent un effet contraire et se nouent dans les ambages d'une écriture sans fin où la bivalence devient le maître-mot.

Selon Guy Larroux la contestation ou l'altération d'un genre dans le discours conclusif du roman. Ceci se confirme dans les histoires du nouveau roman. La métaplasme est visible parce que la clôture n'obéit pas à la structure classique du discours final. Elle ne signe pas la fin du processus herméneutique, ne recompose pas la fresque textuelle, ne comble pas les vides sémantiques. Dans *La Mise en scène* par exemple le coupable court encore, le meurtre de Jamila reste impuni, les hommes de la tribu refusent avec opiniâtreté toute intrusion étrangère, pour que le secret de l'assassinat soit englouti dans le silence. La dispersion et l'anonymat marquent l'impossibilité de clore le roman. L'infraction au code herméneutique est indéniable parce que la fin est ouverte, décevante, suspend la révélation et cultive encore le secret. La distorsion clausulaire apparaît ainsi dans la contestation de la coïncidence classique entre une forme close, achevée et un sens plein, clos, clairement formulé. Cette contestation n'est pas sans conséquence sur le plan de la réception, elle est porteuse d'une déceptivité, d'une « dysphorie » frappante qui contraste radicalement avec les fins complètes et « euphoriques » du policier classique. Ainsi le temps n'est plus

⁴²⁴ M.L. Bardèche, « La répétition, récit, modernité », *Poétique*, 111, Seuil, Septembre, 1997, p.284.

⁴²⁵ Jean, Echenoz, *Le Mérédien de Greenwich*, Ed de Minuit, Paris, 1979, p.100.

⁴²⁶ Claude, Ollier, *L'Échec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004, p. 168.

l'expression d'une progression linéaire, d'une avancée tendue vers quelque chose mais il est pensé comme une circularité, qui fait épuiser le sens par la répétition. L'incipit de *La Mise en scène* par exemple qui ouvre l'intrigue sur scène de crispation dans une chambre qui annonce dès le départ le mystère de l'énigme et les risques de l'aventure va se répéter identiquement et curieusement à la fin de l'histoire. On revient à la même chambre, on revoit le même personnage, avec la même peur, la même immobilité, la même insomnie, le même désarroi, comme si tout ce qui s'est passé entre le début et la fin du roman n'était qu'un leurre, qu'une illusion imaginée par un ingénieur anxieux, perturbé et désorienté :

*« Et c'est de nouveau le calme : la surface n'est plus agitée que par des ides imperceptibles ; des ondes naissent, qui se propagent sur toute la largeur de l'écran, de petites vagues frisées par le vent, de l'eau qui coule de gauche à droite, de l'eau grise sur laquelle des cercles se forment, qui tournent lentement, se multiplient, tourbillonnent, tandis que le corps allongé glisse à contre-courant, immobile, les jambes raidies, les bras serrés contre la poitrine, la nuque droite, les yeux grands ouverts. »*⁴²⁷

Dans *Le Voyeur* on voit la même structure circulaire. L'épilogue du récit est marqué par le même « sifflement aigu et prolongé »⁴²⁸ du même bateau mais qui va permettre cette fois-ci au protagoniste de quitter précipitamment son île natale. Cette structure circulaire laisse la fin ouverte, incomplète, incertaine, réversible, le meurtre de Jacqueline ne s'éclaircit pas, la curiosité du lecteur reste intacte, le suspense se fait de plus en plus persistant, la surprise de la découverte finale n'advient pas et l'euphorie de la révélation ne se réalise pas. Cette « *inévitabile incomplétude des mondes fictionnels* »⁴²⁹ dont parlait Thomas Pavel s'amplifie dans ce récit et devient l'unique certitude d'une intrigue qui vacille entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire, entre des mondes antagonistes qui s'entrecroisent et qui se mêlent de façon inextricable à tel point que la distinction devient une entreprise herméneutique compliquée et hermétique. Le nom du coupable ne sera pas révélé explicitement. Nous avons quelques doutes concernant l'implication de Mathias dans ce meurtre odieux mais sans aucune certitude. Les allusions de Julien Marek ou les mensonges de Mathias peuvent trahir sa

⁴²⁷ Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. Flammarion, Paris, 1982, pp.308-309.

⁴²⁸ Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Editions De Minuit, Paris, 1955, p.254.

⁴²⁹ Thomas, Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1998, [1986], pp.136-137.

culpabilité mais celle-ci ne sera jamais confirmée. Les questions implicites posées par le texte ne seront pas suturées par une révélation identitaire qui viendrait enrayer tous les affects et toutes les apories amenées par la béance narrative et sémantique de la page 88. Ernest Bloch notait à ce propos qu' « aucune *Œdipe* n'a su répondre à la question que pose la cause, la raison pour laquelle il y a un monde, cette seule énigme digne du *Sphinx*, aucun *Œdipe* n'a su la résoudre. »⁴³⁰

La fin du texte cultive un sentiment d'ambiguïté et d'indécision ; le sentiment de l'impunité reste un mystère, la culpabilité de Mathias demeure un secret insondable, son innocence reste aussi improuvée. Donc innocence et culpabilité cohabitent harmonieusement sans que l'une exclue l'autre. Une lecture qui privilégie une cohérence au détriment de l'autre s'avère inexacte et incomplète car le sens de l'intrigue et la clarté du roman passent inéluctablement par la jonction symbiotique de ces deux cohérences (la culpabilité de Mathias et son innocence) quoiqu'elles paraissent incompatibles. Cette conjonction contrastive fait de l'intrigue le lieu des possibles, le lieu où se marient les paradoxes, où foisonnent les hypothèses, où se cristallise les émotions diverses et variées d'un lecteur qui appréhende la contradiction comme la seule réalité interprétative de l'histoire. Toutes les hypothèses qui peuvent émerger ne dénouent pas l'énigme de l'assassinat mais contribuent à vider l'histoire de toute interprétation sémantique monosémique pour favoriser la pluralité hypothétique, une pluralité qui confirme et creuse « l'absence » dont parlait Olga Bernal. Les conclusions tranchantes, les solutions péremptoires et les dénouements décisifs ne closent pas les intrigues du nouveau roman qui stipulent une ouverture hypothétique et des spéculations inépuisées sur le sens. Cette flexibilité élastique de la clause devient le prolongement jouissif d'une ignorance qui se répand sur le texte. Tel est le cas par exemple dans *Le Maintien de l'ordre* où l'ignorance qui frappe le narrateur sur le motif du harcèlement génère dans l'antichambre de l'intrigue une synergie d'hypothèses qui soulignent le caractère réversible de la fin, une réversibilité qui interdit que le récit finisse par adopter une conclusion qui répondrait à l'attente exacerbée du lecteur et qui dénouerait les apories de sens parsemées dans le roman. A la fin du récit on ne connaîtra ni le sort de l'administrateur, ni le secret de cet harcèlement dont il est victime. La même peur, la même inquiétude, les mêmes questions sont visibles à la fin du texte et rendent impossible la clôture sémantique bien que la fin textuelle,

⁴³⁰ Ernest, Bloch, « aspects philosophiques du roman policier », dans *Autopsies du roman policier*, p.278.

topographique paraisse inéluctable. L'objet de l'intrigue s'enlise dans des spéculations illimitées, le plaisir de la découverte cède la place à une frustration incombée, inconsolable ; les affects et la tension engendrés par le texte deviennent inapaisés et la fin n'aboutit pas au dévouement. L'inassouvissement et la privation sont liés à une esthétique du secret chargée d'érotisme, une esthétique qui peut rappeler le strip-tease dans le sens où le dévoilement progressif du secret initialement posé est perpétuel, continu et ne débouche pas sur un dévoilement total et monosémique qui aurait « désésexualisé » le texte et le déchargé de son potentiel dramatique et attractif : « *Le strip-tease -du moins le stripe tease parisien- est fondé sur une contradiction : désésexualiser la femme dans le même moment où on la dénude.* »⁴³¹

L'érotisme textuel ne « banalise » (Jacques Dubois) pas le sens de l'intrigue mais il amène un autre type d'euphorie qui agace peut-être, qui déçoit probablement mais qui « *ferme la diégèse, [pour] ouvrir la réflexion* »⁴³². Cette réflexion qui se fait en dehors des limites textuelles du roman dit l'incomplétude de l'intrigue, son aspect ambigu et son déroulement décousu et inachevé. Des caractéristiques spécifiques dues essentiellement à l'absence patente d'un dénouement, une absence qui attire la curiosité du lecteur, qui maintient le suspense jusqu'aux derniers mots et qui éradique la surprise finale, ce qui nous pousse à penser que l'intrigue dans le nouveau roman est une trame passionnante, pleine de suspense, férue d'émotions, imbibée de connotations, investie de versions incomplètes et différentes, porteuse d'apories insolubles et d'euphories dysphoriques.

Pour conclure ce chapitre sur la relation problématique entre le roman policier et le nouveau roman on peut synthétiser en relevant quelques points qui nous paraissent importants. Premièrement il nous semble qu'il existe des affinités évidentes entre ces deux catégories. Du *Voyeur* de Robbe-Grillet à *L'Échec de Nolan* en passant par *Le Maintien de l'ordre* ou *L'Inquisiteur*, le nouveau roman s'inspire du modèle policier et lui emprunte certains procédés. L'héritage de Conan Doyle, d'Agatha Christie, de Simonin trouve une résonance dans l'écriture du nouveau roman. Cette correspondance a été analysée par Ludovic Janvier qui a expliqué que « *en somme, le nouveau roman, c'est le roman policier pris au sérieux* »⁴³³ Il a montré que le « soupçon généralisé » qui caractérise la vision policière est une matrice fondamentale qui sous-tend le nouveau

⁴³¹ Roland, Barthes, « Strip-tease », dans *Mythologies*, Seuil, Coll. « Points », Paris, 1957, p.147.

⁴³² R. Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1988, p.112.

⁴³³ Ludovic, Janvier, *Une Parole exigeante*, Minit, 1964, p.49.

roman. Mais il a quand même nuancé la validité de cette correspondance en affirmant que l'objectif de l'écriture est différent. Cette dissemblance est présentée par Olga Bernal qui affirme que : « *le roman policier pose, dès le début, cette victoire de l'homme sur l'inconnu. Le trou dans le roman policier est une connaissance, une certitude simplement différée. Le roman de Robbe-Grillet, au contraire, est l'impossibilité radicale de jamais combler cette lacune autrement que par des hypothèses.* »⁴³⁴

De là, il faut se garder d'assimiler vite les nouveaux romans à des romans policiers. L'assimilation parfaite et complète est inexacte. La question du dénouement cristallise cette dissemblance : le roman policier dénoue les apories de l'énigme alors que le nouveau roman perpétue l'équivoque et perdure le mystère qui s'effrite en mille hypothèses. Robbe-Grillet dénonce toute lecture qui œuvre à considérer ses romans comme des puzzles « faits pour dérouter d'abord, et rassurer ensuite » bien que certains n'aient pu s'empêcher d'activer cette grille de lecture. Néanmoins au-delà du résultat obtenu les deux catégories littéraires s'accordent pour mettre en œuvre une enquête qui tend à découvrir le mystère, à éclaircir le secret. Les péripéties de la découverte sont soutenues par une tension dramatique, téologique qui oriente le récit vers un dénouement réel dans le roman policier et inaccessible, irréalisable dans le nouveau roman. Mais les deux littératures favorisent l'émergence d'une tension narrative qui garantit l'intérêt du récit et le déploiement attractif de l'intrigue.

Dans le nouveau roman l'enquête achoppe, tergiverse, balbutie et bute souvent sur des échecs d'interprétation lancinants et décevants. Degrés de Butor offre par exemple le modèle le plus saisissant de cet échec total. Robbe-Grillet montre brillamment l'aspect opaque et trompeur des objets qui fonctionnent souvent comme des indices muets, poétiques qui favorisent le leurre et non l'éclatement de la vérité. Avec Robert Pinget les souvenirs faussent le dénouement, ne se recourent pas et développent l'ambiguïté. Dans le roman policier, au contraire, l'enquête atteint la solution, dénoue les fils enchevêtrés de l'énigme et brise le secret. Le nouveau roman parodie et déconstruit le roman policier en proposant le plus souvent des fins sans fins, des clauses incomplètes, des conclusions ouvertes à d'autres cieux, à d'autres horizons, sollicitant ainsi l'imagination du lecteur et sa collaboration active. Toutefois la parodie n'est pas pure, la déconstruction n'est pas totale, il ne s'agit pas d'une table

⁴³⁴ Olga, Bernal, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Gallimard, 1964, p.107.

rase mais il est question d'un dosage parfait entre deux littératures qui se renvoient mutuellement et simultanément des affinités et des dissemblances. Dans ce jeu des miroirs la dimension ludique apparaît comme une loi dominante, qui dynamise l'intrigue et qui dénote son aspect passionnant, mouvant et palpitant

11- Jeu et tension

Que ce soit dans le roman policier ou dans le nouveau roman, la lecture apparaît comme une expérience ludique dans laquelle on décèle une tension entre l'interprétation et l'émotion. Dans le roman policier en général le plaisir de la quête débouche souvent sur des émotions positives, dans le sens où l'interprétation ou le déchiffrement des signes dénoue les fils embrouillés de l'intrigue, un dénouement qui procure un sentiment d'apaisement, de satisfaction. Donc la tension est positive parce qu'elle est porteuse d'une réponse, parce qu'elle est provisoire, parce qu'elle se délabre à la fin du récit et cède la place à une fin éclairante, à une conclusion qui suture les béances laissées ouvertes par l'intrigue. Le jeu de l'interprétation s'avère ainsi utile, la recherche des indices est couronnée par des révélations, la tension du départ s'apaise et s'affaiblit et le sens de l'énigme irradie résolument.

Dans le livre à trame policière d'Umberto Eco *Le Nom de la rose*, ce jeu de l'énigme vacille et se meut dans un lieu voué à la chasteté, au silence, à la prière. Dans le havre de la sérénité et de piété qui devrait être cette abbaye, Guillaume de Baskeville et son secrétaire Adso de Melk se voient priés par l'abbé de découvrir au plus vite qui a poussé un de ses moines à se donner la mort au pied des vénérables murailles. Le livre est féru de péripéties et de rebondissements qui inscrivent l'histoire dans un jeu de déchiffrement plein d'entraves mises pour freiner la progression d'une enquête. Celle-ci continue irrévocablement et les deux protagonistes pénètrent la chambre interdite de la bibliothèque. Ils accèdent au livre tant convoité et qui a causé tant de morts. Il s'agit d'un exemplaire unique d'un texte d'Aristote sur l'humour et le rire, le livre II de la *Poétique*. Cette découverte finale clôt l'intrigue et comble la curiosité du lecteur. Le mystère est percé et le jeu des machinations, des interdits, des aventures et de l'énigme s'amenuise et s'épuise pour donner naissance à une fin qui rejoint le commencement dans une parabole sanglante et risible (l'incendie de la bibliothèque), une fin circulaire éclairante et significative.

La lecture dans le roman policier devient ainsi un processus de décodage perpétuel qui chemine vers une découverte finale qui dévoile le secret de l'énigme. Dans le nouveau roman la lecture est comprise plutôt comme une expérience vécue entre interprétation et émotion, entre « raison et plaisir »⁴³⁵ comme l'indiquait si justement Raymond Michel. Cette tension interprétative inscrit l'intrigue du nouveau

⁴³⁵ Raymond, Michel, *Raison et plaisir*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1994, p.431.

roman dans une position de questionnement perpétuelle, dans un mouvement de déchiffrement incessant, dans une dynamique qui autorise, restreint ou engage le lecteur dans un jeu d'hypothèses sur le sens. A lire *La Jalousie* de Robbe-Grillet on se rend compte véritablement que la lecture est une activité spéculative accrue. La métamorphose du mille-pattes, le contenu de la lettre, la symbolique de la voiture en panne, le sens des chants fredonnés par A..., la signification implicite du roman africain, les vêtements légers de l'héroïne et bien d'autres éléments et épisodes concourent pour dire et signifier que l'intrigue dans *La Jalousie* est une constellation de syntagmes interprétatifs qui récusent le décodage univoque ou le sens hiérarchisé et qui soulignent la multiplicité mouvante des hypothèses sémantiques.

Toutefois, nous tenons à préciser que l'intrigue n'est pas simplement le socle d'une interaction herméneutique ou l'expression exclusive d'une « *coopération interprétative* » (U.Eco) mais elle est aussi le soubassement d'une relation émotionnelle entre le lecteur et son texte : « (...) *c'est une activité absorbante, incertaine, défensive et constructive à la fois, prise dans une double relation avec le réel et le fantasme et vécue donc comme fictive, symbolique.* »⁴³⁶ L'intrigue dans le nouveau roman entretient cette relation affective et pulsionnelle et génère par ses caractéristiques typiques des émotions diverses : entre plaisir et déplaisir, désir et répulsion, angoisse et euphorie, le lecteur se perd dans une lecture forcément subjective qui stipule la mobilisation des émotions pour percer ce qui est caché. Dans *Le Maintien de l'ordre* par exemple une association forte entre lecture, désir et angoisse est mise en évidence. Lire signifie s'impliquer émotionnellement dans une intrigue promulgueuse de sensations fortes. L'angoisse ressentie par l'administrateur européen nous assaille simultanément et nous pousse à s'identifier au personnage, une identification affective et compassionnelle. La pitié, la peur, la terreur brisent la neutralité « lectoriale » et la feinte fictionnelle et inscrivent l'intrigue dans une logique cathartique. Elle bouleverse, émeut et libère intensément tous nos désirs enfouis, toutes nos peurs refoulées et toutes nos pulsions réprimées. Le sentiment de panique qui traverse le personnage à cause d'un harcèlement systématique est ressenti et vécu par le lecteur. Ce sentiment « transitionnel » est puissant et violent bien qu'il s'agisse d'un « *moi impersonnel préposé à des émotions exemplaires dont les remous s'amortissent très vite sans laisser de traces.* »⁴³⁷

⁴³⁶ Michel, Picard, *La lecture comme jeu*, Ed. de Minuit, Paris, 1986, p.249.

⁴³⁷ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, T.1, PUF, Paris, 1953, p.39.

Le roman nous entraîne dans un état d'immersion dans une fiction, un état de suspension par rapport au monde réel. Tout l'environnement extra-lectorial n'est plus pris en considération par la conscience qui se focalise seulement sur le monde de l'œuvre et s'y installe pour jouir des péripéties, des phénomènes et des émotions déclenchées par la fiction. Cette mise hors-circuit n'est pas l'expression d'une intense concentration mais l'expression d'une jouissance ineffable qui fait de ce roman un objet de délectation qui nous transporte sans efforts ni volonté active dans un autre monde, un monde qui suspend la croyance ordinaire au monde naturel et qui favorise l'identification avec l'univers passionnant et traumatisant de l'administrateur européen. Nous entrons dans cet univers, nous suivons l'histoire, avec intensité et inquiétude, comme si elle réelle sans que nous soyons dans la réalité effective, mais nous jouissons d'une intrigue suspendue, discontinuée comme si nous étions ses artisans ou ses acteurs. Cette jouissance qu'elle soit réelle ou feinte inscrit l'intrigue du nouveau roman dans une dimension de tension ludique.

En effet et en se basant toujours sur le roman de Claude Ollier-*Le Maintien de l'ordre*- on s'aperçoit que les émotions de peur ou de crainte que nous éprouvons face à la scène répétitive du harcèlement sont des émotions suspendues, comprises et vécues comme une tension : ils ne sont pas des sentiments réels, vécus lors d'une expérience réelle mais ils ne sont pas aussi des simulacres ou des chimères. Au contraire dans cette histoire « nous espérons et craignons, nous nous attristons et sommes transportés de joie, nous aimons et haïssons, etc. Mais tout cela « dans » *la phantasia*, sur le mode du *comme si*. »⁴³⁸ Les sentiments sont feints, mais ceci ne signifie pas qu'ils sont à demi vécus, ou ressentis de manière artificieuse, simulative mais ils sont pleinement vécus dans la fiction et non dans le cadre d'une expérience réelle. Comme dans un jeu d'enfants on vit intensément les choses mais sur un mode fictionnel « on serait des violeurs, et on irait se cacher... » Mais le jeu ne s'arrête pas ici et ne touche pas seulement les émotions du lecteur, le jeu devient une activité qui englobe tout le processus lectorial. De nombreuses réflexions critiques ont étayé cette dimension ludique de la lecture ; Picard, Jouve, Aron, Eco, Reuter... et bien d'autres ont conçu la lecture littéraire comme un jeu d'oppositions entre deux niveaux opposés que nous schématisons ainsi :

⁴³⁸ E. Husserl, *Phantasia, Conscience de l'image, Souvenir*, traduit par R. Kassis et J.F. Pestereau, Jérôme Million, coll. « Krissis », Grenoble, 2002, p.488.

	Niveau inférieur	Niveau supérieur
Riffaterre	Lecture heuristique (compétence linguistique)	Lecture herméneutique (compétence littéraire)
Eco	Interprétation sémantique (lecture naïve, Perceptions)	Interprétation critique (lecture critique, Stratégie)
Aron	Lecture rapide, cursive, superficielle	Lecture « comme littéraire »
Ricardou	Lecture avortée, contemplation, consommation	Lecture épanouie, Invention, Elaboration
Dallenbach	Identification	Distanciation
Jouve	Lecture naïve	Lecture avertie
Reuter	Retrouver le sens, comprendre	Construire le sens, interpréter
Gervais	Lecture extensive	Lecture intensive
Picard	Passivité	Activité

C'est vrai que ce tableau est trompeur et simplificateur et que la réification binaire normalise la lecture mais l'intérêt heuristique d'un tel découpage est indéniable. L'opposition schématique ne doit pas occulter l'aspect dynamique et actif de la lecture. Cet aspect faisait l'objet d'une analyse réalisée par Michel Picard. Celui-ci conçoit la lecture comme une « activité » et non comme un processus figé et réifié : « *la littérature est non une chose, bibliothèque, livre, texte, mais une activité. Cette activité est non l'écriture mais la lecture.* »⁴³⁹ Michel Picard analyse la lecture sur le modèle du jeu et la définit comme une « activité » qui se meut dans l'espace d'un simulacre, dans un monde imaginaire et fictif. Cette inscription dans la fiction ludique produit un plaisir esthétique, celui de l'imagination vagabonde, de la spéculation interprétative : on entre dans le nouveau roman et on éprouve le plaisir de suivre le fil embrouillé de l'intrigue comme on suit une mélodie, on apprécie le rythme haché de l'histoire et l'enchaînement décousu des épisodes, on cherche inlassablement les liens, les raccords entre les événements, on s'assigne la mission de suturer les brèches laissées ouvertes par l'auteur. On est dans une tension délectable et caractéristique entre un savoir enchanté et une ignorance marquée et perdurable : « *l'expérience esthétique implique du loisir et nous transporte dans un monde d'avant le travail, où tout est jeu et où tout ce qui est représenté est irréel.* »⁴⁴⁰

Dans *La Jalousie* de Robbe-Grillet par exemple la lecture s'assimile à un jeu : on prend du plaisir à suivre ce regard scripteur qui espionne une femme aux traits énigmatiques. On éprouve du loisir à suivre l'imagination débordante du mari, on s'amuse à déchiffrer les significations des métaphores (le mille-pattes, la panne de la voiture...) et le sens de la description. Dans *Le Maintien de l'ordre* on ressent la même jouissance, la même délectation ; immergé dans l'esprit d'un homme guetté par la mort, on s'identifie à lui et on éprouve similairement les mêmes émotions comme si Perez et Marietti nous traquent véritablement. Cette relation d'identification est ludique car elle est libre, désintéressée, mise sous le signe du comme si et du quasi. Le jeu met à nu cette tension créative qui caractérise le nouveau roman ; jouer avec l'intrigue, feindre et croire à la fois, s'investir et se désengager, adhérer et se détacher, être pris et être spectateur du jeu. Cette position de tension entre implication, participation et

⁴³⁹ Michel, Picard, *Lire le temps*, Ed. de Minuit, Paris, 1989, p.7.

⁴⁴⁰ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, Tome II, 1953, p.426.

désintéressement est le fruit d'une intrigue qui vacille entre dévoilement et voilement, entre enchaînement et discontinuité, entre éclaircissement et maintien du mystère.

Ce basculement narratif inscrit l'intrigue du nouveau roman dans la sphère du jeu, une dimension ludique axée sur le plaisir ; le plaisir d'inventer, d'imiter, d'imaginer, d'anticiper, de faire comme si, d'avoir peur, bref le plaisir de parcourir toutes les émotions, en toute innocence. Si on regarde *Le Voyeur* de Robbe-Grillet il y a un plaisir ludique à recoudre les liens entre les épisodes disparates, entre les événements embrouillés et discontinus. C'est aussi le plaisir de combler le vide par un jeu ininterrompu de spéculations et d'hypothèses qui viennent pour éclaircir la scène de l'absence. Le jeu des possibilités est « capable d'absorber totalement de joueur. »⁴⁴¹ Ainsi l'expérience esthétique et l'expérience du jeu se confondent et se mêlent. Cette fusion souligne par conséquent le caractère passionnant et dynamique de l'intrigue qui revêt dans le nouveau roman la forme d'une activité feinte, le tremplin d'une exploration imaginative et le support d'une tension créatrice et ludique.

Cette conclusion que nous faisons est contraire aux attaques acerbes dirigées contre l'intrigue du nouveau roman par certains critiques qui n'y voient qu'un concept délabré, désuet et insignifiant. Le plaisir ludique de la lecture nous pousse également à re-penser à nouveaux frais le statut de l'intrigue. C'est vrai qu'elle constitue une trame narrative et dramatique qui passionne, enflamme, et fascine le lecteur mais elle assume aussi une fonction épistémologique, de formation et d'apprentissage. Comme le jeu dans le monde des enfants qui permet à ce dernier d'imiter, de découvrir, d'explorer et d'appriivoiser la vie, le jeu des possibles du nouveau roman nous enseigne que le monde n'est pas une entité homogène et nous apprend quelque chose des formes possibles du monde en en tissant de multiples variations. Pour s'en convaincre examinons *L'Echec de Nolan*. Il y a l'énigme non-élucidée de la disparition de Nolan. Un enquêteur est parti sur ses traces pour résoudre cette énigme. Mais l'intrigue voile le secret et propose des versions diverses et contraires qui font de Nolan un personnage inatteignable. Ce jeu des possibles nous montre que la « vérité » est multiple, changeante et différente. L'intrigue du nouveau roman nous fait découvrir les typiques et les variantes des formes du monde.

Enfin nous pensons que l'énigme, l'enquête, la paralipse, le jeu des possibles, les indices... qui caractérisent généralement le genre policier sont des éléments qui

⁴⁴¹ Roger, Cailloux, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1967, pp.32-33.

creusent dans le nouveau roman une forme de tension narrative et dramatique, une tension entre connaissance et ignorance, secret et vérité, imagination et réalité, désirs et fantasmes, certitudes et tâtonnements. De cette hésitation, de cette tension découle un plaisir de lecture indicible, un plaisir qui fait de l'intrigue une composante dynamique, affective, susceptible de provoquer des réactions, des émotions, de soulever des questions, d'attiser la curiosité, d'installer le suspense et de maintenir une atmosphère qui récuse la froideur et qui revendique l'éclat de la passion, de l'aventure et de la quête fougueuse. Le nouveau roman comme le genre policier mettent en œuvre des intrigues pleines de péripéties, mises sous tension entre analepses et prolepses, des intrigues dont il manque quelque chose, ce qui fait qu'elles deviennent des énigmes à résoudre, des énigmes qui intriguent et qui fascinent, troublent et tressent des faisceaux de sens qui brident les présuppositions théoriques de certains critiques qui catégorisent l'intrigue dans la sphère des concepts désuets vu son soi-disant « amollissement » et son « alanguissement » qui nous paraissent inexistantes car il nous semble à la lumière des études précédentes que cette intrigue intrigue irrévocablement et séduit agréablement tout lecteur potentiel.

Donc la présence des structures paralittéraires dans le nouveau roman constitue un carrefour où se rencontrent des tendances narratives qui visent à intriguer le lecteur et susciter chez lui des émotions diverses : entre attente, curiosité et suspense le lecteur est suspendu, en quête d'un sens qui peine à se clarifier. Le nouveau roman puise dans le transgressif qui définit le roman policier le contenu des histoires qu'il raconte ; la mort, la disparition, l'attentat, la jalousie... forment dans une écriture qui s'avise à ce que les thèmes mis en place deviennent des apories irrésolues, traduisant ainsi une réflexion commune selon laquelle il est impossible de retranscrire le réel parce qu'il est multiple et réfractaire à toute définition univoque. Le secret, l'énigme, le soupçon généralisé, la tromperie fournis par le policier apparaissent comme des transpositions paralittéraires du nouveau roman. Cette transposition apparaît aussi sur le plan formel où les structures narratives des deux catégories sont basées sur le plan formel sur une recherche hésitante, éventuelle, mise sous tension qui fait de l'intrigue un procédé dynamique et non une structure figée et statique. La démarche de l'enquête englobe la réalité et les personnages dans un soupçon généralisé et inscrit le nouveau roman dans une crise d'identité, dans une tension permanente, dans une recherche inlassable mais incertaine, ce qui fait de l'intrigue un lieu de doute, d'incertitude et de questionnement. Cette hésitation cultive le mystère et nourrit la confusion, mais cette confusion intrigue

infailliblement et titille éperdument la curiosité du lecteur. Non seulement la curiosité mais l'intrigue creuse la temporalité et instaure le suspense parce que le lecteur du nouveau roman est souvent amené à produire des pronostics sur la suite des événements (l'administrateur sera-t-il assassiné par les deux policiers, le protagoniste de *La Mise en scène* va-t-il subir le même sort tragique que son prédécesseur ? Va-t-on arrêter Mathias et le soupçonner du meurtre atroce de Jacqueline...). Ces pronostics créent un suspense intenable et prédisposent l'intrigue d'une forme de tensivité permanente puisque la tension éprouvée sera perpétuelle, interminable parce que la fin textuelle de l'intrigue ne propose pas un dénouement ou une solution qui combleraient l'attente exacerbée du lecteur. Les pronostics constituent le résultat obligé d'une interruption du discours, une suspension qui vise à priver le lecteur d'un sentiment confortable de connaissance pour lui instiller un sentiment d'incomplétude bercé dans l'horizon incertain d'une livraison ultérieure. Wolfgang Iser analyse ainsi le rôle des blancs textuels :

« Le plus souvent, le récit est interrompu au moment où est créée une tension qui appelle une résolution permanente, ou bien au moment précis où l'on aurait voulu connaître l'issue des événements que l'on vient de lire. La suspension ou le déplacement de cette tension constitue une condition élémentaire de l'interruption du récit. Un tel effet de suspense que nous cherchons à nous représenter immédiatement l'information qui manque sur la suite des événements. Comment la situation va-t-elle évoluer ? Plus nous nous posons ce genre de question, et plus nous participons au déroulement des événements. »⁴⁴²

Le nouveau roman cultive l'incomplétude, nourrit les incertitudes et démultiplie les blancs textuels ce qui fait de l'intrigue le berceau d'une tension narrative, entre pronostics et diagnostics, attente et espérance, une tension qui marque le déséquilibre épistémique entre un lecteur à la participation accrue et un auteur qui tire les ficelles d'une intrigue passionnante. Nous nous situons ainsi dans une position qui rejette toute affirmation qui inclurait l'intrigue du nouveau roman dans un moule figé, dans une constellation statique et qui récuserait ses attributs dynamiques qui font d'elle le faisceau d'une attraction dramatique, une attraction qui vacille dans un espace narratif où s'installent le doute et l'irrésolution et où foisonnent les hypothèses et les scénarios

⁴⁴² Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, pp.323-324.

les plus improbables. Ces versions font de l'intrigue l'actualisation d'un ensemble de virtualités interactives, des virtualités qui se recoupent mais qui ne cantonnent pas le récit de l'intrigue dans une représentation sémantique au caractère péremptoire et irréversible.

Les modèles qui sous-tendent les histoires du nouveau roman, des modèles d'une richesse vertigineuse ; entre le policier, le mythique, le périple, le culturel... l'intrigue n'est pas une forme vide ou un schématisme creux dont la fonction est d'ordonner les séquences narratives suivant une logique bien établie. Au contraire c'est un espace passionnant, fascinant où s'articulent des dynamiques interactives qui ressemblent aux dynamiques du courant de la narratologie thématique (Propp, Alan Dunder, Claude Bremond...) mais qui s'en différencient par cette capacité inhérente à déborder l'unicité sémantique et cultiver les possibles hypothétiques qui peuvent se fondre l'une dans l'autre comme dans *L'Echec de Nolan* où les versions de la disparition du protagoniste se recoupent et se recouvrent sans qu'elles soient identiques, un recoupement qui n'inhibe pas l'éclatement fascinant d'un réseau de significations interprétatives. Une ligne de démarcation semble ainsi se dessiner entre les « spécialistes » du récit, les critiques, les théoriciens, du nouveau roman qui représentent l'intrigue comme une trame événementielle et comme « une logique séquentielle de l'action » et entre l'usage commun et thématique qui est fait du terme intrigue, un usage teinté d'une tension créatrice, où l'intrigue ne cesse d'intriguer, de susciter la curiosité, de tenir en haleine, de maintenir le suspense : des fonctions thymiques que nous analysons précédemment et qui réhabilitent une notion souvent dénigrée et faussement simplifiée par certains critiques et théoriciens du nouveau roman, qui, pour briser les normes de l'écriture dite « traditionnelle » ont relégué théoriquement cette notion dans la sphère des « concepts périmés », une relégation simplificatrice qui ne prend pas en compte le pouvoir cathartique et créatif de l'intrigue et qui en fait une simple matrice narrative.

L'intrigue du nouveau roman est une force tensive qui ne purge pas l'action pour une mise en ordre du réel, ce n'est pas une évacuation des passions mais c'est une force de création qui entremêle affect et cognition, secret et dévoilement, pronostics et diagnostics, un système de dualité tensive qui fait de la discordance narrative l'expression d'une distension de l'âme, une distension qui éprouve la passion d'une synergie temporelle entre passé, présent et futur. Cette dimension passionnelle, ces fonctions thymiques (suspense, curiosité, surprise) et cette tension créatrice sont intimement liées au concept de l'intrigue qui fait son retour après une marginalisation

systematique opérée par certains critiques, un retour post-moderne basé sur la dimension passionnelle de la narrativité. Cette dimension est en rapport irréductible avec le lecteur, un rapport de tension délectable : l'attente, les anticipations, la surprise, le suspense sont en étroite relation avec une « mise en intrigue » comprise non comme une simple configuration mais comme un support dynamique qui pourvoit une réticence, une discordance et un mystère qui intriguent le lecteur, le contraignant ainsi à faire des prospections et des introspections pour que le sens de l'intrigue ne soit plus caché.

12- Au-delà du Nouveau Roman

Cette étude vise à montrer que la paralittérature entretient des rapports de convergence non seulement avec le nouveau roman mais avec d'autres courants et pensées littéraires. Mais avant d'en arriver là, il faut préciser que l'influence exercée sur le nouveau roman avait des répercussions existentialistes : l'individu devient béance et intensité et cette littérature, investie de références policières, met en évidence les pulsions, les désirs et les émotions des personnages. Cette mise en évidence est soutenue par une mise en intrigue où on voit apparaître le jeu des masques, les dédoublements, les mises en abyme, la quête des indices... des procédés appartenant aux deux sphères et qui illustrent troubles de personnalité et des névroses pathologiques. Cette prégnance du paralittéraire se voit dans les expressions spatiales et temporelles du nouveau roman. L'espace est investi de stéréotypes, de symboles et de mythes comme le labyrinthe (la piste minière de Lassalle, l'itinéraire sinueux de Mathias...) qui soulignent l'errance et la perte du personnage, un personnage sans identité fixe, conditionné et aliéné par les obsessions (le mari dans *La Jalousie*, l'administrateur dans *Le Maintien de l'ordre*, Mathias dans *Le Voyeur*, le domestique dans *L'Inquisiteur*...) La chambre cristallise ces obsessions et devient le théâtre de fantasmes que les personnages essaient de refouler. Dans *Le Maintien de l'ordre*, l'administrateur est enfermé dans une chambre qui cultive l'angoisse et qui inspire la peur. Dans *La Jalousie*, les pièces closes de la maison nourrissent et accentuent le sentiment jaloux du mari. Dans *L'Échec de Nolan*, les chambres où se trouvent les jeunes filles des témoins incarnent un univers mystérieux où rôdent la crainte, l'angoisse et favorisent la montée irrésistible des pulsions érotiques du protagoniste.

La temporalité se trouve également imprégnée par l'influence du non-canonique. Le temps se dilate, se détraque, se fige ou s'accélère sans respecter la progression de la chronologie. Le nouveau roman subit l'impact narratif et thématique de certains genres paralittéraires, épouse certaines de ses formes et nous entraîne dans un univers de pulsions agressives et érotiques comme c'est le cas par exemple dans le monde romanesque de Robbe-Grillet. La jeune fille dans *Le Voyeur* cristallise la pensée cathartique et non purement formaliste de Robbe-Grillet. La mort de Jacqueline dans le texte est expliquée de deux manières différentes : soit elle est l'objet d'une torture exercée par Mathias, soit elle est un présent humain au monstre de la mer, un sacrifice rituel, mythologique qui marque la propension de l'écriture cathartique, celle qui veut

purger l'écriture du mal qui l'assaille. L'hypothèse de l'agression met en évidence le jaillissement irrésistible et fulgurant des fantasmes d'un personnage et par-delà de l'homme en général. La tension cathartique ou la puissance sacrée sont des potentiels hypothétiques qui n'épuisent pas les significations nombreuses du livre et n'expliquent pas les maux de la société, la mort tragique de la petite fille. La littérature est en-deçà de l'explication, elle ne peut offrir qu'une intrigue dynamique, mouvante, qu'une connaissance intuitive, vacillante et non tranchante.

L'interaction formelle et thématique entre le roman policier et le nouveau roman est indéniable bien qu'elle soit minimisée par les nouveaux romanciers, mais cette interaction n'est pas hybride elle s'inscrit plutôt dans une chaîne d'interactions perpétuelles. Sans prétendre examiner de manière exhaustive l'ensemble de ces interactions, ce qui mérite en soi un travail de recherche de longue haleine, notre ambition ici est de tracer des éléments d'hypothèses interactives que nous avons délaissés au profit d'une étude axée sur le nouveau roman. Le mérite d'une telle mise en perspective est d'ouvrir la réflexion sur les possibles explications d'une telle interaction. Qu'est-ce qui attire le nouveau roman ou d'autres mouvances littéraires dans la paralittéraire ? Qu'est-ce qui la tonifie et la nourrit ?

Les surréalistes par exemple avaient ce désir de réinventer la littérature en faisant la rupture avec le roman réaliste ou dit psychologique. Ce renouvellement se fait en accordant plus d'importance au potentiel émotif et spontané de la littérature. Ceci les amène à insérer le « ready-made » dans la création poétique (publicité, conversations banales...), à privilégier le pastiche, la reprise. André Breton en était arrivé même à valoriser et louer les qualités émotives du roman noir. Il pense que le potentiel fantastique du roman policier draine des sensations qui font que « *la raison humaine perd son contrôle* » et traduit aussi « *l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui n'a d'autre issue, dans sa précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle des symboles et des mythes* »⁴⁴³

Julien Gracq était lui aussi sensible à la force attractive et au pouvoir émotif du roman noir. Cette sensibilité devient une prise de conscience selon laquelle il reconnaît justement que le genre policier est muni d'une puissance émotive qui permet d'extérioriser et d'exprimer des frustrations, des peurs ataviques, des angoisses

⁴⁴³ André, Breton, « Limites non-frontières du surréalisme » (1973), in : *La clé des champs*, J-J. Pauvret, Paris, 1963, pp.21-22.

refoulées. Cette force incroyable d'expression incontrôlable est capable selon lui de subvertir la stabilité politique tout comme la littérature. Son livre *Au château d'Angole* (1938) est l'illustration parfaite de cette prégnance indéniable du genre policier : le roman reprend des techniques policières non pour les parodier mais afin de les rassembler et d'en faire une toile de fond où se greffent et se dessinent une lecture du triangle du Graal et les thèmes de prédilection gracquienne (la folie, l'attente...)

Dans cette même perspective d'influence et d'interaction, on ne peut pas passer sous silence l'impact saisissant du paralittéraire dans la création littéraire de Boris Vian. Ce dernier vouait une admiration sans faille à la paralittérature américaine. Cette admiration se traduit dans ses écrits par la reprise des thèmes policiers, comme on peut le voir dans *L'arrache-cœur* (1953), *J'irai cracher sur vos tombes* (1947) ou bien *L'automne à Pékin* (1947). Tous ces romans sont imbibés de références policières et truffés d'images faisant partie du cinéma noir américain.

L'influence du paralittéraire atteint également le monde fictionnel de Georges Perec. L'écrivain est séduit par la matrice policière et y voit « *un des modèles les plus efficaces du fonctionnement romanesque* », un modèle qui fascine parce qu'il constitue selon lui un « *matériel, [une] machinerie, de l'imaginaire* »⁴⁴⁴ Ainsi son roman *La disparition* (1969) est-il bâti sur une intrigue policière, qui sert à mettre en évidence l'expérience historique et politique de l'auteur.

Dans les années 80 cette prégnance du paralittéraire ne fléchit pas. Au contraire, elle se renforce puisque les techniques d'interaction sont désormais apprivoisées. De plus, il faut savoir que l'institution de l'édition accueille le non-canonique en faisant en sorte que la frontière entre la littérature et la paralittérature se fait de plus en plus subtile à tel point que la distinction n'est plus visible et tranchante. Le monde fictionnel de Jean Echenoz nourrit cette confusion et cultive ces amalgames. Ses romans sont fondés sur des trames narratives à consonance policière. *Méridien de Greenwich* (1979) par exemple s'inscrit dans la lignée du roman noir parce que les deux catégories partagent cette stratégie auctoriale qui consiste à cacher des éléments de l'intrigue. *Cherokee* (1983) aussi est un roman à prégnance policière qui fait allusion aux films américains de catégorie B.

Ce tableau lacunaire que nous avons dressé montre que la littérature en général est parsemée de références paralittéraires. Donc l'interaction analysée n'est pas

⁴⁴⁴ Georges, Perec, « Entretien : Perec / Jean- Maire le Sidanier », *L'Arc*, 1979, pp.4-10.

l'apanage restrictif du nouveau roman mais c'est une interaction générale ; la littérature dans son ensemble a envie du plaisir particulier offert par la paralittérature, un plaisir qui se mue en « jouissance » (Barthes) car il ne s'agit pas d'une récupération neutre mais d'un emprunt réfléchi, creusé et travaillé. Le policier par exemple dans le nouveau roman est assaisonné de plusieurs hypothèses, traversé de références culturelles comme dans *La Mise en scène*, transformé stylistiquement et formellement ; le modèle policier connaît une métamorphose, des changements, des parodies puisqu'on assiste par exemple à une structure policière ouverte, à un cheminement déductif irrésolu, à des fins sans dénouements véritables, ce qui contraste avec le modèle générique policier.

Le plaisir de dépasser la paralittérature sur son propre terrain résulte d'une « mise en intrigue » dont la fonction est de faire en sorte que le suspense perdure même après la fin textuelle, que la curiosité du lecteur ne fléchit pas et qu'elle monte en crescendo et que l'attente ne soit pas un moment de repos mais un espace de quête, d'anticipation, d'imagination, une attente qui montre que la configuration de l'intrigue dans le nouveau roman est une configuration complexe, mouvante et passionnelle.

Conclusion générale

On sait maintenant que l'intrigue est un concept qui a été largement dévalorisé par les théoriciens du nouveau roman. On a voulu déstructurer ce concept en favorisant les discontinuités, les blancs textuels et les fins ouvertes. Cette dévalorisation se rabat sur un modèle particulier de l'intrigue : c'est le modèle aristoticien de l'agencement des actions et de la configuration complète et causale des événements. Le suspense inclus dans l'intrigue était condamné parce qu'il implique l'identification avec le protagoniste et renforce l'illusion mimétique. L'anti-suspense au contraire oriente l'attention du lecteur vers la matérialité de l'œuvre, vers les secrets de sa fabrication et consacre par là la vision parnassienne de « l'art pour l'art ». Claude Lafarge se demande à ce propos : « *Quel intérêt reste-t-il à thriller, si le public refuse de croire à ce qu'il voit ?* »⁴⁴⁵ Donc l'intrigue est perçue comme un artifice, comme une structure désuète qui appartient au catalogue des notions anachroniques.

Cette considération dévalorisante est basée sur un malentendu qui réduit ce concept à un stéréotype narratif, qui configure et qui unifie les péripéties autour d'une unité totale, ayant des connexions causales et logiques. Ce n'est pas un « *artifice racoleur* » ou « *un procédé primitif* »⁴⁴⁶ comme disait Amengal en parlant du suspense, mais un concept dynamique qui récuse le figement et qui ne peut être instrumentalisé pour distinguer les œuvres de valeur des autres. Le nouveau roman se constitue dans et à travers la réception, il est régi par cette tension narrative, qui est consubstantielle avec le système sémiotique de l'intrigue. Celle-ci se tisse dans les nouveaux romans non de façon linéaire et routinière mais elle se dessine en filigrane en cultivant une myriade de sensations et une infinité d'émotions. Cette tension produite fait de l'intrigue un lieu d'interrogations, un endroit où fleurissent les incertitudes, ce n'est pas un concept qui racole des certitudes mais il s'agit d'une dynamique qui séduit par son foisonnement réversible et par sa capacité inhérente à susciter des sentiments très divers.

Dans le nouveau roman, la curiosité, le suspense et la surprise sont des « fonctions thymiques » engendrées par une mise en intrigue qui met en œuvre les doutes, qui nourrit les amalgames, qui développe les anticipations et les analepses et qui creuse dans la narration des vides incombés. Une « jouissance » de lecture se crée, un

⁴⁴⁵ Claude, Lafarge, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux de fiction*, Fayard, Paris, 1983, p.210.

⁴⁴⁶ Barthélemy, Amengual, « Eloge de l'anti-suspense », *Cinéma Action*, N°7, 1994, p.18.

plaisir intense se fait sentir, c'est le plaisir de la découverte, de la quête, de la recherche insatisfaite, le plaisir de l'attente ou celui « *du dévoilement progressif: toute l'excitation se réfugie dans l'espoir de voire le sexe (le rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire.* »⁴⁴⁷ L'intrigue se dote ainsi d'un pouvoir cathartique qui renforce la participation émotionnelle et pulsionnelle du lecteur, un lecteur qui s'identifie au personnage, vivant avec lui l'histoire du récit et éprouvant les mêmes émotions ; le lecteur du *Maintien de l'ordre* se trouve lui aussi affecté par cette peur qu'éprouve l'administrateur : la catharsis « *permettant au lecteur d'assumer le refoulement social de ses pulsions en les vivant par personnages interposés.* »⁴⁴⁸

Outre le fait qu'elle soit un moyen de plaisir, de « jouissance », l'intrigue du nouveau roman met en chantier le « player » de Picard. Elle met en jeu l'imagination du lecteur en faisant prospérer les supputations et les scénarios les plus improbables. Le jeu des hypothèses mène au plaisir et fait de l'intrigue un moment de délectation, un moment de tension entre plusieurs versions et non une armature linéaire qui fonctionne comme une mécanique, comme une machine de structuration narrative. Elle a aussi une valeur heuristique, une capacité à faire valoir le sens du texte, à faire émerger les faisceaux sémantiques multiples cachés derrière une écriture à première vue opaque. Elle pousse le lecteur à s'impliquer dans une attitude de déductions et d'inductions comme un enquêteur futé à la quête d'un éclaircissement souhaité : « *Quand on lit un roman, la mise en intrigue peut nous amener, souvent, à vouloir rechercher la suite du récit* »⁴⁴⁹

Dans son livre *Apostille au nom de la rose*, Umberto Eco marque l'infléchissement de cette position radicale qui veut dévaloriser l'intrigue et note très clairement que la valorisation des œuvres est en relation avec le degré de divertissement qu'elle est susceptible de prodiguer. Il s'inscrit en porte à faux par rapport à l'avant-garde des années 50 et 60 qui rejettent en amont tout roman qui connaît une certaine réussite commerciale sous prétexte qu'il serait en concordance avec les attentes du public : « *Si un roman divertit, il obtient l'approbation d'un public. Or, pendant un certain temps cette approbation était un signe négatif. Si un roman rencontre la faveur*

⁴⁴⁷ Roland, Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p.20.

⁴⁴⁸ Vincent, Jouve, *L'effet-personnage*, PUF, Paris, 1998, p.240.

⁴⁴⁹ Bertrand, Gervais, « Lecture : tensions et régies », *Poétique*, N°89, 1992, p.110.

*du public, c'est qu'il ne dit rien de nouveau et qu'il donne au public ce que celui-ci attendait déjà.»*⁴⁵⁰

Il nous semble que l'aspect suspect d'une intrigue qui se construit par le suspense et la curiosité doit être remis en question. Car nous pensons que cette articulation représente un trait fondamental de la narrativité au sein du nouveau roman. Ce n'est pas une association qui dévalorise et asservit l'œuvre mais qui constitue la base solide sur laquelle elle se dresse. Là on veut chasser cette prétendue froideur qu'on veut coller à l'intrigue du nouveau roman. Ce n'est pas une structure dénudée de sens ou délavée de tout contenu. Non c'est une forme dynamique qui séduit, attire, intrigue et divertit tout lecteur friand d'histoires et d'aventures nouvelles. On ne peut dire que l'intérêt romanesque, que l'intrigue et que la tension narrative avec le suspense, la curiosité et la surprise sont l'apanage de la paralittéraire, comme c'est le cas par exemple dans la typologie du roman policier que faisait Todorov.

Nous pensons au contraire que la tension entretient un rapport consubstantiel à l'intrigue. Ils sont tous les deux associés et fondent l'armature profonde du récit. Il sera ainsi réducteur que de considérer la tension narrative investir le seul champ de la paralittérature. Elle est bien plus répandue que ne le supposent les théoriciens du nouveau roman qui réduisent l'intrigue à un concept de configuration dénudé d'intérêt car désuet et dépassé.

La Modification de Michel Butor par exemple semble être structuré par la tension narrative ; le début du roman suscite la curiosité du lecteur qui se demande pourquoi le protagoniste se rend à Rome et lorsque ce point est finalement explicité l'auteur cultive le suspense et montre les hésitations du voyageur. On suit ses moindres faits et gestes, ses moindres réflexions pour savoir s'il va se tenir à son plan originel.

La tension narrative et l'intrigue du nouveau roman ne sont ni des procédés « commerciaux » qui rabaissent nécessairement la qualité d'une œuvre ni des procédés figés ou désuets mais leur interaction consubstantielle souligne bien que les œuvres du nouveau roman contiennent un matériel fictif alléchant, des histoires qui passionnent et séduisent et ce ne sont pas que des livres qui se tiennent seulement par la force de la forme bien que celle-ci constitue une composante non-négligeable, une composante qui a été souvent accalmée par les tenants de ce mouvement.

⁴⁵⁰ Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, Grasset, Paris, 1985, pp. 66-67.

Donc on a pu percevoir que l'intrigue dans le nouveau roman ne se rattache pas seulement à cette fonction configurante dont parlait Paul Ricœur mais elle véhicule aussi une valeur fictionnelle et sensationnelle qui ne rabaisse pas la qualité de l'œuvre. L'intrigue « post-classique » nous amène à revisiter la « *configuration de l'intrigue au sens où l'entendait Ricœur* »⁴⁵¹ et a redécouvrir le sens de l'intrigue au sein du nouveau roman, une redécouverte qui suppose une relecture qui ne soit pas parasitée par les malentendus qui joignent l'intrigue à une valeur commerciale dévalorisante et qui la classe dans la catégorie des notions démodées.

Revisiter l'intrigue dans le nouveau roman s'est fait en rétablissant l'articulation entre la tension éprouvée au niveau de la réception, entre le déroulement actionnel et discursif du roman et entre le dispositif intrigant. Cette interaction ternaire permet en quelque sorte d'arriver à cette conclusion qui consiste à dire que l'intrigue qui soutend les nouveaux romans ne se réduit ni à une production sémantique d'un pathos ni au schématisme formel de l'action, elle est pensée comme une force énergétique, comme un dispositif intrigant basé sur une tension permanente et qui s'insère dans une dynamique interactionnelle, entre lecteur et auteur. L'intrigue n'est pas un squelette ni le résumé d'une action, ce n'est pas aussi un moyen d'attraction commerciale qui attire les lecteurs, mais c'est une synergie qui marie affect et configuration, tension et passion, pouvoir discursif et narratif, dimension esthétique et cathartique.

Nous pensons finalement que cette conception dualiste fait de l'intrigue un objet littéraire mouvant, une composante passionnelle, une forme pulsionnelle qui interagit avec le lecteur, en gros et à l'instar de Jean-Paul Sartre il nous semble que l'intrigue « *est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement* »⁴⁵² Donc loin des présupposés théoriques de l'avant-garde des années 50 et 60 qui analysent ce concept comme un rouage de mise en ordre du réel, nous avons conclu que l'intrigue dans le nouveau roman est une mise en scène du désordre du monde, l'expression des contradictions, de l'incertitude et de l'imprévisibilité qui caractérisent les rapports humains. Le doute et la diversité hypothétique sont ses qualités essentielles. Elle se déploie en récusant toute lecture linéaire mais en étant stimulée par une tension narrative actualisée par le suspense, la curiosité et la surprise qu'éprouve tout lecteur potentiel.

⁴⁵¹ Marc, Lits, « Temps et médias : un vieux couple dans des habits neufs », *recherches communications*, Vol.3, 1995, p.58.

⁴⁵² Jean-Paul, Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris, 1948, p.48.

« Ces fonctions thymiques » fondent l'intrigue du nouveau roman et constituent ces composantes principales. Elle n'évolue et ne se déploie qu'en entretenant ces fonctions. Barthes les résume en un mot « la catalyse » qui selon lui représente un élément du texte qui « accélère, retarde, relance le discours », qui « résume, anticipe, parfois même déroute », qui « réveille sans cesse la tension sémantique du discours, dit sans cesse, il y a, il va y avoir du sens. »⁴⁵³

La « catalyse » de Barthes s'assimile ainsi en grande partie à la fonction phatique de Jakobson qui la définit comme étant un moyen qui sert à « attirer l'attention de l'interlocuteur ou à assurer qu'elle ne se relâche pas »⁴⁵⁴ Barthes acceptait volontiers cette assimilation mais en même temps il pensait que la « catalyse » ne représente qu'un « élément intercalé », que le suspense par exemple ne fait que compléter et ne constitue pas la charnière essentielle du récit. Sans prétendre remettre en question les conclusions de Barthes, il nous semble que la « catalyse » définit la structure principale de l'intrigue, qui est conjointement liée à ses « fonctions thymiques ».

A partir de ce constat et après l'étude des œuvres du corpus nous pouvons maintenant avancer cette réflexion qui est le fruit d'un ensemble d'hypothèses : il nous paraît que la « mise en intrigue » dans le nouveau roman ne se base pas seulement sur une fonction théologique, explicative ou configuratrice comme le suggérait Paul Ricœur mais elle relève aussi et essentiellement d'une fonction phatique, interactionnelle et émotive. Les meurtres non-élucidés dans *Le Voyeur* ou dans *La Mise en scène*, la jalousie inexplicquée, l'inquisiteur voué à l'échec, la catastrophe noyée dans le mystère constituent des charnières sémantiques et des matrices thématiques qui se sont constituées dans une configuration narrative où on assiste à une tension permanente entre le texte et le lecteur. Ce dernier est intrigué, curieux, surpris, tendu parce que le texte du nouveau roman met en scène une intrigue non-linéaire, non-chronologique trouée, basée sur les contradictions, les approximations et sur la pluralité infinie des interprétations possibles.

Jerezy Liowski, un critique polonais, a déjà reconnu que l'intrigue du nouveau roman « malgré toutes les bizarreries et les procédés formels »⁴⁵⁵ a un impact irrésistible sur le lecteur. Cette force attractive émane d'une capacité à marier la

⁴⁵³ Roland, Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Poétique du récit*, W.Kayser, W. Booth, and Ph. Hamon, Seuil, Paris, 1977, p.23.

⁴⁵⁴ Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Ed. De Minuit, 1963, p.217.

⁴⁵⁵ Jerezy, Liowski, *Tworczosc*, 1958, n°1, pp. 81-177.

« pureté » formelle et l'éclat passionnel. Cette conjugaison que nous percevons et que nous soutenons extrait l'intrigue de cette « pauvreté » idéale et thématique dont parlait par exemple Stefane Zotkiewski, le rédacteur en chef de la revue *Nowa Kultura*, qui, pour illustrer la froideur de l'intrigue dans le nouveau roman disait dans un article que le « *livre de [Butor] est stupide et ennuyeux. L'auteur n'a rien à dire sur les passions, sur la philosophie, sur la politique [...] Sous les apparences d'innovations formelles, nous recevons le substitut de la pensée où il n'y a aucune diversion politique. Il y a stagnation. Et ceci nous dérange.* »⁴⁵⁶

Enfin force est d'admettre que le concept d'intrigue a été faussement simplifié par les théoriciens du nouveau roman. Une simplification doublée par la cristallisation d'un ensemble de malentendus qui ont dispersé cette notion. Certains l'inscrivent dans une perception formaliste de configuration, insistant sur l'étanchéité des formes esthétiques. D'autres la considèrent comme étant un support de promotion commerciale et dans l'imaginaire commun elle est comprise comme une tension (Suspense, curiosité, surprise) Dans le nouveau roman ces considérations et ces caractéristiques sont incluses dans l'intrigue qui englobe par son activité, sa circularité, sa transgression des normes romanesques classiques, ces différences et réussit à les fusionner de façon à préserver l'éclat de « l'aventure » formelle tout en gardant la magie et la force du contenu sémantique qui s'enrôle dans une relation vibrante avec le lecteur.

En résumé nous pensons que l'intrigue du nouveau roman n'est pas une forme logique ou une totalité au sein de laquelle nœud et dénouement se tiennent dans un rapport de symétrie. Mais nous avons conclu qu'il s'agit d'une mélodie qui rythme une progression incertaine à travers les méandres du récit. Cette mélodie a besoin d'un interprète (lecteur), d'une actualisation qui la fait exister en tant que telle. Cette actualisation est un facteur de complexité supplémentaire parce que l'intrigue vue comme une mélodie dépend de l'interprétation du musicien/lecteur, qui est évidemment variable, subjective et partielle. Donc loin des simplifications des théoriciens du nouveau roman qui réduisent cette notion en une forme fixe et objective, l'une des conclusions les plus intéressantes que l'on peut tirer de ce recadrage c'est que l'intrigue est une expérience vivante, concrète, qui garde une part de subjectivité, d'imprévisibilité et d'impondérable.

⁴⁵⁶ Stefane, Zotkiewski, *Nowa Kultura*, N° 43, 1958, p.7.

Puisque nous éprouvons l'intrigue comme une expérience vivante, nous avançons cette hypothèse qui préconise de ne pas enterrer trop vite le temps sous la forme et de renoncer partiellement ou complètement à le formaliser. L'intrigue « post-classique » offre des schémas temporels qui sont des perspectives multiples et virtuelles, qui se déploient en direction d'un horizon possible mais incertain. Cette réflexion qui s'assigne la mission de sonder les interactions, les relations entre le récit intrigant et le temps, mérite en soi un travail de recherche très approfondi, que nous envisageons de mener ultérieurement sous d'autres cieux.

Bibliographie

On ne saurait évidemment prétendre fournir ici une bibliographie complète des très nombreuses études dont la question de l'intrigue a fait l'objet, aussi bien en France qu'ailleurs dans le monde.

1- Corpus d'étude

- Alain, Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Ed de Minuit, Paris, 1955.
- Alain, Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Ed. du Minuit, Paris, 1957.
- Claude, Ollier, *La Mise en scène*, Ed. du Minuit, Paris, 1958.
- Claude, Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Flammarion, Paris, 1988, pp.90-91. (Ed. originale : Ed. Gallimard, 1961.)
- Claude, Ollier, *L'Echec de Nolan*, P.O.L, Paris, 2004.
- Robert, Pinget, *L'Inquisitoire*, Ed. Minuit, Paris, 1962.
- Robert, Pinget, *Quelqu'un*, Minuit, Paris, 1965.

2- Autres œuvres de référence

- Balzac, Honoré de, *Un prince de la bohème* (1840), Ed. Gallimard, Paris, 1977.
- Balzac, Honoré de, *La Peau de chagrin* (1831), Ed. Gallimard, Paris, 1979.
- Balzac, Honoré de, *Les Secrets de Cadigan*, La Pléiade. t. VI, Paris, 1979.
- Balzac, Honoré de, le prologue de *La Fille aux yeux d'or* (1834), Ed. Gallimard, Paris, 1977.
- Djébar, Assia, *Ombre Sultane*, J.C. Lattès, Paris, 1987.
- Echenoz, Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Ed. de Minuit, Paris, 1979.
- Kafka, Franz, *Le Procès*, Die Scheide, Berlin, 1925.
- James, Henry, *Les Carnets*, présentés par F.O. Matthiessen et Kenneth B. Murdock ; trad. de l'anglais par Louise Servicen, ed. Denoël, Paris, 1984.
- James, Henry, *Essai sur Gustave Flaubert*, (1902) traduit de l'anglais par L.A. Levat, Ed.Klincksieck, Paris, 1978.

- James, Henry, *La Coupe d'or*, (1904) traduit de l'anglais par M. Glotz, Ed. Laffont, Paris, 1953.
- James, Henry, *Un portrait de femme*, (1881) traduit de l'anglais par Ph. Neel, Ed. Stock, Paris, 1933.
- James, Henry, *La Coupe d'or*, (1904) traduit de l'anglais par M. Glotz, Ed. Laffont, Paris, 1953.
- James, Henry, *Un portrait de femme*, (1881) traduit de l'anglais par Ph. Neel, Ed. Stock, Paris, 1933.
- Pinget, Robert, *Mahu ou le Matériau*, Robert Laffont, Paris, 1952.
- Pinget, Robert, *L'Apocryphe*, Ed. de Minuit, Paris, 1975.
- Robbe-Grillet, Alain, *Les Derniers jours de Corinthe*, Ed. de Minuit, Paris, 1994.
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient*, Ed. de Minuit, Paris, 1985.
- Robbe-Grillet, Alain, *La Reprise*, Ed. de Minuit, 2001.
- Sarraute, Nathalie, *Ouvrez*, ed. Gallimard, 1997.
- Simon, Claude, *L'Acacia*, ed. De Minuit, Paris, 1967.
- Simon, Claude, *Discours de Stockholm*, Ed. De Minuit, Paris, 1986.
- Simon, Claude, *Orion aveugle*, Skira, Genève, 1970.
- Simon, Claude, *Histoire*, Ed. de Minuit, Paris, 1967.

3- Ouvrages critiques

3.1 Sur le Nouveau Roman

- Bernal, Olga, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Gallimard, Paris, 1964.
- Dallenbach, Lucien, *Claude Simon*, Editions du Seuil, coll. « Les contemporains », Paris, 1988.
- Desoubaux, Henri, *Michel Butor Douze ans de vie littéraire*, Ed. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1997.
- *Dossier de Presse Les Gommages et Le Voyeur*, dir. Emmanuelle Lambert, Ed. de l'IMEC, Paris, 2005.

- Janvier, Ludovic, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1964.
- Morissette, Bruce, *Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Ed. de Minuit, Paris, 1979.
- *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 1. Problèmes généraux*, UGE, Paris, 1971.
- *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome 1, Problèmes généraux, tome 2, Pratiques*, UGE, Paris, 1973.
- Pingaud, Bernard, *Beckett le précurseur, à la suite de S. Beckett, Molloy*, UGE, 1963.
- Pinget, Robert, *Robert Pinget à la lettre*, Ed. Belfort, Paris, 1993.
- Praeger, Michèle, *Les Romans de Robert Pinget. Une écriture des possibles*, French Forum Publishers, Lexington, Kentucky, 1987.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.
- Ricardou, Jean, *Que peut la littérature ?* (collectif), UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1972.
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Ed. du Seuil, Paris, 1973.
- Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Gallimard, Paris, 1970.
- Viart, Dominique, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, Paris, 1997.

3.2 Philosophie, sciences humaines

- Attali, Jacques, *Chemins de sagesse, traité du labyrinthe*, Fayard, Paris, 1996.
- Auclair, Georges, *Le Mana quotidien. Structure et fonctions de chronique des faits divers*. Ed. Anthropos, Paris, 1970.
- Borges, Jorge-Luis, *Histoire universelle de l'infamie. L'histoire de l'éternité*, (1935), traduit par Roger Caillois, 10/18, Paris, 1994.
- Caillois, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 1967.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris, 1967.
- Derrida, Jacques, *Glas 1*, Denoël-Gonthier, Paris, 1981.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 1953.
- Fink, Eugen, *De la phénoménologie*, Avant propos d'Edmund Husserl, traduit de l'allemand par Didier Frank, Les Editions de Minuit, 1975.

- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, Paris, 1984.
- Husserl, Edmund, *Phantasia. Conscience de l'image, souvenir*, traduit par R. Kassis, J-F, Pestureau et Jérôme Millon, Ed. Millon, coll. « Krissis », Grenoble, 2002.
- Levinas, Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Presses universitaires de France, Paris, 1983.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971.
- Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, Ed. Minuit, Paris, 1983.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1979.
- Vernant, Jean-Pierre, *Les Origines de la pensée grecque*, CNRS, coll. « Mythe et religion », Paris, 1962.

3.3 Roman, théorie du récit, lecture

- Adam, Jean-Michel, *Le Récit*, PUF, Paris, 1984.
- Alain, *En lisant Balzac*, Gallimard, Paris, 1937.
- Aristote, *La Poétique*, Ed. mille et une nuits.
- Auster, Paul et de Cortanze, Gérard, *La Solitude du labyrinthe*, Actes sud, Arles, 1997.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1975.
- Baroni, Raphael, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 2007.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1973.
- Bessière, Jean, *Enigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XXème siècle*, PUF, Paris, 1993.
- Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.
- Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Payot, Paris, 1964.
- Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'Univers du roman*, P.U.F, 1971.
- Bres, Jacques, *La Narrativité*, Ed. Duclot, Louvain, 1994.
- *Brutalité et représentation*, sous la direction de Marie-Thérèse Mathet, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 2006.

- Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1960.
- Butor, Michel, *Répertoire II*, Les Editions de Minuit, Paris, 1964.
- Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Editions du Seuil, Paris, 1998.
- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes*, Gallimard, Paris, 2005.
- Debray-Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1988.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.
- Eco, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Grasset, Paris, 1985.
- Eco, Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Grasset, Paris, 1994.
- Eisenzweig, Uri, *Le Récit impossible*, Ed. Christian Bourgois, Paris, 1986.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1972.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1991.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Le Seuil, coll. « Points », Paris, 2007.
- Godard, Henri, *Le Roman mode d'emploi*, Gallimard, Paris, 2006.
- Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, La Haye-Paris, 1973.
- Greimas, Julien et Jacques, Fontanille, *Sémiotique des passions*, Les Editions du Seuil, Paris, 1991.
- Iser, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Ed. Minuit, 1963.
- James, Henry, *Essais sur Gustave Flaubert (1902)*, traduit de l'anglais par L.A. Levat, Ed. Klicksiek, Paris, 1978.
- James, Henry, *Notes of Novelists*, New York, 1914.
- James, Henry, *Essais sur Guy de Maupassant (1888)*, traduit de l'anglais par Evelyne Labbé, Ed. Complexe, Paris, 1887.
- James, Henry, *Les Carnets*, présentés par F.O. Matthiessen et Kenneth B. Murdock, traduit de l'anglais par Louise Servicen, Ed. Denoël, Paris, 1984.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.
- Jouve, Vincent, *La Lecture*, Hachette, coll. « contours littéraires », Paris, 1993.
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage*, PUF, Paris, 1998.

- Kerbat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Nathan, Paris, 2001.
- Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.
- Lafarge, Claude, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux de fiction*, Fayard, Paris, 1983.
- Larroux, Guy, *Le Mot de la fin*, coll. « Texte à l'œuvre », Nathan, Paris, 1995.
- Lefebvre, Jean-Maurice, *L'Image fascinante et le surréel*, Plon, Paris, 1965.
- Martin, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Ed. José Corti, Paris, 1998.
- Michel, Raymond, *Raison et plaisir*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1994.
- Pavel, Thomas, *La Pensée du roman*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1988 [1986].
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Ed. du Seuil, Paris, 1988.
- Picard, Michel, *La Lecture comme jeu*, Ed. Minuit, coll. « Critiques », Paris, 1980.
- Picard, Michel, *Lire le temps*, Ed. Minuit, Paris, 1989.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Ed. du Seuil, Paris, 1970 (une première édition a été publiée en russe en 1928).
- Revaz, Françoise, *Les Textes d'action*, Librairie Klincksieck, Paris, 1997.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit I*, Ed. du Seuil, Paris, 1983.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit II*, Ed. du Seuil, Paris, 1984.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.
- Robert, Marthe, *Romans des origines et origines des romans*, Grasset, Paris, 1972.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier : essai sur la première personne du roman*, Ed. José Corti, Paris, 1986.
- Rykner, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Ed. José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 1996.
- Rykner, Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Ed. José Corti, coll. « Les Essais », Paris, 2004.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1948.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Ed. du Seuil, Paris, 1999.
- Truffaut, François, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, Paris, 1966.

- Tzvetan, Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, Paris, 1971.
- *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson, Paris, 1965.
- Vareille, Jean-Claude, *l'Homme masqué, le justicier et le détective*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1989.
- Villeneuve, Johanne, *Le Sens de l'intrigue, ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Presses de l'université Laval, Laval, 2003.

4- Articles

- Anzieu, Didier, « le discours de l'obsessionnel dans les romans d'Alain Robbe-Grillet », *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981.
- Allemand, Roger-Michel et Christian Milat, « « Nouveau Roman », Nouvelle Autobiographie ? » », in Roger-Michel Allemand et Christian Milat (eds), *Le « Nouveau Roman » en question*, n°5 : « une Nouvelle autobiographie ? », Paris, *Lettres modernes*, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20th) », 2004.
- Allemand, Roger-Michel, « Involutions, révolutions », in : Roger-Michel Allemand (ed.), *Le « Nouveau roman » en question*, n°3 : « Le créateur et la cité », Paris, *Lettres modernes*, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20th) », Paris, 1999.
- Barilli, R, « Nouveau roman : aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure romanesque ? », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. I. Problèmes généraux*, UGE, 1972.
- Banville, John, « A quel jeu jouez-vous ? », *La Licorne*, Université de Poitiers, Nov. 1995.
- Bardèche, Marie-Laure, « La répétition, récit, modernité », *Poétique*, n°111, Seuil, Paris, 1997.
- Barthélemy, Amengual, « Eloge de l'anti-suspense », *Cinéma Action*, n°7, 1994.
- Barthes, Roland, « Strip-tease », dans *Mythologies*, Ed. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1957.
- Barthes, Roland, « Littérature littérale », *Essais critiques*, Ed. du Seuil, Paris, 1964.

- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », [1966], repris dans *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- Bersani, Leo, « Le mensonge jamesien », *Poétique*, n° 17, 1974.
- Blanchot, Maurice, « La parole quotidienne », *La Nouvelle revue*, Paris, Juin, 1962.
- Bloch, Ernest, « Aspects philosophiques du roman policier », dans *Autopsies du roman policier*, UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1982.
- Borges, Jorge-Luis, « Le conte policier », dans *Autopsies du roman policier*, UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1983.
- Breton, André, « Limites non-frontières du surréalisme » in : *La clé des champs*, J.J. Pauvret, Paris, 1963.
- Calle-Gruber, Mireille, « La rumeur, l'écriture Robert Pinget, L'Inquisiteur et Le Liberia », *Roman 20-50*, n°30, déc. 2000.
- Calle-Gruber, Mireille, « Pinget-la-voix ou ce qui ne parle pas », *Le Chantier Robert Pinget*, J-M Place, Paris, 2000.
- Charney, Hanna, « Pourquoi Le « Nouveau Roman » policier ? », *The French review*, vol.XLVI, n°1, oct. 1972.
- Eisenzweig, Uri, « Quand le policier devint genre », dans *Autopsies du roman policier*, UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1983.
- Eisenzweig, Uri, « Présentation du genre », *Littérature*, n°49, Fév.1983.
- *Le Figaro littéraire*, « Révolution dans le roman ? », Table ronde avec Michel Butor, Alain Robbe-Grillet..., 29 Mars 1958.
- Flahaut, François, « Spéculations du conte populaire sur l'idée d'énigme », *Poétique*, n°45, Fév. 1981.
- Gervais, Bernard, « Lecture : tension et régies », *Poétique*, n°89, 1992.
- Iser, Wolfgang, « La fiction en effet », *Poétique*, n°39, 1979.
- James, Henry, « L'Art de la fiction », (1888) in *Henry James, Selected Literary Criticism*, London, 1963.
- Jouve, Vincent, « Le Texte du lecteur : du miroir au mirage », *Colloque « texte du lecteur »*, Toulouse, 2008.
- Kemp, Robert, « Quelle voie ? », *Les Nouvelles littéraires*, 18 Avril, 1957.
- Lacan, Jacques, « Les fondations de l'inconscient », *Le Séminaire*, Ed. du Seuil, coll. « Le champ freudien », 1998.

- Larivaille, Paul, « L'analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n°19, 1974.
- Morissette, Bruce, « Clefs pour *Les Gommès* », Postface au roman d'Alain Robbe-Grillet *Les Gommès*, UGE, coll. « 10 / 18 », Paris, n°47-48, 1968.
- Ollier, Claude, « Vingt ans après », *Le nouveau roman, hier : hier, aujourd'hui.2. Pratique*, UGE, Paris, 1971.
- Ollier, Claude, « Improvisation et théorie dans la création cinématographique », dans Collectif, *Art et science de la créativité*, UGE, coll. « 10/18 », Paris, 1972.
- Ollier, Claude, « Interview avec Claude Ollier », *The French Review XLVI*, n°5, 5 Avril 1973.
- Perec, Georges, « Entretien Perec / Jean-Marie Sidanier », *Arc*, 1979.
- Picon, Gaétan, « Le problème du Voyeur », *Mercure de France*, T.II, Paris, 1961.
- Pinget, Robert, « Pseudo-Principes d'esthétique », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Tome2, coll. « 10/18 », Paris, 1972.
- Prieto-Pablos, J. « The paradox of suspense » *Poetics*, n°26, 1998.
- Robbe-Grillet, Alain, « Un joli talent de conteur », *France Observateur*, n°390, 31oct. 1957.
- Robbe-Grillet, Alain, « Un débat animé par Villelaur », *Les Lettres françaises*, 12-18, 03.1959.
- Robbe-Grillet, « Joë Bosquet le rêveur », in *Pour un nouveau roman*, Gallimard, coll. « Idées », n°45, Paris, 1963.
- Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Ed. du Seuil, 1963.
- Robbe-Grillet, « Conversation avec Alain Robbe-Grillet », *Magazine littéraire*, n°250, 1988.
- Rayan, Marie, « Possible Worlds, Artificial Intelligence and narrative theory », *Indiana University Press*, Bloomington, 1991.
- Sarraute, Nathalie, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, Pratiques, UGE, 1973.
- Sollers, Philippe, « Un fantôme de Sartre », *Tel Quel*, n°28, 1967.
- Sternberg, Meir, « Telling, in time (II): chronology, Teology, narrativity », *Poetics Today*, n°13, 1992.
- Tani, Stefano, « Le détective écartelé », *Diogène*, n°120, 1982.

- Tomachevski, Boris, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965.

5- Dictionnaires

- Charaudeau, Patrick et Maingueneau (dirs.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Le Seuil, Paris, 2002.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995.
- Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire de la théorie du langage*, Tome2, Hachette, Paris, 1986.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Editions sociales, Paris, 1980.
- Van Gorp, Hendri, *Dictionnaire des termes littéraires*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2005.